



**M  
W**



**История  
немецкой  
литературы**





История  
немецкой  
литературы





# Kurze Geschichte der deutschen Literatur

Von  
einem Autorenkollektiv

Leitung und Gesamtbearbeitung  
Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerds

Mitarbeit  
Rudolf Heukenkamp



VOLK UND WISSEN  
VOLKSEIGENER VERLAG BERLIN  
1983

История  
немецкой  
литературы  
в трех томах

✦ III ✦

1895-1985



МОСКВА  
«РАДУГА»  
1986

ББК 83.34Г  
И90

Общая редакция А. Дмитриева  
Перевод В. Вебера, З. Петровой, А. Репко,  
В. Стеженского, Б. Хлебникова  
Библиография А. Гугнина  
Рецензенты В. Девекин и И. Фрадкин  
Редактор И. Голик  
Художник А. Серебряков

**И90** **История** немецкой литературы. В 3-х т. Т. 3. Пер. с нем.  
Общ. ред. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1986. — 464 с.

Третий том «Истории немецкой литературы», подготовленный авторским коллективом под руководством К. Бётхера и Г. Ю. Геердтса, охватывает период с конца прошлого столетия вплоть до наших дней. С марксистских позиций, глубоко анализируют авторы литературный процесс Германии первой половины XX века, развитие литературы ГДР и ФРГ. В книге дается монографический анализ творчества Г. Манна, Т. Манна, Г. Гессе, Л. Фейхтвангера, И. Р. Бехера, Б. Брехта, А. Зегерс, Г. Канта, В. Кёппена, З. Ленца и многих других писателей.

Книга рекомендуется широкому кругу читателей, интересующихся проблемами зарубежной литературы.

**ББК 83.34Г**  
**И90**

Перевод с немецкого  
Коллектив авторов  
под руководством Курта Бётхера  
и Ганса Юргена Геердтса  
при участии Рудольфа Гойкенкампа

Редакция литературоведения и искусствознания

И  $\frac{4603000000-560}{030(01)-86}$  69—86

© Volk und Wissen, Berlin, 1983

© Перевод на русский язык и библиография издательство «Радуга», 1986

ЛИТЕРАТУРА  
И ЛИТЕРАТУРНАЯ БОРЬБА  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ  
XX ВЕКА  
(1895—1945)

# На рубеже веков

## От натурализма к «слуху, обращенному внутрь»

В 1890 году венский писатель Герман Бар (1863—1934), тонко чувствовавший перемены в культурной жизни, заявил, что окончательная победа натурализма наступит тогда, когда он завоюет театр. В 1894 году берлинский Немецкий театр впервые поставил «Ткачей» Гауптмана. Если это событие и было «победой» натурализма, то оно произошло в тот период, когда уже наметился упадок этого литературного направления.

Бар потребовал еще в 1891 году «Преодоления натурализма» (так названа одна из его работ): пора натурализма миновала, «настало время, когда вместо идолопоклонничества перед грубой действительностью "слух вновь обратился внутрь"». Это был новый лозунг даже для натуралистов.

Карл Хенкель, поэт-натуралист, наиболее тесно связанный с социал-демократией, опубликовал в своем сборнике «Интерлюдия» (1894) стихотворение, в котором есть такие строки:

Пора громкоголосья, ты прошла.  
Душа теперь отшельницею стала  
и пребывает в лоне тайных уз  
служительницей тихой тихих муз\*.

Арно Гольц также отмежевался от социальных мотивов своей «Книги времени»: «Мы, чудаки, считали тогда, что революционизируем поэзию; это было заблуждением...»<sup>1</sup>

Отход от натурализма самого талантливого его представителя Герхарта Гауптмана не был столь радикальным (Гауптман постоянно возвращался в своем творчестве к наиболее продуктивным элементам натуралистической эстетики). В тот год, когда публика впервые увидела на сцене «Ткачей», появилась и трагедия «Ганнеле», порывавшая с эстетическими доктринами натурализма, а в «немецкой драматической сказке» «Потонувший колокол» (1896) произошел разрыв и с его тематическим направлением.

Единодушие подобных самоотказов свидетельствует о том, что они объяснялись не только переменчивостью моды в буржуазной культуре и не одной лишь беспринципностью поколения литераторов, желающих удержаться на гребне славы. Ведь тот же процесс происходил в других видах искусства, и, кроме того, он не был явлением только немецкой культурной жизни.

В европейских дискуссиях о литературе внимание к творчеству Золя сменилось интересом к Полю Бурже, Полю Валери, Стефану Малларме; в скандинавской литературе влияние социально-критических авторов Бьёрнсона и Ибсена становилось менее значительным, чем влияние Стриндберга, Банга и Якобсена; в русской литературе Достоевский притягивал к себе сильнее, чем Толстой; большим авторитетом в европейской культуре стали пользоваться Оскар Уайльд и Габриеле Д'Аннунцио. В изобразительном

---

\* Здесь и далее в этой главе стихи даются в переводе Б. Хлебникова.



искусстве именно в это время были открыты такие художники, как Моне, Дега, Мане, Ренуар, Гоген. Они несли с собою элементы новых художественных стилей; их запоздалая слава способствовала популяризации понятия «импрессионизм» — одного из первых ключевых понятий (наряду со многими другими), с помощью которых новые эстетические течения отмежевывались от «нищенской живописи» натуралистов.

Глубокие изменения, происходившие в европейском искусстве накануне XX века, безусловно, отражали коренные перемены в общественной жизни. Эти перемены лишили натурализм почвы, не решив, однако, поднятых им важных вопросов. И хотя как эстетическое направление натурализм был сравнительно легко «преодолен», однако искусство, ориентировавшееся на конфликты социальной действительности, продолжало нести в себе критический заряд немалой силы.

Даже Брехт — весьма далекий от натуралистической школы и «антинатуралист» по своим устремлениям — писал в 1940 году, что «история нового театра ведет свое начало от натурализма», поскольку тот представлял собою попытку художественного «освоения действительности» и реализации «новой общественной функции» искусства<sup>2</sup>.

Существенное усложнение обоих этих моментов или, во всяком случае, их связь с новыми мировоззренческими и эстетическими предпосылками явились необходимым следствием тех изменений, которые произошли в социально-экономической структуре общества в конце XIX века.

## За кулисами — новая эпоха

Капитализм «свободной конкуренции» превращался в мировую систему монополистического капитализма и империализма. Германия вступила в этот исторический период с запозданием, но к началу XX века и здесь завершился переход к монополистическому капитализму. Однако новая эпоха не началась вдруг, по чьему-либо сигналу; она исподволь готовила за кулисами свой выход.

Даже наиболее зримые приметы нового не казались внезапными, а поэтому не привлекали к себе особого внимания: невиданных масштабов достигла мобильность населения (в 1900 году лишь 60 процентов населения Германской империи проживало по месту своего рождения); традиционный ландшафт значительно изменился с появлением районов высокой концентрации промышленности и сверхкрупных городов (в 1871 году горожане составляли 36,1 процента от общего населения страны; в 1910 году — 60 процентов); даже в самых глухих уголках чувствовалась возрастающая технизация жизни. Еще важнее были «незримые» приметы, которые не поддавались непосредственному наблюдению: вытеснение частных заводовладельцев анонимными монопольно-капиталистическими администрациями, эксплуатация целых стран национальными и интернациональными трестами, господство финансового капитала.

Анонимность всех этих явлений таила в себе для художника огромные трудности, которые заключались в том, что «простое изображение действительности раскрывало их в еще меньшей степени, чем это было прежде. Фотографии крупновских заводов или концерна АЭГ почти ничего не говорят о них. В реальной действительности произошло смещение к функциональности»<sup>3</sup>.

В Германии экономические сдвиги примерно совпали по времени со сменой правительства. Если затяжной кризис габсбургского многонационального

государства постоянно ограничивал власть императора Франца Иосифа, то начавший в 1888 году свое правление Вильгельм II не желал довольствоваться ролью монарха-статиста. После скандальной отставки Бисмарка (1890) он установил свой имперский стиль, отличавшийся жестокостью и одновременно заносчивой помпезностью.

Вильгельма II высмеивали за замашки, граничащие с манией величия. Однако он был не только смешон. Именно он просто и цинично сформулировал новые имперские притязания, отразившие взаимосвязанные интересы прусского юнкерства и немецкого монополистического капитала, стремившегося к экспансии. В его окружении было выдвинуто требование добиться для Германии «места под солнцем», ставшее лозунгом консолидации для империалистической страны. Этот лозунг оправдывал хищнический захват колоний, агрессивную политику во всех районах мира (Китай, Африка, Балканы), форсированное наращивание сил германского военного флота. А преданный кайзеру «Всегерманский союз» без стеснения заявил в 1891 году: «Было бы поистине издевкой... если бы все это служило лишь сохранению мира и защите наличных богатств»<sup>4</sup>. Еще безрассудней, чем прежде, звучала теперь фраза Бисмарка: «Мы, немцы, не боимся никого на свете, кроме бога»<sup>5</sup>. Однако правящие классы испытывали страх не только перед богом, но и перед земными противниками — по крайней мере перед социалистическим рабочим движением. И понятно: рабочее движение было самой могущественной силой, противостоявшей монархически-империалистической системе. Вильгельм II пытался по-своему справиться с этой проблемой. В отличие от политики репрессий, проводившейся Бисмарком, он провозгласил себя «народным кайзером», действие пресловутого Исключительного закона против социалистов не было возобновлено в 1890 году, что дало чрезвычайно благоприятные, хотя и непростые возможности для успешного развития немецкого рабочего движения.

В начале XX века СДПГ завоевала больше голосов, чем все остальные партии рейхстага (однако антидемократические законы о выборах мешали получить соответствующее количество депутатских мандатов). Профсоюзы объединяли почти 700 000 рабочих (в 1891 году — 278 000); союз потребительских обществ насчитывал более полумиллиона членов (в 1891 году — 229 000). Благодаря неустанной борьбе организованного рабочего движения возросла реальная заработная плата трудящихся (хотя этот рост был неравномерен в силу привилегированности определенной прослойки рабочего класса), проведена дальнейшая демократизация социального законодательства, сокращена длительность рабочего дня.

Однако эти успехи давали также пищу для иллюзий, будто, несмотря на развитие новых организационных и управленческих форм капиталистического господства или даже благодаря им, возможно решение «социального вопроса» путем мирного перерастания капитализма в социализм. Тактика постепенного улучшения социального положения пролетариата с помощью парламентской и экономической борьбы окончательно превратилась к началу XX века в реформистскую теорию, которая все в большей мере противопоставляла себя революционной теории марксизма. Финалом этого процесса, переживавшегося немецкой социал-демократией (аналогичный процесс происходил и в других европейских странах), стало голосование социал-демократов в рейхстаге за военные кредиты в начале первой мировой войны. Подъем рабочего движения в конце XIX — начале XX века завершился в 1914 году крахом социал-демократического II Интернационала.

## Политика социал-демократов в области культуры

Борьба различных направлений внутри рабочего движения, обусловленная наступлением империализма, имела свои последствия для искусства и культурной политики. Немецкая социал-демократия претендовала на роль «культурно-политической партии», видевшей свои задачи не только в отстаивании социально-политических интересов пролетариата, но и в защите его прав на знания, образование, культуру.

«Знание — сила, сила — знание» — таким был один из ее популярных лозунгов. После обстоятельной дискуссии о натурализме, состоявшейся на съезде СДПГ в Готе-Зиблебене (1896), председатель съезда Карл Зингер сказал: «Какая партия, кроме нашей, может позволить себе подобные дискуссии? Для какой другой партии искусство служит путеводной звездой, указывающей дороги, которые надлежит пройти в будущем?»<sup>6</sup>

Но какое искусство? Мнения по этому вопросу разошлись. Отмена Исключительного закона против социалистов давала новые возможности для работы в области культуры; одной из исторических заслуг немецкой социал-демократии явилась активная поддержка многочисленных местных самостоятельных организаций кружкового типа и создание достаточно широкого культурного движения, независимого от капиталистического рыночного механизма в сфере искусства.

### Развитие книготорговли

В 1700 году на 31 000 жителей приходился 1 книжный магазин

В 1900 году на 31 000 жителей приходилось 4,4 книжных магазина

### Развитие книгооборота

В 1700 году на 14 жителей приходилась 1 книга

В 1900 году на 14 жителей приходилось 28 книг.

Появилось большое количество рабочих хоров, объединившихся в 1908 году в Немецкий рабочий певческий союз. Во многих городах возникли самостоятельные рабочие театры; целый ряд социал-демократических или близких к партии типографий печатал для них тексты пьес. Партийное издательство «Форвертс» выпускало еженедельник «В часы досуга» (1897—1917 гг.) по цене десять пфеннигов; в еженедельнике печатались рассказы и романы с социальной и политической тематикой, чтобы «публикацией хороших романов воспрепятствовать распространению среди рабочих так называемой бульварной литературы»<sup>7</sup>. По инициативе президиума СДПГ были изданы поэтические антологии «Книга свободы» (1893, издатель К. Хенкель), «Снизу вверх» (1911, издатель Ф. Дитрих) и др. Эти антологии ставили своей целью укрепление исторического самосознания пролетариата путем ознакомления его с поэзией прошлого и настоящего, а также с поэзией других народов; конечно, слово в этих изданиях предоставлялось не только социалистическим поэтам, но и авторам с весьма расплывчатыми представлениями о свободе и прогрессе. Популярные сатирические журналы «Правдивый Якоб» (в 1913 году его тираж составил 300 000 экз.) и «Южнонемецкий вестник» выполняли актуальные задачи по распространению социалистической литературы и искусства. Даже

теоретический орган СДПГ «Нойе цайт», не говоря уж о женском журнале «Гляйххайт», который с 1892 года возглавила Клара Цеткин (1857—1933), регулярно публиковали литературные произведения, а также статьи по вопросам эстетики и рецензии на произведения современной социалистической литературы.

На страницах этих журналов развернулась дискуссия социал-демократов по проблемам культурной политики. Она показала, что СДПГ не располагала в данной области единой концепцией, отвечающей требованиям своего времени. Это вело к тому, что благоприятным историческим возможностям не соответствовал скорее ослабевающий творческий потенциал социалистической литературы.

Ревизионисты вообще отрицали самостоятельное значение социалистической литературы. В противовес им пролетарский поэт Отто Крилле (1878—1954) требовал в своей статье «Проблема искусства и праздники трудящихся» (1905) проведения социалистической политики в области народного образования, которая ставила бы своей целью «давать народу из сокровищницы поэзии, в том числе и современной, лишь то, что соответствует его мировоззрению...» В 1910 году голландский писатель Герман Хейрманс (1864—1924) стал инициатором затяжной дискуссии, вновь выступив в защиту независимого от буржуазной литературы социалистического «тенденционного искусства», начало которому было положено произведениями Максима Горького «Мать» и Мартина Андерсена-Нексе «Пелле-завоеватель». Хотя некоторые из положений, выдвинутых Хейрмансом, были весьма уязвимы, его

поддержала Клара Цеткин (в статье «Искусство и пролетариат», 1911); других сторонников у Хейрманса почти не оказалось. Его упрекали в стремлении создать «эстетику мозолистых рук» и уравнивать искусство с политикой, против чего выступал, в частности, Франц Меринг (в статье «Фрейлиграт и Маркс в их переписке», 1912).



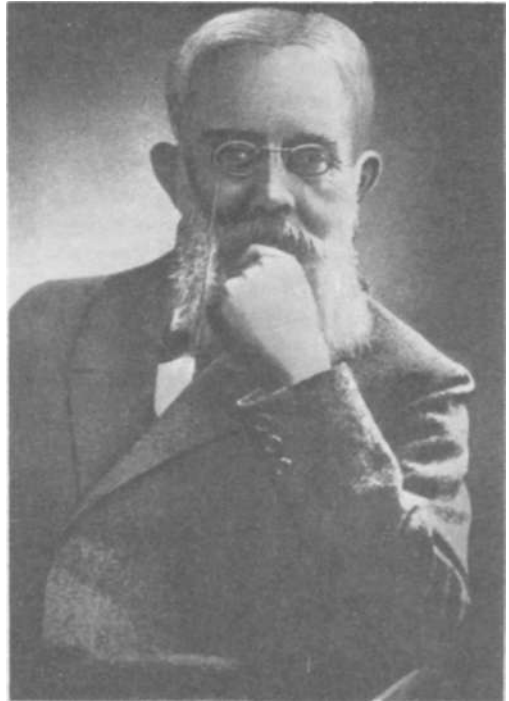
К. Цеткин



Г. Цилле. «К солнцу, к свободе»

Франц Меринг (1846—1919) был наиболее компетентной фигурой в вопросах литературы среди лидеров СДПГ, из которых особым интересом к искусству выделялись прежде всего Ю. Мархлевский, К. Цеткин и Р. Люксембург.

Меринг пришел к социал-демократам из буржуазно-демократической оппозиции, став впоследствии представителем революционного крыла СДПГ; в годы первой мировой войны он явился одним из создателей «Союза Спартака» и в 1919 году одним из основателей Коммунистической партии Германии. Он внес значительный вклад в развитие марксистской исторической науки, ему выпала честь стать первым издателем творческого наследия Маркса; наряду с Плехановым и Лафаргом он был одним из родоначальников марксистского литературоведения. Будучи редактором отдела культуры в теоретическом органе СДПГ «Нойе цайт» и издателем ежемесячного журнала «Ди Фольксбюне», Меринг написал большое количество работ по истории литературы, множество театральных и литературных рецензий. В своих главных произведениях «Легенда о Лессинге» (1893) и «Шиллер» (1905) он открывал для рабочего класса прежде всего классическое наследие буржуазной литературы от Лессинга до Гейне. Он поддерживал и современных социал-демократических авторов, таких, как Р. Швейхель, О. Крилле, Лу Мэртен, К. Мюллер-Янке. В то же время он разделял весьма распространенное мнение, согласно которому появления значительных произведений социалистического искусства можно ожидать лишь после «экономической и политической победы пролетариата», в период же освободительной борьбы рабочего класса искусство, по его мнению, «не будет оказывать значительного влияния»<sup>8</sup>.



*Ф. Меринг*

## Литература рабочего движения

Литература, связавшая себя с рабочим классом, находилась в этот период в состоянии, соответствовавшем культурно-политическим установкам немецкой социал-демократии. В то время как в России В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) выступил за тесную связь художественного творчества с пролетариатом, в Германии литераторы, близкие к СДПГ, утрачивали свою революционную ориентацию; то, что было достигнуто в области содержания и формы прежде, не могло подняться на новую ступень.

Наиболее важную роль играли стихи и песни, авторы которых часто оставались безымянными (их активная роль объяснялась непосредственным

участием в жизни партии). Традиции пролетарской поэзии продолжали Эрнст Клар (1861—1920) и Генрих Кемпхен (1847—1912).

В тринадцать лет Кемпхен пошел работать в шахту, а в сорок стал инвалидом. Пользуясь доверием товарищей, он был одним из руководителей стачечных боев 90-х годов. Он выражал их интересы и в своих стихах, появившихся после массовой забастовки шахтеров 1889 года почти в каждом номере рабочей газеты. Его стихи, опубликованные в сборниках «Из копей и плавилен» (1899), «Новые песни» (1904), «Что пел мне Рур» (1909), служили, как правило, откликом на злободневные политические темы, призывали к политической борьбе как средству завоевания тех условий жизни, которых достоин человек. Труд рудокопа во мраке шахты перед лицом каждодневной смертельной опасности становился в стихах Кемпхена символом положения всего пролетариата, способного добиться счастья только освобождением от своих оков. В стихотворении «Новые братские могилы» говорится:

Тебе, горняк,  
подземный мрак  
судьбой дан, словно кара,  
и ждет всегда  
тебя беда:  
вода, обвал, пожары.

Ты роешь ход,  
как будто крот,  
сражаясь с горной твердью,  
ужасен труд,  
грозящий тут  
ежеминутной смертью.

Нам всем терпеть  
нужду и смерть,  
пока рукою сильной  
простой народ  
власть не возьмет  
над шахтой и плавильней.

Интересные результаты дала инициатива СДПГ по развитию пролетарской мемуаристики. Пастор Пауль Гёре (1864—1928), в определенный период примыкавший к СДПГ, старался побудить рабочих записывать воспоминания о своей жизни.

Эти автобиографические записки убедительны своей правдивой безыскусностью (Карл Фишер: «Памятные события и воспоминания рабочего», 1902; Х. Вильям, Т. Бромме: «История жизни современного фабричного рабочего», 1905; Венцель Холек: «Жизненный путь немецко-чешского ремесленника», 1908; Франц Ребайн: «Жизнь сельскохозяйственного рабочего», 1911). В судьбе каждого из авторов отражались различные фазы и этапы освободительного движения пролетариата. В 1909 году вышла «История юности работницы», рассказанная ею самой с предисловием Августа Бебеля. Ее автор — Аделаида Попп (1864—1939), пятнадцатый ребенок в семье венского ткача; ей довелось быть горничной, швеей, фабричной работницей; позднее она стала одной из руководительниц социал-демократического женского движения.

К этому циклу ранних рабочих автобиографий принадлежат не в последнюю очередь и мемуары Августа Бебеля («Из моей жизни», 1910—1914).

Среди социал-демократических литераторов следует наряду с «рабочими писателями» назвать и тех авторов, которые были журналистами или партийными деятелями. Они не являлись «профессиональными писателями», однако нередко располагали немалым литературным опытом. Наиболее талантливым из них был рано умерший Эмиль Розенов (1871—1904).

Он вырос в нужде, вначале учился на книготорговца, потом работал банковским служащим; в 1888 году он вступил в СДПГ и в 21 год стал редактором газеты «Хемницер Беобахтер». В 1898 году он был избран в рейхстаг, являясь самым молодым депутатом от СДПГ. Розенов писал для партийной печати стихи, романы и новеллы, но наибольших успехов он добился в драматургии, где ему удавалось, взяв за основу социальную характеристику своих персонажей, живо и нешаблонно показывать их поступки, мысли и чувства. В качестве примера можно назвать его драму о шахтерах «Те, кто живет в тени» (1899). Самой важной и успешной пьесой Розенова была написанная на диалекте комедия-шванк «Кот Лампе», в которой творчески переработаны драматургические импульсы натурализма. В комедии высмеиваются фабрикант и местные власти, по приказу которых полиция арестовывает кота в деревне, где живут игрушечники. Хозяин кота, бедный подмастерье, протестует против несправедливости. Игрушечники поддерживают его, и подмастерью удается затребовать кота обратно. Тут-то и обнаруживается конфуз, ибо кот съеден старостой и жандармом, которым он был подсунут в виде «заячьего рагу».

В начале XX века социал-демократическая литература продолжала сохранять свою самобытность благодаря



*К. Мюллер-Янке*



*К. Фишер*



*Э. Розенов*



*А. Понн*

тесной связи писателей с партийными организациями и печатными органами СДПГ. Адресатом социал-демократической литературы оставался пролетариат, чьи политические и культурные запросы определяли ее направленность. Примечательно, однако, что сюжеты, темы, персонажи, агитационный и литературный стиль уже не вполне соответствовали новым историческим условиям. В творчестве литераторов нового поколения — например, поэта и новеллиста Эрнста Пресцанга (1870—1949), ему принадлежат немалые заслуги в руководстве социал-демократическим издательством «Бюхергильде Гутенберг» — усиливаются сентиментальные ноты в повествовании о нуждах пролетариата и его борьбе; героем художественных произведений этого периода редко становится рабочий новых крупных предприятий с характерной для них высокой концентрацией пролетарских масс.

Здесь сказалась неспособность как социал-демократических литераторов, так и самой СДПГ соответствовать в политическом и культурно-политическом плане задачам, выдвинутым на повестку дня империализмом. Иначе обстояло дело в России, ставшей после революции 1905 года центром мирового революционного движения. В. И. Ленин в работе «Две тактики социал-демократии в демократической революции» определил стратегию борьбы за демократию и социализм в новых исторических условиях. В дискуссиях об уроках русской революции и в СДПГ сформировалась левая группировка, куда входили К. Либкнехт, Р. Люксембург, Ф. Меринг и К. Цеткин; правда, ее политическое и литературное влияние стало заметным лишь в годы первой мировой войны.

Следствием указанного положения явилось также то, что социал-демократия во все большей мере утрачивала свою притягательность для потенциальных союзников среди буржуазной интеллигенции. Писатели с острым антиимпериалистическим сознанием (например, Г. Манн или К. Штернхейм) начинали видеть в социал-демократии придаток кайзеровской системы; других (например, Э. Мюзама) скорее увлекали ставшие вновь популярными идеи



анархизма, нежели марксизм. Большинство буржуазных литераторов теперь просто обходили своим вниманием литературу, связанную с рабочим движением: с закатом натурализма между нею и буржуазной литературой пролегла разграничительная линия, превратившая их в две различные, игнорирующие друг друга сферы. Лишь в 20-е годы и затем в годы антифашистской эмиграции между ними вновь установились продуктивные, творческие связи.

## Идеология нового господства

В своем письме Минне Каутской Фридрих Энгельс очертил эстетическую программу критического реализма, которая могла послужить ориентиром не только для социалистической литературы, но и для буржуазных писателей<sup>9</sup>.

Однако начальный период империализма не давал благоприятных предпосылок для создания значительных произведений критического или социалистического реализма. Анализ сложной и парадоксальной сущности империализма не удавался вначале даже политэкономии. Книга В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма» вышла на русском языке в 1917 году (немецкий перевод появился в 1921 году). Империализм характеризовался сменой свободной конкуренции господством монополий в экономике, что подрывало и основы буржуазной демократии. В конце XIX — начале XX века либеральное и демократическое движение потеряли в Германии свое прежнее значение; растущее недовольство новыми условиями общественной и культурной жизни было, однако, слишком разнородным, чтобы сформировать в литературе антимонополистическое, оппозиционное течение. Если в 80-е годы «теория среды» Тэна, естественнонаучные работы Дарвина и не в последнюю очередь теория научного социализма дали мощный импульс буржуазной литературе, привнося в нее материалистические и социально-критические взгляды, то теперь все это слывет «устаревшим». Теперь раздаются голоса, требующие «позитивных ценностей», и прежде всего таких, которые в примитивной или утонченной форме стабилизировали бы монархически-империалистическую систему. Именно в это время стали популяризироваться многие позднее столь широко пропагандировавшиеся национал-социализмом псевдонаучные теории, обосновывавшие претензии господства одних над другими — будь то «национальные» (о превосходстве немцев), расистские (об особой «нордической расе») или о господстве некой элиты или вождя, отдельной сильной личности.

Якоб Буркхардт (1818—1897) в своей книге «Культура Ренессанса» еще в 1860 году одним из первых обратился к событиям и выдающимся личностям этой эпохи, точнее, к тому «истерическому» Ренессансу, который давал оправдание безудержному насилию одиночек над «бездушной толпой». Их радикальнейшим апологетом стал Фридрих Ницше (1844—1900), одна из влиятельных фигур в духовной жизни начала века.

Выходец из пасторской семьи, он изучал классическую филологию и уже в двадцатипятилетнем возрасте получил должность профессора в Базеле. В 1878 году Ницше отказался от нее из-за надвигающегося недуга. Живя в Италии и Швейцарии, преследуемый мучительными приступами болезни, он бедствовал и пребывал в полной изоляции. Периоды творческой эйфории сменились в 1889 году глубоким духовным кризисом человека, который называл себя — в годы прогрессирующего «раскрепощения» своего самосознания — «высшей земной инстанцией в вопросах декаданса»<sup>10</sup>. В 1895 году вышел первый том его



Ф. Ницше (М. Клинггер)

«Собрания сочинений», в 1901 и 1906 годах «Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей» — компиляция, составленная распорядителями его наследия из записок и афоризмов, которыми Ницше собирался снабдить свой главный философский труд. Популярность Ницше началась лишь после его смерти.

Притягательность идей Ницше объясняется неоднородностью его философии. Да и форма его эссеистических, афористических и мифорапсодических работ («Так говорил Заратустра», 1883), близкая скорее к художественной прозе, нежели к систематическому изложению философского учения, содействовала тому, что философией Ницше увлекались самые разные умы. Ницше наиболее интересен как хронист и аналитик надвигающейся эпохи кризиса и заката буржуазного общества.

«Я описываю то, что наступит, — говорится в работе «Воля к власти», — то, что не может не наступить: утверждение нигилизма. Уже давно вся наша европейская культура с мучительным напряжением, возрастающим от десятилетия к десятилетию, движется к катастрофе — порывисто, мощно, бурно, — подобно потоку, который стремится к концу, будучи не в силах опомниться, ибо он боится опомниться»<sup>11</sup>. Самодовольной современности он противопоставлял свой пессимизм, прошедший выучку у Шопенгауэра, и не видел в современности ничего, кроме «великого внутреннего упадка и распада» — «там, где идем мы, вскоре никто не сможет идти!»<sup>12</sup>. Свои первые культурно-философские работы Ницше назвал «Несвоевременными размышлениями» (1876) — они и были несвоевременными: он издевался над плоской «филистерской культурой» новогерманской империи и над выхолощенной исторической наукой, служившей лишь «удобным оправданием для ухода от жизни и деяний»; несвоевременным было его восхваление музыкальной драмы Рихарда Вагнера в ту пору, когда о ней спорили. Восхваление сменилось проклятьем («Дело Вагнера», 1888), когда к Вагнеру пришла слава.

Критические прорицания Ницше возбуждали умы молодых интеллигентов, недовольных современностью; кризисное сознание Ницше становилось для них важной школой, но для многих влияние Ницше этим и ограничивалось. Для других роковое влияние Ницше начиналось с провозглашенной им «переоценки ценностей». Ведь Ницше считал себя не только типичным представителем европейского декаданса, ему казалось даже, что он сумел «преодолеть» его; Ницше называл себя «первым абсолютным нигилистом Европы, который, однако, изжил в себе нигилизм — оставил его позади себя, под собой, вне себя»<sup>13</sup>. Отныне для Ницше главенствовал принцип утверждения

новых ценностей, а ключом к его «евангелию будущего» служила «воля к власти», устанавливавшая в качестве единственного критерия для морали и истины «усиление чувства власти»<sup>14</sup>.

Ницше боролся с «рабской моралью», победившей в христианстве, со «стадным инстинктом», современные формы проявления которого он видел в гуманизме, демократии, эмансипации женщин, социализме<sup>15</sup>.

Абсолютно не понимая социальных течений и движущих сил своей эпохи, он восхвалял «сильную личность» и пресловутого «сверхчеловека»: «Я учу, что существуют люди высшего и низшего порядка и что отдельный человек может в иных условиях послужить оправданием целых тысячелетий — то есть совершенный, богатый, великий, цельный человек в противоположность бесчисленным, незавершенным, партикулярным людям»<sup>16</sup>. Он стремился к новой культуре на основе «вечного возвращения» варварства. Ибо эксплуатация человека была для Ницше естественной и необходимой предпосылкой культуры: «Высокоразвитая культура может возникнуть лишь там, где в обществе существуют две различные касты: каста работников и каста праздных людей, имеющих предрасположенность к подлинному досугу; или, говоря определеннее, каста насильственного труда и каста труда свободного»<sup>17</sup>.

Ницше мнил, что ему удалось преодолеть декадентство и нигилизм, а на деле он вооружил идеологов империалистической и фашистской экспансии опасными доктринами, поддающимися удобной вульгаризации. Он предложил первую идеологическую модель, которая выполняла свою апологетическую функцию не за счет прославления империализма или затушевывания его противоречий, а за счет духовной реставрации, за счет стремления воскресить мифологические реликты, облеченные, однако, в пророческую и визионерскую форму. Эта модель оказалась не единственной.

## «Областническое искусство»

Те же устремления осуществлялись в начале века группой литераторов и других представителей творческой интеллигенции — Фридрихом Линхардом, Адольфом Бартельсом, Густавом Френсеном — под лозунгом «областнического искусства». Их представления о «родине» были весьма односторонни. Под «родиной» они понимали лишь тот край, который остался не тронутым современной промышленностью и социальными процессами: луга и морское побережье, горный ландшафт. Укоренившийся на своем «наделе» крестьянин представлялся им «здоровой» противоположностью «испорченной цивилизации», «вечный сеятель» полемически противопоставлялся «нервному интеллигенту» и «оставшемуся без корней» заводскому рабочему, «городскому аду» — провинция и деревня. Они вновь объявлялись последним убежищем от прогрессирующей капитализации и связанного с ней обострения социальных конфликтов.

Идеи «областнического искусства» определяли в литературе и живописи выбор тем и персонажей; они требовали простого, «старофранкского» стиля. Романы и рассказы, написанные в этой манере, — «Йорн Уль» Г. Френсена (1901), «Двор святых» Германа Штера (1918), книги Рудольфа Хуха и Германа Лёнса — завоевывали все большую популярность, особенно среди буржуазных читателей; впрочем, не только у них — Людвиг Гангхофер, автор тривиальных баварских романов, стал любимым писателем кайзера.

Провинциально-консервативный антикапитализм «областнического искус-

ства», заряженный агрессивными националистическими и расистскими идеями, оставался одним из наиболее действенных инструментов господствующей культуры вплоть до фашистского режима. Консервативная критика цивилизации, направленная не только против индустриализации и урбанизации, но и против всего «чужого» и вообще против внешнего «мира», сделала «народное искусство» одним из характерных литературных течений эпохи империализма, типичным не только для Германии.

## «Чистая» лирика

Аналогичные тенденции проявлялись и в других новых течениях буржуазной литературы, которые, однако, не имели популярности «областнических писателей», да и не стремились к ней, считая причастность «массы» к искусству дурным симптомом современной действительности. Поэтому преимущественной сферой активности этих течений становятся не роман или драма, а стихи. Возникает специфическая разновидность «позднебуржуазной поэзии», которая порывает с поэтическими традициями прошлого.

Одной из наиболее примечательных черт «позднебуржуазной поэзии» является ее отказ от публичности. Из спектра поэтических форм утрачиваются именно те, с помощью которых поэт служил общественным интересам (или хотя бы интересам живого общения людей): политические стихи, песня, баллада, обобщающая конкретные события в виде поэтического сюжета. Они уступают место монологической лирике самовыражения, обнаруживающей необычайную эмоциональность, но вместе с тем сложной для понимания. Эта поэзия не претендовала на роль социально активного искусства, именно этим она отличалась от современной ей социалистической поэзии.

В «позднебуржуазном стихотворении» выражает свои мысли и эмоции лирический герой, остро чувствующий себя чужим в обществе. Но эта исходная ситуация порождала целый ряд совершенно различных направлений.

Поэт мог изображать отсутствие общественных связей как свое превосходство над «тупой массой», окружая себя ореолом избранничества. Это вело к элитарному аристократизму: в стихах складывалась скрытая альтернатива вульгарно-националистической «областнической литературе».

У других поэтов уход в замкнутую душевную жизнь являлся, скорее, результатом болезненной дисгармонии со своим временем. Нередко такой уход служил протестом против господствующих классов, однако следствием этого оказывалось и то, что общественная и политическая сфера вообще переставала быть предметом поэтического восприятия.

И все же в откровениях «чистой» лирики достаточно часто находили свое отражение реальные социальные процессы. В поэзию проникали настроения, которые во Франции связывались с понятиями "décadence" и "fin de siècle" — настроения усталости, упадничества, предчувствия смерти. Не только в стихах, но и в других жанрах буржуазной литературы утверждалось эсхатологическое сознание, коренившееся в действительном упадке, переживаемом буржуазной общественной системой в XIX веке, в деклассировании обширных слоев не только мелкой, но и прочей буржуазии. Выражение эсхатологического сознания включало в себя прежде всего элементы отмеченной Ф. Энгельсом дезиллюзионирующей функции искусства. В них находил свое выражение скрытый протест против духа всепобеждающего господства, насилия, который насаждался восходящим империализмом.

Причины того, что кризисное мироощущение буржуазии находило наиболее сильное выражение прежде всего в стихах, заключались не только в жанровых особенностях лирики, предполагающих у поэта повышенную впечатлительность; определенные экономические моменты также сыграли свою роль в выдвижении поэзии на ведущее место в литературе, пришедшей на смену натуралистическому направлению.

Монополизация в сфере «культурной индустрии» только начиналась. Аристократия и крупная буржуазия еще вкладывали деньги в искусство, не ожидая прибыли: субсидировалось издание утонченно-эстетических журналов, оказывалось материальное покровительство некоторым поэтам. В программу ряда издателей — например, Антона Киппенберга, возглавлявшего издательство «Инзель ферлаг», — входил не только выпуск книг, имеющих рыночную ценность, но и выпуск поэтических сборников, представляющих собою предмет культурной роскоши. Подобного рода меценатство являлось немаловажным условием для возникновения «позднебуржуазной поэзии», поскольку оно делало возможным уход поэта от жизни общества и обеспечивало его ориентацию на вкусы небольшой группы в основном платежеспособных любителей искусства.

Зависимость от «рынка» сменилась именно для поэта зависимостью от мецената, который, разумеется, не предписывал автору содержание стихов, но влиял на него тем, что позволял ему вести паразитический образ жизни. Уже сами условия существования отделяли поэта от насущных житейских забот большинства членов общества. Лишь после первой мировой войны рынок искусств был «капитализирован» настолько, что меценатство превратилось в пережиток «старых, добрых времен».

## Стефан Георге

Стефан Георге (1868—1933) был первым, кто объявил стихи единственной художественной формой литературы. В его творчестве сказалась вся проблематичность столь односторонних взглядов, поднятых до уровня эстетической программы. Стефан Георге вырос в состоятельной семье, давшей ему возможность совершить ряд зарубежных поездок, благодаря которым в конце 80-х годов он познакомился с парижскими символистами (Малларме, Верлен); под их влиянием сформировались эстетические взгляды Георге, направленные на преодоление натурализма: искусство не должно служить нуждам общества, необходимо "l'art pour l'art" — «искусство для искусства». Именно Стефаном Георге этот лозунг из дискуссий о французской литературе был перенесен в дискуссии о немецкой литературе.

Георге безапелляционно заявлял: «В поэзии... каждый, кто еще охвачен маниакальным желанием что-либо «сказать», не заслуживает быть допущенным даже к преддверию искусства». В поэзии важен «не смысл, а форма...»<sup>18</sup>

Подобной эстетической программе соответствовала обособленность поэта. Ранние поэтические сборники Стефана Георге не поступали в книжные магазины, да и позднее они издавались в такой форме, которая ограничивала их распространение узким кругом читателей (факсимильные рукописные издания, отказ от прописных букв и знаков пунктуации). С 1892 по 1919 год Георге издавал журнал «Блеттер фюр ди кунст», на титульном листе которого говорилось, что журнал предназначен «для закрытого круга читателей, состав-



С. Георге (Й. Тоорон, 1896)

ленно по приглашениям постоянных членов». Протест против растущей коммерциализации искусства, превращающей литературу в товар для безликой массы покупателей, приводил, в частности, к провозглашению такой позиции писателя, которая возвращала его к роли жреца от искусства.

В своих ранних сборниках («Гимны», 1890; «Паломничества», 1891; «Альгабал», 1892) Стефан Георге наряду с вычурными стихами публиковал стихи, которые он называл «зеркальными отражениями души» и в которых изысканным слогом запечатлевалось элегическое чувство потерянности, одиночества — обычно на фоне картин осеннего парка. Однако утонченность сочетается здесь с холодностью, а боль — с властью и презрением к людям. Так Альгабал, цезаристский персонаж одноименного

сборника, сменивший мир «деяний» на царство великолепной роскоши, равнодушно проходит мимо мертвого брата:

Пускай на вид я агнца смиренней,  
Нежнее первоцвета в майский день,  
Но грозные кресало и кремь  
Таю я в глубине души моей.

По мраморным ступеням нисходя,  
Где брат простерт, что был по моему  
Убит приказу, лишь приподниму  
Пурпурный плащ над трупом брата я.

В последующих книгах («Седьмое кольцо», 1907; «Звезда союза», 1914) Георге отошел от чистого эстетства раннего периода; в его стихах зазвучали новые мотивы: поэт провозглашает себя вождем избранных, он — провидец, указывающий путь своим последователям. К этому же периоду относятся и так называемые «Современные стихи», мифическая символика которых выражает тенденцию того же ретроградного антикапитализма, что была присуща и «народному искусству».

В стихотворении «Мертвый город» образу древнего, высеченного в скалах «материнского города» противопоставляется образ «новой гавани»; живущий здесь народ, растративший все свои силы в суетном торжестве и удовольствиях, умоляет о помощи правителей «материнского города» и слышит безжалостный приговор: «Вас всех ждет смерть. Вас много — и это уже святотатство.»

За этим приговором миру наживы и «толпы», требующим восстановления старой системы господства и порабощения, стояло нищенское по своим

истокам и антидемократическое по своей сущности мировоззрение, политическая направленность которого со всей очевидностью выявилась после первой мировой войны: Стефан Георге оказался в непосредственной близости к идеям национал-социализма. Его книга «Новое царство» (1928) содержала стихи, которые можно истолковать как зов, адресованный к вождю «третьего рейха», хотя сам Георге пытался лишь изобразить «поэта в годы смуты».

Действительно, немало членов «кружка Стефана Георге» стали провозвестниками германского фашизма (Людвиг Клагес, Эрнст Бертрам).

Сам Георге видел в коричневых колоннах Гитлера лишь «толпу». Он не пожелал принять участие в торжествах, которые должны были состояться по случаю его назначения президентом Прусской академии искусств в 1933 году. В декабре того же года он умер в Швейцарии.

## «Молодая Вена»

В «кружок Стефана Георге», по мнению его главы, должен был бы входить молодой поэт, близкий ему по духу. Георге долго уговаривал молодого поэта, но безуспешно, и свою роль в этом сыграли причины не только личного плана. Речь шла о Гуго фон Гофманстале, который, будучи еще гимназистом, обратил на себя внимание своими стихами. Вскоре имя Гуго фон Гофмансталя начали связывать с группой поэтов, получившей название «Молодая Вена», так как жили они именно в Вене. Впрочем, это обстоятельство было немаловажным, поскольку столица австро-венгерской монархии, вышедшей после прусско-австрийской войны 1866 года из состава «Германского союза», давала иную почву для литературы и искусства, нежели Германская империя.

Если в Германии безудержный рост монополий, опирающихся на военный потенциал Пруссии, придавал опасную динамику процессу империалистического развития страны, то в Австро-Венгрии в этот же период усиливались застойные тенденции, порожденные обострением неразрешимых противоречий. Хотя и Австро-Венгрия была уже империалистической державой, однако в гораздо большей степени она являлась объектом немецких и французских интересов. В аграрном государстве с прочной феодальной структурой быстрое развитие промышленности шло лишь в определенных районах (например, в Богемии). Но все же благодаря индустриализации (в Богемии, Венгрии) крепили национальная буржуазия и рабочий класс, что давало мощный импульс усилению борьбы за национальную независимость народов, находившихся под игом габсбургской монархии. Социальные и политические антагонизмы порождали кризис за кризисом; принцип «живи одним днем» стал основой государственной политики.

Австрийская литература конца XIX — начала XX веков, опиравшаяся на самобытные исторические традиции, обрела новые, так сказать, европейские черты благодаря тому, что она восприняла ряд современных художественных течений, однако каждое из них было усвоено в своеобразной форме. В ней не получили широкого распространения ни натурализм, ни та или иная стилизация имперских амбиций. Писатели и поэты «Молодой Вены» были тесно связаны с культурной жизнью Германии, они печатались в крупных «имперско-германских» издательствах и не писали специально для австрийской читательской аудитории; и все же им все в большей степени удавалось выявить свою оригинальность за счет акцентирования отличий своей страны

и культуры от кайзеровской Германии. Подчеркивался контраст между Веной и Берлином; венские привычки, посиживая в кафе, «легко относиться даже к трудным проблемам» и «ни во что не вмешиваться»<sup>19</sup> полемически противопоставлялись прусскому пристрастию к строгому порядку и великогерманской мании величия.

Именно эти черты и легли в основу нового направления, зачинателями которого были литературный критик, новеллист и драматург Герман Бар, драматург и новеллист Артур Шницлер, автор импрессионистических зарисовок и афоризмов Петер Альтенберг (1859—1919), новеллист и драматург Рихард Бер-Гофман (1866—1945), Гуго фон Гофмансталь и — в несколько ином роде — шумный полемист Карл Краус. Продолжателями этого направления стали писатели младшего поколения Стефан Цвейг, Роберт Музиль, Йозеф Рот.

## Гуго фон Гофмансталь

Различия между «рейхом» и австрийским самосознанием сыграли немалую роль в диалоге между Стефаном Георге и Гуго фон Гофмансталем (1874—1929). Гофмансталь посоветовал Стефану Георге изучать «австрийский характер» и получше присмотреться к странам, которые отнюдь не являются настолько немецкими, как это принято считать в Германии. Более всего ему претили пророческие амбиции Георге, который на самом деле попросту не замечал окружающей действительности; Гуго фон Гофмансталь, критикуя одно из стихотворений Стефана Георге, заметил: «Наш многообразный «замкнутый и расколотый» мир брошен у него в жуткую бездну молчания»<sup>20</sup>. Гофмансталь в своих стихах не хотел замалчивать наличие социальных и национальных противоречий, совершенно иной жизни «низших» или «забытых» народов. В одном из его ранних стихотворений говорится:

Но внизу иные умирают,  
Где ворочаются грузно весла.  
У кормил вверху живут другие,  
Ближе к птицам, ближе к далям звездным.

Тень, однако, от этих судеб  
На другие судьбы ложится,  
Участь легкая связана с трудной  
Неразрывно, как воздух с землею.

И усталость забытых народов  
С век моих не смахнуть тяжелых  
И не скрыть от души потрясенной  
Звезд далеких немое падение.

В ранних произведениях Гофманстала подобные жизненные впечатления зачастую преломлялись в настроения, характерные для поколения австрийских венских писателей и поэтов, к которому он принадлежал: поэт чувствует себя — как, например, в «Балладе о внешней жизни» — одним из тех,

кто вечно странствует, велик и одинок,  
но в странствиях своих не ищет цели.



В других стихах горечь, рожденная одиночеством и утраченным смыслом жизни, эстетизируется и переживаемый кризис превращается в игру для избранных; в стихотворном прологе к книге А. Шницлера «Анатоль» импрессионистическое изображение чарующего парка в стиле рококо с его дворцовыми развалинами сменяется точным описанием меланхолических настроений, владевших литераторами «Молодой Вены»:

Что ж, начнем играть в театр,  
мы свою покажем пьесу,  
фарс души, созревшей рано,  
слишком нежной и печальной,  
пьесу давних чувств и новых,  
зла сыграем арабеску  
из изящных слов и линий,  
тайных полуощущений  
и агонию представим...

Та же смена критических размышлений о «внешней жизни» и попыток превратить свою горечь в источник эстетских наслаждений происходит и в небольших поэтических драмах «Вчера» (1891), «Смерть Тициана» (1892), «Шут и смерть» (1894).

Ранний период творчества, продлившийся до начала XX века, завершился глубоким творческим кризисом, о причинах которого сам Гофмансталь писал в своем «Письме лорда Уэндоса Фрэнсису Бэкону» (1902):

«Мой случай вкратце таков: я полностью лишился способности связно мыслить или говорить... Все для меня распалось на части, которые в свою очередь распались на части, и не осталось ничего, что можно было бы охватить каким-либо одним понятием».

Этому умонастроению более всего соответствовало молчание, и как поэт Гофмансталь действительно умолк.

Новый период в творчестве Гофмансталя ознаменовался обращением к широкой публике. Теперь сферой его деятельности становится театр. Он написал для Рихарда Штрауса либретто к операм «Ариадна на Наксосе» (1912) и «Арабелла» (1927—1929). Вершиной этого сотрудничества, в котором не обошлось без трений, стало либретто к «Кавалеру роз» (1910).

Первоначально опера была задумана как язвительная комедия (в первую очередь высмеивался грубый юнкер, охотник за приданым, Окс фон Лерхенау), но по мере работы над ней она все больше превращалась в сентиментальное прощание с эрой императрицы Марии Терезии и венского рококо, уже воспетой прежде молодым поэтом.

Гофмансталь работал над обновлением средневековых аллегорических мистерий, надеясь на интерес широкой аудитории к проблемам общечеловеческой значимости. «Каждый человек» (1911, написан по мотивам английской пьесы 1490 года "Every man") — пьеса о смерти богатого человека, который убеждается в тщете материальных благ. Для Зальцбургского фестиваля, одним из инициаторов которого был Гофмансталь, он написал пьесу «Великий Зальцбургский всемирный театр» (1922, подражание «Великому всемирному театру» Кальдерона).

Среди других социально-аллегорических фигур Гофмансталь выделяет нищего. Этот персонаж восстает против своей нужды. Однако ему приходится смириться, ибо, согласно божественному установлению, каждый должен нести

свой крест. Здесь, как и в последней пьесе «Башня» (1927), со всей очевидностью выразились антиреволюционные взгляды Гофманстала.

Меланхолический эстетизм Гофманстала сменяется в послевоенные годы откровенным консерватизмом. Гофмансталь объявляет Австрию и австрийский уклад жизни образцом для всей европейской цивилизации, который с помощью «консервативной революции»<sup>21</sup> должен одержать верх над социальными революциями современности.

В комедиях «Трудный» (1921) и «Неподкупный» (1923) Гофмансталь пытался изобразить уходящую эпоху как достойную продолжения. Герой его комедии «Трудный» — австрийский аристократ, неловкий и беспомощный в житейских делах, однако именно это служит, по мнению автора, свидетельством его нравственной силы, его превосходства над самоуверенным «прусским» соперником. В «Неподкупном» жизнь аристократической верхушки приходит в окончательный упадок, но находится «неподкупный» слуга, преданность которого помогает восстановить прежний покой и порядок.

## Райнер Мария Рильке

«Позднебуржуазная поэзия» конца XIX — начала XX веков достигла своих вершин в творчестве Стефана Георге, Гуго фон Гофманстала и Райнера Марии Рильке (1875—1926).

У Рильке было множество мелких эпигонов и подражателей, но его лирика дала значительный импульс и таким замечательным социалистическим поэтам,

как Л. Фюрнберг и И. Бехер. Однако утонченность лирического самовыражения именно своим совершенством толкала к контрасту: Б. Брехт, К. Тухольский, Э. Кестнер, Э. Вайнерт разрабатывали иные представления о содержании и форме стихов, противопоставляя их данному типу лирики. Творчество Рильке как бы исчерпало все возможности «внутреннего» отклика на вопросы своего времени.

Рильке родился в семье пражского почтового чиновника (хотя самому Рильке нравилось считать своими предками древний аристократический род из Каринтии). Пять лет пробыл он в кадетском училище, пока его честолюбивая мать не смирилась с тем, что офицер из него не получится. Некоторое время он учился в Праге, затем в Мюнхене и Берлине, занимаясь историей литературы, искусства и права. В свой родной город он больше не возвращался.

Воспоминания детства опреде-



Р. М. Рильке (Б. Клоссовская, 1922)

лили содержание его ранних произведений. Они являлись фоном его маленьких рассказов («По жизни», 1898; «Две пражские истории», 1899; «Последние», 1902), они же послужили тематическим центром первых стихов, для которых характерно название сборника, «Подорожники. Песни, подаренные народу». То, что Рильке понимал под «народом», было довольно сентиментальными воспоминаниями о чешских крестьянах или прислуге. В книге «Жертвы ларам» (1896) есть такие стихи, как «Народный напев», которые уверенной рифмой, тонкой ритмической нюансировкой свидетельствовали о том, что дарование поэта уже достигло своего расцвета.

Мне так сродни  
чешских напевов звуки —  
смутную боль разлуки  
будят они.

Слышишь?.. Поет  
робко ребенок в поле,  
чувство щемящей боли  
в сердце встает.

Минут года,  
будешь бродить по свету, —  
грустную песню эту  
вспомнишь тогда.

*(Перевод Т. Сильман)*

Эти стихи не принесли большого успеха молодому автору, зато была замечена его лирическая проза — рассказ «Мелодия о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» (1899), в котором, однако, с излишней патетикой провозглашалась патриотическая романтика смерти.

Широкий мировоззренческий охват действительности, крупномасштабность философско-поэтического постижения современной эпохи пришли в творчество Рильке лишь тогда, когда он раздвинул круг исходных впечатлений, связанных с воспоминаниями детства, родительского дома.

В Мюнхене, Берлине, Париже (где он жил в качестве друга и секретаря скульптора Огюста Родена в 1905—1906 годах) ему довелось ощутить одиночество жителя большого города. Напротив, другие поездки породили в нем иллюзию гармонии доиндустриальной жизни. Глубокий след оставила в нем поездка в Россию в 1910 году, когда он побывал у Льва Толстого.

Рильке не находил себе места между двумя полюсами — враждебным городом и докапиталистической идиллией. Его жизнь прошла в непрерывных скитаниях по многим странам Европы. Рильке был, вероятно, одним из последних «чистых» лириков, так как о материальной стороне его жизни заботились состоятельные друзья. Они предоставили в его распоряжение замок Дуино на берегу Адриатического моря; последние годы жизни Рильке провел в Швейцарии, где он жил в старинной башне замка Мюзот. Эти уединенные места вполне соответствовали тому строгому, хотя и безбедному образу жизни, который избрал для себя Рильке.

В книге стихов «Часослов» (1905) столкновение двух полярных мироощущений впервые проявляется со всею силой. Этот поэтический цикл представляет собою молитвы монаха, «космического отшельника», стремящегося

к постижению бога или — что для Рильке то же самое — к постижению современного мира.

Рильке осуждает современный мир — подобно Стефану Георге или раннему Гофмансталу — с позиций «романтического» антикапитализма. Всевластие «города», «богачей», денег, собственности воспринимается поэтом как неправильный миропорядок, рождающий отчуждение людей.

Из городов сегодня нет исхода.  
Испепеля в прах живой посев,  
они растут, и целые народы  
проглатывает огненный их зев.

И алчность городов, не зная меры,  
на суетную гонку обречла  
людей, прогрессом объявив химеры  
и утвердив как символ новой эры  
великолепье уличной гетеры  
и звонкий лязг металла и стекла.

Недаром человек среди мороки  
себя совсем забыл и потерял,  
зато растет, пьет человечьи соки  
и набирает силу капитал.

Городской цивилизации противостоит образ «бедных». Он является сквозной метафорой, имеющей социальное содержание: «бедные», «неимущие» противоположны для Рильке «богатым». Однако он не отождествляет бедных

с пролетариатом. Они служат символом неотчужденной, будущей жизни, которую Рильке представляет себе лишь как возвращение утраченной простоты, причем смысл этой символики — в отличие от поэзии Георге — глубоко гуманистичен.

Неприятие поэтом современной действительности с еще большей отчетливостью проявилось в «Заметках Мальте Лауридса Бригге» (1910), в основу которых легли парижские впечатления Рильке.

Образ «бедных» здесь конкретизируется; это именно пролетарий современного капиталистического общества, а вымышленный автор дневника — последний потомок старинного рода датской аристократии, на котором род пресекается; чувствуя себя отверженным, он ощущает свою близость с пролетариями, хотя отнюдь не считает



Рукопись стихотворения «Есть серый замок над прудом»



В глазах рябит. Куда ни повернуть их —  
одни лишь прутья, тысяч прутьев ряд.  
И для нее весь мир на этих прутьях  
сошелся клином, притупляя взгляд.

Беззвучным шагом, поступью упругой  
описывая тесный круг, она,  
как в танце силы, мечется по кругу,  
где воля мощная погребена.

Лишь временами занавес зрачковый  
бесшумно поднимается. Тогда  
по жилам бьет струя стихии новой,  
чтоб в сердце смолкнуть навсегда.

*(Перевод К. Богатырева)*

В таких стихах, как «Фламинго» или «Карусель», Рильке удалось выразить свои впечатления в не менее убедительных, зримых образах. Печальная интонация стихов Рильке слышнее всего в тех из них, которые — подобно стихам «Осенний день» или «Песни любви» — рассказывают не о вещах, а о человеческой близости, которой больше не существует. Последний поворот в творчестве Рильке связан с первой мировой войной, «смысла» которой он не мог понять. Известны воспоминания современников о том, что Рильке был внимательным слушателем на революционных митингах в Мюнхене, когда там была провозглашена Баварская Советская республика. Поздние произведения Рильке — «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею» (то и другое 1923) — свидетельствуют о его пристрастии к «земного» и «здешнего», хотя и в форме более трудной для восприятия.

## Литература критического реализма

Буржуазное искусство конца XIX — начала XX века не достигло высокого художественного уровня там, где живая действительность подменялась мифом либо подвергалась стилизации, искажающей реальность в угоду «прекрасному», как это делал не только Стефан Георге, но и Макс Даутендей (1867—1918), Альфред Момберт (1872—1942), Теодор Дойблер (1876—1934). Гораздо значительнее оказались произведения тех поэтов, которые выражали чувство одиночества и отчуждение личности, хотя подобные стихи не несли в себе достаточных возможностей для аналитического осмысления социальных условий, уродовавших человека.

С гораздо большей последовательностью и успехом шло развитие реалистической драмы и прозы, где реализм, по словам Ф. Энгельса, «правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии». Это относится как к немецкой литературе в целом, так и к австрийской. Новый этап в развитии литературы критического реализма может быть прослежен, в частности, в творчестве Артура Шницлера и Карла Крауса, влияние которых вышло далеко за пределы Австрии.

## Артур Шницлер

Главной темой творчества Артура Шницлера (1862—1931) послужили несколько десятилетий из жизни австрийского общества. Персонажами Шницлера были состоятельные венцы, аристократы, офицеры и не в последнюю очередь «очаровательные девушки из венских предместий». Шницлера интересует не столько сознание его героев, сколько бессознательное; он обнажает противоречия между поступками, мыслями и чувствами, публичным поведением и тайными, подавляемыми потребностями: главным средством реалистического метода становится у Шницлера психологический анализ современной морали.

На Шницлера оказали немалое влияние произведения Флобера, Достоевского, Мопассана, но еще больший импульс для своего творческого метода он получил от современной науки. Сын известного венского врача, Артур Шницлер сам практиковал как психиатр; он опубликовал в научных журналах ряд работ по психиатрии.

В те же годы и тоже в Вене работал известный психолог Зигмунд Фрейд (1856—1939), который обосновал в своих трудах «Толкование снов» (1900), «К психопатологии повседневной жизни» (1901), «Лекции по психоанализу» (1916—1917) новую теорию и практику лечения душевных заболеваний: согласно Фрейду, причины нервных заболеваний, число которых резко возросло, следовало искать прежде всего в вытеснении сексуальных конфликтов в сферу бессознательного. Одним учение Фрейда представлялось перспективным, другие оспаривали его, во всяком случае, его влияние на литературу оказалось весьма заметным: не только коллега Фрейда Шницлер, но и С. Цвейг, А. Цвейг, Т. Манн и другие следили за этим направлением современной психологии; однако их интересовала скорее не его научная значимость, а открытие для литературы новых пластов душевной жизни человека, которое началось в XIX веке задолго до Фрейда и которое повлияло на него не в меньшей мере, чем он на литературу своего времени.

Своей темой Шницлер часто избирал превратности любви, которые в той же мере связывают, в какой и противопоставляют различные социальные слои, разделенные общественными условностями.

Пьеса «Флирт» (1894) повествует о любви дочери простого музыканта к офицеру, для которого эта девушка оказывается лишь легким увлечением. У этой связи не может быть будущего, и все же отец не осуждает свою дочь, так как понимает, что для бедной девушки она является единственной в жизни возможностью насладиться коротким счастьем. В десяти сценках из комедии «Хоровод» (1897), которая впоследствии не раз экранизировалась, встречаются представители всех слоев общества: проститутка, солдат, горничная, добропорядочные дамы и господа, «венская девушка», поэт, актриса, граф. Каждый раз их связывает лишь мимолетное любовное приключение; именно этот вид «отношений» между классами — являющийся единственно допустимым для лицемерной буржуазной морали — обнажает подлинную дегуманизацию человеческих отношений в капиталистическом обществе. Если бы вместо любовного приключения речь шла о настоящей любви, о серьезном и глубоком чувстве, то хоровод грустно-комичных историй превратился бы в хоровод трагедий, но писать их надлежало бы уже не Шницлеру.

В ряде последующих пьес социальная критика более развернута. Действие одноактной пьесы «Зеленый какаду» (1898) происходит в 1789 году, в те самые дни, когда парижане штурмуют Бастилию. Шницлер выводит на



*А. Шницлер (Э. Лёвенштамм)*

лер протестует против ненавистной ему беспринципности буржуазной «конъюнктурной политики», которую он критикует и в комедии «Зяблик и куст сирени» (1917).

В своих многочисленных повестях и рассказах Шницлер пишет о личных и семейных конфликтах, которые происходят в результате подавления естественных жизненных порывов условностями лицемерной буржуазной морали («Мертвые молчат», 1897; «Фрау Берта Гарлан», 1901). Некоторые из прозаических произведений Шницлера затрагивали самые болевые точки буржуазного общества: за свою повесть «Лейтенант Густьль» (1900) Шницлер был лишен звания обер-лейтенанта медицинской службы австро-венгерской армии.

Эта повесть представляет собою почти непрерывный внутренний монолог, «поток сознания» австрийского лейтенанта, отражающий цепочку событий от посещения вечернего концерта до утра следующего дня. (Шницлер заимствовал этот прием у французских авторов, стремясь, как и другие европейские писатели, развить его психологические и социально-критические возможности.)

Сами «мысли», которые приходят в голову лейтенанту, пока он слушает музыку, выдают его ничтожество. В гардеробе солидный булочник называет лейтенанта за наглость «глупым мальчишкой». Получить от булочника «удовлетворение» с помощью оружия лейтенанту не удается. По законам чести офицеру в таком случае полагается застрелиться. Жалкие попытки найти выход из положения, продолжавшиеся всю ночь, обнаруживают не только всю надуманность офицерского кодекса чести, но и всю пустоту представителя высших слоев монархического общества, которому благодаря счастливой для него случайности (Густьль узнает о внезапной смерти булочника) удастся вернуться к безмятежной банальности прежней жизни.

Прием внутреннего монолога Шницлер использует также в повести «Фрейлен Эльзе» (1923). Здесь описываются мысли и чувства девушки из «хорошей семьи», которая предпочитает добровольно уйти из жизни, чтобы не продавать себя ради обанкротившейся семьи.

Аналитический психологизм этих повестей и рассказов Шницлера расширил художественные возможности литературы критического реализма. Что же касается романов Шницлера («Путь к свободе», 1907; «Тереза», 1928), то в них не удалось достичь уровня других прозаических произведений.



## Карл Краус

Наиболее радикальные позиции в венской литературе начала XX века занимал Карл Краус (1874—1936). Он был близок по своим взглядам к Шницлеру и также осуждал политическую беспринципность буржуазных партий, оставался верен высоким нравственным идеалам, выражая свои убеждения с крайней полемической резкостью. Карл Краус был поэтом, тяготеющим к строгой поэтической форме («Слова в стихах», 1916—1930, в 9 томах), и считал (подобно Стефану Георге), что только поэзия является подлинным искусством. Парадокс литературного творчества Карла Крауса заключался в том, что этот едва ли не консервативный защитник классической эстетики дал общественной жизни важный импульс именно своими выступлениями против эзотерической поэзии, а в качестве журналиста он с необычайной страстью боролся против своего единственного врага — журнализма.

Краус был сотрудником целого ряда австрийских и немецких газет и журналов, в том числе ведущего журнала «Нойе фрайе прессе». Здесь у Крауса, «интересовавшегося ранее исключительной литературой», открылись глаза «на экономическую подоплеку». «Во мне пробуждалось нечто вроде политического инстинкта... На свете есть два прекрасных занятия: работать в «Нойе фрайе прессе» или презирать ее»<sup>22</sup>. Краус избрал последнее: он основал свой журнал. В 1899 году вышел первый номер «Факела», последний (922-ой) — в 1936 году; с 1911 года Краус стал одновременно его издателем, редактором и единственным автором всех материалов журнала.

Главной темой журнала было наступление на буржуазную прессу. Разоблачение коррупции и духовной ограниченности буржуазных журналистов («Не имея мыслей, уметь выражать их — вот что такое журналист»<sup>23</sup>) обрело особую значимость еще и потому, что Краус видел в современном состоянии прессы характерный симптом — симптом «состояния дел в мире», или, пользуясь названием одной из его работ, симптом «Конца света посредством черной магии» (1912).

Но критика буржуазной прессы была неотделима от критики самой действительности, освещаемой этой прессой. Особенно уголовная хроника, и в первую очередь так называемые преступления против нравственности, служили для Крауса постоянной темой для разоблачительных статей («Нравственность и преступность», 1908).

Судебные процессы над проститутками или сутенерами, смаковавшиеся буржуазной прессой, приводили Крауса в негодование, ибо они происходили на фоне всеобщего проституирования в условиях капиталистического общества. Он высказывал «подозрение, что едва ли не единственная в этом мире сфера, где нет проституции, это и есть сфера сексуальная и что женщин клеймят позорной метой лишь для отвода глаз от проституирования всех мужских профессий. Проституцией я называю такое положение дел, которое извне и изнутри заставляет человека служить предметом торговли».

Критический метод Крауса окрашен сознанием того, что он критикует лишь симптомы, характеризующие состояние общества. Обвинения в адрес действительности оборачивались публицистической риторикой. Обличительный пафос сам по себе не способен исправить пороки общества. Пожалуй, большее впечатление и большее воздействие достигалось за счет документальности его публицистики: Краус обрушивался (подчас с несоразмерной яростью) на те или иные события, на конкретных людей, а главное, на высказывания своих противников. Критика современности была для Крауса, по существу, крити-

кой языка, а упадок языка казался ему одной из самых важных примет своего времени. «Дело гниет с языка. Время протухает с фразы»<sup>24</sup>. А чтобы разоблачить фразу как носителя уродливой мысли, уродливого мировоззрения, достаточно порою лишь процитировать ее.

Краус рассказывал, как сложился его критический метод: «Я наказан пребыванием в эпохе настолько смешной, что она уже не сознает своей смехотворности и не слышит смеха... Так я стал творцом цитат, не более того, хотя я не хочу принижать своей языкотворческой причастности к эпохе, даже если эта причастность выражалась лишь в списывании. Словесное искусство состоит здесь в снятии кавычек, в плагиате пригодных фактов, в приеме, делающем вырезки произведениями искусства»<sup>25</sup>.

Вершиной сатирического коллажа стала книга Крауса «Последние дни человечества», послужившая откликом на события первой мировой войны. Эта «трагедия в пяти актах с прологом и эпилогом», которая «по земному счету времени занимает примерно десять вечеров», является на самом деле не пьесой, а диалогизированным романом, который состоит из сотен маленьких сценок, напоминающих в целом «всемирный театр» в духе гётевского «Фауста».

Роман «Последние дни человечества» представляет собою мозаичную хронику войны, в которой Краус видит «конец света» или пролог к нему. Гротесковый эффект усиливается и здесь благодаря подлинности событий и персонажей (все действующие лица, главные и второстепенные, выведены под своими именами). В предисловии к роману говорится: «Невероятнейшие происшествия, о которых здесь повествуется, реальны; я описывал лишь то, что действительно происходило. Невероятнейшие разговоры, которые здесь ведутся, дословно соответствуют разговорам подлинным; фантастичнейшие несурезицы суть лишь цитаты».

Однако Краусу приходилось убеждаться в том, что документ, обличающий действительность, оказывался все же бессилён. Не литературная, но социальная бесплодность его усилий превращала Крауса просто в «ворчуна» (именно таким он изобразил себя в своем романе). С горечью, а затем и с озлоблением он начинает играть роль Кассандры, которая ждет опровержений своим мрачным пророчествам, но их не слышат.

Самым крупным успехом, которого добился Краус в послевоенные годы, было публичное разоблачение и изгнание из Вены одного из бульварных журналистов. Однако публицистика Крауса оказалась бессильной, когда он обратил ее против венского начальника полиции Шобера, ответственного за смерть девяноста участников рабочей демонстрации. Это мужественное выступление в защиту жертв полицейского террора, казалось, приблизило Крауса к рабочему движению, но все же он остался одиночкой, не доверявшим ни одному из реальных политических течений и верившим лишь в «элементарное воздействие на публику своей полемикой и сатирой»<sup>26</sup>.

Когда в Германии к власти пришли фашисты, то бессилие слова, которое он предчувствовал уже давно, показалось Краусу настолько абсолютным, что Краус умолк. В 1934 году он писал в своем журнале «Факел»: «Что касается огромной темы разверзшегося ада, то о ней с отчаянной трусостью отказывается говорить тот, чье дело было напрасным, ибо он предсказывал этот ад»<sup>27</sup>. В 888-м номере журнала «Факел» за октябрь 1933 года были такие строки:

Слова умерли,  
когда проснулся ад.<sup>28</sup>

Красные тетрадки «Факела» пользовались большим авторитетом не только в Австро-Венгрии. В городах Германии Краус выступал также как чтец. Это был театр одного актера: Краус исполнял целые драмы. Ему обязаны своей новой жизнью произведения Оффенбаха и Нестроя.

Из современной литературы Краус исполнял лишь немного. Особое исключение делалось для Ф. Ведекинда, которого Краус горячо поддерживал; в 1905 году состоялась премьера поставленного Краусом спектакля по пьесе Ведекинда «Ящик Пандоры», в котором приняли участие в качестве исполнителей Краус и Ведекинд.

## Кабаре и «Симплициссимус»

Это было свидетельством духовной близости двух литературных единомышленников: Краус выражал свое уважение писателю, который являлся центральной фигурой литературной оппозиции, давал значительный творческий импульс тенденциям, противостоящим как дилетантствующему «почвенничеству», так и обособленности и замкнутости в литературе. Не случайно с середины 90-х годов XIX века Ведекинд поселился в Мюнхене, так как именно баварская столица служила в этот период оплотом «сецессиона», эстетического направления, выпадавшего из рамок официального буржуазного искусства.

Уже Келлер (в «Зеленом Генрихе») писал о том, как Мюнхен становился «культурным центром», то есть рынком, товаром для которого служило искусство, этот рынок порождал как высокооплачиваемых, модных «академиков», так и «пролетариев» от искусства, то есть тех писателей и художников, которым приходилось бороться за свое существование и признание. Их звали «богемой». Богема сложилась как особая социальная группа в конце XIX века сначала во Франции, позднее в Германии. Богема не стыдилась своей бедности, подобно Э. Мюзаму в его «Песне о лохмотьях», выставляя эту бедность напоказ:

Мы голодранцы, нищий сброд.  
Буржуй не зря на нас плюет,  
Мы не ему чета.  
Мы рвань, а он одет как лорд,  
Мы дрянь, а он наоборот:  
Он в добродетельности тверд,  
И денег до черта.

Буржуй не зря плюет на нас:  
У нас богатств — лишь в брюхе шнапс,  
Но в том-то и беда.  
Кто хлещет шнапс, тому как раз  
С хмельной башки да пьяных глаз  
И добродетель не указ.  
Вот так-то, господа.

Богема одевалась по-своему, у нее были свои городские кварталы и свои ресторанчики, свои представления о нравственности, которые обыватели называли «безнравственными». И хотя все это должно было подчеркнуть полную противоположность буржуазному образу жизни, тем не менее между богемой

и буржуазным обществом возникла определенная взаимосвязь: не только взаимное презрение, но и не меньшее взаимное влечение. Всем этим обстоятельствам и обязано литературное кабаре своим расцветом. По примеру парижского кабаре ("Le chat noir", 1881) Эрнст фон Вольцоген (1855—1934) открыл в Берлине в 1901 году кабаре «Подмостки». В том же году в Мюнхене возникло кабаре «11 палачей», а в Берлине «Гром и дым» — первые известные литературные кабаре в Германии, за которыми последовали многие другие.

На сцене маленьких ресторанчиков выступали со стихами, пародиями, песенками и скетчами их авторы-исполнители. Нередко это были отклики на актуальные политические события. Однако не обновление политической поэзии стало главным вкладом кабаре в развитие литературы. Непосредственный контакт со слушателями, которые находились в нескольких метрах от автора-исполнителя, непринужденная обстановка, шутка, куплет, живой диалог — все это служило мощным противовесом монологически-величественной «позднебуржуазной» поэзии. Зачастую литературное кабаре обращалось к традиционным формам городского фольклора, балладам, уличным песенкам, пародируя их и наполняя самым злободневным содержанием.

Кабаретисты были одинаково далеки как от высокопатетичных «пророков» или изъеденных внутренними сомнениями «затворников», так и от знаменитых «звезд», профессионалов эстрады. Имена Петера Хилле (1854—1904), Юлиуса Бирбаума (1865—1910), Пауля Шеербарта (1863—1915), Эрнста фон Вольцогена остаются известными именно благодаря работе этих авто-



**Ein neuer Thoma!**  
**Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten**  
von  
**Ludwig Thoma**  
mit 20 Zeichnungen von Ed. Thöny

Preis gebettet 2 Mark, gebunden 3 Mark

Ein Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten ist nicht nur das wichtigste Buch, das Ludwig Thoma geschrieben hat, es ist wohl die feinste politische Satire überhaupt, die jemals geschrieben worden ist. Das Thoma der satirischen Kunst und selbstkritischen Schilderer des bayrischen Bauern ist, bei dem noch keiner bezweifeln darf. Wer hätte also geglaubt, dass Thoma zu einer solchen literarischen Verkörperung der bayrischen Zentralabgeordneten! Und weil Thoma seine Satire in gerade seiner besten Zeit, bei einem Stöhnen bei aller äußerlichen Schärfe doch einen hervorragenden geistlichen Ton. Die Satire richtet sich vornehmlich gegen die Leute von Fährer aus anderen Kreisen, der literarische Held des Buches ist mit einem Hauch gewöhnlich, den man deutlich anmerkt, welche Freude der Verfasser selbst an diesem demüthigen Na-turalismus seiner Stellung hat. Schon beim Ausgehen der ersten dieser Briefe im November ging ein Sturm der Entrüstung durch das ganze sozialdemokratische Deutschland. Die Buchausgabe, die als Vorzug auch eine Anzahl bisher unveröffentlichter politischer Aufsätze des Abgeordneten Joseph Fährer bringt, wird allen Freunden Thoma höchst willkommen sein. Zu besonderem Schmuck gereichen die 20 Zeichnungen Fährers, der den bayrischen Bauern mit dem Zeichenstift seines Überwältigend weit zu treffen weiss, wie Ludwig Thoma mit der Feder.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen oder direkt vom Verlag **Albert Langen in München-S**

Реклама издательства о новой книге Л. Тома (1908)

ров для малой сцены. Истоки литературного кабаре тесно связаны с творчеством Кристиана Моргенштерна (1871—1914), особенно с его забавными «Песнями висельника», юмор и ирония которых таили в себе глубокий смысл, с его популярными стихами «Пальмштрем». Традиции Моргенштерна продолжил впоследствии Иоахим Рингельнац (1883—1934) в своих резких и в то же время трепетных стихах о вечном мореплавателе «Куддель Даддельду» (1923), в книге «Гимнастические стихи» (1920), в «Авиаразмышлениях» (1929) и в стихах, написанных в 30-е годы.

Значительную роль в развитии оппозиционной буржуазной литературы сыграли журналы. Сравнимым по своему значению с журналом «Факел» можно считать антикайзеровский журнал «Ди Цукунфт» (1892—1922), выпускавшийся Максимилианом Гарденом (1851—1927) как «обзор политической и культурной жизни». Наиболее сильным конкурентом для солидных художественных журналов, например «Кунстwart» или «Пан», оказался юмористический еженедельник «Симплициссимус», начавший выходить в Мюнхене с 1896 года.

Особенно в первые годы своего существования «Симплициссимус» отличался смелыми критическими выступлениями. Журнал многократно запрещался по соображениям политической цензуры; редакторов и авторов журнала подвергали судебному разбирательству, арестам. Подобно литературному кабаре, «Симплициссимус» сочетал в себе различные виды искусства. Важное место в журнале занимала карикатура, которая достигла высокого художественного уровня благодаря замечательным мастерам этого жанра: Т. Т. Гейне, Э. Тёни, Б. Паулю, О. Гульбранссону, К. Арнольду. Карикатуристам приходилось проявлять недюжинное остроумие, чтобы, не давая повода для цензурных запретов, направлять острие сатиры против Вильгельма II и его режима, против прусского офицерства, реакционных клерикалов, крупной буржуазии. Приходится, однако, отметить, что в канун первой мировой войны «Симплициссимус» начал отходить от революционно-социалистических позиций, а в 1914 году журнал и вовсе проникся духом ура-патриотизма.

В литературном разделе журнала публиковались не только сатирические миниатюры и фельетоны. Здесь регулярно печатались «серьезные» прозаические фрагменты, рассказы. Таким образом, вокруг «Симплициссимуса» объединялись те писатели, которые разделяли оппозиционную направленность журнала и вместе с тем не ограничивались публицистическими откликами на ак-



*Heinrich Meiering.*

Г. Меейринк (О. Гульбранссон)

туальные события, а ставили перед собою значительные творческие задачи. Наряду с Ведекиндом одним из наиболее типичных авторов журнала был Людвиг Тома (1867—1921), прекрасный рассказчик, создавший яркие, исполненные народного юмора картины верхнебаварской деревни; его произведения по праву заняли достойное место в истории новой литературы. В качестве редакторов или постоянных авторов в журнале сотрудничали в разное время: Я. Вассерман, Т. Манн и Г. Манн, а также Г. Мейринк (1868—1932), приобретший известность как автор юмористической повести «Волшебный рог немецкого обывателя» (1909) и гротескового романа «Голем» (1915).

## Франк Ведекинд

Одним из наиболее оригинальных авторов, представлявших «мюнхенскую» литературу до первой мировой войны, был Франк Ведекинд (1864—1918). Он и сам был весьма яркой личностью. На маленькой сцене литературного кабаре или на театральных подмостках в ресторанчиках Швабинга, где он был завсегдатаем, Ведекинд казался персонажем своих же пьес — дерзкий искатель приключений, резко антибуржуазный в своем облике и поведении. В то же время Ведекинд вел с буржуазным обществом постоянную борьбу за свое признание.

Уже происхождением Ведекинд отличался от большинства писателей своего времени. Его отец, прослуживший десять лет на должности придворного врача у турецкого султана, был убежденным демократом; в 1848 году он избран кондепутатом (заместителем депутата) во франкфуртский парламент; пятнадцать лет он прожил в Сан-Франциско, где женился на актрисе, которая была вдвое моложе его. Жизнь самого Франка Ведекинда также не слишком соответствовала общепринятым стандартам. По окончании школы он работал журналистом, возглавлял рекламное бюро фирмы «Магги», выпускавшей приправы для супов. В Цюрихе, куда в годы действия Исключительного закона против социалистов собрались для «литературной революции» поэты-натуралисты, Ведекинд дискутировал с К. Хенкелем и Г. Гауптманом, которым не удалось его переубедить. Он предпочел работу в бродячем цирке, путешествовал по Европе с «художником огня» Рудиноффом, выступал на эстрадных подмостках Швейцарии. В 1896 году Ведекинд стал одним из основателей журнала «Симплициссимус».

Спустя три года ему пришлось отсидеть девять месяцев в саксонской крепости Кёнигштейн за стихи, опубликованные в «Симплициссимусе». Хотя Ведекинд старался продолжить традиции предмартовской поэзии (особенно традиции Г. Гейне и Ф. Дингельштедта с его «Песнями космополитического ночного сторожа»), но все же его политические стихи были довольно безобидны; а тот факт, что за сатирические стихи на поездку Вильгельма II в Палестину («В святой земле») Ведекинд предстал перед судом, свидетельствует скорее об ограниченности имперской юстиции, чем о политическом радикализме Ведекинда, ему отнюдь не присущем.

Интересны стихи Ведекинда, которые он писал для выступлений в литературных кабаре. Он пел песни на свои мелодии и сам аккомпанировал себе на гитаре; манера его исполнения была сдержанной, почти безучастной. Песни Ведекинда оказали немалое влияние на молодого Брехта, который был страстным поклонником Ведекинда. В гротескных балладах Ведекинда порой самые скандальные истории обретали «философский» смысл.

Я тетку свою угробил.  
Моя тетка была стара.  
В секретерах и гардеробе  
Прокопался я до утра.

Монеты падали градом,  
Золотишко пело, маня.  
А тетка сопела рядом —  
Ей было не до меня.

Я подумал: это не дело,  
Что тетка еще живет.  
И чтоб она не сопела,  
Я ей ножик воткнул в живот.

.....  
Я убил ее. Но поймите:  
Ведь жизни не было в ней,  
О судьи, прошу, не губите  
Молодости моей!

*(«Теткоубийца». Перевод В. Швыряева)*

Жуткое событие излагается здесь с хладнокровным цинизмом. Автор вовсе не возмущен кровавым преступлением; скорее похоже, что он питает симпатию к своему скандальному герою. Во всяком случае, эта баллада Ведекинда, как и многие другие, рассказана так, что обывательская мораль выворачивается в ней наизнанку: у «юности» своя логика, она настаивает на своем праве наслаждаться молодостью, наслаждаться жизнью.

Шансоны «Бригитта Б.» и «Ильза» на первый взгляд могут показаться просто фривольными песенками, однако на самом деле в них скрыт тот же смысл.

В статье «Об эротике» (1906) Ведекинд сформулировал свои «философские принципы» следующим образом: «...я делю людей на две части. Одна часть исповедует с незапамятных времен лозунг: «Плоть есть плоть — в противоположность духу». При этом предполагалось, что дух выше плоти... Подобное уничтожение и оскорбление плоти не могло длиться вечно... Из-за сей несуразницы другая часть людей предпочла иной лозунг: «Плоть по-своему духовна».

Этот лозунг сделал Ведекинда последователем сенсуалистов первой половины XIX века. Как и Гейне, он различал далеких от жизни идеалистов и жизнеспособных реалистов. Хотя Ведекинд из этих «эллинистических взглядов» не выводил требований изменить общественное устройство, а его сенсуализм ограничивался областью эротики, мировоззрение Ведекинда делало его противником натуралистов, чьи представления о пассивно-страдальческой человеческой натуре были так же неприемлемы для Ведекинда, как, впрочем, и их идеал женщины (т. е. женщины эмансипированной, политически активной, увлеченной той или иной мужской профессией), который казался Ведекинду «противоестественным». В прологе к своей трагедии «Дух земли» Ведекинд, высмеивая натуралистическую драму и ее бесплотных героев, ошеломлял публику, например, такими словами:

Нет, господа, лишь мой герой — герой,  
Свободный дикий зверь, прекрасный, гордый, злой!

*(Перевод М. Ваксмахера)*

Непримиримая борьба между «свободным диким зверем», «естеством» и противоестественностью современного общества стала центральной темой пьес Ведекинда. Они полемизируют с натуралистическим театром не только своим содержанием, но и формой — это не зарисовки с натуры, а «пьесы-тезисы», в которых персонажи могут быть лишены индивидуальности, а действие не стремится к правдоподобию, сталкивая лишь типажных героев-антагонистов. В то же время персонажи Ведекинда очень яркие и колоритны, а его театр — зрелищен, в нем нередко присутствуют элементы цирковых представлений. Словом, это театр для актера той же витальной силы, что и сам Ведекинд.

«Пробуждение весны» — первая зрелая пьеса Ведекинда, в которой он еще не вполне отошел от социальной критики в духе натуралистов. Пьеса была написана в 1890 году, но появилась на сцене только в 1906 году. В подзаголовке она названа «трагедией детей».

Пьеса рассказывает о пятнадцатилетних гимназистах, которые не могут справиться с проблемами полового созревания, поскольку родители и школа накладывают запрет на сексуальную тему: об «этом» говорить неприлично. Двое подростков, мальчик и девочка, гибнут. Мориц Штифель, живший в вечном страхе, что его оставят на второй год, стреляется. Вендла Бергман умирает от последствий аборта, так и не поняв, что с ней произошло, поскольку родители до самого конца внушают ей, будто она больна малокровием.

Этим жертвам семьи, церкви и школы Ведекинд противопоставляет Мельхиора Габора, который сам позаботился о своем «просвещении»: он написал сочинение на тему о половых отношениях, чем вызвал гнев учителей. Мельхиора Габора отправляют в исправительное заведение, но он сбегает от туда. Драма заканчивается фантастической сценой, немыслимой в пьесах натуралистов: Мельхиор Габор встречает на кладбище призрак Морица Штифеля, и тот хочет заманить Мельхиора в могилу, но появляется «человек в маске», который вновь открывает Габору радости земной жизни. Мельхиор уходит с кладбища вместе с «человеком в маске», напоминающим Мефистофеля (реминисценции из «Фауста» пронизывают все творчество Ведекинда).

В последующих пьесах Ведекинд не только декларирует свои жизнеутверждающие идеалы, но и изучает возможности и последствия их реализации.

Трагедии «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1902) объединены общим главным персонажем — соблазнительной и прекрасной Лулу, «прообразом всех женщин», символизирующим чувственное начало и природные стихии в человеке.

В своих мечтах она еженощно ищет «мужчину, для которого я создана и который создан для меня»; по замыслу пьесы Лулу как бы играет роль пробного камня, которым поверяется время в лице того или другого мужчины: все они не выдерживают испытания, гибнут. Во второй пьесе происходит перелом. Скрываясь от полиции, Лулу попадает к людям, которые пользуются ею с той же холодной расчетливостью, с какою раньше относилась к своим любовникам сама Лулу. Ее вынуждают стать проституткой, но Лулу не может торговать любовью, ибо для нее «любовь и есть жизнь». Именно «естество» Лулу, ее страстное желание любви делает ее беззащитной в холодном мире наживы. Она гибнет от руки убийцы Джека Потрошителя.

Драмы диологии «Лулу» не исчерпываются простым противопоставлением свободного «естества» и противоестественности. Они дают гротесковое изображение буржуазного общества с его бесчеловечной моралью войны всех против всех. «Жизнь — это только горка для катания на салазках», — говорится



в финале пьесы Ведекинда «Маркиз Кейт» (1900), в которой коллизии «Лулу» перенесены в циничный мир крупного бизнеса.

В многочисленных последующих пьесах («Замок Веттерштейн», 1910; «Франциска», 1912 и т. д.) Ведекинд продолжал варьировать темы своего творчества, отчасти пересматривая прежние взгляды, но, по существу, не добавляя чего-либо нового.

В послевоенные годы стало ясно, что пьесы Ведекинда несли в себе гораздо более глубокое содержание, нежели одну лишь критику лицемерной буржуазной морали. В 1923 году, выступив по случаю пятой годовщины со дня смерти Ведекинда, Генрих Манн подчеркнул именно реализм драматургии Ведекинда и притчевый характер его пьес.

Первая мировая война окончательно подтвердила истинность тех представлений о сущности буржуазного общества, с которыми за несколько десятилетий до войны выступал Ведекинд в своих пьесах. Война обнажила в буржуазном обществе то, что в нем было на самом деле под приукрашенной личиной: бесчеловечность, жестокость, бессовестную эксплуатацию... Все это было так, и Ведекинд стал свидетелем того, как сбывались его мрачные пророчества и предсказания, о которых он некогда говорил в своих произведениях<sup>29</sup>.

## Макс Рейнгардт

Своим громким сценическим успехом Ведекинд обязан Максусу Рейнгардту (1873—1943). Он поставил пьесу Ведекинда «Пробуждение весны» (1906) в берлинском «Немецком театре», который под его руководством стал ведущим театром Германии, а сам Макс Рейнгардт — известнейшим немецким режиссером предвоенных лет. Он достиг этого благодаря смелому репертуару и четкому руководству театром, что обеспечило ему победу над бесплодной рутинной придворного театра и столичной сцены. Рейнгардт инсценировал произведения наиболее значительных современных авторов: Г. Гауптмана, Гофманстала, Шницлера, Штернхейма, Стриндберга, Ибсена, Шоу, Л. Толстого и Горького. Одновременно он заново открыл забытых драматургов Ленца, Бюхнера и Граббе. Вершиной творческой деятельности Макса Рейнгардта явились постановки циклов пьес немецких классиков и, конечно же, его постановки пьес Шекспира. Правда, за этим удивительным многообразием творческих интересов стояли, пожалуй, не ярко выраженные литературные пристрастия и тем более не отчетливая культурно-политическая концепция, а скорее стремление придать театру зрелищное великолепие, это стремление было отличительной чертой позднебуржуазного искусства, хотя цели, которые ставили перед собою отдельные драматурги, были весьма различны.



*А. Стриндберг (М. Оппенгеймер)*



М. Горький. «На дне» (Берлин, 1903)

«Я мечтаю о театре, — писал Макс Рейнгардт, — который вернет людям радость. Который откроет им выход из серой повседневности к веселому и чистому воздуху красоты. Я чувствую, что людям надоело видеть в театре повторение собственных несчастий и что они тянутся к ярким краскам, к возвышенному»<sup>30</sup>. Для создания такого «праздничного» театра использовались все средства, и в первую очередь — актеры. Рейнгардт сумел не только привлечь в «Немецкий театр» лучших актеров, но благодаря своей чуткости и убежденности помог раскрыться их талантам. В «Немецком театре» играли Альберт Бассерман, Пауль Вегенер, Александр Моисси, Вернер Краус, Фридрих Кайслер, Люсия Гёфлих, Эдуард фон Винтерштейн, Эмиль Яннингс. Использовались и всевозможные технические средства: вращающаяся сцена, декорационные задники, проекторы, искусственный туман.

Начиная с Макса Рейнгардта, режиссура превратилась в режиссерское искусство, а сам режиссер стал центральной фигурой в театре, стал организующим и связующим началом для актеров, декораторов, композиторов, театральных техников, с одной стороны, и для зрителей — с другой. Результат столь комплексной организации театрального зрелища был поразителен. Эдуард фон Винтерштейн писал, вспоминая о знаменитой постановке Рейнгардтом шекспировского «Сна в летнюю ночь» (1905): «Когда поднялся занавес, то на сцене появился лес, самый настоящий лес. Чтобы сделать иллюзию наиболее полной, из-за кулис впрыскивали хвойную эссенцию... При звуках скерцо Мендельсона по деревьям стали прыгать и карабкаться эльфы — это была потрясающая картина. Подвешенные на ветвях и подрагивающие лампочки изображали светлячков, а лунная подсветка прожекторов, которые просвечивали сквозь листву, создавала на сцене причудливую игру бликов и теней...»<sup>31</sup>.

Эта буйная театральная зрелищность, рожденная гениальной фантазией выдающегося режиссера, отражала те перемены, которые происходили в культурной жизни в «постнатуралистический» период. Макс Рейнгардт превратил театр натуралистического изображения «среды» в театр совершеннейших иллюзий; он стал образцом «кулинарного» театра (по выражению Брехта), который резко расходился и с представлениями Ведехинда об искусстве.

## Роман мирового значения

В ранний период творчества Генрих Манн причислял Ведекинда (наряду со своим братом и А. Шницлером) к важнейшим литературным соратникам. Их дружба основывалась на общности жизненных и эстетических идеалов: «безобразию» капиталистического мира, пронизанного корыстными расчетами, они противопоставляли полнокровную красоту жизни.

И если Ведекинд самим построением своих пьес и характерами их персонажей намечал пути развития драматургии последующих периодов от экспрессионистов до Брехта, то творчество Генриха Манна играло аналогичную роль в прозе. Творческий метод Генриха Манна продолжал антинатуралистические тенденции Ведекинда, хотя происходило это в иной области и привело к другим результатам. Творчество Г. Манна сконцентрировало в себе те черты, которые сделали немецкий роман XX века явлением мировой культуры. До этой поры его значимость не была столь велика. В то время как французский, русский и английский роман добился в XIX веке мирового признания, произведения Келлера, Раабе и Фонтане были известны практически только немецкому читателю. Да и новым прозаикам, пришедшим в литературу на рубеже двух веков, оказывалось зачастую не по силам найти адекватные художественные средства для отображения начинающейся эпохи империализма. Буржуазному писателю стало, как никогда, трудно втиснуть новую проблематику в четкую фабулу и ясные человеческие характеры. Причина была не в недостатке фантазии, а в том, что для буржуазных писателей объективные исторические процессы уже не поддавались осмыслению. Наполненные разнообразными событиями сюжеты бульварных романов на деле были далеки от действительных событий, происходивших в жизни, по этой же причине вообще лишилась событийности «высокая» литература, по-своему пытавшаяся осмыслить действительность.

Поскольку в условиях капитализма на литературу влияют законы рыночной конкуренции, то «почвеннические» романы, бульварщина, книги, проникнутые духом национализма и милитаризма, а также издания профашистского толка (см. с. 92) заняли ведущее место на книжном рынке (см. таблицу).

### Тиражи произведений «апологетической прозы»

(общий тираж в тыс. экз.)

до 1933 г. до 1945 г.

65	840	Г. Гримм. Народ без пространства (1926)
700	800	В. Бонзельс. Пчела Майя... (1912)
242	752	В. Флекс. Странник между двумя мирами (1917)
450	770	Р. М. Рильке. Мелодия о любви и смерти корнета Кристофа Рильке (1906)
271	725	Г. Лёнс. Оборотень (1910)
380	620	Р. Фосс. Два человека (1911)
441	615	Р. Герцог. Вискоттены (1905)
485	585	В. фон Моло. Фридерикус (1918)
120	526	Р. Герцог. Штольтенкампы (1917)

343	518	П. Келлер. Зима в лесу (1902)
362	510	Г. Френсен. Йорн Уль (1901)
400	500	Ф. Розе. Учитель язычников (1909)
400	600	Г. Куртс-Малер. Отпусти меня! (1912)
50	483	А. Заппер. Семья Пфэффлинг (1906)
435	477	Й. Геер. Хранитель погоды (1905)

Еще большего успеха, чем отдельные «бестселлеры», добились такие весьма плодовитые авторы «тривиальной литературы», как К. Май (совокупный тираж до 1978 года — около 55 млн. экз.), Г. Куртс-Малер (совокупный тираж до 1974 года — свыше 30 млн. экз.), Л. Гангхофер (совокупный тираж до 1978 года — свыше 30 млн. экз.).

Будучи продуктом рыночной конъюнктуры и средством идеологической манипуляции, эти «бестселлеры» сыграли зловещую роль в формировании массового читательского сознания. Что же касается буржуазно-гуманистической литературы, то лишь очень немногие из ее произведений имели столь высокие тиражи (совокупный тираж книги Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» достиг к 1933 году 1 млн. экз., а роман Т. Манна «Будденброки» издавался до 1936 года в количестве 1,3 млн. экз.).

В «высокой» литературе этого периода преобладали саморефлексия, лирический импрессионизм, попытки расчленить на составные элементы целостные душевные переживания, благодаря чему повествовательная манера писателей обогащалась новыми открытиями, однако чтение произведений затруднялось. В разнообразных и весьма индивидуальных формах эта проблематика отразилась в творчестве целого ряда прозаиков, пришедших в литературу на рубеже XIX и XX веков.

Книги погибшего в Освенциме Георга Германа (1871—1943) «История Иеттхен Геберт» (1906), «Генриетта Якоби» (1908) и «Кубинке» (1910), действие которых происходит в Берлине, стали удачным образцом реалистиче-



Г. Герман (Э. Бюттнер)



К. Фибиг (Э. Штумпп)

ского социального романа. В своих последующих произведениях (из которых особенно выделяются «Рядовой Вордельман», 1930, и «Розовый Эмиль», 1935), Г. Герман придерживался повествовательной манеры, сложившейся в романе XIX века.

Клара Фибиг (1860—1952) в романах «Бабыя деревня» (1900), «Крест в Фенне» (1908), «Стоящие за воротами» (1910) и других, изображавших жизнь рабочих, продолжила социально-критические традиции писателей-натуралистов; однако в новых условиях одни лишь жалость и сострадание не давали писателю возможности проникнуть в сущность антагонизмов современного общества.

Эдуард Кайзерлинг (1855—1918) также принадлежит к числу последователей натуралистической школы. Особенно интересными оказались его произведения, в которых он писал о тех краях, откуда был родом, об аристократических семьях Прибалтики. В повести «Думала» (1909) и в романе «Вечерние окна» (1913) аристократы изображены с большой психологической достоверностью, как пресыщенные декаденты. Им противопоставят яркие образы людей из народа (например, в рассказе «Солдатская Керста», 1901) или образы женщин, порывающих со своим аристократическим окружением.

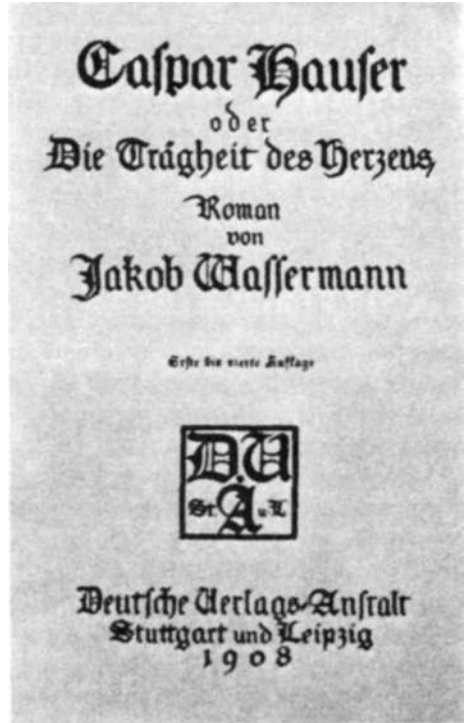
Рикарда Хух (1864—1947) обратилась в своих ранних романах «Воспоминания Лудольфа Урслея младшего» (1893) и «Михаэль Унгер» (1903) к теме поисков смысла жизни выходцами из буржуазной среды. «Неоромантические» увлечения сменились интересом к исторической проблематике в монографических эссе («Распространение и упадок романтики», 1902, «Великая война в Германии», 1914, — эссе о Тридцатилетней войне). Работа над темами итальянского освободительного движения XIX века («Рассказы о Гарибальди», 1907; «Жизнь графа Федерико Конфалоньери», 1910) предопределила формирование гуманистического мировоззрения писательницы.

Влияние неоромантизма ощутимо и в первых романах Бернгарда Келлермана (1879—1951) «Йестер и Ли» (1904) и «Море» (1910). Келлерману удалось преодолеть интроспективность позднебуржуазной прозы благодаря необычайно смелому расширению тематического диапазона. В своем фантастическом романе «Туннель» (1913) он повествует о драматической истории строительства трансатлантического туннеля, причем довольно значительное место в романе, что случалось нечасто, отведено показу антагонистических противоречий между трудом и капиталом.

Напротив, «Заметки Мальте Лауридса Бригге», написанные Р. М. Рильке, как и романы швейцарского писателя Роберта Вальзера (1878—1936), были продиктованы тем мировоззренческим отношением к современности, которое делало невозможным сохранение традиционных повествовательных форм. Произведения Вальзера «Помощник» (1908) и «Якоб фон Гунтен» (1909) соединяли в себе автобиографическую достоверность с гротеском, обладающим



*Кайзерлинг (Л. Коринт, 1901)*



Титульные листы и суперобложки книг

высокой степенью обобщения, что положило начало прозе, нашедшей свое продолжение в творчестве Кафки, Дёблина и Музиля.

Однако самым читаемым писателем-романистом этого периода стал Якоб Вассерман (1873—1934), причем именно потому, что сознательно продолжал строить романы на прочной сюжетной основе (он отстаивал необходимость фабулы для романа в своем литературно-теоретическом диалоге «Искусство рассказа», 1904). Стремление дать широкую панораму общества и одновременно проследить судьбы отдельных героев, которых Вассерман вслед за традициями «романа воспитания» ведет к постепенному преодолению «сердечной косности», наглядно отразилось в его романах «История юной Ренаты Фукс» (1900) и «Человечек с гусями» (1915), хотя приходится отметить и искусственность некоторых авторских решений. Наиболее убедительным результатом неизменной приверженности Вассермана к интересному сюжетному построению и нравственно-критическому освещению своего материала можно считать его роман «Дело Маурициуса» (1928).

## Раннее творчество Томаса Манна

Среди писателей, дебютировавших в конце XIX — начале XX веков, особенно выделяются авторы, обретшие всемирную известность, ибо они нашли творческие ответы на новые проблемы, вставшие перед художественной литературой. В их числе следует назвать в первую очередь Генриха и Томаса Маннов. Исходным моментом для их творчества с самого начала было критическое отношение к кайзеровской Германии, которое можно объяснить некоторыми социологическими причинами, — впрочем, такое же отношение было характерно и для многих других писателей.

Генрих и Томас Манны родились в старинной семье любекских зерно-торговцев. В конце XIX века дела семьи сложились не особенно благополучно; торговля в прибалтийском регионе теряла свое значение по сравнению с трансатлантическими коммерческими сделками. После смерти отца фирму пришлось ликвидировать. Тем не менее семья была достаточно обеспечена, правда, жить приходилось лишь на «ренту», т. е. без особенной роскоши; эта же «рента» служила источником существования и для обоих братьев.

Пережив на примере собственной семьи разорение крупнобуржуазных патрициев, Т. Манн с тем большей зоркостью научился различать приметы «нового времени» и происходящее в нем «превращение бюргера в буржуа», например «в империалиста-шахтовладельца, который, не задумываясь, жертвует жизнью 500 000 человек и вдвое больше ради аннексии Брие и ради господства над всем миром»<sup>32</sup>. Бывшие патриции презирали нуворишей и чувствовали себя среди них отщепенцами, но как раз это давало возможность для взгляда на них со стороны, для анализа, для критики и скепсиса по отношению к самодовольному новому веку. Вильгельм II твердил о «великих временах», к которым он якобы вел Германию. Писателю же открывался ее «упадок».

«Упадок одной семьи» — именно таков подзаголовок первого романа Томаса Манна (1875—1955) «Будденброки» (1901).

Работая над романом, Т. Манн сообщал своему мюнхенскому знакомому, что, мол, пишет скучную, буржуазную вещь, «...но речь в ней идет об упадке, в этом и состоит ее литературное достоинство»<sup>33</sup>. Книга, которую сам писатель считал поначалу лишь приватной хроникой одной семьи, приобрела значимость

европейского романа, поскольку в судьбах этой семьи писатель, пусть бессознательно, отобразил важнейшие проблемы своей эпохи.

Т. Манн обладал мощным «эпическим инстинктом». Он не ограничивался простым бытописанием. Не случайно его заинтересовала именно «история» семьи, ибо ему хотелось показать самый процесс ее упадка, который прослежен на судьбе трех поколений Будденброков.

Первое поколение еще находится в согласии с самим собой и внешним миром, а вот в следующих поколениях унаследованные ими коммерческие и моральные принципы приводят к конфликту с жизнью. Представители младших поколений переживают этот конфликт по-разному. Так, патриархальные традиции и коммерческие интересы препятствуют Тони Будденброку связать свою судьбу с Мортемом Шварцкопфом, лишая ее счастья. Ей приходится дорого заплатить за свою покорность. В конце концов она становится почти комической фигурой, стремясь поддерживать уже несостоятельные амбиции клана Будденброков. Ее брат противится подобному самопожертвованию; он предпочитает независимость и превращается в чудаковатого декадента. Зато вся энергия Томаса Будденброка оказывается направленной именно на то, чтобы сохранить видимость буржуазного благополучия. Он как бы разыгрывает некую роль, заботясь о внешней форме, которой более не соответствует реальное содержание, а в результате он терпит неминуемый крах. Для Ганно, последнего из Будденброков, «упадок» является уже не борьбой различных возможностей, а непреложной реальностью.

Однако историко-аналитический подход, характерный для художественного метода Т. Манна, был не просто проявлением его «эпического инстинкта». Т. Манн был одним из немногих писателей конца прошлого и начала нынешнего века, которые считали себя не столько противниками, сколько продолжателями натуралистического направления в литературе. Более того, Т. Манн творчески освоил все достижения критического реализма в европейской литературе второй половины XIX века и учел их в своих произведениях; он учился у Фонтане и Шторма в той же мере, в какой его учителями были Толстой и Бурже.

Т. Манн открыл новые возможности прозы, в первую очередь благодаря ее последовательной «интеллектуализации». Это обнаруживается уже в «Будденброках», где индивидуализация персонажей сочетается с их социальной типизацией; разнообразие точных деталей открывает возможность широких обобщений: деталь приобретает почти символическое значение.

Так Ганно задуман как хрупкий впечатлительный «последыш», а Кристиан как типичный декадент. Для аристократических персонажей романа «Королевское высочество» (1909) также характерна их духовная пустота: все в их жизни делается только «для вида», и потому никому не нужно, а в историческом плане уже излишне. Подобно большинству героев ранних произведений Т. Манна они исчерпали свои исторические возможности, стоят на пороге краха и потому типичны.

Одним из источников скептицизма относительно незыблемости вещей является для Т. Манна сильнейшее ощущение проблематичности своего места в жизни. Будучи художником, он чувствовал себя вне буржуазного общества и одновременно ощущал свое превосходство над ним (не причисляя себя в то же время ни к богеме, ни к «сверхчеловекам»). Противоречивость положения буржуазного художника в обществе, его отчужденность от «нормальной» общественной жизни — одна из главных тем Т. Манна. Она воплощена им в тех его произведениях, героем которых и стал художник.



В новелле «Тонио Крёгер» (1904) рассказана история выходца из буржуазной семьи, одинокого с детских лет, который предпосылкой своего творчества считает дистанцию между собою и прочими людьми: чувство формы, стиля, выражения предполагает для него «холодное, привередливое отношение к человеку и даже, пожалуй, некую душевную скудость и пустоту». Парадокс творческой личности он видит в том, что художнику приходится «изображать человеческое, не будучи причастным к нему», в этом состоит его несчастье. Эта мысль, развернутая в обширных эссеистических фрагментах новеллы, заканчивается признанием гуманистического предназначения искусства, «любви ко всему человеческому, приветливому, обыденному».

Главный герой новеллы «Смерть в Венеции» (1913) — вновь «художник». Он известный писатель, как и в новелле «Тонио Крёгер» (а также в других «новеллах о художниках», например, «Паяц», 1897, или «Тристан», 1903). Речь здесь идет отнюдь не об одних лишь проблемах искусства. Художник становится поистине «героем своего времени», типичным представителем «прусской Германии». Густав фон Ашенбах — сын прусского чиновника, автор книги, прославляющей Фридриха II, девизом которого «стойкость в минуты опасности» руководствуется в своей жизни и сам Густав Ашенбах. Однако встреча с юным венецианцем пробуждает в Густаве Ашенбахе темные страсти, рушится благополучный, искусственный мир. Жизнь и этого человека оказывается пустой, ненастоящей.

Отрицание узколобого морализма, пруссачества послужило темой еще одного замысла из раннего периода творчества Т. Манна, над которым писатель работал до последних дней своей жизни. Он задумывал «Признания авантюриста Феликса Круля» (1911), намереваясь спародировать стилистику гётевской «Поэзии и правды». Комический эффект этого произведения достигается прежде всего тем, что один и тот же мошенник выдает себя попеременно то за свободного художника, то за военного. Круль смешон, когда он хочет выдать себя за высокопоставленную персону, но, с другой стороны, он же, смеясь, обманывает толстосумов, аристократов, офицеров тем, что плутовски пользуется механизмом, который действует в высшем обществе. Вершиной ранней редакции романа является эпизод в призывной медицинской комиссии, полный злой издевки над прусской военщиной.

Работа над «Признаниями авантюриста Феликса Круля» ознаменовала собою этап острой критики «вильгельмовской эры». В это же время Т. Манн начал писать маленькую, как ему казалось вначале, новеллу, которая должна была называться «Волшебная гора». Она была закончена лишь двенадцать лет спустя, превратившись в большой роман. В промежутке были война и революция — события эпохального значения. Они лишили почвы те буржуазно-консервативные позиции, с которых Т. Манн и многие другие современные писатели осуществляли социальную критику общества. Настало время коренных переосмыслений.

## Социальный роман Генриха Манна

Критическое отношение Генриха Манна (1871—1950) к кайзеровской Германии было гораздо более радикальным. Оно выражалось не в иронических или юмористических тонах, как у брата, а в тонах гневно-сатирических. Однако в ранний период своего творчества Генрих Манн, стремясь создать яркие образы героев, противостоящих современному обществу, был порою

чересчур экспрессивен; ему не были чужды ницшеанские идеалы. Их удалось преодолеть, когда Генрих Манн начал поиск положительного героя и позитивных общественных идеалов в самой социальной действительности. Ему казалось, что буржуазно-демократическая республика даст возможность воплотить в жизнь триединство духа, деяния и красоты. Италия (где Генрих Манн жил — временами вместе с братом — в 1893—1898 годах в Палестрине, Флоренции и Риме), а в еще большей степени Франция повлияли на формирование его общественно-политических взглядов. В целом ряде статей (позднее они были собраны в книге «Дух и действие», 1931) Генрих Манн размышлял над литературой, философией и общественной жизнью французской республики от ее революционных истоков до современности.

Первый роман «Страна тунейцев» (1900) навеян Генриху Манну французской литературой, а именно «Милым другом» (1885) Мопассана.

Каждый из авторов рассказывает историю одной «карьеры». Герой Г. Манна — студент из провинции, который становится известным литератором в Берлине 90-х годов. Однако причиной тому был вовсе не его талант, а связь с женой крупного банкира. С удивлением убеждается Андреас Цумзее как много и как мало нужно человеку для того, чтобы добиться успеха. Своей же собственной непродолжительной известностью драматурга-натуралиста он обязан стараниям и деньгам жены банкира. Когда он устаёт от этой любовницы, то оказывается лишенным всякой поддержки, потому что выходит за рамки отведенной ему роли — роли забавника, паяца.

Эта книга стала социальным романом потому, что показала роль денег не только в литературе, но и во всех других сферах жизни — печати, общественном мнении, политических партиях, аристократической верхушке.

Эту власть представляет в романе банкир Тюркхеймер — новый Наполеон. Автор пока еще лишь констатирует его могущество, не пытаясь бороться с ним. Объектом сатиры является пока что лишь немецкий «милый друг», на примере которого Г. Манн впервые показывает психологию «верноподданных», — этот ничтожный приспособленец восхищается могущественным банкиром, видя в нем «человека эпохи Возрождения».

Тип «человека эпохи Возрождения» был тогда в моде. Дань этому увлечению отдал наряду с Ведекиндом и Г. Манн, которого заинтересовал образ «свободной женщины». Этой теме он посвятил трилогию «Богини, или Три романа герцогини Асси» (1903).

Действие трилогии происходит в Италии, описанной в экзотических красках: по словам самого автора, он хотел показать в романе «страстную чувственность на фоне яркой природы



Первое издание романа Г. Манна «Венера» (1903)

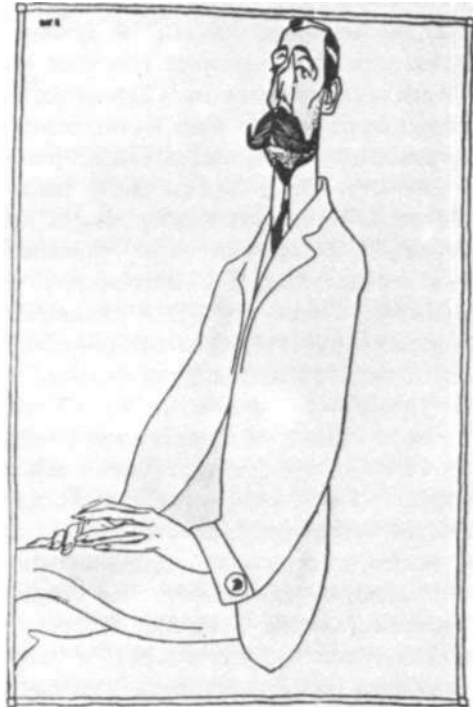
(Неаполь), античность, перенесенную в современную утонченность, языческое отношение к жизни»<sup>34</sup>. Огромная жажда жизни, ищущая самовоплощения, противопоставлена узким рамкам буржуазного быта — но противопоставлена она лишь в образах неумеренной фантазии, которые хотя и не лишены эстетической значимости, но вряд ли имеют нравственное оправдание; во всяком случае, у этих образов нет какой-либо соотносительности с социальной действительностью. В ряде последующих новелл — особенно в новелле «Пиппо Спано» (1905) — Генрих Манн уже проводил довольно точное различие между историческими идеалами Ренессанса и мечтой о полнокровной жизни, которая самому герою оказывалась не по силам.

Представления о возможностях осуществления идей Возрождения в современной жизни менялись у Генриха Манна, поскольку писатель во все большей мере связывал свои политические идеалы с республиканским устройством общества, и эти идеалы уже не противопоставлялись действительности. В последнем итальянском романе Генриха Манна «Маленький город» (1909) идеал и действительность, красота и нравственность стремятся к сближению. Писателя интересует уже не внеисторическая Италия, а ее современность, в которой продолжают жить традиции борьбы за свободу, независимость и национальное единство; героем становится не отдельный, исключительный персонаж, а весь народ, богатый многообразием слившихся в нем личностей.

В маленький город прибывает оперная труппа и производит в нем настоящий переворот: разгораются личные конфликты, обостряется борьба политических партий. Но все эти потрясения в конечном счете упрочивают солидарность людей и пробуждают в них подлинную человечность.

Городу удалось сделать «маленький шаг вперед», и не последнюю роль сыграли в этом искусство и артисты. Генрих Манн не идеализирует республиканский уклад жизни; он пишет о жителях маленького города с мягким юмором, который позволяет взглянуть на события романа как бы чуть-чуть со стороны, но это вовсе не умаляет их значимости. Ведь «маленький город» представляет собою положительную социальную модель, «пример того, как любовь облагораживает человека. Неправ оказывается здесь тот, кто считает себя умнее сообщества людей...»<sup>35</sup>. Генрих Манн назвал свой роман «гимном демократии»<sup>36</sup>.

Работа над романом, отражающим чаяния и надежды общества, тесно связана по времени и по своему содержанию с замыслом социального сатирического романа «Верноподданный».



*Heinrich Mann*

Г. Манн (О. Гульбранссон, 1904)

В 1906 году Генрих Манн писал: «...я хотел бы вывести героя, который был бы щедрым, чистым и гуманным в противоположность тем человеко-ненавистникам, которых рождает нынешняя реакция»<sup>37</sup>. Италия и Германия, «Маленький город» и «Верноподданный» — тут и там два полюса. Роман «Верноподданный» был начат в 1911 году и закончен в июле 1914 года; его журнальная публикация была прервана начавшейся войной.

Роман «Верноподданный» стал вершиной среди произведений Генриха Манна, обличавших кайзеровскую империю (под общим названием «Империя» Г. Манн объединил три романа — «Верноподданный», «Бедные», 1917, и «Голова», 1925). Собственно, к этому же циклу можно отнести и роман «Учитель Гнус» (1905). В сатирическом повествовании о судьбе «школьного тирана» прусской складки писатель хотел открыть «изнанку» своего героя; он попытался проникнуть в психологию носителя власти, чтобы обнаружить ее уязвимость. В романе же «Верноподданный» Генрих Манн показал, как человек становится носителем власти.

Речь в этом романе вновь идет о «немецкой карьере нового времени». Дидерих Гесслинг боится отца, бога, трубочиста, полицейского и учителя. Но он быстро начинает понимать, что лучший способ установить хорошие отношения со всеми, у кого сила, — подчиниться им. Автор с издевкой пишет о своем герое, что полную уверенность тот обретал лишь тогда, когда получал тумачи. Однако Дидерих Гесслинг подчиняется власти и силе не как раб (который всегда готов взбунтоваться), а скорее как комедиант, ибо он искренне восхищается могущественной властью и по мере возможности старается подражать ей. Его жизнь становится комическим самоутверждением через самоуничтожение.

В «Верноподданном» Г. Манн как бы вернулся к традициям буржуазного «романа воспитания», признававшим за человеком ответственность за формирование своей личности. Но Генрих Манн показал в романе такие социальные условия современного общества, которые превращают человека в безответное существо, в «ничтожную частичку массы». Ироническая переключка с «романом воспитания» — подобно тому, как это произошло с «Признаниями авантюриста Феликса Круля» Т. Манна, — подняла произведение Г. Манна до высот социального романа, в котором объектом сатиры стала сама правящая верхушка: ведь приспособленец Гесслинг стремится походить на своего кайзера до «мистической неразличимости», в результате чего оба они оказываются смехотворны.

Борьба Гесслинга за Нетциг, немецкий «маленький город», напоминает провозглашенную Вильгельмом II борьбу за «место под солнцем» для Германии, которую он вел во имя интересов германского империализма. Предпосылкой этой борьбы являлось уничтожение всех либеральных и демократических традиций. Гесслингу удается победить шаткую «партию народа», возглавляемую стариком Буком. Гесслинг копирует своего кайзера даже в союзнничестве с социал-демократом Наполеоном Фишером — фигурой, язвительно пародирующей «реальную политику» немецкой социал-демократии.

Гесслинг побеждает в Нетциге. Правда, его вдохновенной речи в честь «Вильгельма Великого» мешают громы и молнии, разогнавшие торжественное собрание. Хотя оробевшему Гесслингу и приходит в голову мысль, что свержение власти силами природы является попыткой с негодными средствами, гроза в романе все же становится символическим предвестником той бури, которой предстоит совершить подлинный революционный переворот в обществе.

# Литература на переломе

## «Все разваливается»

Предчувствием близкого «переворота», «апокалипсиса», «конца света» проникнуты не только романы Генриха Манна. В 1911 году Берлинский театр имени Лессинга показал новую пьесу Г. Гауптмана «Крысы», в которой переплетаются комическая линия, связанная с потерпевшим крах театральным директором, и линия трагическая, связанная с бездетной женой каменщика Йона. В конце пьесы Йон выкрикивает слова, символичность и пафос которых, пожалуй, не слишком оправданы предшествующими событиями: «Все сгнило, все здесь разваливается. Все грозит рассыпаться, все подточено крысами и мышами. Все качается и может в любой момент рухнуть, начиная с самого чердака». В романах Гауптмана «Юродивый Эммануэль Квинт» (1910) и «Атлантида» (1912) тема кризиса вновь усиливается апокалипсическими мотивами. В новелле Т. Манна «Смерть в Венеции» (1911) личный кризис героя совпадает со временем, когда ощущается приближение кризиса, грозящего всему европейскому континенту.

Явственные симптомы радикализации в противоположном направлении наблюдались и в той литературе, которая обслуживала интересы правящих классов. Еще в 1907 году Карл Либкнехт писал, что германский милитаризм существует не только в виде германской армии, но и в виде системы насаждения милитаристского духа, который пропитал общественную жизнь и быт целого народа<sup>38</sup>. И эта система активно действовала. В 1914 году такие авторы, как Эрнст Лиссауэр и Вальтер Флекс, выпускали книги, сыгравшие немалую роль в воспитании послушного «человеческого материала».

Одним из важных признаков, характеризующих перемены в культурной жизни во втором десятилетии XX века, является объединение молодых писателей и художников в новые группировки. Они были на десять лет моложе поколения авторов, добившихся известности, и о своем несогласии с условиями, сложившимися в искусстве и обществе, заявляли непривычно громко и дерзко, требуя признания для совершенно новых течений в искусстве. В Италии и России их называли футуристами, во Франции и Германии — экспрессионистами. Подъем экспрессионизма, его внутренние разногласия и, наконец, его закат ознаменовали собою сравнительно длительный период в развитии европейской и немецкой литературы, продолжавшийся до середины 20-х годов, хотя, разумеется, этот период не исчерпывался одним направлением. Такие писатели, как К. Штернхейм и Ф. Кафка, вряд ли разделяли мировоззренческие и эстетические принципы экспрессионистов и не примыкали к их кружкам. Однако их произведения обнаруживали те же содержательные и формальные элементы, которые характеризовали литературу второго десятилетия в целом, свидетельствуя о том, что она вступала в фазу перелома.

## Мировой кризис, мировая война, мировая революция

Новый динамизм литературной жизни не был неожиданным. Он стал своеобразным проявлением мощных сдвигов, происходивших в мировом историческом процессе и сопровождавшихся настолько далеко идущими послед-

ствиями, что их трудно было предугадать в начале нового века. Каменщик Йон, ужаснувшись, воскликнул, что все здание «может в любой момент рухнуть», и в этих словах его выразились не только предчувствия, связанные с завтрашним днем, но и ощущение современности.

События, происходившие в России, возвестили о назревании огромных исторических перемен: революция 1905 года, восстание матросов на броненосце «Потемкин», призыв большевиков к всеобщей стачке и последовавшие за этим вооруженные выступления свидетельствовали о возможности перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую.

Некоторое время спустя ряд зловещих событий в западноевропейских странах показал, что «мирная фаза» империалистической экспансии подошла к концу.

В 1911 году столкновение интересов империалистических держав произошло в Северной Африке (второй марокканский кризис) и едва не привело к войне между Францией и Германией. Затем последовал балканский кризис, который также затрагивал интересы крупнейших империалистических стран. Лихорадочные военные приготовления обострили и без того сложную международную обстановку.

**Arbeiter!**

**Auf zum Protest**  
gegen das Schand-Urteil im Prozeß Liebknecht!

**Auf zum Kampf**  
gegen die Fortsetzung des Krieges!

Genug des Völkermordens! Genug des Hungerns!

**Laßt die Arbeit ruhen!**

**Wie ein Mann verlaßt die Werkstätten und Fabriken!**

Mann der Arbeit aufgewacht!  
Und erkenne deine Macht!  
Alle Räuer stehen still,  
Wenn dein starker Arm es will.

**DAS FORUM**  
HERAUSGEBER: WILHELM HERZOG

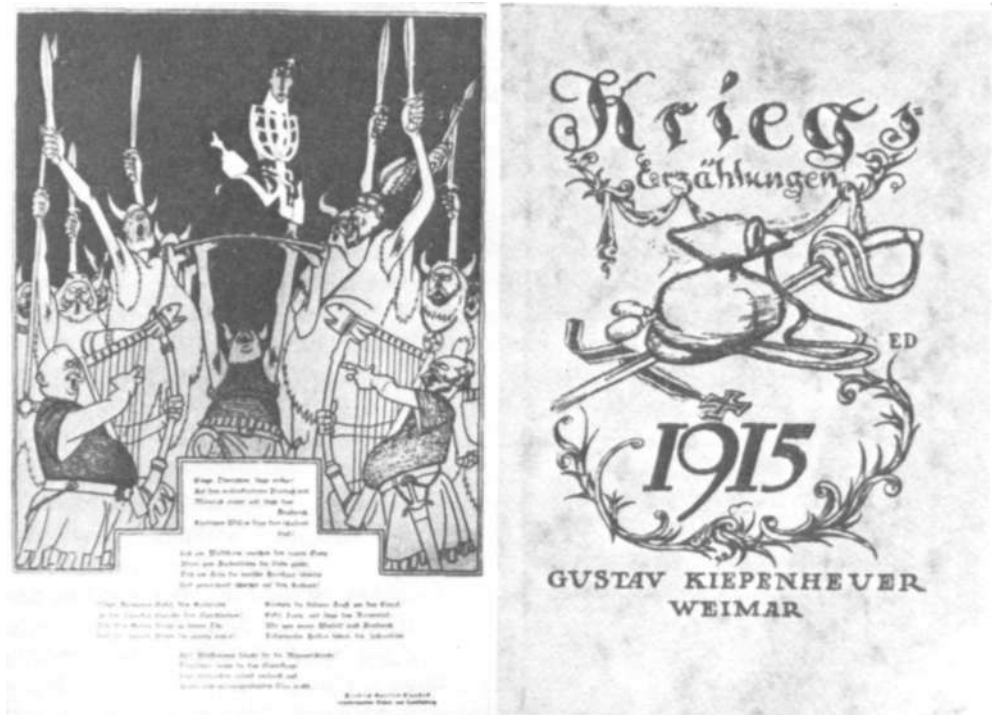
Soeben beginnt der neue Jahrgang  
1915/16

LEIPZIGER TAGEBLATT: Ein Zeugnis echt deutscher Kultur innerhalb des Weltkrieges stellt „Das Forum“ dar, das in kulturpolitischer Beziehung eine energische und konsequente Haltung bewahrt.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG: „Das Forum“, die von Wilhelm Herzog geleitete Münchener Zeitschrift zeichnet sich scharf ab von der feldgrauen Gedankenlosigkeit, die jetzt das Zeitschriftenwesen uniformiert. Da jetzt jede eine Nation vertretende Zeitschrift der Henker der feindlichen Nation sein will, nimmt „Das Forum“ den Kampf gegen diese Henker auf. Statt Dokumente des Hasses veröffentlicht jedes Heft „Dokumente der Liebe“.

ROMAIN ROLLAND IM JOURNAL DE GENÈVE: De tous ces jeunes écrivains qui s'efforcent de défendre leur esprit contre les entraînements des passions nationales, le plus décidé, le plus éloquent, le plus hardi, celui dont la personnalité a été soulevée le plus haut par la tempête, est Wilhelm Herzog, qui dirige le Forum de Munich, et qui, comme notre Péguy au début de ses Cahiers de la quinzaine, remplit presque entièrement sa revue de ses articles enflammés.

Листовка (1916). Реклама журнала «Форум»



Карикатура на поэтов, прославлявших кайзеровскую Германию. (1914). Сборник рассказов о войне, выпущенный издательством «Кипенхойер»

Европа походила на пороховую бочку. Для взрыва достаточно было искры. Ею стало покушение на австрийского эрцгерцога в Сараево в июле 1914 года. Шесть недель спустя началась первая мировая война, обусловленная самой природой империализма и стоившая человечеству десять миллионов жизней.

Лидеры европейских рабочих партий, объединившихся во II Интернационале, заявляли о том, что они воспрепятствуют развязыванию войны.

Международные съезды социалистов, которые состоялись в 1907, 1910 и 1912 годах, призывали пролетариат использовать все средства, чтобы не допустить войны, а если она все же будет развязана, то ответить на нее уничтожением капитализма как общественной системы. Еще в июле 1914 года во многих немецких городах прошли демонстрации сознательных рабочих против военной угрозы. Однако в августе 1914 года депутаты социал-демократических партий всех воюющих стран выступили в поддержку «своих» правительств. Европейский пролетариат был предан руководителями социал-демократических партий.

Однако лжепатриотическая фразеология не смогла затушевать жестокую правду массового истребления людей, поэтому антивоенное движение приобретало все более широкий размах. Уже в ноябре 1914 года В. И. Ленин писал: «...во всех передовых странах война ставит на очередь лозунг социалистической революции, который становится тем насущнее, чем больше ложатся тяжести войны на плечи пролетариата...»<sup>39</sup>.

Социалистическое и буржуазно-демократическое  
антивоенное движение в политике и литературе  
(1912—1918)

1912

Ламсцус. Роман «Человеческая бойня».

1914

Основание союза «Новое отечество», имевшего целью, подобно пацифистским обществам Германии и Австрии, распространение идей мира.

Г. Гессе. Статья «Друзья, оставим этот тон!».

Р. Роллан. Статья «Над схваткой».

Сборник под этим названием (1915).

К. Либкнехт голосует 2 декабря в рейхстаге против военных кредитов.

Г. Ф. Николаи, Ф. В. Фёрстер, А. Эйнштейн. Антивоенный манифест «Призыв к европейцам». Р. Шикеле. «Вайсе блеттер» (1916—1920). Журнал противников войны из буржуазно-демократического лагеря, где было опубликовано эссе Г. Манна «Золя».

1915

Левое крыло социал-демократической партии основывает группу «Интернационал». Р. Люксембург издает под псевдонимом «Юниус» брошюру «Кризис социал-демократии». К. Либкнехт пишет листовку «Враг в собственной стране».

Р. Шикеле. Драма «Ганс в комариной дыре».

Циммервальдское движение объединяет противников войны под руководством большевиков (с 1919 года в Коммунистическом Интернационале).

Международная конференция женщин — членов социалистических партий (Берн). Международная конференция социалистической молодежи (Берн).

Антивоенная агитация большевиков в Петроградской Думе.

1916

Основание «Группы Спартака». Листовки «Письма Спартака» (1916—1918).

В. Херцфельде. Антивоенные стихи «Новая молодежь» (1916—1917).

II Циммервальдская конференция в Кинтале (Швейцария).

И. Р. Бехер. «К солдатам социалистической армии».

Первомайские демонстрации во многих немецких городах с требованием заключения мира. К. Либкнехт приговаривается за

Л. Франк. Новелла «Человек добр».

А. Барбюс. Роман «Огонь» (пе-



их организацию к четырем годам каторжных работ.

Антивоенные заявления социалистической партии и союза «Индустриальные рабочие мира» в США.

1917

Забастовки путиловских рабочих в Петрограде.

Февральская революция в России.

Международное объединение профсоюзов требует заключения мира.

Восстание рабочих в Турине.

Выход Независимой социал-демократической партии из Социал-демократической партии Германии.

Апрельские забастовки в Германии.

Восстание матросов в Киле.

А. Барбюс и П. Вайян-Кутюрье основывают Республиканский союз бывших участников войны.

Мятежи во французской армии.

Великая Октябрьская социалистическая революция.

Декрет В. И. Ленина о мире.

1918

Январская забастовка австрийских рабочих перекидывается на флот в Каттаро.

Забастовка рабочих военной промышленности в Германии.

Имперская конференция «Союза Спартака» провозглашает программу народной революции.

Ноябрьская революция.

реведен на немецкий язык в 1918 году).

И. Голл. «Реквием павшим в Европе».

Ф. фон Унру. Драма «Род».

Э. Мюзам. «Солдатская песня».

В. Газенклевер. Драма «Антигона»; стихотворение «Убийцы слушают оперу».

Ф. Вольф. Драма «Магомет».

Э. Толлер. Драма «Превращение».

Р. Гёринг. Драма «Морское сражение».

С. Цвейг. Драма «Иеремия».

А. Лацко. Новеллы «Люди на войне».

Б. Брехт. Стихотворение «Легенда о мертвом солдате» (1918).

Во время войны были написаны Э. Хёрнле. Стихи «На войне и в тюрьме» (1918).

Ф. Рюк. Стихи «Цветы в темнице» (1918).

В. Мёллер. Стихи «Война и борьба» (1919).

Р. Леонгард. Стихи «Хаос» (1919).

К. Краус. Драма «Последние дни человечества» (1919).

В. Ламсцус. Роман «Сумасшедший дом» (1919).

Ф. фон Унру. Новелла «Жертвенный путь» (1919).

Начиная с 1916 года в России, Англии и Франции стали происходить демонстрации и забастовки, выражающие волю народа к миру. В 1917 году



Т. Т. Гейне. Старый и новый бог войны («Симплициссимус», 1914)

восстали матросы немецкого флота. В движение пришли настолько мощные силы, что в результате Февральской революции в России были свергнуты царь и его правительство. Свершившаяся затем Великая Октябрьская социалистическая революция подтвердила предсказания В. И. Ленина, что эпоха империализма станет началом эпохи социалистических революций.

Германия также стояла на пороге новой эры. Вильгельм II бежал в Голландию. Была провозглашена «Свободная немецкая республика». «Союз Спартак» и молодая коммунистическая партия видели свою цель в замене буржуазного парламентаризма Советами депутатов трудящихся и в свершении социалистической революции. Однако во имя «спокойствия и порядка» социал-демократия объединилась с потерпевшей крах военщиной. Январские бои в Берлине, провозглашение Советской республики в Баварии, подавление капповского путча, революционные выступления в центральной Германии в 1921 году и восстание гамбургского пролетариата в 1923 — таковы наиболее знаменательные события первой решительной битвы труда и капитала на немецкой земле. Послевоенный период революционного подъема завершился — и не только в Германии — стабилизацией капитализма. Лишь Советской России удалось выстоять в героической борьбе с внутренними и внешними врагами революции.

Эти исторические события нашли свое отражение в пестром многообразии литературных течений, быстро сменявших друг друга. Их содержание и значимость в известной мере определялись теми позициями, исходя из которых немецкие и австрийские писатели воспринимали наступление новой эры. Особенность этого периода заключалась в том, что в предвоенные годы почти не существовало социалистической или тесно связанной с рабочим движением литературы. Поэтому потрясения, которые вызвал в духовной жизни всех европейских стран общий кризис капитализма, отразились преимущественно в творчестве буржуазных деятелей культуры. Среди них же писатели, подходившие к проблемам общества и культуры с демократических позиций, составляли меньшинство. Уход из политической сферы общественной жизни стал наиболее распространенной формой отношения буржуазных писателей к германскому империализму. Вступая в эпоху всемирно-исторических перемен, в эпоху революций, они оказались неготовыми к ней ни в политическом, ни в мировоззренческом плане.

Бурное время не создавало подходящих условий для спокойного созревания реалистического творческого метода. Молодому поколению буржуазных писателей исторический перелом также открывался спонтанно, он скорее интуитивно угадывался, чем осознавался ими. Количество литературных произведений того периода, сохранивших свою значимость до наших дней, действительно невелико. Но ведь немецкая литература 20-х годов и есть литература эпохи исторического перелома. Период «позднебуржуазного искусства»

сменился периодом, требовавшим от художника глубоких переосмыслений, внутренних перемен, выбора политической позиции. Из поисков иных путей рождалось революционное искусство, из протеста совести против бесчеловечной империалистической войны черпала новые силы социалистическая литература. В умах многих писателей складывались мировоззренческие предпосылки, без которых были бы невысказаны последующие творческие достижения. Новые художественные формы и идеи, которые внесли решающий вклад в развитие демократической и социалистической литературы, были рождены, в частности, поисками «авангардистов».

## Карл Штернхейм

Об усилении критического отношения к господствующей общественной системе свидетельствует творчество Карла Штернхейма (1878—1942) в период с 1910 по 1920 годы. После довольно слабого «неоромантического» дебюта он привлек к себе внимание своей комедией «Панталоны», первой пьесой из трилогии под ироническим названием «Из героической жизни бюргера». В немецкой драматургии до этих пор, пожалуй, не было столь художественно яркого произведения, которое вместе с тем своим социально-критическим содержанием предъявляло столь всеобъемлющий счет германскому империализму.

Штернхейм пошел тем же путем, что и Т. Манн: социальные и политические интересы общества — вот тот рычаг, который приводит в движение действие пьес Штернхейма. Да и способ сатирического разоблачения у обоих авторов вполне сходен, хотя сатира Штернхейма имеет драматургическую природу и целиком заключена в фабуле пьес. В самих репликах вроде бы и не скрыт пафос возмущения, автор беспристрастен в характеристике своих персонажей, которые разоблачают себя сами обычностью своих поступков и взглядов.

Есть даже совпадение некоторых биографических моментов у Штернхейма и Т. Манна, предопределивших их критическое умястроение. Отец Штернхейма был ганноверским банкиром и владельцем газет. Сын рос в богатой семье крупного буржуа. У него была возможность спокойно учиться и даже издавать собственный журнал («Гиперион», 1903). Он жил и работал в прекраснейших уголках Германии и Европы.

Благодаря своему происхождению Штернхейм разбирался в экономике и большой политике, что нашло отражение в его произведениях. Правда, он презирал все общество в целом. В одной из работ, где он излагал философские принципы своего драматургического цикла, Штернхейм назвал это общество "Juste milieu" \* («Берлин, или Золотая середина», 1920).

Оно включает в себя, по словам Штернхейма, ныне все — «от левого крыла консерваторов до правого крыла коммунистов... и вне его оказались лишь древнефеодалная голубая кровь да Коммунистическая рабочая партия Германии...» Кроме этих 95 процентов, Штернхейму виделось лишь небольшое количество «решившихся на независимость индивидуумов», которым присущи «мужество человеческой первобытности», «всемогуще-живая, жестокая, свежая жизнеспособность», то есть это были «свободные субъекты», личности, как и он сам.

---

\* Золотая середина (франц.).

Этот крайний индивидуализм, возведенный до уровня мировоззрения, отличал Штернхейма от Т. Манна, у которого критика современности базировалась на его демократических идеалах. С позиций абсолютного отрицания Штернхейм смог подвергнуть неподкупному анализу довоенную эпоху, однако проблемы послевоенного времени уже не поддавались критическому осмыслению с подобных позиций. В 20-е годы творчество Штернхейма утратило свою значимость и энергетический заряд. Штернхейм умер одиноким и почти забытым эмигрантом в Брюсселе.

Темой Штернхейма была «ожесточенная финальная схватка противоборствующих классов». Действительно, в пьесах «Сноб» и «Год 1913» на сцене впервые была показана борьба монополий за власть. Хотя персонажи пьес говорили в них неестественно сухим, обезличенным языком телеграмм, все же Штернхейму удалось выявить характер своих героев, обнаружить социальную и экономическую мотивацию их поступков.

В «буржуазной комедии» «Панталоны» (1911) рассказывается, как пишет Штернхейм в своем предисловии, о том, как некая «дама теряет панталоны, и ни о чем ином, кроме этого банального факта, не говорят со сцены на сухом немецком языке».

Луиза, миловидная супруга мелкого прусского чиновника Теобальда Маске, теряет на оживленной берлинской улице панталоны, чем приводит мужа в гнев, так как он ожидает от этого события множество неприятностей. Комичность происшествия заключается в том, что последствия оказываются совсем иными. Любопытные очевидцы проникают в дом супругов, где Маске превращает их в весьма выгодных квартирантов. Один из квартирантов — дворянин Скаррон — пишет стихи, другой — парикмахер Мандельштамм — любит пофилософствовать. Их попытки соблазнить Луизу оканчиваются неудачей, несмотря на ее благосклонность. Виною тому отчасти немощность обоих мужчин, отчасти непрестанное желание «просветить слабоумного Маске», из-за чего то и дело разгораются бессмысленные дискуссии. Однако Маске не дает сбить себя с толку. В конце концов он остается победителем, «великаном» (именно так Штернхейм первоначально и хотел назвать свою пьесу). Ему удастся скопить приличную сумму денег, и он мечтает обзавестись наследником. Смешным оказывается общество, в котором неотразимы типажи, подобные Маске.

Восхождению династии Маске посвящены последующие пьесы цикла. В комедии «Сноб» (1914) сын мелкого буржуа Маске намеревается стать генеральным директором концерна.

Успех Кристиана был бы несомненным, если бы состоялся его брак с девушкой из аристократической семьи, дочерью председателя наблюдательного совета. Кристиан хладнокровно порывает с прежней любовницей и с родителями, выплачивая им «отступные», причем Теобальд, отец Кристиана, считает это правильным, а потому старается повысить сумму отступных; наконец Кристиану удается внушить своей будущей жене, что он является внебрачным сыном от связи матери с французским дворянином: бюргер может стать героем лишь в том случае, если он сумеет отказаться от всех норм бюргерской морали.

Пьеса «Год 1913» (1915) — последняя в трилогии о Маске — несет в себе предчувствие близящихся исторических перемен. Ключевая мысль пьесы: «если общественная система достигла своего апогея, значит, она находится в преддверии перемен». Не случайно Штернхейм назвал эту пьесу уже не комедией, а драмой. Она повествует о последней схватке в семье Маске, когда идет борьба за господство над миром, но зато близок и конец этого господства.

Семидесятилетний барон Кристиан Маске фон Буков, состояние которого оценивается в 128 миллионов, ведет конкурентную борьбу со своей дочерью. Спор идет о поставках крупных партий оружия: монополии готовят войну. Благодаря искусной интриге старому Маске удается одержать победу. Однако он умирает в миг своего триумфа. Но не только эта интрига движет сюжет к развязке, к «преддверию» исторических перемен. Штернхейм пробовал показать в своей пьесе противника старого времени. Личный секретарь Кристиана Маске оказывается тайным предводителем молодых романтиков-бунтарей. Правда, за его псевдореволюционными фразами кроются лишь честолюбивые планы пробраться в династию Маске. Соратник предводителя Фридрих Штадлер отмежевывается от него. Симпатии автора на стороне Штадлера, именно он представляется носителем новых моральных начал.

К циклу пьес «Из героической жизни бюргера» примыкают драмы «Шкапулка» (1912), «Бюргер Шиппель» (1914) и "Tabula Rasa" (1916). Вскоре после войны Штернхейм продолжил критику империалистической эры в прозаических произведениях — сборнике новелл «Хроника начала XX века» (двухтомное издание, 1918, расширенное трехтомное издание, 1926—1928) и романе «Европа» (1919).

## Экспрессионисты

Выведя в своей пьесе «Год 1913» единственного положительного героя и назвав его Штадлером, Карл Штернхейм хотел отдать дань уважения поэту-экспрессионисту Эрнсту Штадлеру, погибшему в 1914 году. В его стихах и мировоззрении Штернхейм видел подлинную альтернативу тому обществу, которое Штернхейм называл "Juste milieu". В свою очередь экспрессионисты видели в Штернхейме и Г. Манне тех немногих представителей более старшего поколения писателей, которых они считали своими предшественниками. В творчестве Штернхейма их восхищала «страсть, свойственная всем поэтам, — ужас и отвращение перед духовной и нравственной затхлостью буржуазии, поработанной той реальностью, которая бездушно и изобретательно создавалась самой буржуазией; теперь же буржуазию преследует, подчиняет ее, ею управляет пресловутая «сила обстоятельств», а не разум и воля»<sup>40</sup>.

Таковыми высказываниями Штернхейм и Г. Манн причислялись к весьма пестрому эстетическому течению, подобных которому прежде не бывало. Литературный процесс на рубеже веков определялся немногими великанами; общность устремлений выражалась во взаимных симпатиях, реже в дружеских отношениях; «кружок Стефана Георге» был, по существу, клубом экстравагантных одиночек. Для новой литературной ситуации, сложившейся накануне войны и революции, была характерна тяга к общности, к образованию группировок. Примерно так же, как во времена натурализма, только в более широких масштабах, в Берлине, Лейпциге, Дрездене и Праге молодые люди собирались вместе, открывали для себя сходство взглядов, образовывали активно действующие кружки, устраивали творческие вечера и выставки; они издавали журналы (срок их жизни был недолог, но не менее тридцати из них заслуживают внимания), выпускали листовки, антологии, альманахи, серийные издания.

Наряду с новыми издательствами (например, издательство «Курт Вольф ферлаг», находившееся в Лейпциге, затем в Мюнхене) для формирования нового поколения писателей важную роль играли журналы — среди них журнал «Аktion», издававшийся с 1911 года Францем Пфемфертом (1879—1954),

журнал «Штурм», редактором которого с начала его основания в 1910 году был Герварт Вальден (1878—1941), журнал «Вайсе блеттер», выходивший с 1913 года под руководством Рене Шикеле. Не изящные новеллы или солидные эссе заполняли теперь их страницы, а памфлеты, манифесты, тезисы и заявления по различным вопросам искусства или общественной жизни. Важное место занимала в журналах графика, но главным были стихи. С самого начала поэзия оказалась наиболее подходящим выразительным средством для экспрессионизма.

Экспрессионизм не представлял собою единого течения ни по своим многократно провозглашавшимся целям, ни по содержанию или форме экспрессионистских стихов. Однако не случайно литературными документами экспрессионизма стали именно сборники и антологии, которые самой своей разноголосицей и даже диссонансом высказываний и мнений давали своеобразную целостную картину.

Курт Пинтус (1886—1972), один из ведущих теоретиков экспрессионизма, включил в сборник «Сумерки человечества» (1919) стихи 23 поэтов, распределив их по тематическим разделам; в мелодическом созвучии самых разных инструментов и голосов ему слышалось музыкальное единство «поэтического оркестра». Но это единство, общность всех поэтов проявляется лишь как «интенсивность и радикализм чувств, убеждений, выразительных средств, формы», эта интенсивность заставляет поэтов «вновь вести борьбу против человечества той эпохи, которая приближается к концу, ради страстного желания готовить, звать новое, лучшее человечество»<sup>41</sup>.



Титульный лист журнала «Акция» с портретом Ф. Пфемферта (К. Феликсмюллер, 1922)



Титульный лист журнала «Штурм» с рисунком Ф. Марка к «Примирению» Э. Ласкер-Шюлер (1912)

Общность поэтов определялась в известной мере социальными предпосылками. Почти все они были выходцами из семей средней буржуазии, они закончили гимназию, университет. Однако вполне благополучная жизнь их отцов — обычно предпринимателей или чиновников — не казалась им достойной подражания. Им предстояло приспособиться к уже окрепшему империалистическому государству, не способному дать ни жизненных целей, ни приемлемых альтернатив. Единственную силу, противостоящую современному социальному укладу и культуре, они видели в самих себе — в выражении своей ненависти, своей тоски.

Все это имело существенные последствия для формирования своеобразного художественного метода. Он опирался в значительной мере на отрицание поэзии своих ближайших предшественников, задачей которой являлось лишь «изучение действительности для ее копирования». Правда, экспрессионисты видели определенные положительные моменты в натурализме, ибо тот, как писал К. Пинтус, «избрал объектом искусства вездесущую действительность, которую раньше предпочитали не замечать». Упреки же в адрес натурализма сводились к тому, что «копирование того или иного явления не раскроет существа реальности, а анализ отдельных частных не сможет верно отразить всеобъемлющее бытие»<sup>42</sup>.

Отказ от критического и аналитического подхода к действительности не означал, однако, сознательного или бессознательного разрыва с искусством критического реализма, его достижениями на рубеже двух веков. Требование приблизить культуру к «существу реальности» было отчасти справедливым, ибо указывало на действительные недостатки современного буржуазного «реализма». От «Будденброков» Т. Манна и впрямь пролегла линия, которая привела к популярности «семейных романов», подобных тем, автором которых был Рудольф Герцог (1869—1943); в них предприимчивый буржуа представал в ореоле добропорядочности («Люди с Нижнего Рейна», 1903; «Вискоттены», 1905; «Штольтенкампы и их женщины», 1917).

С другой стороны, теоретикам экспрессионистской поэзии их мировоззренческие принципы не позволяли разработать более глубоких представлений о реализме. Они требовали «преодолеть» действительность за счет высвобожденной эмоциональной энергии субъекта; тем самым и происходил разрыв между явлением и сущностью: «Освободить действительность от абриса ее явленности, освободить от этой явленности нас самих, преодолеть ее благодаря проникновенной силе духа, победить и подчинить ее себе благодаря интенсивности чувств, их большой взрывной мощи — такова единая воля новейших поэтов»<sup>43</sup>.

Страстное желание проникнуть в существо реальности помогло экспрессионистской поэзии дать важный импульс для развития литературы, на который оказался неспособен критический реализм прежних периодов. Однако именно эта заявка на преодоление и изменение реальности благодаря лишь «проникновенной силе духа» и «интенсивности чувств» поставила перед экспрессионизмом задачи, которые он не мог разрешить. Война повлекла за собою значительные социальные сдвиги в обществе, и экспрессионисты получили возможность увидеть, что объективная реальность имеет свои законы, не подчиняющиеся субъективной воле отдельных личностей. Этот конфликт между суровой, неподатливой действительностью, с одной стороны, и эстетическими устремлениями, отвлеченными мировоззренческими идеалами экспрессионистов — с другой, обусловили конечный распад экспрессионизма в литературе, начавшийся по окончании первой мировой войны.

## Ранняя экспрессионистская поэзия

Своеобразное единство экспрессионистского течения не в последнюю очередь проявлялось в том, что в целом оно как бы заслоняло отдельных его представителей: сущность и художественные достижения экспрессионистов трудно проследить в творчестве отдельных авторов, тем более что жизненный и творческий путь многих поэтов-экспрессионистов рано оборвался.

Всего лишь несколькими годами ограничилось литературное творчество Георга Гейма (1887—1912). Он был одним из самых одаренных и характерных представителей экспрессионистской поэзии.

Разрыв с семьей (отец Георга Гейма был прусским чиновником юстиции), скандал в школе (Гейм исключен из берлинской гимназии), студент юридического факультета без желания учиться, стажер-судья без всякой склонности к своей профессии — такова биография поэта, почти стереотипная для многих экспрессионистов. Однако далеко не у всех подобные биографические обстоятельства порождали столь радикальные бунтарские настроения, как у Георга Гейма: «...безысходный энтузиазм душит меня в это банальное время. В своих грезах наяву я вижу себя Дантоном, бойцом на баррикаде, я не мыслю себя без фригийского колпака»<sup>44</sup>.

Этот энтузиазм ненависти находил для себя выход только в литературе. Китс, Шелли, Бодлер, Верлен, Рембо, а из немецких поэтов — Клейст, Габбе и Бюхнер стали кумирами для Георга Гейма и его поколения. В 1911 году вышел сборник стихов Георга Гейма «Вечный день», оставшийся единственным прижизненным изданием. Уже посмертно была напечатана книга "Umbra vitae" («Тени жизни», 1912). Ему виделось, как на города ложились тени, а в них росли «гигантские демоны». В тяжелых ритмах и полных контрастов образах запечатлены видения переворотов и «Войны»:

Пробудился тот, что непробудно спал.  
Пробудясь, оставил сводчатый подвал.  
Вышел вон и стал, громадный, вдалеке,  
Заволокся дымом, месяц сжал в руке.

*(Перевод Б. Пастернака)*

В 1912 году Гейм утонул, катаясь на коньках на Хафеле.

Многие из поэтов-экспрессионистов стали жертвами войны: Альфред Лихтенштейн (1889—1914), Эрнст Вильгельм Лотц (1890—1914), Эрнст Штадлер (1883—1914), Август Штрамм (1874—1915), Георг Тракль (1887—1914). Для тех, кто остался в живых, экспрессионизм оказался лишь общим промежуточным этапом для дальнейшего самоутверждения в весьма различных направлениях. Он имел совершенно несхожее значение для Иоганнеса Бехера и Готфрида Бенна, для Вальтера Газенклевера и Рудольфа Леонгарда, для Франца Верфеля и Ивана Голла. Понятие «поэт-экспрессионист» имеет, таким образом, довольно ограниченное приложение, поскольку оно адекватно характеризует лишь нескольких рано умерших поэтов, чей творческий путь преждевременно оборвался. Экспрессионистскую поэзию определяет, по существу, ряд основных мотивов, которые появились в разрозненных стихах примерно полусотни поэтов; затем эти мотивы видоизменялись, причем диалектика литературного процесса была такова, что он приводил этих поэтов к совершенно различным результатам.



Собственно говоря, лирика раннего экспрессионизма не принесла с собою принципиально новых тем по сравнению с поэзией предшественников. Его основное содержание достаточно отчетливо прослеживается в первых сборниках Эльзы Ласкер-Шюлер (1876—1945) — «Стикс» (1902) и «Седьмой день» (1905), за которыми последовали «Еврейские баллады» (1913). Выразившееся не только в стихах, но и во всем мировосприятии неутолимое стремление прорвать оболочку отчужденности между людьми благодаря первозданным человеческим чувствам любви и дружбы сделало Эльзу Ласкер-Шюлер одним из ведущих поэтов экспрессионизма. Ее стихи также лишь продолжали мотивы «позднебуржуазной поэзии», однако эти стихи были новыми по лирической экспрессии и силе обобщения. Элегическое предощущение кризиса и упадка в духе Рильке и Гофмансталя сменилось в стихах Э. Ласкер-Шюлер экспрессионистским мотивом «конца света».

«Конец света» — именно так называлось одно из напечатанных в 1911 году стихотворений ставшего впоследствии жертвой нацизма Якоба Ван Годдиса (1887—1942):

Слетает шляпа с головы буржуя,  
Крик в воздухе сковал безликий страх.  
Треск падающих крыш. И слышно — негодуя,  
Вздувается вода в размытых берегах.  
Уж буря здесь. Плотин крутые груди  
Штурмуют дикие моря ордой валов.  
И насморком застигнутые люди,  
И гулкий грохот рухнувших мостов.

(Перевод Г. Петникова)

Много лет спустя Бехер вспоминал: «Две эти строфы, эти восемь строк, казалось, превратили нас в совсем иных людей, они возвысили нас, вырвав из бюргерской затхлости, которую мы ненавидели, но не знали, как от нее избавиться. Эти восемь строк открыли нам выход... мы пели их, бурчали себе под нос, мы шли с ними в церковь и, твердя их про себя, сидели с ними на велогонках. Мы выкрикивали их друг другу на улицах, будто лозунги, с одного тротуара на другой...»<sup>45</sup>

Новым и неожиданным в этом стихотворении было простое нанизывание образов, каждый из которых занимал одну строку и казался сам по себе бессмысленным и странным, а вместе они подчинялись капризу автора, заставлявшего соседствовать забавную чепуху и всемирные катастрофы. Это будило тревожное предчувствие того вселенского беспорядка, который и оправдывал название стихотворения.

Симультанность, напряженность



Э. Л. Лотц (Л. Майднер, 1919)



*Я. ван Гогдис (Л. Майднер, 1924)*

выразительных средств за счет на- низывания однородных образов стали определяющим компози- ционным принципом экспрессио- нистических стихов. У Георга Тракля они проникнуты безысходной тос- кой. В ранних стихах Готфрида Бенна (1886—1956) мотив «конца света» оборачивается цинично- холодным взглядом на физическое разложение («Мужчина и женщи- на, проходя по раковому бараку»). У других поэтов — зачастую в од- ном и том же стихотворении — тот же мотив переплетается, одна- ко, с противоположной темой, и именно их столкновение рождает особый дух экспрессионистической поэзии, привнесший новую струю в современную буржуазную литера- туру. Известное стихотворение Эрнста Штадлера называется «Прорыв», и это название характе- ризует одну из основных тем ранне-

го экспрессионизма, диалектически связанную с метафорикой «конца света».

Жизнеощущение неукротимой молодости, стремление к новым горизон- там пронизывает в равной степени как стихотворение Ван Гогдиса «Конец света», так и стихотворение «Юные кони» Пауля Больдта (1883—1918 или 1919), причем оба этих стихотворения представлялись современникам клю- чевыми для экспрессионистической поэзии.

Под собою не чую ног,  
вслед за ветром несется в погоню  
по зеленым лугам табунок:  
кони юные! Юные кони!

Над бурьяном, над ямой с водой  
распластались в летящем беге  
серый в яблоках, чалый, гнедой,  
вороной, белый, рыжий, пегий!

.....  
Конь покорно замедлит шаг,  
подойдет и вздохнет глубоко.  
В человеческих жестких глазах  
робко дрогнет конское око.

В простых образах природы, лишенных манерности и формалистических изысков, звучит мечта о полнокровной, стремительной жизни, причем в дру- гих стихах эта мечта перерастает в мечту о переменах и преобразованиях в обществе. Действительно, в поэзии раннего экспрессионизма вновь появля-

ется ряд ключевых понятий, утративших былое значение в современной буржуазной литературе. Так, например, Франц Верфель (1890—1945) назвал одно из своих стихотворений «Призыв к революции» (1914). В нем, правда, нет конкретных представлений о социальной революции, но все же есть пафос отрицания существующего жизненного уклада:

Всю низость постигни, и сам вырастай,  
 Проклятие крикни, и смело сгорай,  
 Против старого мира воздвигни новой жизни  
 сверкающий край!  
 (Перевод Вл. Пяста)

С пафосом отрицания связан еще один мотив ранней экспрессионистской поэзии: страстная, но несколько расплывчатая мечта о братстве всех людей. «Быть близким тебе, человек! — единственная мечта». Этими строками начинается стихотворение, открывающее сборник стихов Франца Верфеля «Всемирный друг» (1911), а заканчивается оно следующими строками:

Моему желанью быть со всеми  
 И с тобою вместе не препятствуй!  
 Да настанет на планете время  
 Общечеловеческого братства!

Местом подобной встречи неизменно оказывается город. Именно здесь разворачиваются основные события, находящие свое отражение в стихах. Ритмы города, быстрая смена контрастных образов привели к тому, что вслед за не вполне удачными попытками натуралистов экспрессионисты, по существу, первыми открыли «поэзию большого города». Бехер пел свой «гимн городам». Гейм заклинал «демонов города». А. Лихтенштейн запечатлел в пастельных «моментальных снимках» будни города. Пауль Цех (1881—1946) посвятил свои стихи пролетариям предместий и промышленных районов Рура.

Рене Шикеле видел в городе арену будущей решающей схватки в борьбе за власть; на бесконечных улицах города поэты-экспрессионисты встречали тех, кого считали близкими себе: нищих, проституток, отверженных. Но здесь же им виделись также бунтари, которыми они хотели стать и сами.

В стихотворении Эрнста Вильгельма Лотца «Восстание юных» говорится:



А. Лихтенштейн (М. Оппенгеймер)



нистских стихах, неприятие современного общества выражено здесь в неприемлемом конфликте «отцов и детей». Хотя персонажи сильно стилизованы (автор именует их лишь «отец», «сын» и «друг»), они все же обладают определенной социально-исторической конкретностью.

«Отец» — враг. Он тиранит домашних; его закостеневшие понятия о долге, требование беспрекословного послушания делают его типичным представителем правящих классов. Его сын противостоит деспотическому укладу, он требует для себя осмысленной, свободной личной жизни и старается уйти из-под власти отца. Его бунт носит характер социального протеста. Под звуки «Марсельезы» основывается «Союз молодежи против всего мира»; сегодня «борьба против отца стала тем же самым, чем... сто лет тому назад была месть князю». Однако вся громогласная патетика приводит лишь к уничтожению отца. Сын остается, по существу, таким же беспомощным и растерянным, каким был и прежде.

Страдание и протест являются главными темами в пьесах Георга Кайзера (1878—1945). Хотя его и не причисляют непосредственно к поколению «экспрессионистов», тем не менее он считается одним из наиболее ярких драматургов «экспрессионистского десятилетия». Впрочем, плодотворная творческая работа Георга Кайзера (он написал более 70 пьес) продолжалась вплоть до периода активной борьбы немецкой «литературы в изгнании» против фашизма («Солдат Танака», 1940; «Музыкальная шкатулка», 1942).



Э. Барлах. «Бедный племянник» (1919)

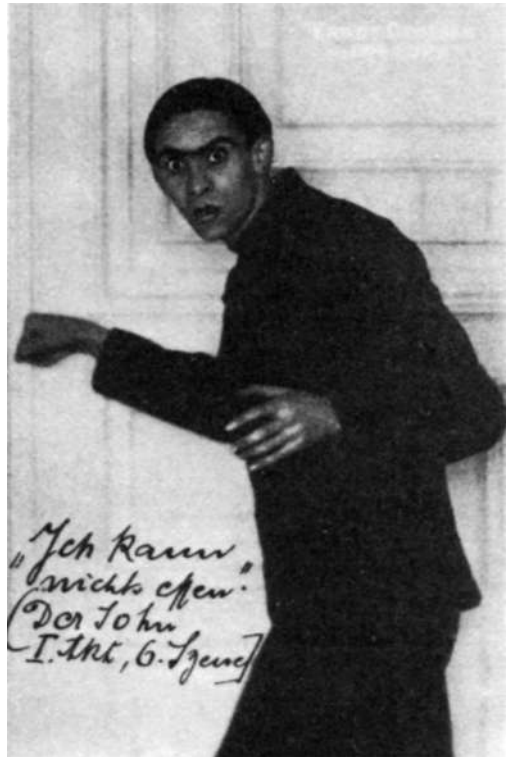
Пьесы Кайзера порой называли «головоломками», во всяком случае, им присуща та строгая логика, которая в свое время произвела сильное впечатление на Бертольта Брехта. Пьеса представлялась Кайзеру «геометрической проблемой». Идеи пьесы пояснялись и проверялись на конкретных примерах, с помощью типизированных персонажей и продуманного, хорошо сконструированного сюжета. При этом не происходило разрыва между идеалом и эстетической аналитикой. Кайзера объединял с экспрессионистами нравственный максимализм. Существует только одна задача, писал Кайзер в своей работе «Видение и образ» (1918), — «обновление человека». То, что капитализм обезчеловечивает человека, было для него очевидным. Следовательно, вопрос состоял лишь в том, каким образом можно добиться того, чтобы «новый человек» стал реальностью.

Пороки современного общества Кайзер демонстрирует в своей пьесе «С утра до полуночи» (1912).

Кассир провинциального банка встречается с экзотически красивой дамой. Мечты о богатой, полной удовольствий жизни рождают в нем безудержное желание вырваться из монотонной повседневности. Он крадет 60 000 марок. В этих деньгах заключена его надежда: «Свободное человечество. Взлеты и падения — человек. Никаких рангов — никаких слоев — никаких классов. Беспредельное освобождение для страстей от повседневной работы и подачек за нее. Пусть нет чистоты — зато есть свобода. Вот плата за мою дерзость». Кассир попадает в круговорот невероятных событий, в результате которых он понимает: «На золото всех банков мира нельзя купить то, что является настоящей ценностью». Ни азарт толпы во время берлинской «шестидневной гонки», ни ночные увеселительные заведения



Титульный лист. Макс Брод  
«Первый час после смерти»



Э. Дойч в пьесе В. Газенклевера «Сын» (1916)

не способны дать ему исполнение мечты о настоящей жизни. Солдаты Армии спасения на его глазах дерутся из-за денег, которые он швыряет им под ноги. Он сам обрывает свою жизнь, трагикомичный мученик за правду, ставшую ему в конце концов понятной, но понятной лишь ему одному.

Вопросы этических основ гуманизма подняты Георгом Кайзером в пьесе «Граждане Кале» (1913). Сюжет пьесы строится на одном из эпизодов Столетней войны между Англией и Францией в XIV веке.

Английский король решил пощадить жителей осажденного города Кале, если шестеро граждан вынесут ему ключи от города. Этих шестерых ждет неминуемая смерть. Но идти вызываются семь добровольцев. Тут-то и начинается «кайзеровская головоломка». Кайзер показывает, как начинают внутренне колебаться люди, решившие принести себя в жертву во имя общего блага, узнав, что одному из них жребий может даровать жизнь. Эсташ де Сен Пьер, вызвавшийся первым, откладывает решение. Лишь утром следующего дня, проверив свою решимость, добровольцы должны явиться вновь. Пришло только шестеро: Эсташ покончил с собой, чтобы жертва других оставалась чистой. Вокруг этой абстрактной нравственной «чистоты» в пьесе происходит едва ли не священнодействие. Гражданам Кале Эсташ представляется «победителем» над королем благодаря нравственности «нового человека». Он — «новый человек» — является условием и средством общественных преобразований.

Мотивы ранних произведений Кайзера повторились в его поздних пьесах. В трилогии «Газ» («Коралл», 1917; «Газ I», 1918; «Газ II», 1920) они обрели новое, мощное звучание.

Капиталистический меркантилизм, осужденный в пьесе «С утра до ночи», предстает в этой трилогии в образе гигантской монополии, производящей ядовитый газ, который способен истребить все человечество. По воле автора главные персонажи трилогии наделены всею полнотою власти. Благодаря внутреннему перерождению они пытаются остановить смертельную опасность для земли и превратить ее в «райский сад». Но одиночкам не удастся роль спасителей. В пьесе «Газ II» мир технократии, нарисованный автором средствами научной фантастики, сам себя полностью уничтожает.

Кайзер был одним из пионеров экспрессионистского театра, однако он же принадлежал в 20-е годы к числу тех авторов, которые отказались от тематики и стилистики экспрессионистской драматургии. Обширное творческое наследие Кайзера послевоенного периода, когда продолжались его смелые театральные эксперименты, включает в себя как социально-критическую драму «Рядом» (1923), так и блестящую пародию на «бульварный» театр («Кинороман», 1924), а наряду с напоминающим традиции народных комедий музыкальным ревью («Два галстука», музыка Миши Сполянского, 1929) также морализаторскую пьесу-притчу («Серебряное озеро», 1932). Фашисты запретили Георгу Кайзеру писать. В 1938 году он эмигрировал в Швейцарию.

## Франц Кафка и пражская немецкая литература

В 1915 году Карл Штернхейм передал часть денег из полученной им литературной премии малоизвестному писателю из Праги, что, впрочем, не прибавило известности молодому автору, которого звали Франц Кафка (1883—1924). Лишь после смерти Кафки его творческое наследие привлекло

к себе большое внимание, чему в значительной мере способствовало особое место этого писателя в современном ему литературном процессе. Он был прозаиком, хотя его литературное окружение предпочитало драму, а еще больше — поэзию. Он не отличался честолюбием, которое было едва ли не «программной» личностной чертой экспрессионистов, и не разделял их провидческого пафоса. Даже в кругу близких ему пражских литераторов Кафка стоял особняком.

Наряду с Венной Прага, столица бывшего Богемского королевства, собрала множество замечательных немецкоязычных писателей. Они заявили о себе позднее, чем «Молодая Вена», к тому же совершенно иные жизненные условия придали их творчеству своеобразную направленность.

Наиболее характерным для этой литературной группировки было ее «островное положение». Освободительное движение чехов в экономической, социальной и политической областях, набравшее силу во второй половине XIX века, привело к притоку их в Прагу, в результате чего немецкоязычная часть населения Праги (состоявшая почти исключительно из чиновников, коммерсантов, интеллигенции) стала в ней незначительным меньшинством. Общим для венских и пражских писателей было ощущение исторической бесперспективности. Однако в отличие от меланхолических настроений, владевших венскими литераторами, у пражских писателей — большинство из них было евреями, пережившими в Австро-Венгрии первые волны антисемитизма, — эти ощущения обрели предельную остроту.

Поразительно само количество авторов, которые работали в Праге на протяжении сравнительно недолгого времени: Р. М. Рильке, Ф. Кафка, Ф. Верфель, М. Брод, Э. Э. Киш, Л. Виндер, Ф. К. Вайскопф, И. Урцидиль. И на каждого из них повседневное общение с чешским народом оказывало самое плодотворное влияние. Они пытались преодолеть стену национального и социального отчуждения, расовых предрассудков. Им принадлежат немалые заслуги в деле посредничества между чешской, немецкой и мировой культурой. Так, Макс Брод познакомил Леоша Яначека с Ярославом Гашеком, Франц Верфель выступил в поддержку Петра Безруча и Отокара Бржезины; наряду с этими именами можно было бы назвать Ф. К. Вайскопфа, Рудольфа Фукса и др. Это обуславливало их разногласия с националистически настроенной верхушкой пражских немцев, из-за чего пражские немецкоязычные писатели оказались в трудном материальном положении. Попытки вырваться из пражского немецкого «гетто» становились для них жизненной необходимостью. Рано или поздно все они уехали отсюда. Лишь Кафка остался добровольным пленником.

Верфель и Брод довольно рано начали искать контакты с экспрессионистами в Германии. В экспрессионистских издательствах Германии были опубликованы и произведения Кафки, хотя во многих отношениях его книги были далеки от эстетических установок экспрессионистов. Правда, в произведениях Кафки важную роль играет конфликт «отцов и детей», но Кафка никогда не видел в «детях» ни бунтарей, ни того поколения, которому принадлежит будущее.

Он не разделял идеалистических утопий своих современников-экспрессионистов. Художественному мышлению Кафки была присуща строгая аналитичность, а тяга к выявлению самого тайного и сокровенного отличалась саморазрушительной страстностью.

Но тематика произведений Кафки была довольно ограниченной. Если творчество Г. Манна, К. Штернхейма или Г. Кайзера обнаруживало тенденцию



критического подхода к проблемам общества, включая его правящую верхушку, то объектом анализа для Кафки было ближайшее окружение, то есть семья, профессия, личность самого автора. Он занимался не социальным анализом, а самоанализом.

И если даже при такой ограниченности произведения Кафки все же содержали мысли о тяжелом положении человека в условиях империалистического общества, то это объясняется личным опытом и жизненным материалом, который накопился у автора. Писатели, вышедшие из среды крупной буржуазии, имели возможность взглянуть на свой век как бы немного со стороны. Кафка же был его заложником.

Кафка родился в 1883 году. Его отец был евреем, занимался коммерцией. Родным языком у отца считался чешский. Семья переехала в Прагу из провинции. Кафка учился в немецкой школе, позднее изучал в Праге юриспруденцию, относясь к занятиям без особого интереса. В конце концов он стал служащим страхового агентства. Ему пришлось раздваиваться между нелюбимой работой на службе, непониманием со стороны родителей и страстным желанием писать. В 1924 году он умер от туберкулеза, болезни, которая, по его словам, была лишь «выплеснувшимся через край духовным недугом»<sup>46</sup>.

О своих умонастроениях Кафка писал: «Дело не в лени, дурных намерениях или неудачах, из-за которых у меня не получается и не может получиться ни семья, ни дружба, ни работа на службе, ни литература, дело в том, что мне не хватает почвы, воздуха, сил... У меня нет ничего из того, что нужно для жизни, кроме, пожалуй, обычной человеческой слабости. Она — а в этом отношении слабость является огромной силой — переполнила меня всем негативным моего времени, очень близкого мне, времени, с которым мне не дано сражаться, но которое я, так сказать, имею право представлять собою»<sup>47</sup>.

В подобных условиях самоанализ приобретает характер самоощущения. Кафка подходит к своим героям, которым присущи несомненные автобиографические черты, с позиций моралистического ригоризма, которые роднят его с чувствами и мыслями экспрессионистов. Кафка хочет, чтобы читатель осознал их несостоятельность, и вместе с тем художественное произведение должно взволновать, потрясти читателя: «...книга должна стать топором для моря, замерзшего в нас»<sup>48</sup>. Поэтому творчество Кафки пронизывают мотивы «приговора», «суда», судебного «процесса».

В новелле «Приговор» (написана в 1912, опубликована в 1916) рассказывается о молодом коммерсанте, который, на первый взгляд, вполне может быть доволен своею жизнью.

Дела у него идут хорошо, он помолвлен. Постоянная занятость отчасти извиняет его за то, что он перестал заботиться о своем старом отце и о друге



*Ф. Кафка в Праге*

детства, которому пришлось уехать из родных мест. За это и упрекает его отец в разговоре, превратившем заурядную житейскую историю в странный суд. Старик внезапно объявляет своему сыну страшный приговор: «Итак, теперь ты знаешь о том, что существует вне тебя, до сих пор ты знал только о себе! В сущности, ты был невинным младенцем, но еще вернее то, что ты сущий дьявол! И поэтому знай: я приговариваю тебя к казни — ты станешь утопленником!»

Сын, будто в кошмарном сне, выбегает из комнаты и бросается с моста в реку. Своим самоубийством он признает тайную, неясную ему вину, которую он, однако, угадывал за собою. Противопоставляя слова «в сущности невинный» и «сущий дьявол», проводя различие между обыденным, привычным, кажущимся и подлинной действительностью, Кафка стремится к изображению фантастического остранения. За личиною обычного, будничного поведения человека Кафка хочет не только открыть темную и страшную правду, но и воплотить ее в художественной форме. Многозначность новеллы проявляется в том, что за каждой «сущностью» Кафка открывает еще более глубокое «сущее». Но все же на однозначно-окончательный приговор он решиться не может. То же самое можно сказать и о новелле «Превращение» (написана в 1912, опубликована в 1915). Ее герой, очнувшись рано утром от кошмарного сна, видит себя превратившимся в насекомое.

Георг Замза — коммивояжер. Своим заработком он старается помочь родителям, увязнувшим в долгах, и сестре. Ему вечно приходится торопиться с поезда на поезд в погоне за выгодными заказами. Однако шеф подозревает его в недостаточной добросовестности, тем более что шеф считает всех людей постоянно здоровыми, но не желающими работать. Превращение оказывается лишь полной реализацией того состояния, которое сложилось давно. Теперь внешний облик соответствует внутренней сущности человека, которому приходится жить подобно суетливому насекомому. Работа и семья представлены здесь в качестве таких социально-исторических факторов буржуазного общества, которые уродуют человека и обуславливают подобные «превращения».

Но превращение скрытой человеческой сущности в явленное бытие служит для новеллы лишь отправной точкой. Превратившись в насекомое, Замза постигает истины, которых раньше не мог понять из-за тяжелых семейных условий и подневольной работы. Раньше он с неким самодовольством полагал, что влачит бремя рабского существования ради своей семьи. Теперь же его иллюзии рушатся. Он видит, что семья может обойтись без него, что она едва ли не оживает от тех самых повседневных забот, которые превратили его самого в суетное насекомое. Он видит, что продолжать жизнь невозможно, и решает умереть. Однако именно этот приговор героя самому себе делает суждение писателя неоднозначным: ведь смерть Замзы возвышает его над затхлостью буржуазного мира — познав самого себя, он по крайней мере понимает невыносимость своего положения. Превращение в насекомое послужило как бы художественным «приговором», вынесенным герою новеллы, но в то же время раскрытие еще более глубокой сущности наряду с показом его нежизнеспособности морально оправдывает Замзу и трагически возвышает его.

Образ осужденного и вновь оправданного героя находится в центре трех набросков для романов, которые были опубликованы Максом Бродом после смерти Кафки (публикация осуществлена против воли покойного, указанной в завещании). Несмотря на свою незавершенность, они вызвали гораздо более сильный отклик, чем малая проза из сборника «Созерцание» (1913) или

притчи сборника «Сельский врач» (1919), рассказы «Кочегар» (1913) и «В исправительной колонии» (1919), а также проза из сборника «Голодарь» (1924), то есть все то — около двухсот страниц, — что было напечатано Кафкой при жизни.

В наброске к роману «Пропавший без вести» (написан в 1913 году, напечатан в 1927 году под названием «Америка») маленький герой идет навстречу своей неизвестной судьбе в чужом мире, представляющем собою гротесковую модель «американизированного» общества, с его техникой и его социальными проблемами, общества, которое превращает человека в послушную игрушку таинственных сил и интересов. В следующем незавершенном романе «Процесс» (написан в 1914 году, опубликован в 1925 году) Кафка отказался от попытки провести параллели с современностью.

Йозефа К., банковского служащего, арестовывает неизвестное учреждение и в конце концов казнит его после того, как он исчерпал все свои силы в борьбе с мнимой инстанцией. Остается неизвестным, является ли она тайной, преступно-бюрократической организацией или исполнительным органом более высокого «закона», суда, который, отыскав виновного, заставляет его осознать свою вину. Одним из наиболее оригинальных художественных достижений Кафки стали изображенные в романе кошмарное самообособление таинственного бюрократического аппарата, чиновника как прообраза очуждения человека, психологической деформации их жертвы.

В последнем и также незавершенном романе Кафки «Замок» (написан в 1922 году, напечатан в 1926 году) повторяются те же мотивы, но есть здесь и новые темы.

Землемер К. хочет проникнуть в графский замок, однако его могут заметить и остановить графские чиновники. Он ищет контакты и помощников среди жителей деревни; некоторые из них опасаются его, другие считают, что он способен спалить замок. На протяжении всего наброска к роману землемеру не удается ни приблизиться к замку, ни прижиться в деревне. Ему приходится владеть существованием вечно чужого.

В рассказах, созданных в последние годы жизни писателя («Голодарь», «Исследования собаки», «Певица Жозефина, или Мышиный народ»), ведущее место начинают занимать размышления об отношениях личности и общества. Это вызвано переменой в мироощущении писателя: герои этих произведений (в основном это люди искусства) отныне противопоставляются не абстрактному «закону», поэтому их характеристика становится более объективной. Судьба их отмечена печатью трагичности, но они (по словам певицы Жозефины) служат лишь «эпизодом в вечной истории нашего народа».

## «Война войне»

Начавшаяся первая мировая война уничтожила последние возможности для сохранения аполитичной «душевной сокровенности». Никто не мог уйти от необходимости определить свое отношение к современности, к обществу и политике. Большинство немецких интеллигентов считало, что нужно поддержать агрессивную войну. С публичными высказываниями в ее защиту выступили даже такие критические писатели, как Г. Гауптман, Т. Манн и Р. М. Рильке.

В противоположность им Г. Гессе и С. Цвейг солидаризировались с французским писателем Роменом Ролланом, разоблачившим затуманивание рассудка. Протест против шовинистического угара прозвучал в экспрессионист-

ских журналах. В 1915 году в журнале «Вайсе блеттер» была опубликована одна из важнейших публицистических работ Генриха Манна — эссе «Золя», которое имело два смысловых уровня.

За признанием художественных достижений французского писателя стояло сознание того, что писатель обязан занять такую позицию, которая соединила бы в себе его ответственность как художника и как гражданина. Руководствуясь активными демократическими убеждениями, Г. Манн анализировал нравственное состояние германской империи и в период ее военных успехов предсказал ее поражение: «Империя, которая держится исключительно на насилии, а не на свободе, справедливости и правде; империя, где лишь приказывают и повинуются, наживаются и подвергаются эксплуатации, где не уважают человека, не может победить, даже если она бросит в сражение нечеловеческие силы. Вы побеждены еще до поражения».

«Отрезвление» от былого воодушевления наступало и у тех, кто уходил на фронт добровольцем. Героические идеалы оказались пустой фразой. Фриц фон Унру (1885—1970), сын прусского генерала и сам офицер, под впечатлением первых боев написал драму «Род» (1917; ее продолжение — драма «Место», 1920), в которой отражены бедствия войны и надежды на то, что настанет время человеколюбия. Рейнхардт Геринг (1887—1936) показал в своей пьесе «Морской бой» (1917), что стереотипы поведения, укоренившиеся в сознании матросов военного корабля, противоречат их же собственным интересам. Венгр Андреас Лацко (1879—1943), писавший на немецком языке, опубликовал в 1917 году цикл антивоенных новелл «Люди на войне». Фридрих Вольф в пьесе «Магомет» (1917), В. Газенклевер в «Антигоне» (1917) и С. Цвейг в «Иеремии» (1917) воспользовались мифологическим материалом для утверждения своих пацифистских идеалов. Эльзасец Рене Шикеле (1883—1940), написавший антивоенную пьесу «Ганс в комариной дыре» (1916), а позднее роман-трилогию «Рейнское наследство» (1925—1931), посвященный взаимоотношениям немцев и французов, и роман «Вдова Боска» (1933), в 1916 году переехал вместе с журналом «Вайсе блеттер», который он возглавлял, из Лейпцига в Цюрих, где начал собирать вокруг себя немецких писателей и писателей из других европейских стран, выступавших против войны. Журнал публиковал произведения К. Штернхейма, Л. Франка, Г. Манна, И. Р. Бехера, И. Голла, Л. Рубинера, А. Эренштейна, В. Газенклевера, М. Мартине, А. Барбюса.

В то же время Карл Либкнехт и Роза Люксембург указывали, что главный враг находится в своей стране; они разработали теоретические и организационные предпосылки для обновления левых революционных сил в рабочем движении. Платформа «Союза Спартака» (основан в 1916 году) и Независимой социал-демократической партии Германии, отделившейся в 1917 году от реформистской социал-демократии, находила поддержку в некоторых литературно-художественных журналах, например в журнале «Аktion». Ряд буржуазных авторов, в настроениях которых произошел перелом в сторону антивоенного протеста, выражали этот протест на языке наиболее радикальной антибуржуазной оппозиции, т. е. на языке экспрессионизма.

Леонгард Франк (1882—1961), сын бедных родителей, рассказал в своем романе «Разбойничья шайка» (1914) о том, что он хорошо знал из своего окружения, — о романтическом протесте подростков против засилья мещанского быта, перед которым, однако, многие из них в конце концов спасовали.

Уклонившись от призыва в армию, Франк в 1915 году бежал в Швейцарию. Здесь он написал целый ряд рассказов, в которых хотел показать, что в войне



Л. Франк (К. Шад, 1916)



К. Оттен (Э. Шиле, 1918)

повинно бездумное следование простых людей чуждым идеалам, навязанным им правящим классом. Он хотел своими рассказами встряхнуть читательское сознание и писал их «как непосредственно воздействующий манифест»<sup>49</sup>, поэтому экспрессивным, плакатным был и стиль рассказов: условность персонажей, символическая приподнятость событий, страстная, патетическая речь. В 1918 году вышел сборник этих рассказов Франка под названием «Человек добр», ставший своего рода паролем, лозунгом левого крыла экспрессионизма, которое в антивоенной борьбе преодолевало социальную и политическую бессодержательность экспрессионистической патетики предвоенных лет.

Оплакивание жертв войны было первой темой, выразившей антивоенные настроения поэтов-экспрессионистов. Печально и тоскливо прозвучала она в стихах Георга Тракля («Гродек»), который сам был сломлен войной, и в стихах Ивана Голла (1891—1950):

Я оплакиваю мужчин, не пришедших  
назад;  
Я оплакиваю женщин, чьи сердца  
щебетали, а ныне кричат;  
Я соберу все слезы и расскажу о них.

Оплакивание переросло в обвинение, зазвучавшее резко и требовательно в стихах Ф. Верфеля, П. Цеха, Л. Рубинера. В. Газенклевер в 1917 году посвятил К. Либкнехту одно из самых гневных стихотворений антивоенной экспрессионистической поэзии «Убийцы сидят в опере»:

Кровавые кишки в руках у них дымятся.  
У кого они вырваны — праздный вопрос.  
Этой ночью тысячи легли, чтоб не подняться.  
Убийцы слушают «Кавалера роз».

(Перевод Вл. Нейштадта)

Как для В. Газенклевера, так и для других поэтов — И. Р. Бехера, Р. Леонгарда, К. Оттена, О. Канеля — «политизация» стихов привела к необходимости



Л. Рубинер (В. Лембрук, 1920)



О. Канель (Л. Майднер, 1915)

по-новому осмыслить назначение и место поэта в обществе; политическое содержание обретали не только стихи, сам поэт становился политическим трибуном, который стремился «пробудить народ». Поэт обращался с призывом к народным массам, но, по существу, был оторван от них (будучи далеким от их повседневной жизни) именно своим идеализмом, громогласной патетикой, претензией на особое положение мессии.

В своем стихотворении «Политический поэт» Газенклевер прощается с образом мечтательного поэта прежних времен.

Поэт считает себя не только певцом республики, но ее творцом: республика отвечает потребностям сердца и духа и создается усилиями всеобщего братства людей, не ведающего жестокости.

Эта же страстная мысль о предназначении поэзии звучит и у И. Р. Бехера. В стихотворении «Готовность» искусство гармонических «аккордов» противопоставляется целой программе революционной поэзии:

Поэт отверг певучие аккорды,  
предпочитая горн и дробь барабана  
и резкое, отрывистое слово.

.....  
О триединство искусства: чувство, слово, дело.

.....  
...вскоре шквал моих слов  
обретет небывалую форму.  
Выступления. Манифесты. Искрометный  
политический спектакль.  
Экспериментальный роман.  
Песни зазвучат с трибуны.  
Человечество. Свобода. Любовь.

Триединство «чувства», «слова», «дела» характеризует глубинную структуру антивоенной экспрессионистической поэзии, а также прозы и драматургии. Ведь и в них изображенные события окрашены сильным «чувством», рожденным войной и знаменующим собою перелом в сознании героя. «Слово» запечатлевает то, что пережито и понято в призыве, в воззвании к людям, и поэтому становится «делом», то есть реальным поступком, поднимающим массы на революционную борьбу.

В конце войны были написаны такие стихи, как «Баррикада» И. Р. Бехера, «Шествие» И. Голла, «Восстань» Альберта Эренштейна (1886—1950), которые указывают на глубокую перемену, произошедшую с темой протеста, присущей еще раннему экспрессионизму. У целого ряда писателей и поэтов тема протеста переросла в революционный призыв и конкретизировалась в социальном отношении. Поэт видит себя отныне не среди аутсайдеров общества, бродяг и проституток — он считает себя защитником народа. Не случайно название одного из стихотворений Оскара Канеля, написанных в этот период, — «Революция».

## Революция литературная или социальная?

9 ноября 1918 года германский император отрекся от престола (двумя днями позднее то же самое сделал император Австро-Венгрии). В Германии начался период послевоенных революционных боев. Лишь немногие из писателей понимали, что этот период знаменовал собою возможность всемирно-исторических перемен, ибо он был связан с победоносной Октябрьской революцией в России.

Результатом революционных боев в Германии стали «свержение монархии, ликвидация княжеской власти в отдельных государствах, создание буржуазной парламентской республики, образование советов депутатов и завоевание демократических прав и свобод»<sup>50</sup>, однако отношение к этим историческим событиям было весьма различным. Будучи напуганными революцией, литераторы, вдохновлявшие германский милитаризм и империалистическую экспансию, предпочитали пока отмалчиваться.

Однако вскоре они нашли опору в лице политических и военных организаций контрреволюции — от «добровольческого корпуса» до созданной в 1919 году национал-социалистской рабочей партии Германии. И все же перед ними стояла немалая проблема по переориентации великодержавной империалистической идеологии и приданию ей «революционной окраски». «Реакция, выдающая себя за революцию, движение вспять, заgrimированное под бурный прогресс»<sup>51</sup> — в таком обличье начала консервативная литература свою борьбу против демократии и социализма.

Критически настроенные писатели, такие, как Г. Гауптман, Т. Манн, Г. Манн, занимали несколько колеблющуюся позицию по отношению к новому государству. Вскоре они стали считаться ведущими писателями Веймарской республики, но не без внутреннего сопротивления с их стороны.

Именно Г. Манн, отстаивавший с самого начала демократические идеалы, получил как историческое подтверждение, так и опровержение своих взглядов. В середине 20-х годов он подвел следующий отрезвляющий итог: «Результатом имевших место в Германии боев, восторгов и бедствий явился переход власти из рук дворянства и военщины в руки промышленников. Все прочие объяснения ложны»<sup>52</sup>.

Похожие внутренние конфликты мучили и тех из экспрессионистов, кто возвещал революционные перемены в обществе. Теперь им открылось противоречие между революцией как утопической мечтой и революцией как исторической реальностью.

Для некоторых из них этот конфликт стал вопросом жизни и смерти, когда вскоре после создания Венгерской Советской республики в апреле 1919 года Советская республика была провозглашена и в Баварии. Она сумела быстро сформировать Красную Армию, которая под командованием матрос-коммуниста Рудольфа Эгельхофера в течение нескольких недель сдерживала натиск контрреволюционных войск, однако в конце концов была все же разбита. Среди руководителей Советской республики было немало представителей интеллигенции (Густав Ландауэр, Курт Эйзнер — оба убиты в 1919 году), писателей — в том числе Эрих Мюзам и Эрнст Толлер.

## Эрих Мюзам

В январе 1918 года Эрих Мюзам (1878—1934) организовал в Мюнхене забастовку рабочих военного завода. Он стал руководителем «революционного рабочего совета» и был приговорен к тюремному заключению за участие в правительстве Баварской Советской республики. В тюрьме он провел пять лет. Благодаря своему литературному творчеству, но в еще большей мере благодаря своей трагической и героической судьбе Эрих Мюзам стал одной из наиболее замечательных фигур своего времени.

Еще гимназистом Эрих Мюзам был исключен за «социалистические происки» из той же самой любекской гимназии, в которой учился и Т. Манн. Протест против правящих классов, его «дикое жизнелюбие» привели Мюзаму в круги литературной богемы. Он дружил с берлинцем, «цыганом от литературы» Петером Хилле (1854—1904) и Франком Ведекиндом. Мюзам обогатил литературное кабре политическими сатирическими песнями («Песня о лохмотьях», «Р-р-революционер» и другие), он часто печатался в рабочей прессе.

Жизнь литературной богемы соответствовала политическим взглядам Мюзаму, достаточно распространенным среди оппозиционной интеллигенции в довоенные годы. «Я был анархистом, прежде чем узнал, что такое анархизм»<sup>53</sup>, — говорил он о себе; убежденным анархистом он и остался. Он боролся против кайзеровской империи (многokrатно арестовывался) и против социал-демократической верхушки. «Журнал в защиту прав человечности» Эриха Мюзаму «Каин» (1911—1914) и группировавшийся вокруг него анархистский



Э. Мюзам (в середине) в крепости (1920)

журнал «Акция» оказывали большое влияние на буржуазную молодежь. После событий 1918 года Мюзам выступил в статье «Возьмите меня!» (1919) открытым приверженцем мировой революции и ленинского III Интернационала.

Во время тюремного заключения в Нидершёнфельде Мюзам написал драму «Иуда» (1921), несколько известных песен («Советская Марсельеза», «Марш красногвардейцев»). После освобождения он отдавал все свои



силы тому, чтобы «письменным и устным словом, личным примером содействовать целям революции... в мире, который глубоко прорезала цезура мировой войны...»<sup>54</sup>. Особенно ненавидели фашисты его журнал «Фаналь» (1926—1931). После поджога рейхстага Эрих Мюзам был арестован и затем зверски убит в концентрационном лагере Ораниенбург.

## Эрнст Толлер

Эрнст Толлер (1893—1939) принадлежал к мюнхенскому окружению Мюзамы, то есть к той политически активной интеллигенции, которая горячо спорила о пацифизме, революции и социализме.

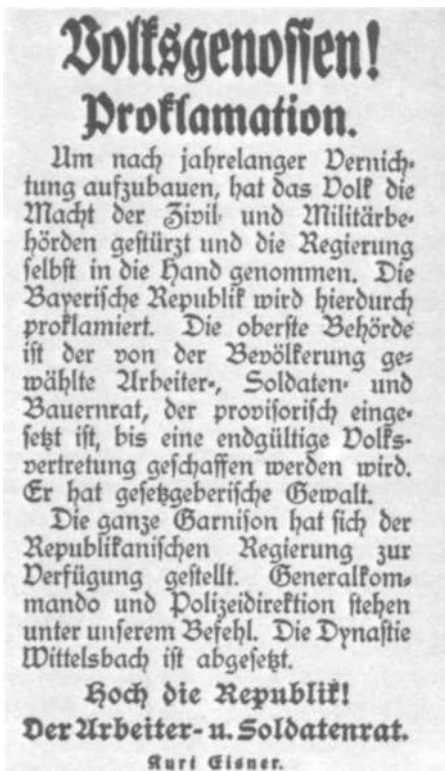
Молодой студент юридического факультета в 1914 году пошел на фронт добровольцем. В 1916 году Толлер был тяжело ранен, и его демобилизовали для продолжения учебы. В Мюнхене под влиянием К. Эйзнера и Г. Ландауэра он вступил в Независимую социал-демократическую партию Германии, с энтузиазмом вел антивоенную агитацию среди рабочих. Его арестовали, и лишь революция освободила его из тюрьмы. Спустя всего несколько дней он уже был членом руководства Баварского центрального совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов.

Будучи страстным революционером, Толлер одновременно посвятил себя и литературе, что в литературной ситуации последних лет войны означало примыкание к кругу идей и стилистике экспрессионизма. Драма Толлера «Превращение» (1917—1918) свидетельствует о том, по каким направлениям складывалось у Толлера осмысление главных мировоззренческих проблем.

Эта пьеса является выражением нравственного кредо, драматизированным повествованием о судьбе человека и автобиографией. Действие пьесы, разворачивающееся в шести эпизодах и аллегорических интермедиях, рассказывает о Фридрихе, выходеце из буржуазной семьи, а по существу, о самом Толлере, для которого ура-патриотические настроения сменились отрезвлением, а вслед за размышлениями о более человечном миропорядке пришла решимость бороться за него. О путях, которыми герой идет к своей цели, лучше всего говорит последняя сцена, где Фридрих обращается с речью к толпе, чтобы затронуть сердца людей: «Ведь вы теперь не люди, а лишь искаженные подобию самих себя. Но вы можете стать людьми, если обретете веру в себя и в человека...». Он призывает своих «собратьев» идти к «власть имущим», «солдатам» и «богачам»: «... откройте им свое сердце, бывшее некогда свалкой. Но будьте добры к ним, ведь и они — несчастные, заблудшие».

Толлер проникся идеей такой революции, которая должна произойти в результате нравственного пробуждения всех людей, но в дни Баварской Советской республики ему пришлось взять на себя реальную политическую ответственность: некоторое время он даже возглавлял новое правительство, затем командовал одним из участков фронта. Суровая реальность вооруженной борьбы столкнулась с идеалистическими представлениями поэта. Ряд его действий ускорил падение Баварской Советской республики.

С большим трудом Толлеру удалось избежать военно-полевого суда. С 1919 по 1924 год он находился в тюремном заключении вместе с Э. Мюзамом. В тюрьме им был написан сборник стихов «Книга ласточек» (1924), в котором разочарование и отчаяние, владевшие поэтом, выражены в образах двух ласточек, свивших гнездо в его тюремной камере. Пьесы «Человек-масса» (1921), «Разрушители машин» (1922), «Хинкеман» (1924) упрочили извест-



Листовка, написанная К. Эйсером (1918)



Объявление о розыске Э. Толлера (1919)

ность Толлера как драматурга. Ему, жертве реакции, отдавали свои симпатии рабочие и интеллигенты.

В этих пьесах он стремится понять и художественно воплотить события, непосредственным участником которых он был. Причины поражения революции Толлер видел прежде всего в непримиримом трагическом противоречии между вождями революции и широкими массами, не готовыми к ней, поэтому он хотя и «переворачивает» конфликтную структуру экспрессионистской поэзии, однако по-прежнему остается в ее рамках. Лишь в сатирической комедии «Освобожденный Вотан» (1923), разоблачающей послевоенную реакцию в Германии, ему удается преодолеть эти позиции экспрессионизма.

Толлер непосредственно не принадлежал к революционно-пролетарскому литературному движению, но все же в 20-е и 30-е годы он считался одним из наиболее известных немецких писателей, близких к пролетариату. Воспоминания о главных событиях его жизни, тема революционной работы дали ему возможность создать еще целый ряд значительных художественных произведений: «Гоп-ля, мы живем!» (1927), «Гасить котлы!» (1930). Находясь в эмиграции, он написал пьесу «Пастор Галль» (1939), призывавшую к борьбе с нацистским режимом. Он выступал в качестве оратора и публициста, организатора широкой международной поддержки республиканской Испании.

В мае 1939 года, когда власть фашистов достигла своего апогея, Толлер покончил жизнь самоубийством в Нью-Йорке.

## Общественность и конец экспрессионизма

В ту пору, когда такие писатели, как Толлер и Мюзам, занялись практической революционной работой, экспрессионизм завоевал наконец широкое признание. Если раньше его уделом были маленькие издательства и журналы, раздражение цензуры, насмешки солидных литераторов и критиков, то в первые послевоенные годы экспрессионизм стал вызывать интерес публики, а художники-экспрессионисты получили доступ в выставочные залы.

Наиболее значительные произведения экспрессионистской живописи связаны с именами таких художников, как Отто Дикс, Пауль Клее, Оскар Кошקה, Лионел Файнингер, Карл Шмитт-Роттлуф, Эмиль Нольде. Эти произведения были созданы уже после первой мировой войны. Новое поколение писателей заимствовало стилистику экспрессионистов и их образ мысли, нередко заметно сужая проблематику. Так, в пьесах Ганса Генни Янна (1894—1959) «Пастор Эфраим Магнус» (1919) и «Врач, его жена, его сын» (1922) антибуржуазный протест сведен к вопросам религиозной и сексуальной морали; лишь в более поздних произведениях этого своеобразного автора (роман-трилогия «Река без берегов», 1949, драма «Томас Чаттертон», 1955) социально-критическая направленность стала более определенной.

В театре подходила к концу эра Макса Рейнгардта. Пьесы Кайзера, Гагенклевера, Толлера инсценировались новыми режиссерами, которые и классический репертуар ставили на экспрессионистский лад: Леопольд Иеснер, Юрген Фелинг, Карлхайнц Мартин. Сцена оголилась, с нее исчезли живые, конкретные приметы, их сменили разного рода возвышения, лестницы, косые плоскости; место действия стало абстрактным, освещенным лишь резкими бликами, напоминающим картины кубистов. Актерское воплощение экспрессионистской драматургии требовало экстатической речи и экстатического жеста, принесших известность новому поколению актеров: Фрицу Кортнеру, Эрнсту Дойчу, Евгению Клепферу и Генриху Георге.

В течение ряда лет стилистика экспрессионистского театра была настолько бесспорной, что ее заимствовал даже кинематограф, ставший в послевоенные годы новым самостоятельным видом искусства. Германия занимала по выпуску кинофильмов второе место в мире после США (за период с 1918 по 1932 год в Германии было выпущено 4000 кинофильмов).

Немецкий экспрессионизм внес определенный вклад в киноискусство такими фильмами, как жутковато-фантастические «Кабинет доктора Калигари» (1920; режиссер Р. Вине), «Доктор Мабузе, игрок» (1922; режиссер Ф. Ланг), экранизация пьесы Г. Кайзера «С утра до полуночи» (1920; режиссер К. Х. Мартин) и — это было уже явлением переходного характера — «Последний человек» (1924; режиссер Ф. В. Мурнау).

Таким образом, экспрессионизм стал пользоваться достаточным спросом на капиталистическом культурном рынке как раз тогда, когда само это течение в искусстве, по существу, пришло в упадок. Экспрессионистская мысль и стилистика были плодотворны для литературы лишь до тех пор, пока они опережали действительность, предугадывая темы и типажи. Но в классовых боях, развернувшихся в послевоенной Германии, не было места для «островов счастливого человечества», а экспрессионистский поэт-пророк играл довольно жалкую роль в качестве «вождя масс». Каким бы высоким ни был пафос экспрессионизма, он не мог накормить голодных, а декларация весьма неясных целей никого не могла увлечь за собою. Это эстетическое течение распалось



Дж. Хартфилд. Дада (1920)

из-за противоречий между экспрессионистскими представлениями о том, как должна быть изменена реальность, и самой социальной действительностью; прежние разногласия привели к расколу и образованию новых течений, которые объединял теперь лишь отход как от мировоззренческих основ, так и от эстетики экспрессионизма.

Многие экспрессионисты в первой половине 20-х годов с разочарованием отвернулись от эстетической программы, которая первоначально несла в себе надежду на обновление общества.

Патетика Вальтера Газенклевера сменилась неприятным юмором развлекательных пьес («Солидный господин», 1930). Л. Франк после своих романов «Бюргер» (1924) и «Оксенфуртский мужской квартет» (1927) вернулся к критическому реализму начального этапа своего творчества. Ф. Верфель, утратив авангардистское тщеславие, обратился к прозе и написал роман «Верди» (1924), а также целый ряд других романов, имевших успех.

Но в Берлине вокруг издательства «Малик ферлаг», возглавляемого Виландом Херцфельде (род. в 1896 г.), собрался ряд писателей, поэтов и художников, решивших интенсифицировать экспрессионистский эксперимент. Они подхватили слово «дада», брошенное в 1916 году в цюрихском эмигрантском кабаре Хуго Баллем (1886—1927), Гансом Арпом (1887—1966), Куртом Швиттерсом (1887—1949) и Тристаном Тцара, возвестив о начале немецкого «дадаизма». Среди них были также Рихард Хюльзенбек (1829—1974), Рауль Хаусман, Георг Грос, Джон Хартфилд, Вальтер Меринг и Эрвин Пискатор, которые видели, однако, смысл дерзкого гротеска не в изобретении нового эстетического течения, а в его разоблачении: антиискусство было издевкой над «революциями» в искусстве.

Экспрессионисты стали группой, «которая уже сегодня страстно жаждет культурно-исторической славы и борется за признание у почтенных бюргеров», — заявил в 1920 году Хюльзенбек в «Манифесте дада». В противоположность им «дадаисты инстинктивно чувствуют свое призвание в том, чтобы разрушить немецкую идеологию культуры ...использовать все средства сатиры, блефа, иронии и, в конце концов, даже насилия в борьбе против этой культуры»<sup>55</sup>. Виланд Херцфельде и Георг Грос, гениальный карикатурист, в 1925 году подвели итоги дадаистского бунта следующим образом: дада — это «совершаемый под злобные крики и хохот прорыв из узкой, высокомерной и переоцененной среды, которая, будучи во взвешенном состоянии между классами, не чувствовала никакой ответственности за жизнь остального общества»<sup>56</sup>.

Сегодняшний художник, по их словам, стоит перед выбором: либо оказаться «отставшим от жизни неудачником», либо стать поставщиком рекламы

для правящих классов или же, наконец, «встать в ряды армии угнетенных как летописец и критик, отражающий лицо нашего времени, как пропагандист и поборник революционных идей»<sup>57</sup>.

## Революционная поэзия

В 1919 году вышла в свет поэтическая антология «Товарищи человечества», изданная поэтом и драматургом Людвигом Рубинером (1891—1920). Эта антология преследовала цель представить не экспрессионистские стихи, а «поэзию мировой революции».

В этой книге наряду с несколькими французскими авторами участвовали Л. Боймер, И. Р. Бехер, А. Эренштейн, К. Эйнштейн, И. Голл, В. Газенклевер, А. Холичер, Г. Лахман, Р. Леонгард, К. Оттен, Э. Толлер, Ф. Верфель, А. Вольфенштейн, П. Цех. В послесловии к книге Рубинер писал: «Каждое стихотворение нашей книги — это заявление поэта о готовности сражаться против старого мира, шагнуть в новую человеческую страну социалистической революции».

Правда, здесь же говорится о фанатической увлеченности немецких поэтов идеей революции, но эта увлеченность проявляется в такой же форме и «у всей Германии, которая до сих пор никогда всерьез не верила в революцию, а теперь обретает революционное сознание ценою столь больших и страшных жертв, каких не знали все другие народы с революционным прошлым». Зато здесь «поэты наконец выступили на стороне пролетариата: пролетариат освобождает мир от экономических пережитков капитализма; поэт освобождает мир от эмоциональных пережитков капитализма. Товарищи человечества призывают к мировой революции».

Этот сборник, в котором участвовали преимущественно авторы, вышедшие из экспрессионизма, стал новой вехой на пути развития социалистической литературы в Германии. В это время революционно настроенные деятели искусства примкнули к молодой Коммунистической партии Германии, еще переживавшей период становления. Многие из них обращали свой взор к революционной России. Они первыми рассказали немецкому читателю о своих впечатлениях от Республики Советов.

В 1919 году очеркист Альфонс Паке (1881—1944, ему принесла известность инсценированная Пискатором в 1923 году драма «Знамена») опубликовал свои репортажи «В коммунистической России. Письма из Москвы». С большой симпатией рас-



*А. Эренштейн (О. Кокоска)*



*А. Холичер*



*К. Юнг (Г. Шримпф)*

сказали о «Москве 1920» (1920) Альфонс Гольдшмидт (1879—1940) и о «Трех месяцах в Советской России» (1921) Артур Холичер (1869—1941). Фрида Рубинер (1879—1952) написала книгу «Лучший директор фабрики» (1923), в которой рассказала о рабочих, ставших руководителями производства. Благодаря непосредственному участию в работе по упрочению Советской власти богатый материал собрал Франц Юнг (1888—1963), опубликовавший целый ряд книг: «Путешествие в Россию» (1920), «На трудовой фронт в Советскую Россию» (1922), «Голод на Волге» (1922), «История одной фабрики» (1924).

Франц Юнг был одним из наиболее продуктивных и талантливых представителей революционной литературы первых послевоенных лет. Его творчество и его судьба характерны для революционного писателя того времени. Они позволяют понять, что послужило источником его энергии и энтузиазма, хотя одновременно это был и источник вопросов, на которые не всегда находились ответы.

Франц Юнг, сын часовщика, изучал юриспруденцию и политэкономия. Он дружил с Георгом Геймом, сотрудничал с целым рядом экспрессионистских журналов и основал свой собственный журнал. В Мюнхене он примкнул к анархистскому кружку Мюзамы. В 1915 году Юнг дезертировал из армии, вел антивоенную агитацию. В 1918 году он является членом Совета рабочих и солдатских депутатов. В 1920 году он захватил немецкий корабль и увел его в Советский Союз. В 1921 году Юнг принимал участие в восстании, развернувшемся в Средней Германии. Он был арестован, но ему вновь удалось бежать через Голландию в Россию. Вместе со своей женой писательницей Клэр М. Юнг (1892—1981) он организовывал на Урале детские дома в рамках «Международной рабочей помощи». В Ленинграде Юнг работал в дирекции металлургического завода.

За этот период он написал (многие из них в тюрьме) пьесы «Канакеры», «Столько еще ждать» (1921), а также романы «Красная неделя» (1921),

«Пролетарии» (1921), «Классовый мир» (1922), «Завоевание машин» (1923). Это были произведения экспериментальной прозы, непохожие на обычный роман, со сжатым и интересным сюжетом. В этих романах автор старается проследить не судьбы отдельных персонажей, а столкновение коллективных интересов в событиях мирового масштаба.

Они дают наглядное представление о революционной философии Юнга. Революция возникает из невыносимости человеческого одиночества; вместе с революцией происходит пробуждение человечества от «ледникового периода», а целью ее служит «всеобщий ритм» освобожденного труда: «Жизнь всех людей разрастается, соединяясь в гармонию, в пестрые переплетения счастья, которым люди поддерживают друг друга, в чудную мелодию слияния человечности и человечества».

Эти представления о том, что от тяжелых страданий путь к счастью можно найти лишь сообща, дали мощный импульс как для творческого эксперимента, так и для решительных личностных поступков. Но развитие революционного процесса в послевоенный период обнаружило иллюзорность многих надежд, время потребовало новых форм борьбы вместо анархистских «акций». Юнг отошел в этот период от организованного рабочего движения. Ему не удалось найти свое место в пролетарской революционной литературе второй половины 20-х годов.

Сходною оказалась творческая судьба Оскара Канеля (1888—1929), Рудольфа Леонгарда («Сонеты о Спартаке», 1921) и одного из наиболее значительных поэтов революционных лет Вернера Мёллера (1888—1919; «Вой-



Обложка книги Ф. Юнга «История одной фабрики» (1924)



Очерки Ф. Рубинер «Рабочий — хозяин в государстве» (1923)



Переплет книги Б. Ласк «Как Франц и Грета ездили в Россию»

на и борьба», 1919), который погиб во время спартаковского восстания в Берлине.

Оскар Канель издавал экспрессионистский студенческий журнал («Викер Боте», 1913—1914), сотрудничал с журналом «Акцион». В 1918 году он со всей решительностью встал на сторону пролетариата.

Он видел свое назначение, назначение пролетарского поэта, в том, чтобы быть «устаами масс, которым необходимо победить старый мир, чтобы добиться для него новой свободы. Его искусство должно быть не просто развлечением для рабочего, который желает отдохнуть после трудового дня, ...но музыкой классовых боев, мотором пролетарской революции. Пролетарский поэт стоит в первых рядах сражающегося пролетариата, будучи самым пылким, самым истово верующим в миссию пролетариата, самым способным увлечь за собою других»<sup>58</sup>.

Эта решимость стала источником для стихов О. Канеля, составивших книгу «Вставай, пролетарий!» (1922), где звучали барабанные ритмы, где в простых, хотя порою и не очень глубоких образах резко противопоставлялись друг другу рабочие и буржуа. Эти стихи должны были укрепить в пролетариате сознание собственной силы.

В таких стихах, как «Карлу Либкнехту», «Юный пролетарий», «Клятва красного солдата», Оскар Канель создал запоминающийся образ рабочего класса, кажущегося у него, однако, скорее могучей стихией, чем организованной и дисциплинированной силой.

В конце послевоенного революционного периода явления подобного рода были вполне закономерными и отнюдь не единичными. Но в противоположность им такие деятели искусства, как И. Р. Бехер, Ф. Вольф, Р. Леонгард, В. Херцфельде, Э. Пискаатор, Берта Ласк (1887—1967), и многие другие заняли прочное место в рядах коммунистического рабочего движения. Это явилось одним из важнейших результатов распада экспрессионизма и кризиса революционной литературы послевоенных лет.

Но и для этих художников выбор твердых революционных позиций в борьбе против войны и империализма стал длительным и трудным процессом диалектического преодоления мировоззренческих и эстетических посылок раннего этапа их творчества.



## Между реакцией и прогрессом

### «Мертвая точка»

В 1925 году на сцене Берлинского театра на Шифбауэрдамм с необычайным успехом шла пьеса молодого драматурга Карла Цукмайера «Веселый виноградник». В ней рассказывалось о жизнерадостных виноделах, а запутанные любовные истории благополучно заканчивались четырьмя помолвками. Люди вновь смеялись. Литература начала обживать «равнину» послереволюционных лет.

Стоит ли удивляться замечанию И. Р. Бехера, который в следующем году написал, что современная немецкая литература достигла «мертвой точки». Она больше не ставит «всемирных проблем и проблем времени»<sup>59</sup>. Уходят с авансцены и экспрессионисты, начавшие теперь писать «понятно», «нарочито приглушенным, домашним слогом»<sup>60</sup>. Поиски революционных форм прекратились.

Бехер отметил стилевые и содержательные перемены, которые к середине 20-х годов отчетливо проявились не только в литературе, но и в изобразительном искусстве. Высшая школа строительства и художественного конструирования «Баухауз» (основанная в 1919 году в Веймаре, а в 1925 году переведенная в Дессау) проповедовала новый, деловито-функциональный стиль в архитектуре. В 1925 году выставка картин состоялась в Мангейме. На ней и роди-



Г. Иеринг (Б. Ф. Долбин)



К. Цукмайер (Э. Штумп)

лось понятие «нового делового стиля», «конструктивизма». Это понятие вскоре стало предметом оживленных дискуссий по вопросам эстетики, в ходе которых конструктивисты окончательно отмежевались от экспрессионистов, утверждая свой подход к изменившейся действительности.

«Мертвая точка» знаменовала собою начало нового этапа. Театральный критик Герберт Иеринг назвал драмы Барлаха «Великий потоп», Броннена «Каталаунская битва» и Брехта «В джунглях городов» обнадеживающими приметами этого этапа. Авторы пьес проявили, по его мнению, смелость увидеть время таким, каково оно есть, без всяческих прикрас. «Бесформенность» Брехта критик трактовал как «борьбу за профессиональное освоение нового материала»<sup>61</sup>.

В свою очередь Бехер связывал начало нового периода в литературе с той группой писателей, к которой он причислял и себя. Он говорил о «пролетарской революционной литературе». Правда, числом эта группа была невелика. Да и ее представители были пока что разрознены, им приходилось работать без ощутимой поддержки руководящих органов КППГ, к тому же их работу затрудняло вмешательство цензуры.

Однако всего лишь несколько лет спустя обстановка изменилась к лучшему, «мертвая точка» была преодолена. Зарождалось и крепло мощное течение современной социалистической литературы, которое оказалось способным дать немалый творческий импульс и буржуазно-демократической литературе. Оба названных направления стали наиболее заметными явлениями в культурной жизни середины 20-х годов.

## «Золотые двадцатые»...

Они начались с кажущейся стабилизации Веймарской республики, возникшей на развалинах германской империи. Ее вторым президентом стал в 1925 году бывший кайзеровский генерал Пауль фон Гинденбург — фигура, символизовавшая собою как состояние Веймарской республики, так и ее дальнейшие перспективы, ибо во главе государства оказался один из лидеров германского милитаризма. Крупный капитал вышел из революционных боев послевоенного времени еще более окрепшим. Щедрые американские кредиты помогли немецким монополиям не только упрочить прежние, но и завоевать новые позиции в мировой экономике.

Усиливающаяся монополизация достигла и сферы культуры. Новые средства массовой коммуникации, требующие большого технического оснащения и соответственно значительных финансовых затрат, — радио, телевидение, иллюстрированные журналы — быстро попали под влияние частных или государственных монополий. Они обслуживали современную индустрию развлечения. Поразительные рекорды и достижения летчиков и авиаконструкторов, покорителей полюса, автогонщиков, профессиональных боксеров и чемпионов шестидневных берлинских велогонок стали сенсациями для тех миллионов зрителей, которые следили за ними по киножурналам «Вохеншау», собираясь в многочисленных кинотеатрах, появлявшихся словно грибы после дождя.

Казалось, начался «век американизации». Европу завоевывали американская технология, американские методы управления производством и сбытом. Слово «рационализация» стало пугать не только рабочих, но служащих и ремесленников. Однако некоторые из социальных завоеваний революции тру-

дающимся удавалось отстоять. Положение трудящихся заметно улучшилось по сравнению с нищетою военных и первых послевоенных лет. А внедрение фордовской конвейерной системы и многочисленные роскошные универмаги создавали впечатление того, что капитализм «рационализировался», вступил тем самым в бескризисную фазу, в которой революционные выступления стали бессмысленными. СДПГ превратилась в реформистскую партию, последовательно проводящую антисоветский курс.

Над этими годами до сих пор остался ореол «золотых двадцатых». После долгих лет нужды и бедствий искала свой выход потребность в развлечениях, накопившаяся у широких народных масс. Чтобы удовлетворить эту потребность, коммерциализированная индустрия развлечений — особенно в условиях крупного города — пользовалась множеством технических новинок.

Кино, грампластинки, радио содействовали интернационализации «рынка культуры», что определялось необходимостью быстрой смены продуктов «культурного ширпотреба» и диктовалось модой, покорявшей одновременно многие страны мира. Достаточно вспомнить эпидемии увлечений чарльстоном или фокстротом. Так в 20-е годы зародилась пестрая «массовая культура» — технизированное искусство с лихорадочной погоней за переменчивой модой, беззастенчиво обнаруживающее свою природу в качестве рыночного товара.

Деятели культуры, подобные Бертольту Брехту, видели в этом не только регрессивные, но и прогрессивные тенденции, «при условии, что прогресс понимается как непрекращающееся движение вперед, то есть при условии, что товарная фаза будет преодолена дальнейшим поступательным движением»<sup>62</sup>. И действительно, коммерциализация искусства разрушила традиционное представление о «святилище муз». В «массовой культуре» 20-х годов наличествовали определенные продуктивные элементы, отражавшие динамику нового ритма жизни, новое восприятие мира, новую эстетику.

Действенность массового искусства, его интернационализм, техническая новизна произвели сильное впечатление на многих деятелей культуры: влияние гротескового немого кино, ревю, джаза, зонгов неизменно ощутимы в музыке и литературе 20-х годов. Гениальное произведение этого периода — «Трегрошова опера» Бертольта Брехта и Курта Вейля.

### ...и «черные» тридцатые годы

Но «золотые» двадцатые вели к «черным» тридцатым и сороковым годам. В 1929 году в США разразился экономический кризис, парализовавший всю мировую капиталистическую экономику. В Германии кризис оставил без работы 7 миллионов человек. Вслед за кризисом экономическим пришел кризис политический. Уже в начале 30-х годов наступил конец буржуазного парламентаризма: в Берлине кабинеты министров сменяли друг друга, издавая чрезвычайные законы. Национал-социалистская партия, которая не играла сколько-нибудь заметной роли в середине 20-х годов, набирала теперь силу, черпая ее из утраты массами веры в парламентаризм и из надежд, возлагавшихся крупным капиталом на хорошо организованную партию правых радикалов. Она представлялась крупному капиталу последним средством для того, чтобы помешать революционному решению проблем кризисной ситуации.

Немецкие коммунисты ставили своей целью революционные преобразования, ликвидацию империалистической системы и построение социализма. К концу 20-х годов КПГ стала уже массовой революционной партией. На

выборах 1932 года она получила пять миллионов голосов. КПП призывала трудящихся протестовать против последствий капиталистической рационализации производства. Важнейшим вкладом в дело пролетарского интернационализма она считала борьбу с антисоветской истерией.

В этот период со всей убедительностью заявила о себе историческая правильность нового пути общественного развития. В годы затяжного кризиса капиталистической системы была спланирована и выполнена первая советская пятилетка (1928—1933). Ликвидированы безграмотность и безработица. Была сломлена дипломатическая изоляция Советского Союза. Советское искусство получило международное признание. Широкий интерес во всем мире привлекали к себе кинофильмы Эйзенштейна и Пудовкина, книги Гладкова «Цемент», Бабеля «Конармия», произведения Маяковского, Серафимовича и Фадеева, театральные работы Мейерхольда и Таирова, агитационные выступления «синезубчиков».

Наступление национал-социализма превратило Германию в арену всемирно-исторической схватки между силами капитализма и социализма, силами войны и мира. Единый антифашистский фронт все еще обладал достаточной мощностью, чтобы сдерживать нацистов. Многократные усилия КПП по обеспечению единства действий с рабочими из социал-демократической партии сталкивались с противодействием верхушки СДПГ. 30 января 1933 года Гитлер пришел к власти. Армия безработных уменьшилась, зато выросла армия нового вермахта. Экономика Германии была «реформирована» в том смысле, что интересы монополий еще больше сблизилась с интересами государства. Гитлер развязал вторую мировую войну. Некоторое время казалось, будто новый рейх несокрушим. Для победы над фашизмом потребовались невероятные усилия и огромные жертвы.

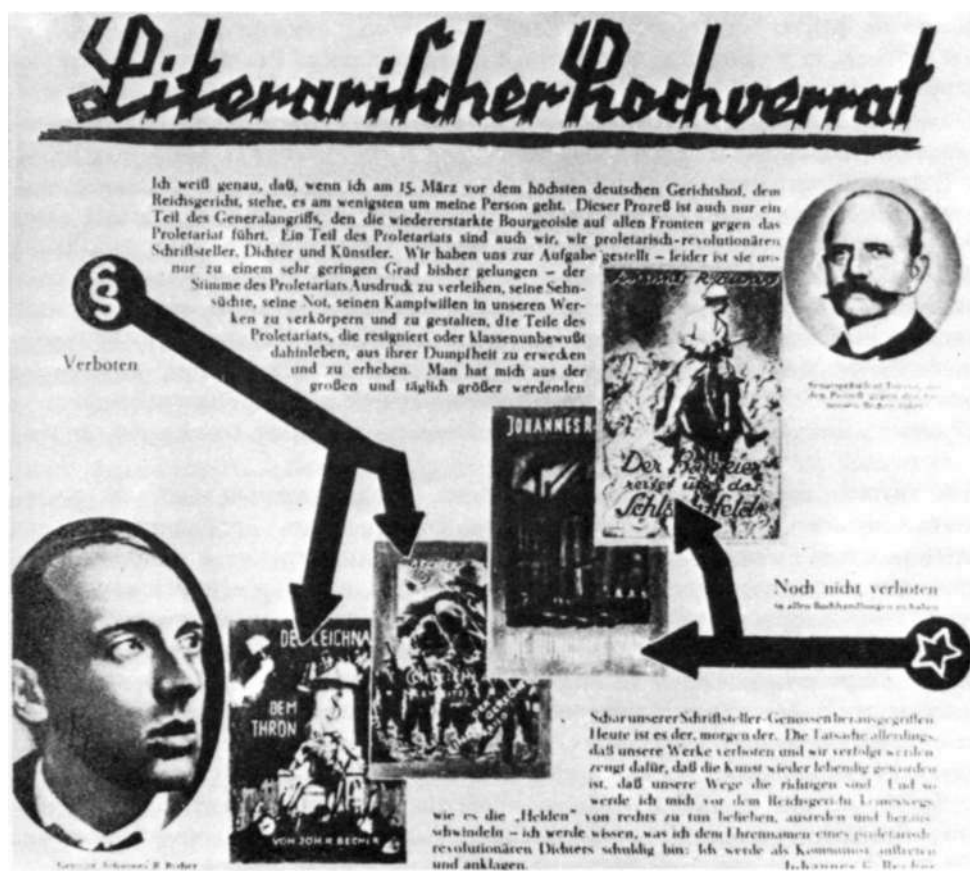
К началу «черных тридцатых» годов стало ясно, что, какие бы тенденции ни навязывала литературе «индустрия развлечений», глубинные литературные процессы все же определялись иными, более долговременными факторами. Та политизация искусства, которая началась в годы перед первой мировой войной, продолжалась и в других условиях, более того — она привела к невиданной поляризации среди деятелей культуры. Наиболее показательными были перемены в характере новых художественных течений.

Вместе с экспрессионизмом закончилась эра литературных «измов». Симпатии и антипатии в искусстве возникали теперь не в спорах по вопросам эстетики, и речь отныне шла не о «революции в искусстве». Становилось все очевиднее, что симпатии и антипатии писателя диктовались его политической позицией, которую он занимал в исторических битвах современности. Не случайно для характеристики литературной платформы того или иного автора все чаще использовались понятия, свидетельствующие о его политических взглядах и идейной направленности его мировоззрения. В литературных дискуссиях стали чаще говорить о «почвенниках», о «левых», «революционных», «левобуржуазных» писателях.

Процесс политизации и поляризации литературной жизни обнажал основные противоречия империалистического общества. В. И. Ленин писал в своих работах, что развитие монополий ведет в политике к устранению буржуазной демократии. В культурной жизни эта тенденция оформилась в виде течения, видевшего свою цель в непримиримой борьбе против демократии и социализма. Фашистская культурная политика мобилизовала большие средства для организации этой борьбы.

Вполне закономерно, что это течение имело свою противоположность.

В культурной жизни все сильнее активизировались те силы, которые не только отстаивали демократические завоевания Ноябрьской революции, но и понимали, что разрешить противоречия капиталистической системы можно, лишь заменив ее социалистическим общественным строем. Обострение противоречий капитализма осознавалось широкими народными массами, и никто, в том числе буржуазный писатель, не мог закрывать глаза на это обстоятельство. Ведь писатель в любом случае был свидетелем классовых боев современности, а нередко и их участником. Кроме того, перемены в социально-экономической системе касались писателя и как производителя литературной продукции. Яснее, чем прежде, он ощущал себя объектом капиталистической эксплуатации. В 1919 году был организован «Союз защиты авторских прав немецких писателей» (СЗАПП), именовавший себя также «Профсоюзом немецких писателей», что было весьма симптоматично для перемен в отношении писателей к своему положению. Председатель СЗАПП Альфред Дёблин заявил в 1925 году, что писатель должен воспринимать политику как неотъемлемую часть духовной жизни. И действительно, группе писателей-коммунистов нередко удавалось побудить многих членов СЗАПП, не разделявших коммунистических убеждений, к единым действиям в защиту демократических прав (например, в связи с процессами по обвинению в государственной измене И. Р. Бехера и других писателей).



Ответ Бехера на обвинение в государственной измене («Ротер штерн», 1928)

По выражению Т. Манна, лучшее перо обычно служит прогрессу. Поэтому не случайно, что и в наши дни не утратило живительной силы творческое наследие именно тех писателей, кто содержанием своих произведений, талантом, самобытностью, смелым поиском ратовал за идеалы демократии и социализма.

### «Наступление национализма»

Так называлась книга Эрнста Юнгера, вышедшая в 1926 году. В том же году был опубликован роман Ганса Гримма «Народ без пространства». К началу 30-х годов хлынула целая волна романов с подобными названиями-лозунгами — «Новый рейх» (Отто Гмелин, 1930), «Вера в Германию» (Ганс Цёберляйн, 1931), «Суровый род» (Виль Веспер, 1931). Наступление фашистской литературы шло полным ходом.

Не приходилось говорить о единстве фашистской литературы. Лишь немногие из писателей были членами НСДАП. Однако отдельных литераторов, группы и группировки объединяло общее неприятие Версальского мира, неприятие исторических перемен, связанных с Великой Октябрьской революцией. Стремление повернуть ход событий вспять стало общим знаменателем для различных, порой враждующих между собой реакционных течений в области культуры.

Начиная с 1918 года силам реакции и впрямь приходилось лишь «реагировать» на факты политической жизни, то есть сопротивляться тому, что уже наличествовало в обществе и властно заявляло о себе. Реакция не могла довольствоваться охранительной ролью, события неотвратимо толкали ее к контрреволюции, причем такой, которая демагогически позволила бы ей воспользоваться самим словом «революция».

К «консервативной революции» примкнули ветераны почвеннического «народного искусства», рядом с которыми появилось и несколько новых имен (Э. Г. Кольбенхейер, 1878—1962; Г. Ф. Блунк, 1888—1961; В. Веспер, 1882—1962; Б. Брем, 1892—1974; В. Шефер, 1888—1952). Их сферой оставался псевдоисторический роман, манифестировавший мистическую связь человека с «народом», «землей», «расой» или «вечным рейхом». Беллетристика «крови и почвы» — которую небольшая кучка творческой интеллигенции, оставшаяся независимой, но беспомощной, язвительно именовала «блбю» (аббревиатура немецких слов «блют унд боден») — являлась наиболее надежной опорой реакционной литературы.

С другой стороны, литературную реакцию поддерживали наиболее эзотерические писатели, которые в лучшем случае лишь иронизировали над вульгарностью романов «крови и почвы». Однако презрение к веку «массы», культ аристократического вождя привели и Стефана Георге, а также некоторых поэтов-экспрессионистов, например Ганса Йоста и (на некоторое время) Готфрида Бенна, в те же ряды, где они с удивлением увидели около себя «немецких рабочих поэтов» М. Бертеля, К. Брёгера, Г. Лерша, превозносимых фашистским литературоведением за то, что они «подняли рабочих над лживым евангелием классового учения» и «вернули их благодаря страстной любви к народу и отечеству на путь, ведущий к нации»<sup>63</sup>.

Другие литераторы обосновывали необходимость «консервативной революции», обращаясь к военной теме. А поскольку воспоминания о войне были живы у очень многих, то довольно большой интерес вызывали и эти книги, например роман В. Боймельбурга «Заградительный огонь вокруг Германии» (1929), ро-



Прибыль от войны (К. Рёссинг)

ман Ф. Шаувекера «Национальный подъем» (1930), трилогия Э. Двингера «Немецкая страсть» (1929—1932). Здесь со всею очевидностью речь шла о духовной мобилизации. Ужасы «битвы материала» не отрицались, но романтизировались и представлялись в качестве «героических событий» и «жертв во имя Германии».

Литература этого направления началась с романа Эрнста Юнгера (род. в 1895 году) «В стальных грозах» (1920). В нем декларировалось извращенное представление о войне как о «наиболее соразмерном с немцем» средстве самовыражения, а кроме того, война якобы служит прекрасной моделью для совершенствования империалистической системы. В своей работе «Тотальная мобилизация» (1930) он писал, что советская пятилетка «впервые показывает миру возможность объединить все усилия великой державы, направив их в единое русло». Немцы же должны ответить на это организацией общества на военный лад, руководствуясь примером войны и в целях ведения войны.

Вместе с тем этот технократический национализм не был чужд иррациональности, на которой базировалась вся фашистская идеология. Выступая против Анри Барбюса и антивоенной литературы, Юнгер заявлял: «В недрах своего кратера война имеет смысл, недоступный самым искусным расчетам». Смысл этот заключается «в обретении глубинной Германии», в освобождении «немецкого демона». Эти «натурально-революционные» настроения оказались заразительными для ряда молодых талантливых писателей (Эрнст фон Заломон, 1902—1972; роман «Затравленные», 1931; роман «Кадеты», 1933; Арнольд Броннен, 1895—1959; «O. S.», 1931), которые — так же, как и Юнгер, — порвали с национал-социализмом после прихода фашистов к власти.

Но в первый период фашистской культурной политике удалось без особого труда подчинить своим интересам указанные группировки. В 1927 году главный

идеолог национал-социалистской партии А. Розенберг организовал «Национал-социалистское общество немецкой литературы» (позднее оно стало называться «Союзом борьбы за немецкую культуру»). Его программной целью объявлялась «консолидация всех сил против властвующей ныне стихии разложения». Для борьбы с этим «разложением» выдумывался бесконечный ряд словозунгов, бессмысленных и злобных. Велись яростные атаки на «выродившееся искусство», на «искусство, чуждое народу», на «еврейско-негритянское искусство», на «асфальтовую литературу» и на «культурбольшевизм» в первую очередь.

Наступление нацистской пропаганды, проводившееся всеми средствами публицистического, да и физического террора, было направлено против социалистического и демократического искусства в целом. Но оно было направлено и против «буржуазных» писателей, если это понятие вообще приложимо к писателям, которые отнюдь не выступали в защиту буржуазии и буржуазного господства.

## Герман Гессе и «Путь внутрь»

Среди массы немецких литераторов («Немецкий литературный календарь Кюршнера» называет в 1932 году около девяти тысяч имен) выделялась группа писателей, которые не закрывали глаза на нерешенные проблемы современного общества и сознавали, чем грозит их решение на фашистский лад. Они не занимали ни «левых», ни «правых» позиций, поэтому слово «буржуазный» слабо характеризует этих писателей, если учесть их значительные мировоззренческие различия. Эти писатели не представляли собою какого-либо единого литературного течения. То общее, что связывало их, Т. Манн выразил следующим образом: это были писатели, которые под влиянием пережитой войны, послевоенных лет и не в последнюю очередь под влиянием событий, связанных с итальянским и немецким фашизмом, почувствовали своим долгом «не прятать отныне голову перед лицом насущнейших требований реальности, общественной коллективной жизни в песок небесных сфер, а сражаться на стороне тех, кто хочет придать земле смысл, человеческий смысл»<sup>64</sup>.

Такому пониманию миссии художника противостоял более или менее осознанный отказ от социальной ответственности и уход в новую «духовность». Австрийский писатель Франц Верфель (1880—1945), прежде экспрессионист, высмеивал в своем эссе «Реализм и духовность» (1931) «агентов социальности, снобов протеста и франтов деловитости». По его мнению, необходимо не столько активное участие в решении проблем социальной действительности (о чем раньше говорилось, например, в его романе «Однокашники», 1929, или в новелле «Смерть обывателя», 1927), сколько «обогащение и интенсификация внутренней, духовной жизни». В романе Верфеля «Барбара, или Благочестие» (1929) в качестве «подлинного человека» выведена женщина, которая находит спасение от суетного света в душевном покое и нравственном самосовершенствовании. Зато роман «Сорок дней Муса-Дага» (1933), повесть об истреблении армян режимом младотурок в годы первой мировой войны, стал наиболее значительным художественным произведением Верфеля именно потому, что в нем убедительно показано, как религиозные и расовые преследования рожают волю к сопротивлению. В последующем творчестве Верфеля тема «духовности» вопло-



щается в религиозных мотивах. Пожалуй, наибольший успех выпал роману Верфеля «Гимн Бернадетте» (1941), написанному в годы американской эмиграции. Роман представляет собою как бы современное «житие» — рассказ о простой деревенской девушке, которой искренняя вера помогает совершать чудесные исцеления.

В послевоенных произведениях Верфеля обнаруживаются те же тенденции, которые характерны для творчества Эрнста Вихерта (1887—1950; «Волк мертвых», 1924; «Слуга божий Андреас Ниланд», 1926), Ганса Кароссы (1878—1956; «Румынский дневник», 1924; «Врач Гион», 1931). Они дали определенный импульс и новой религиозной позиции (Гертруда Ле Форт, 1876—1971; Рудольф Александр Шрёдер, 1878—1962; Рейнгольд Шнейдер, 1903—1958).

Тема «Пути внутрь» (так назывался один из сборников рассказов, вышедший в 1921 году) нашла свое воплощение на высочайшем художественном и философском уровне в творчестве Германа Гессе (1877—1962). Его довоенные романы «Петер Каменцинд» (1904) и «Под колесом» (1906) повествуют о впечатлительных молодых людях, сломленных бесчеловечной системой буржуазного воспитания или не нашедших себя в пустой суете больших городов. Стихам Германа Гессе («Романтические песни», 1899), отличающимся песенной простотой, свойственна та же чуткость по отношению к современности, которая заставила Гессе в годы первой мировой войны протестовать против этой кровавой бессмыслицы.

Однако Гессе был разочарован в послевоенной Европе. Его романтический антикапитализм радикализировался до полного отрицания политики и общества. Он искал выхода в психоанализе и индийской мудрости («Сидхарта», 1922; «Паломничество в страну Востока», 1932).

Искусство, критикующее современность, помогающее жить, «открывающее свой смысл и назначение в том, чтобы показать нам возможность более прекрасной, подлинной и благородной жизни»<sup>65</sup>, стало ведущей темой романов «Демиан» (1919) и «Степной волк» (1927). Однако критика ненавистной писателю «буржуазности» была мимо реальных целей современности; «буржуазность» он отождествляет просто с филистерством, «с вечно существующим человеческим состоянием». Против этого протестует Гарри Галлер, «степной волк», отчаявшийся аутсайдер, который по воле автора пытается преодолеть свою внутреннюю раздвоенность поисками иного отношения к жизни.

Танец, эротика и наркотики освобождают закабаленную телесность. Они представляются средством для приведения к внутренней гармонии внешних и неустранимых противоречий. Галлер должен войти в «третье царство», в «мнимый, но суверенный мир юмора». В романе остается неизвестным, удастся ли это Галлеру. В романе «Нарцисс и Гольдмунд» (1930)



Г. Гессе (Автопортрет, письмо, 1926)

действие происходит в сказочном средневековье, где Гессе резко противопоставляет представителей «чистой духовности» и «художников», две искусственные антитезы, подлежащие примирению.

Магнетическое воздействие Гессе на послевоенную буржуазную молодежь объясняется соединением субъективистски-радикальной критики современности с поисками внутренней гармонии по другую сторону классовых противоречий. Это воздействие вновь заявило о себе с прежней силой, когда в 60-е годы в США появилось поколение молодых «хиппи», которым была также ненавистна окружающая их действительность и которые также стремились бежать от нее. Новому поколению молодых людей казалось, что книги Гессе дадут ответы на их вопросы. Но гуманистическое содержание произведений Гессе заключается скорее не в предлагаемых им ответах, а в той искренности, с какою сам он ставит вопросы. Именно это качество делает наиболее зрелым произведением Германа Гессе его утопический роман «Игра в бисер» (1943).

Из XXII века глядит рассказчик на современность, на «фельетонический век»: эпоху войн, неразберихи, унижительного для «духа» бессмысленного времяпрепровождения.

Чтобы воспрепятствовать этому, касталийский орден, элита интеллектуалов и художников, создает «игру в бисер», с помощью которой можно привести в гармонию «все ценности нашей культуры». Ведущая реформаторская роль отведена «духу», однако вершиной жизни магистра Йозефа Кнехта становится тот момент, когда он ставит под сомнение «педагогическую элиту», оторванную от народа. Йозеф Кнехт уходит из ордена в «простую» жизнь, чтобы... погибнуть на следующий же день. В этом наиболее зрелом произведении Германа Гессе часто отмечалась настойчивая переключка с романом Гёте «Годы странствия Вильгельма Мейстера», с гётевской идеей смерти и возрождения, нашедшей прекрасное выражение в стихотворении Гессе «Ступени», включенном в его роман.

## Демократическая литература

Выступление в защиту буржуазной демократии, предпринятое в основном писателями старшего поколения, считавшими Веймарскую республику положительным фактором, дало литературе весьма значительные произведения.

Важной мировоззренческой проблемой стало осязаемое противоречие между демократическими общественными идеалами и таким государственным строем, который хотя формально и дает своим гражданам основные права, однако оставляет нерешенными даже самые насущные социальные проблемы. Внутренний кризис многих писателей объяснялся их привязанностью к буржуазным представлениям о жизни и отчетливым сознанием того, что «век буржуазии» подошел к своему концу. Они чувствовали, что далеки от пролетариата, а поэтому «дух» становился для них последней опорой. Писатель считал себя носителем духовного начала в обществе или даже видел себя стоящим над обществом в качестве общественной совести.

Долг писателя состоит в том, чтобы «искать истину независимо от ее полезности или вредности, добиваться справедливости, даже если это будет неразумно с практической точки зрения»<sup>66</sup>.

Такое понимание задач писателя, как и защита буржуазной демократии,

имело определенные положительные последствия. Оно обуславливало оппозицию писателей фашизму, что все чаще означало необходимость выхода из сферы чисто художественной в сферу политическую. Публичные выступления, политические статьи, эссе о вопросах политики и культуры стали важной частью писательского творчества. Б. Франк («Политическая новелла», 1928), Л. Фейхтвангер («Успех»), Т. Манн («Марио и волшебник») были в числе тех, кто первым начал литературное наступление на международный фашизм. Кроме того, эти писатели были вынуждены пересмотреть прежние представления о демократии. Уже в 1925 году Г. Манн провел различие между существующей «консервативной» демократией и «радикальной» демократией; по его мнению, следует добиваться «радикальной» демократии. «Республика стала свершившимся фактом, она существует как выражение трудящихся масс, которые верят в справедливость и убеждены в силе разума»<sup>67</sup>. Семь лет спустя его брат Т. Манн заявил о своем полном недоверии «буржуазной республике, которая делает европейскую буржуазию неспособной к государственно-экономическому переходу в новый мир»<sup>68</sup>, что Т. Манн считал необходимым условием прогрессивного исторического развития.

Даже чисто духовные устремления этих писателей к реальной демократии неизбежно определяли их более продуктивное отношение к теории и практике социализма. Когда нацисты обвиняли их в «культурбольшевизме», то верным тут было по крайней мере правильное понимание этими писателями всемирно-исторического значения Великой Октябрьской социалистической революции, которое не позволяло участвовать им в антикоммунистических пропагандистских кампаниях. Такие писатели, как Б. Келлерман, А. Дёблин, Т. Манн, вступили в «Общество друзей новой России», образованное в 1923 го-



*К. Осецкий в концлагере Зонненбург (1934)*



*Б. Брехт (ок. 1928)*



*Реклама фильма «Счастье матушки Краузен» (1929)*

ду; Т. Манн, К. Тухольский, А. Керр, К. Манн, Я. Вассерман воздали дань уважения В. И. Ленину и Октябрьской революции в публичных выступлениях. Стефан Цвейг, который не был политически активен, совершил в 1928 году поездку в Советский Союз и поддерживал дружескую переписку с Максимом Горьким.

Наиболее авторитетным и боевым органом печати, выступавшим в защиту подлинной демократии, был журнал «Ди Вельтбюне». Первоначально он был основан Зигфридом Якобсоном как театральный журнал «Шаубюне» (1905), но с годами он все в большей мере становился трибуной «для всех левых сил Германии в самом широком значении этих слов». Журнал собрал вокруг себя «левобуржуазных» писателей, среди которых были К. Тухольский, В. Меринг, А. Цвейг, Э. Кестнер. Главным редактором журнала стал с 1926 года Карл фон Осецкий (1889—1938). В своем последнем публичном выступлении, состоявшемся в январе 1933 года, он выразил мысль, подведшую итог исканиям буржуазно-демократической литературы за последние годы существования республики: «Я не принадлежу ни к какой партии. Я боролся с разными силами, больше с правыми, но и с левыми тоже. Однако сегодня мы должны понять, что слева от нас находятся только союзники. Флаг, который я считаю своим, — отнюдь не черно-красно-золотой флаг этой выродившейся республики, а знамя объединенного антифашистского движения»<sup>69</sup>.

Осецкий был арестован в 1933 году и заключен в концлагерь, где его истязали. В 1936 году ему была присуждена Нобелевская премия мира. Этот демонстративный акт антифашистской мировой общественности освободил Осецкого из концлагеря, но не смог спасти его жизни. Осецкий умер от последствий заключения.

Для литературы же как таковой, пожалуй, наиболее важно было то, что многие буржуазные писатели вернулись к «демократическим» взгля-

дам на искусство. Они вновь почувствовали, что должны писать о людях и для людей, а это означало в данном случае писать по-новому. Искусство обращалось теперь не к избранному кругу, а к широкой общественности, в том числе к рабочим. Вновь было понято, как писал Дёблин в 1930 году, что «литература принадлежит живому народу и его заботам»<sup>70</sup>. Л. Фейхтвангер резюмировал новые устремления в области искусства так: «Писатели и читатели ищут не передачи субъективных ощущений, они хотят всмотреться в объективную реальность — в зримую современную жизнь, изображенную в понятной форме»<sup>71</sup>.

Подобные высказывания наглядно характеризуют перемены, наступившие после экспрессионизма, и расцвет реализма, ознаменовавшийся крупнейшими достижениями буквально во всех литературных жанрах. Да и в кино среди многочисленной коммерческой посредственности появились такие замечательные фильмы, как «Счастье матушки Краузен» (1929; режиссер П. Ютси), «Голубой ангел» (по роману Г. Манна, 1930; режиссер Й. Штернберг), «Трехгрошовая опера» (по пьесе Б. Брехта, 1931; режиссер Г. В. Папст), «Западный фронт 1918» (по роману Э. М. Ремарка, 1930; режиссер Г. В. Папст) и другие. Важный вклад в развитие жанра радиопьесы внесли А. Дёблин, Б. Брехт, Ф. Вольф и Р. Леонгард.

И все же критическое отношение буржуазных писателей к проблемам современности нашло свое наиболее многообразное выражение в социальном романе.

## Новый социальный роман

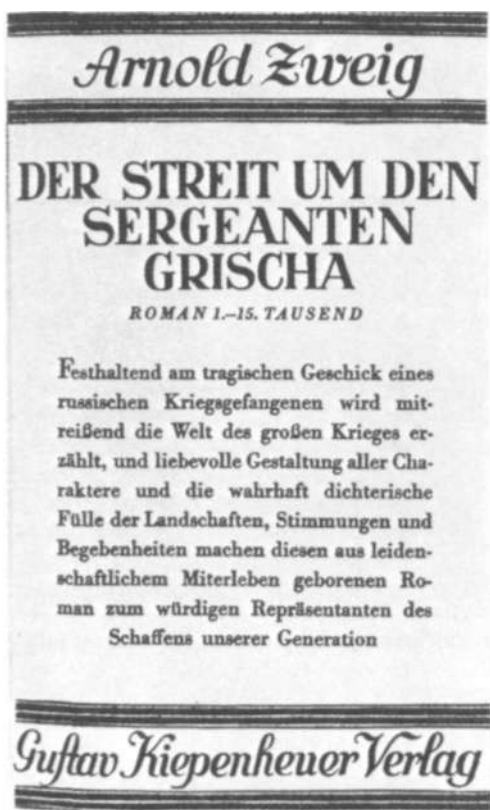
### Арнольд Цвейг

Наглядным примером того, какие исторические предпосылки потребовались для становления нового социального романа, явилось творчество Арнольда Цвейга (1887—1968).

Арнольд Цвейг родился в городе Гросс-Глогау в еврейской семье. Его отец был экспедитором и шорником. Арнольд Цвейг был долгие годы «вечным студентом» гуманитарных факультетов. Литературой он поначалу занимался между делом, затем стал писать всерьез. За пьесу «Ритуальное убийство в Венгрии» (1915) Арнольд Цвейг получил премию имени Клейста. В «Новеллах о Клавдии» (1912) он рассказывает о душевных конфликтах людей из кругов буржуазной интеллигенции, пользуясь весьма старомодным высоким слогом.

Война изменила не только стилистику Цвейга. В 1915 году он стал солдатом нестроевой службы, позднее попал в окопы Вердена, в 1917 году служил писарем в отделе печати при штабе главнокомандующего восточными группами войск. В 1918 году Арнольд Цвейг становится членом солдатского совета в Вильно. Эти четыре года были пережиты как личная катастрофа, давшая суровый жизненный урок.

Однако их результатом была не только утрата иллюзий, но и приобретение нового жизненного опыта. Именно в чрезвычайных условиях войны Цвейг увидел тех, кто составляет «общество»: рабочих, крестьян, ремесленников, офицеров. Цвейг познакомился с убежденными социал-демократами. В штаб-квартире Гинденбурга ему довелось заглянуть в высшие военно-политические сферы, укрытые от взгляда простого солдата. В Ковно и Вильно он встре-



Первое издание романа А. Цвейга  
«Спор об унтере Грише»

чался с литовцами и евреями, ставшими жертвами шовинистической политики германского империализма. Наконец, он оказался свидетелем мирных переговоров с Советской республикой, в результате которых был заключен Брест-Литовский мир.

Многочисленные публицистические выступления Цвейга в послевоенные годы говорят и о его окрепших демократических убеждениях, о начавшемся тяготении к идеям социализма. В драме «Бюшев», написанной в 1921 году, он попытался рассказать об одном из эпизодов, известном ему по службе в штабе. Позднее он вернулся к этому материалу в романе «Спор об унтере Грише» (1927), который принес Арнольду Цвейгу мировую известность.

Роман повествует о дезертировавшем русском солдате, несправедливо осужденном немецким трибуналом и все же казненном по приказу высшего командования. Настоящее и будущее, как господ, так и всего народа, поверяется их отношением к нравственной сути законов, главный принцип которых гласит: «Кто нарушил закон, с тем должно быть покончено».

Свою подлинную значимость в качестве социального романа книга А. Цвейга обрела благодаря показу людей, которые по разным причинам вступаются за русского солдата. Однако побеждают их противники, сила которых состоит лишь в том, что вопросы нравственные они беззастенчиво подчиняют принципам классового господства. Генерал Шиффенцан, например, считает: «Юридическая сторона дела должна, бесспорно, определяться военно-политической стороной. Необходимо воспрепятствовать тому, чтобы стремление русских солдат к миру, приведшее к революции, оказалось заразительным для немецких войск».

Главной целью этого романа является не обвинение, а наглядный социальный анализ. Арнольд Цвейг рисует широкую человеческую панораму самых разных представителей общества, которое осталось по своей политической и социальной структуре тем же, что и до войны, однако война обнажила его внутренние противоречия. Шиффенцан не просто «плох» сам по себе, он лишь следует логике интересов германских империалистов. Писатель выявляет, однако, и иные процессы — представители буржуазной интеллигенции начинают переосмысливать свои позиции, происходит отказ от прежних иллюзий, в результате которого буржуазные интеллигенты отходят от правящих классов.

Если в романе об унтере Грише эта тема была лишь намечена, то в цикле

романов «Большая война белых людей», главном произведении Арнольда Цвейга, она становится сквозным мотивом. Этот цикл не подробная хроника первой мировой войны. Он возник из насущной потребности запечатлеть тот процесс воспитания и становления личности, который был пережит самим писателем и который обуславливал для выхода из буржуазного круга первоначально оппозицию империалистической системе, а затем и союзничество с рабочим классом.

Мотив становления личности выдвигается на первый план в романе «Молодая женщина 1914 года» (1931). Роман повествует о женщинах, которые оказались вырваны из тихой буржуазной обеспеченности и столкнулись с самостоятельной практической жизнью. А в романе «Воспитание под Верденом» (1935), написанном в эмиграции, выведен главный герой всего цикла романов писатель Бертин, которому требуется основательная встряска, чтобы отрезвиться от патриотических иллюзий. Осуществить этот мировоззренческий перелом ему помогают революционные рабочие. Герой романа «Возведение на престол короля» (1937) Винфрид осознает авантюризм немецкой восточной политики и уходит из военного аппарата, служащего интересам германского империализма.

Арнольд Цвейг показывает подобное становление личности (в том числе и в романе «Вандсбекский топор», 1943) во всей его постепенности, сложности, тонком переплетении личных, порою весьма случайных мотивов. Этой задаче соответствует и форма романа с его искусной фабулой, которая позволяет вести неторопливый рассказ о людях и событиях; однако такое



*«Воспитание под Верденом» (телевизионный фильм ГДР, 1973)*

повествование перерастает заданную форму, по праву требуя широты эпического цикла.

Особый вклад в развитие объемного социального романа, призванного дать не только критическое описание общества, но и вскрыть его внутренний механизм, внес Лион Фейхтвангер.

## Лион Фейхтвангер

Свою книгу «Томас Вендт, или Тысяча девятьсот восемнадцатый год» (1920) Лион Фейхтвангер (1884—1958) назвал «драматическим романом», поскольку она представляла собою монтаж отдельных сцен. Симпатизируя левому экспрессионизму, но показывая его уже как бы со стороны, Фейхтвангер повествует в своем романе о судьбе поэта, который поначалу становится народным трибуном, однако впоследствии отходит от революционного движения. Фейхтвангер рассказывает о крушении своих иллюзий в послереволюционное время; кроме того, этот роман знаменует собою обращение Фейхтвангера к новому для него жанру.

Лион Фейхтвангер начал писать исторические романы, первыми из которых стали «Безобразная герцогиня» (1923) и «Еврей Зюсс» (1925). Вначале исторический материал интересовал писателя лишь в качестве своего рода «костюма» для придания большей наглядности философским антитезам. В соответствии с ними герои Фейхтвангера совершают путь человека, который переходит «от действия к бездействию, от активности к созерцанию, от европейского мировоззрения к индусскому»<sup>72</sup>. Но одновременно уже в романе «Еврей Зюсс» проявляется тот социологический подход к истории, который придал новый колорит буржуазной литературе 20-х годов. Сама композиция романа построена так, что социологический аспект оказывается в центре внимания.

Тот же подход, но уже на материале современного общества Фейхтвангер использовал в романе «Успех» (1930). При этом главный мотив первых романов Фейхтвангера оказался как бы перевернутым наоборот, и именно в таком, новом виде он сохранился во всех последующих книгах Фейхтвангера, который, пользуясь историческим или современным материалом, отныне убеждал в необходимости перехода от бездействия к решительному действию.

Роман «Успех» воссоздает «трехлетнюю историю одной провинции» — Баварии — от 1918 года до гитлеровского путча в 1923 году. Подобно Арнольду Цвейгу, Фейхтвангер воспользовался случаем из судебной практики и на его основе выстроил фабулу романа. Директора мюнхенской картинной галереи, известного своими симпатиями к Баварской Советской республике, за ничтожную провинность сажают в тюрьму. Его подруга борется за реабилитацию осужденного, но ее усилия остаются тщетными. Из столкновения различных персонажей рождается общая картина Веймарской республики и действующих в ней экономических, социальных и политических сил. Именно в этом и видел писатель свою задачу. «Бавария является подлинным героем моего романа», — писал Фейхтвангер, объясняя, что хотел показать «логику экономических законов»<sup>73</sup>, которые определяют как историческую судьбу провинции, так и судьбы отдельных людей.

Понимание исторического детерминизма содействовало появлению крупномасштабных литературных произведений на современную тему, однако тем острее вставал перед Фейхтвангером вопрос, возможно ли активное



вмешательство личности в объективный ход событий, продиктованный историческими закономерностями. На примере главного героя книги, писателя Тюверлина, Фейхтвангер показывает, что выход за пределы бездейственной созерцательности возможен благодаря просветительской критике, которой посвящает себя искусство, в том числе и сам роман «Успех». Единственное средство изменить мир — это его просвещение, утверждает Тюверлин, подхватывая один из тезисов Маркса о Фейербахе, но трактуя его идеалистически. Роман «Успех» послужил началом трилогии «Зал ожидания». В трилогию вошел также роман «Семья Опперман» (1933), который стал одним из первых опубликованных романов антифашистской эмиграции. В этом романе Фейхтвангер пересматривает идеи просветительства, высказанные им в предыдущей книге, более того — он в известной мере причисляет их к кругу причин, содействовавших тому, что победа фашизма оказалась возможной.

Роман посвящен судьбам еврейской буржуазной семьи, верящей в силу гуманистических традиций. Речь идет о событиях до захвата фашистами власти и после этого. Некоторые из членов семьи становятся жертвами нацистского террора. Писателю Опперману удается бежать за границу. Через некоторое время он возвращается в Германию, где пытается оказать сопротивление нацистам, но попытка заканчивается неудачей. Последняя часть трилогии, роман «Изгнание» (1940), рисует драматические события, происходящие вокруг одной парижской эмигрантской газеты, которые помогли герою романа вновь обрести веру в себя и свои творческие силы.

Фейхтвангер видел разницу между современным и историческим романом лишь в способе изображения, но не в их содержании. Исторический материал давал эффект «очуждения» для проблем современности. Кроме того, писатель мобилизовал опыт истории для идейной борьбы с фашизмом: «Воспоминания о былых победах и поражениях, легенда, исторический роман — я считаю все это оружием, которое мы можем использовать на нынешней стадии извечной борьбы»<sup>74</sup>. В позднем творчестве Фейхтвангера исторический роман преобладает. Мотивы обращения «мыслителя» от созерцательности к деятельной активности, ухода из одиночества к единению с народом, отказа от исторического пессимизма ради веры в прогресс определяют основную тему трилогии об иудейском историке Иосифе Флавии («Иудейская война», 1932; «Сыновья», 1935; «Настанет день», 1943). Наиболее зрелое воплощение эта тема нашла в романе «Оружие для Америки», действие которого разворачивается накануне Французской революции.



*Arnold Bennett: „Dieses Buch muß und wird eine ungeheure Wirkung tun, es muß jedes Herz bewegen.“*

*Hermann Hesse: „Ich kann von diesem Buch nur mit dankbarer Anerkennung und mit Liebe sprechen. Es ist von einem echten und großen Willen zur Gerechtigkeit inspiriert.“*

*Stenholz Lewis: „Dieses Buch gestaltet ungeheures Leben dergestalt, daß es so heroisch schön und schrecklich zu uns spricht wie die furbigste Epoche des Mittelalters.“*

*Arnold Zwiig: „Dieser Roman ist das kunstvollste aufgebaute erzählende Werk der neueren deutschen Literatur, ein Meisterwerk.“*

**GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG**

*Массовое издание романа  
Л. Фейхтвангера «Успех»*

## Альфред Дёблин

Главными действующими лицами в произведениях Лиона Фейхтвангера и Арнольда Цвейга были обычно деятели культуры, представители интеллигенции. Однако тот же Арнольд Цвейг выдвинул в центр широкого эпического повествования двух «людей из народа» — унтера Гришу и его подругу Бабку, — что, в сущности, соответствовало основной тенденции буржуазного романа в конце 20-х годов.

Эта тенденция ощутима даже в творчестве тех писателей, которые были не очень тесно связаны с жизнью народа. Так, Т. Манн прервал в 1926 году работу над библейско-мифологическим романом «Иосиф и его братья», чтобы написать «политическую» новеллу «Марио и волшебник» (1930).

На вопрос о сопротивлении фашизму дает ответ герой Т. Манна официант Марио, просто «человек из народа», который оказывается единственным из персонажей новеллы, кто стихийно протестует против унижения человеческого достоинства и убивает авантюриста Чипполу. Г. Манн, работая над своими «романами из жизни общества» — «Мать Мария» (1927), «Большое дело» (1930) и «Серьезная жизнь» (1932), — хотел, чтобы они стали «современной литературой для живущих ныне»<sup>75</sup>; однако фантастически-гротесковая стилистика этих романов в известной мере ослабляла силу их воздействия. Тем не менее и у Г. Манна, например в его романе «Серьезная жизнь», девушка из бедной крестьянской семьи противостоит в качестве положительного полюса миру богачей.

Замечательных результатов в изображении выходцев из народа удалось достигнуть Альфреду Дёблину (1878—1957), который всем своим творчеством отстаивал мысль о том, что писатель призван обращаться к самым широким массам.

Дёблин работал врачом при больничной кассе в одном из бедняцких районов Берлина. Однако его ранняя проза редко берет свои темы из этой сферы реальной жизни. По своим тематическим и стилистическим признакам, а также по склонности к экспериментаторству ранняя проза Дёблина тяготеет к экспрессионизму. Фантазия рассказчика расцвечивает исторический материал живыми многокрасочными образами, примером чему могут служить романы «Три прыжка Ван-Луны» (1915) и «Валленштейн» (1920). Умение Дёблина показать народные массы в качестве движущей силы истории и в то же время выявить роль отдельной личности, раскрыть политические интересы в поступках исторических фигур, обнаружить двойственный характер современной техники — например, в романе «Борьба Вадцека с паровой турбиной» (1918) или в фантастическом романе «Горы, моря и гиганты» (1924) — дало настолько интересные результаты, что им трудно подобрать для сравнения какие-либо иные романы из немецкой литературы этого времени.

В романе «Берлин—Александерплац» (1929) Дёблин впервые обращается к той среде, которую он прекрасно знает по собственному опыту. Он рассказывает о жизни простых берлинцев, причем рассказ идет о самых свежих событиях, а в центре их оказываются «пролетарские» персонажи.

Бывший рабочий Франц Биберкопф выпущен из тюрьмы и хочет начать в Берлине нормальную жизнь «порядочного человека», однако вновь становится убийцей. Виною тому, по мнению автора, служит «вавилонская блудница» — город, атмосферу которого создает виртуозная техника монтажа. Привычные повествовательные элементы сочетаются в романе с внутренними монологами, авторским комментарием, мифологическими фрагментами и доку-

ментальными материалами. Дёблин добивается при этом такого функционального единства романа, который обеспечивает максимальный художественный эффект. С другой стороны, писатель объясняет крах своего героя тем, что у того был якобы неверный «план жизни». Книга Дёблина обретает черты «романа воспитания» в той мере, в какой Биберкопф подымается на новую ступень осмысления жизни, однако выводы, сопутствующие этому, практически не выходят за пределы наказа постоянно быть начеку. Во всяком случае, художественный эксперимент, по замыслу которого в центре романа оказывалось изображение актуальной действительности, обеспечил роману Дёблина «Берлин — Александерплац» такой успех, какой не выпадал на долю ни одного из других его произведений.



А. Дёблин (Э. Годал, 1922)

Среди книг, написанных в эмиграции (к ним относятся в том числе роман о заблудшем бюргере «Пощады нет», 1935, и южноамериканская трилогия «Амазонка», 1935—1948), выделяется трилогия «Ноябрь 1918. Немецкая революция» (1938—1950).

Эта попытка была несколько необычной по своему содержанию, поскольку она связывала осмысление важнейших событий немецкой истории, еще не получивших к тому времени должного освещения, с «романом воспитания», повествующим о судьбе буржуазного интеллигента. Первая часть трилогии, «Народ, который предали», повествует о предательстве социал-демократов в дни революции, вторая часть носит название «Возвращение войск с фронта». Третья часть «Карл и Роза» рассказывает об убийстве К. Либкнехта и Р. Люксембург. С усилением религиозных настроений у Дёблина менялся и замысел романа. Если раньше герой был в рядах революционеров, то впоследствии он приходит к христианскому пониманию социальной ответственности. Это находит свое отражение в последней книге Дёблина «Гамлет, или Конец длинной ночи» (1956).

## Роман о «маленьком человеке»

Герой Дёблина Франц Биберкопф был пролетарием лишь по происхождению, но не по своему сознанию. Фигура политически сознательного, организованного, борющегося рабочего существовала практически только в произведениях социалистических писателей. Однако появление «простонародных» персонажей в буржуазном романе этого периода свидетельствовало о стремлении писателей восстановить «функционально-органическую связь между народом и литературой»<sup>76</sup>. О переменах в мироощущении людей из народа писали

представители не только демократического течения в литературе, но и те, кто, скорее, противостоял им по своим взглядам. Это были писатели «поколения 1902 года», и недаром роман Эрнста Глезера (1902—1963) получил название «Год рождения 1902» (1928). Это были люди, которых война оторвала от привычного уклада буржуазной жизни и которые впоследствии с нескрываемым скепсисом относились к эре реставрации капитализма. Они считали себя — причем не только в Германии — «поколением без родины». В Америке, где привлекли к себе внимание первые рассказы и романы Хемингуэя, их называли «потерянным поколением». Их жизнеощущение характеризовалось холодной трезвостью и отсутствием каких бы то ни было иллюзий, а их «идеология» — враждебностью к идеологическим спекуляциям, подчеркнутым практицизмом, который, впрочем, не был чужд некоторой восторженности по отношению к новому «веку технического прогресса».

Эти писатели ориентировали литературу на злободневные темы и факты, причем хорошее знание реальной жизни выгодно отличало их от буржуазных литераторов довоенных лет, на их биографиях лежала своеобразная печать необычных и разнообразных событий, им не были чужды взгляды и настроения простых людей. Опролетаризированный мелкий буржуа, «маленький человек» — шагнувший в это же время на киноэкраны в незабываемых фильмах Чарли Чаплина — стал главным героем их книг, что и определило собою новый тип романа в литературе критического реализма.

## Эрих Мария Ремарк

Эрих Мария Ремарк (1898—1970) ушел на войну в 1916 году добровольцем. Возвратившись с Западного фронта, он закончил учительские курсы для бывших солдат, потом учительствовал в народной школе, продавал надгробные камни, был редактором рекламного издания, спортивным журналистом. Он сочинял тоскливые стихи в духе уже отошедшей литературной эпохи и написал роман о жизни художника «Каморка мечты» (1920). Ремарк обратил на себя внимание как писатель лишь тогда, когда он нашел тему, волновавшую миллионы людей, и нашел свой стиль, захвативший читателей. Роман «На Западном фронте без перемен» (1928), вышедший общим тиражом в 8 млн. экземпляров, стал крупнейшим литературным успехом в первой половине XX века.

В эти годы сражения первой мировой войны откликнулись в мировой литературе битвой умонастроений. Как в Германии, так и за ее пределами роман Арнольда Цвейга «Спор об унтере Грише» положил начало новой военной литературе, в которой политические противоречия разграничились, как прежде фронты воюющих сторон. Проблемы войны и мира стали ключевым вопросом не только применительно к прошлому, но и применительно к будущему. К событиям Ноябрьской революции в Германии впервые обратился в своем романе «Девятое ноября» (1920) Бернгард Келлерман. Роман же Ремарка не является «ни обвинением, ни исповедью». Это была «попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов»<sup>77</sup>. Роман Ремарка ориентировался на «новую деловитость», определившую его стиль. Он стал своего рода отчетом, безыскусным изложением реальных событий, достоверным свидетельством для читателя, что именно так все и было. Однако и само свидетельство исходит из определенных взглядов писателя.

В романе рассказывается о группе воодушевленных новобранцев (бывших школьников или рабочих), которых вначале муштруют на казарменном плацу и которые затем переживают ужасы войны (изображенные с суровой правдивостью), а потом все погибают. Солдат Пауль Боймер умирает в последние дни войны, едва ли уже не довольный тем, что и ему пришел конец.

В романе показан процесс разрушения, охвативший все стороны жизни. С одной стороны, разрушаются нормы довоенной буржуазной жизни, рассеиваются иллюзии «борьбы за великое дело». Но постепенно разрушается и то, что Ремарк считал положительным опытом войны: «прочное и конкретное чувство общности», «которое дало лучшее из того, что может дать война, — подлинное товарищество». Ремарк имел в виду то чувство, которое объединяло людей независимо от их классовой принадлежности и независимо от того, по какую сторону от линии фронта находились их окопы.

На этом романтизированном чувстве солдатского товарищества спекулировали и фашисты, пропагандируя войну. Однако жестокая правда о войне, пронизывающая книгу Ремарка, не позволяла использовать ее в военно-пропагандистских целях, поэтому реакционная печать со всею силою обрушилась на роман Ремарка. Но желание лишь разрушить иллюзии ограничивало ответственность не только ремарковского романа, но и всего художественного направления «новой деловитости», поскольку читатель оставался на ничейной земле один, безо всякой помощи, и ему не оставалось ничего иного, кроме ощущения той «общей судьбы» поколения, о которой Пауль Боймер говорит: «Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы бежим от самих себя. От своей жизни... Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них».

В 1931 году Ремарк переехал в Швейцарию, а в 1939 году в США. После книги «Возвращение» (1931), продолжившей роман «На Западном фронте без перемен», Ремарк тяготел в своей работе к сильным эффектам «бестселлеров», к острому сюжету. Новый всемирный успех Ремарку принес роман «Триумфальная арка» (1946), в центре которого оказывается судьба врача, эмигрировавшего из Германии в Париж, где он, сражаясь с фашизмом в одиночку, убивает гестаповского чиновника. Хотя антифашистские позиции Ремарка не вызывают никаких сомнений, он не принадлежит к числу писателей, ведших активную борьбу против гитлеризма.

## Ганс Фаллада

Сказанное выше относится и к Гансу Фалладе (1893—1947). Столкновение с действительностью оставило в его душе самые тяжелые впечатления, что бывало редко с буржуазными писателями довоенного времени.

Он был сыном судьи, стал управляющим имением. За мелкое мошенничество попал в тюрьму. Потом работал репортером провинциальной газеты. После довольно незаметного экспрессионистического дебюта он написал современный реалистический роман, где впервые его литературный дар прозвучал в полную силу. Для этого романа под названием «Крестьяне, бомбы и бонзы» (1931) Фаллада использовал материал нашумевшего политического процесса, на котором ему удалось побывать самому в качестве корреспондента газеты. В романе описывается, как в маленьком городе, который может служить примером для многих других маленьких, да и больших городов, происходит

поляризация политических сил. К «политическим распрям», «борьбе всех против всех»<sup>78</sup> писатель относится с консервативным предубеждением, изображает ее, однако, с сочувствием к ее жертвам, то есть к тем, кто оказывается слабее по своему общественному положению.

Эти же люди стали главными героями наиболее известного романа Фаллады «Что же дальше, маленький человек?» (1932). Роман повествует о социальном деклассировании и унижении человека в период экономического кризиса: в начале 30-х годов такая участь выпала миллионам людей.

Молодожены ждут ребенка. Он им сейчас немного нехвати, но все же молодая пара полна надежд на будущее. Однако конторский служащий Пиннеберг внезапно теряет работу. Пиннеберг со своей женой Леммхен переезжает в Берлин. Здесь им повезло: Пиннеберг устраивается продавцом в отдел готового платья большого универмага. И все же «рационализация» настигает Пиннеберга и здесь. Между продавцами идет страшная конкуренция, заставляющая их любыми средствами увеличивать торговый оборот. Пиннеберг, «пролетарий с крахмальным воротничком», презрительно относящийся к рабочим профсоюзам, ничего не может противопоставить своему страху перед увольнением. Его единственной опорой остается Леммхен, дочь рабочего.

Пожалуй, среди всех писателей своего времени именно Фалладе удалось создать наиболее выразительный образ «маленького человека». Наивного и добродушного «маленького человека», вынужденного жить и гибнуть среди безжалостных «волков», Фаллада делает критерием для нравственной оценки буржуазного общества. Однако Фаллада видел в «маленьком человеке» и стремление по крайней мере к душевному самоутверждению. Среди удачливых приспособленцев он отличается упрямой порядочностью. У многих женских персонажей Фаллады — Леммхен, пожалуй, лучший из них — эта черта кажется проявлением классового пролетарского инстинкта. Этот инстинкт никогда не вырастает до уровня классового сознания, герои Фаллады остаются вне политики, как и сам автор, который в 1933 году полагал, что ему не следует уезжать из фашистской Германии.

Тему «маленького человека» Фаллада продолжил в романе «Кто однажды отведет тюремной похлебки» (1934), а также в социальном романе о периоде инфляции «Волк среди волков» (1937). Нацисты позволяли критиковать Веймарскую республику. Позднее Фалладе пришлось писать либо развлекательные, либо автобиографические книги идиллического характера («В ту пору у нас дома», 1941; «Сегодня дома», 1943). Лишь в романе «Каждый умирает в одиночку» (1947), написанном уже после освобождения Германии от фашизма и повествующем о том, как старый рабочий и его жена вели мужественную борьбу с фашизмом, полагаясь лишь на себя, Фаллада вновь оказалась на подлинной высоте своего литературного дарования.

Но не только Фаллада внес свой вклад в развитие такого социального романа на современную тему, который вызвал бы интерес к жизни трудящихся масс и одновременно нашел бы живой отклик у самого широкого читателя. Ирмгард Койн (1910—1982) рассказала в романах «Гилги — одна из нас» (1931) и «Девушка в платье из искусственного шелка» (1932) о радостях и печалях простой городской девушки, работающей машинисткой. Писательница Викки Баум (1888—1960), автор интересных развлекательных романов, дала в своей книге «Люди в отеле» (1929) меткие зарисовки самых разных представителей современного общества. Оскар Мария Граф, развивавший традиции юмористической деревенской прозы, живо описал в «Календарных историях» и романе «Больвизер» (1931) быт современной баварской деревни

без тени «почвеннической» слащавости. Огромный интерес, особенно среди читающих рабочих, вызвали книги Рета Марута, писавшего под псевдонимом Бен Травен. Роман «Мертвый корабль» (1926), «история американского моряка», и роман «Тачка» (1931), действие которого происходит среди мексиканских индейцев, стали выдающимися образцами нового периода критического реализма.

## «Левая меланхолия» в поэзии

С еще большей отчетливостью эти же тенденции проявлялись в поэзии, ибо здесь шла ломка устоявшихся канонов.

Правда, весьма тонким поэтам, таким, как Оскар Лёрке (1884—1941) или Вильгельм Леман (1882—1968), еще удавалось продолжить довоенные традиции «послебуржуазной поэзии». Однако этих поэтов оттесняли на второй план стихи, которые не намеревались быть ни «лирическим излиянием», ни прокламацией. Новая поэзия (как понимали ее Курт Тухольский и Эрих Кестнер) хотела быть пригодной «для повседневного употребления», то есть непосредственно откликаться и на актуальные политические события, и на простейшие бытовые нужды.

Почти все поэты этого направления, ориентировавшего стихи на ближайшие запросы читателей или слушателей, прошли в первые послевоенные годы школу политического кабаре. В 20-е годы оно переживало в Берлине период наивысшего расцвета.

В противоположность «индустрии развлечений» политическое кабаре считало себя «полем битвы», на котором «железные орудия убийства побеждаются единственно чистым оружием отточенных слов и музыкальных зарядов»<sup>79</sup>. В «Кафе Грёсенван» пели Роза Валетти и Бландине Эбингер, в кафе «Вильде Бюне» выступала Труде Гестерберг, в «Кабаре дер Комикер» можно было увидеть Пауля Гретца и Клер Вальдоф, а в «Катакомбах» Кате Кюль и Эрнст Буш исполняли песни на слова Клабунда (1890—1928), известного своими прозаическими (роман «Браке», 1918) и драматическими («Меловой круг», 1925) произведениями, К. Тухольского, Э. Кестнера, оригинальную и остросовременную музыку для которых писали композиторы Фридрих Холендер и Миша Сполянский.

В «Кюнстлер-кафе» со своими стихами выступали Эрих Вайнерт, К. Шног и даже Э. Толлер, получая за номер по три марки и по чашке кофе. Из Мюнхена сюда приезжал на гастроли Карл Валентин, забавно сражавшийся с непослушными вещами. Еще до войны на всех маленьких эстрадах Германии стал известен Иоахим Рингельнац, рассказывавший в грустных и смешных стихах о приключениях мореплавателя по имени Куттель Даддельду.

Особенно заметными были имена К. Тухольского, Э. Кестнера и Вальтера Меринга (1896—1981), поэта и драматурга («Берлинский коммерсант», 1929). Именно с этими именами и связывается в первую очередь спорный термин «левобуржуазные писатели»; впрочем, спорным было и содержание их произведений.

## Эрих Кестнер

Одной из важных заслуг Эриха Кестнера (1899—1974) был его вклад в развитие современной реалистической литературы для детей и юношества. Его книги «Эмиль и сыщики» (1928), «Точечка и Антон» (1930), «Двойная

Лоттхен» (1949) приобрели всемирную известность. И все же своей популярностью он обязан в первую очередь стихам, написанным с разговорной, иронической интонацией и полным удивительного юмора.

Главной отличительной чертой кестнеровских стихов является их веселый скептицизм. «Эволюцию человечества» он прокомментировал, например, следующими строками:

Они превозносят прогресс до небес,  
они рассуждают про атом.  
Но только, каких бы мудреных словес  
иной прогрессист ни наплел про прогресс,  
он был и остался приматом.

Эти же интонации отчетливо слышны и в политических стихах его сборников «Звон в зеркале» (1928), «Сердце на талии» (1928), «Песнь между стульями» (1932), причем особенно злой и острой становится сатира Кестнера там, где он пишет о милитаристах Веймарской республики.

В 1928 году Кестнер написал стихотворение «Ты знаешь страну, где казармы растут?»:

Ты знаешь страну, где казармы растут?  
Не знаешь? Да вот она, вот!  
Дрожат перед каждым начальником тут,  
как перед унтером взвод.

А стоит начальнику что захотеть,  
чего-нибудь пожелать,  
то руки по швам! и думать не сметь! —  
немедленно исполнять!

Детей тут в погонах рожают на свет.  
Послушным дается чин.  
Поэтому штатских тут вовсе нет,  
По крайней мере — мужчин.

Свобода вовек не вызреет тут,  
она здесь — зеленый плод!  
Ты знаешь страну, где казармы растут?  
Не знаешь? Да вот она, вот!

Критика осуществляется Кестнером с позиций «морализма», противоречивость которого он описал в своем романе «Фабиан» (1931).

Герой романа понимает, что он должен активно действовать, совершать поступки. Видя тонущего мальчика, Фабиан без колебаний бросается спасать его. Однако... «мальчик с ревом выплыл на берег. Фабиан утонул. Он, к несчастью, не умел плавать».

«Учитесь плавать!» — иронически призывает роман. Кестнер высмеивал в своей книге глупость, которая царилла едва ли не всюду; он хорошо знал своих врагов, но не знал, где искать союзников. Он действительно ощущал себя как бы «между двумя стульями». Он предчувствовал беду, нависшую над Германией, но находил силы лишь на то, чтобы отшутиться.





## Abendlied

des Kammervirtuolen  
von **Erich Kästner.**

Du meine neunte Sinfonie!  
Wenn du das Fremd an hast mit rofa Streifen . . .  
Komm wie ein Cello zwischen meine Knie,  
Und laß mich zart in deine Seiten greifen!  
Laß mich in deinen Partituren blättern.  
(Sie sind voll Händel, Graun und Tremolo) —  
Ich möchte dich in alle Winde schmettern,  
Du meiner Sehnsucht dreiecktrichnes Oh!  
Komm laß uns durch Oktavengänge schreiten!  
(Das Furioso, bitte, noch einmal!)  
Darf ich dich mit der linken Hand begleiten?  
Doch beim Crescendo etwas mehr Pedal!!  
Oh deine Klangfigur! Oh die Akkorde!  
Und der Synkopen rhythmilder Kontrakt!  
Tun lenkt du deine Lieder ohne Worte . . .  
Sag einen Ton, falls du noch Töne halt!

Э. Кестнер. «Вечерняя песня» (Э. Озер, 1927)

Марксистский литературный критик Вальтер Беньямин называл «левой меланхолией» такую позицию деятелей искусства, которая «превращала политическую борьбу из необходимости принимать серьезные решения просто в развлечение», в «предмет ширпотреба»<sup>80</sup>. Этот упрек не касается заслуг Кестнера в деле популяризации поэзии среди широкого читателя, но упрек нельзя не признать справедливым, если учесть, что Кестнер не нашел в себе сил для участия в активной борьбе с фашизмом.

В 1933 году ему пришлось стать свидетелем сожжения его книг в Берлине. Тем не менее он остался в Германии. Сначала ему запретили писать, затем разрешили публиковать за границей аполитичные развлекательные романы («Трое мужчин в снегу», 1934; «Поездки в приграничной зоне», 1938).

## Курт Тухольский

В жизни и творчестве Курта Тухольского (1890—1935) «левая меланхолия» приобрела трагическое звучание. После войны Роза Валетти исполнила его «Красную мелодию» с припевом, в котором были такие слова:

Генерал, тебе опять  
не дадут войну начать!  
Если ж не впрок  
красный урок,  
то берегись!

Курт Тухольский был одним из ведущих сотрудников журнала «Вельтбюне». Он резко критиковал Веймарскую республику, так как добивался подлинной демократии. Он считал, что, действуя вместе с «коммунистическими рабочими», необходимо провести национализацию тяжелой промышленности, а также радикальные реформы в области права и народного образования. Он говорил о себе, что борется «в пять лошадиных сил». Так он и назвал сборник своих произведений (1928), намекая на свое имя и четыре псевдонима — Каспар Хаузер, Петер Пантер, Теобальд Тигер и Игнац Вробель.

Псевдонимы Тухольского в известной мере отражают многогранность его дарования. Он прекрасно владел мастерством рассказчика («Рейнсберг, картинки для влюбленных», 1912; «Замок Грипсхольм», 1931), писал злободневные баллады, лирические шансоны, сатирические фельетоны и репортажи («Пиренейская книга», 1927). Всего им написано около 2500 произведений. Истоки его стиля следует искать в меткой речи, во всем строе мыслей простых берлинцев. Но разнообразие псевдонимов свидетельствовало и об углублявшемся душевном разладе.



*К. Тухольский (1924)*



*Э. Вайнерт выступает в кабаре «Пистолет» (Берлин, 1925)*

Он был действительно «левым» поэтом. Он сотрудничал с газетой «Арбайтер иллюстрирте цайтунг», которую выпускала КППГ. Он написал прекрасные стихи о повседневном героизме людей труда («Руки матери», «Вопросы жене рабочего»). Он считал, что «сплочение радикальной интеллигенции с КППГ есть благо и счастье»<sup>81</sup>. Но, несмотря на все эти заявления, Тухольский оставался таким «радикалом», который проводил решительную границу справа от себя, но видел и «границу слева от себя, ...где неумные марксисты пытаются с помощью безусловно великой теории исцелить все недуги»<sup>82</sup>.

Эта раздвоенность, позиция одинокого бойца меж двух фронтов стала причиной тоскливых настроений, которые все отчетливее заявляли о себе к концу 20-х годов. В стихах Тухольского звучали сарказм и тоска, как, например, в стихотворении, открывающем сборник «Улыбка Моны Лизы»:

Ах, Лизонька, средь глупой суеты,  
кто знает жизнь, не спорит, не кричит,  
а складывает руки, будто ты,  
и, улыбаясь про себя, молчит.

Подобная «жизненная философия» заставляла поэта отворачиваться от актуальных тем. Начиная с 1929 года Тухольский жил в основном за границей. После 1933 года он высказывал опасение, что антифашистское сопротивление может оказаться бессмысленным. В конце концов он умолк как писатель и поэт, а 21 декабря 1935 года покончил жизнь самоубийством.

## Союз пролетарско-революционных писателей Германии

Приобщение Курта Тухольского к революционному рабочему движению свидетельствовало об общей тенденции развития социалистической литературы. Она достигла к тому времени такого уровня, когда стала представлять для буржуазных писателей не только политический, но и профессиональный интерес.

Пролетарско-революционное литературное движение в конце 20-х годов — важный фактор в культурной жизни страны. Социально-исторические предпосылки этого культурного подъема определялись политическими интересами прогрессивного крыла немецкого рабочего класса, который сплотила вокруг себя КППГ. Однако сами по себе эти спонтанные потребности в искусстве вряд ли могли привести к ощутимому результату: на новом этапе истории немецкой социалистической литературы борьба за революционную культуру в национальном и интернациональном масштабе велась более организованно и целеустремленно.

Уже в 1924 году на V Всемирном конгрессе Коминтерна, проходившем в Москве, был поднят вопрос о создании Международного объединения революционных писателей (МОРП). В 1927 году в Москве состоялась первая Международная конференция пролетарских и революционных писателей, в работе которой приняли участие и делегаты из Германии (Йоганнес Р. Бехер, Берта Ласк, венгр Андор Габор). Под воздействием инициативы, исходившей от КППГ, в 1928 году в Берлине был основан Союз пролетарско-революционных писателей Германии (СПРПГ). Он возглавил литературное

движение, которое, с одной стороны, размежевалось — уже благодаря своему названию — с так называемыми «поэтами-рабочими», примыкавшими к социал-демократии, с другой — солидаризировалось со всеми писателями, которые «хотели отображать мир с позиций революционного пролетариата»<sup>83</sup>.

В 1930 году лишь сорок процентов членов Союза входили в ряды КППГ. Союз пролетарско-революционных писателей Германии имел свой теоретический орган — журнал «Линкскурве» («Левый поворот»). Председателем этого писательского объединения, насчитывавшего около 500 членов, был Иоганнес Р. Бехер. Свою первоочередную задачу Союз видел в «объединении тех писателей, которые готовы творить в пролетарско-революционном духе»<sup>84</sup>. Казалось, на первый взгляд задача чисто организационного плана, однако ее разрешение становилось уже исторической заслугой: в то время образовалось устойчивое писательское ядро, которое должно было определить направление развития социалистической немецкой литературы более чем на три десятилетия.

Союз стремился в первую очередь выявить таланты из пролетарской среды, «пишущих рабочих», которые, будучи корреспондентами коммунистической прессы, нередко пытались проявить себя в журналистике. Шахтер Ганс Мархвица, рабочий-металлист Вилли Бредель, жестянщик Отто Готше, инструментальщик Ян Петерсен, Макс Циммеринг, Эльфрида Брюнинг, Берта Ватерштрадт, Гедда Циннер и другие, лишь находясь в рядах Союза пролетарско-революционных писателей, получили возможность овладеть писательским мастерством. Здесь они смогли перенять художественный и теоретический опыт у тех литераторов, которые, подобно И. Р. Бехеру, уже несколько лет назад связали свою судьбу с революционным рабочим движением. Кризис мировой капиталистической системы конца 20-х годов вновь привел писателей буржуазного происхождения на сторону коммунистической партии; они сразу же — как, например, Людвиг Ренн или Анна Зегерс — активно включились в работу Союза. Кроме того, в Союз входили и немецкоязычные писатели других национальностей: теоретики Дьёрдь Лукач и Андор Габор были венграми. Эгон Эрвин Киш и Франц Карл Вайскопф — родом из Чехословакии. Именно разнообразие исходных позиций, жизненного опыта, политического темперамента, направления таланта обусловило действенность Союза.

Кроме того, произведения социалистической литературы второй половины 20-х годов создавались и прогрессивными писателями — не членами Союза. Так, широко известный автор пролетарских романов Адам Шаррер (1889—1948) был в то время членом леворадикальной партии. Бертольт Брехт, театральный деятель Эрвин Пискатор, композитор Ганс Эйслер, график Джон Хартфилд, литературовед Вальтер Бенъямин приняли за разработку теории и практики такого искусства, которое бы исходило в своих формально-технических новшествах из стремления к преобразованию общества. В экспериментах они опирались на способные к восприятию искусства пролетарские массы, которые объединяла вокруг себя КППГ. Еще больший размах пролетарско-революционное культурное движение приобрело с созданием основанного по инициативе КППГ Общества по вопросам рабочей культуры.

Первоочередной задачей Союза пролетарско-революционных писателей была «выработка на диалектической и материалистической основе» теории пролетарско-революционной литературы, «до сих пор еще имеющей пробелы»<sup>85</sup>. Фактически именно тогда начались теоретические дебаты о цели, функциях, методе и традициях в социалистической литературе. Вплоть до



*Ф. К. Вайскопф в кругу пролетарско-революционных писателей (1931)*

середины 30-х годов в своем развитии она переживала пролетарско-революционную фазу, нашедшую выражение в коренном изменении ее задач и активном поиске средств художественного воплощения. В отличие от других направлений для социалистической литературы был характерен, с одной стороны, острый акцент на самобытность, с другой — ориентация на агитационно-пропагандистские задачи искусства, что было четко сформулировано в статье-манифесте Фридриха Вольфа «Искусство — оружие» (1928). Он исходил из политической ангажированности литературы, суть которой заключалась в том, чтобы «быть совестью эпохи, разжигать костер из гжучих вопросов повседневности и высоко нести его факел»<sup>86</sup>.

Лозунг Вольфа обобщил существующую литературную практику и послужил импульсом для ее дальнейшего развития. Максим Валентин создал в 1925 году первую группу «искусства агитпропа» Союза коммунистической молодежи. В дальнейшем это направление приобрело широкий размах. Возникли в высшей степени динамичные, оперативные ансамбли, использовавшие такие формы, как короткие сценки, хоровая декламация, пантомима, песня, живописная карикатура. Объединенные в едином целом, эти средства представляли собой нечто вроде разнообразных ревю. Искусство агитпропа было рассчитано на непосредственное воздействие на публику, находившуюся на собрании или на улице. В таких случаях импровизированной сценой мог служить кузов грузовика. Искусство агитпропа сглаживало не только разницу между отдельными жанрами, но также и между профессиональным искусством и любительским. Актер-профессионал, автор текста, участник художественной самодеятельности были членами коллектива, задачей которого не являлся коммерческий успех. Брехт назвал впоследствии это направление

«настоящей сокровищницей своеобразных художественных средств и способов выражения»<sup>87</sup>. Это направление возродилось в драматическом искусстве ГДР, а в 60-е годы оно появилось вновь в ФРГ, в литературных кругах левой ориентации. Черты непосредственного агитаторского воздействия доминировали и в творчестве известных социалистических писателей. Ф. Вольф писал тексты для групп агитпропа. Лирике Вайнерта и Бехера свойственна агитационная убежденность, непосредственность. В «поучительных пьесах» Брехта агитация приобрела философски-дидактический оттенок: «Театр стал трибуной, разумеется, для тех философов, которые стремились не только к объяснению мира, но и к его изменению»<sup>88</sup>.

Ограниченность «пропагандистской» функции искусства дала себя знать наиболее осязаемо, когда обострение классовой борьбы к началу 30-х годов потребовало оценивать литературные произведения по их фактическому воздействию. Искусство агитации имело свою публику (и актеров-любителей) прежде всего в политически зрелой части рабочего класса. Таким образом, не учитывались разные уровни культурных потребностей пролетариата (на мелкобуржуазные и буржуазные слои публики искусство агитпропа вообще не было рассчитано). Кроме того, резкое противопоставление пролетарско-революционной литературы «буржуазным» литературам становилось тормозом для объединения антифашистских сил на творческой платформе, а в период наступления фашизма такое сплочение приобретало жизненно важное значение. Перед Союзом пролетарско-революционных писателей возникла опасность «превратиться в мелкобуржуазную секту»<sup>89</sup>.

В деятельности Союза наметился «поворот к учебе», стремление «учиться заново»<sup>90</sup>. Берлинская группа активно включилась в работу и, опираясь на своих представителей в «Союзе защиты немецких писателей», стремилась



Агитпропгруппа «Левая колонна» (1930—1931)



*Первая делегация Союза пролетарско-революционных писателей в Советском Союзе (1929). В первом ряду второй слева К. Грюнберг, первый справа Г. Мархвица, во втором ряду третий слева Г. Лорбер*

выработать общую платформу и проводить совместные акции со всеми демократически настроенными авторами. Но в первую очередь необходимо было критически подойти к собственному творчеству. В 1930 году в Харькове состоялась Вторая международная конференция пролетарских и революционных писателей, в работе которой приняли участие Бехер, Киш, Курелла, Мархвица, Ренн, Зегерс и Вайскопф. В соответствии с решениями конференции был рассмотрен и подвергнут критике новый проект программы Союза. Выпускаемая литература по тематическому охвату материала была признана «узкой и ограниченной», а по способу его подачи — «механистичной и схематичной»: «вместо выводов, вытекавших из системы художественных образов, давались комментарии, напоминавшие резолюцию».

Союз призывал к созданию произведений, близких широким массам, значительных по охвату изображаемых явлений, способных показать «пролетарские будни в их взаимодействии с жизнью других классов» так глубоко и всесторонне, чтобы читатель смог сделать вывод о «главных движущих силах общественного развития». Стилем современной литературы должен стать «смелый и всесторонний реализм»<sup>91</sup>.

В дискуссиях Союза пролетарско-революционных писателей Германии впервые (со времени основополагающих высказываний Маркса и Энгельса) ставился вопрос о задачах, форме и методе современной социалистической литературы и формировалось такое представление о реализме, которое по своему содержанию совпадало с понятием социалистического реализма, сформулированным несколько позднее в Советском Союзе. Находясь в эмиграции, большинство пролетарско-революционных писателей боролись за теоретическое осмысление этого понятия и его претворение в практике.

## Иоганнес Р. Бехер

Пролетарско-революционное литературное движение возглавил Иоганнес Р. Бехер (1891—1958). Он был одним из выдающихся лириков экспрессионизма. Представляя его левое крыло, он, подобно Газенклеверу, Рубинеру и Толлеру, создал новую модель «политического поэта», обновляющего общество. Это определение по отношению к Бехеру не кажется лишь риторической фразой: в 1917 году он стал членом Независимой социалистической партии, а в 1919 году вступил в ряды КППГ. С середины 20-х годов Бехер отдавал много сил сплочению коммунистических немецких писателей. И поэтому вполне закономерно его избрание председателем Союза пролетарско-революционных писателей Германии. Бехер был его делегатом на международных конгрессах, автором важнейших программных документов и выступлений.

Творческая эволюция Бехера-поэта лишь на первый взгляд кажется простой, в действительности же она была сложной. Поэзия Бехера — это скорее выражение скачкообразных перемен в его жизни и мышлении, противоречивого поиска пути осуществления идеи гуманного существования человека. Даже в 30-е годы его творческое развитие еще не завершилось.

Октябрьскую революцию Бехер приветствовал с энтузиазмом. В известном стихотворении «Привет немецкого поэта Российской Советской Федеративной Республике» из сборника «Всем!» (1919) он усматривает в новом государстве «завещанную» Толстым «священную империю»: в его экспрессионистской картине мира революционные события скорее даже утвердили, чем потрясли идеалистическую утопию о человечестве. Потрясение последовало несколько позже, в первые послевоенные годы, и привело к тяжелейшему кризису в жизни поэта. Он ощутил безграничное одиночество, когда круг «друзей человечества» в его экспрессионистской картине мира распался. Поэт забросил свои экспрессионистские начинания; в сборнике «Во имя божье» (1920) его голос уподоблялся элегическому тону Гёльдерлина, когда тот стремился обуздать мотивы отчаяния и жалобы:



Обложка сборника стихов И. Р. Бехера «Немецкая пляска смерти» (1933)

До небес не достать моей башне,  
И скалы крошатся.  
А на моих плечах — шаткие сваи,  
Ничто не сжалилось надо мною,  
Ни река, ни болото,  
Ни нож, ни камыш.  
Море исторгло меня.  
Но, быть может,  
Меня похоронят все же  
Лес или облака — я  
Божьего лика не видел, нет!

(Перевод И. Большевой)



Только с приобщением Бехера к коммунистическому движению и началом усвоения марксистского мировосприятия его творчество вступает в пролетарско-революционную фазу. Работы В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и «Империализм, как высшая стадия капитализма» имели важное значение для поэтического истолкования поэтом его времени.

В сборниках стихотворений Бехера «Голодный город» (1927), «Человек нашего времени» (1929), «Серые колонны» (1930), «Человек, шагающий в строю» (1932) ощущается стремление к формально-научным обобщениям. Империалистическая действительность воспринимается как «век машин», в котором интересы капитала низводят человека до «адского существования в качестве товара»; «век машин» производит «человека-машину» — и империалистическую войну. Антивоенная направленность характерна для первых крупных



*И. Р. Бехер (1931)*

прозаических произведений Бехера: повести «Банкир на поле битвы» (1926) и романа «Люизит, или Единственная справедливая война» (1926), на который власти Веймарской республики наложили запрет, обвинив его автора в государственной измене, и пытались возбудить против Бехера судебный процесс. Роман служил предостережением об опасности будущей химической войны (люизит — название ядовитого газа) и призывал революционный пролетариат бороться против войны: «Становится страшно оттого, что, быть может, я пришел слишком поздно и война бы уже началась. В 1924 году набрасывал я одну страницу за другой, мне требовалось неполных три месяца... Крича, перебивая себя, выдвигал я свои обвинения»<sup>92</sup>.

Впоследствии Бехер считал свой «экспериментальный роман» неудачей. Между тем это весьма показательный документ, потому что в нем проследживается развитие эстетической мысли автора; частое употребление нарицательных слов, отказ от индивидуализации персонажей, избыток апокалипсических картин мира вновь свидетельствуют об экспрессионистских истоках в творчестве поэта. В то же время Бехер стремился отыскать «путь к синтезу искусства и науки»; вводя в роман подлинный фактический материал, он предвосхищал тенденции будущей художественной прозы.

Важнейшей темой в творчестве Бехера второй половины 20-х годов был пролетариат — его борьба и жизненные условия. На создание своеобразной оратории в свободном ритме, поэмы «Великий план» (1931), его побудила первая пятилетка в Советском Союзе. Однако и в этой поэме, как и в сборниках стихов того времени, он видел в рабочем классе прежде всего лишь отражение мира разобщенных буржуазных индивидуумов, откуда он сам пришел:

Это массы идут,  
улица тянется, улица — ширится,  
но не вмещает масс.  
Ночь прожекторы в ключья рвут.  
Несется известие: «Массы встают!»  
Полнят улицу массы. Их в этот час  
единая будит страсть.  
*Масса есть сила, масса есть власть.*

(«Массы». Перевод И. Большова)

Партия в его понимании была высокоорганизованным «миллионноглазым борющимся телом»; задача поэта, по мнению Бехера, стать частицей этого «борющегося организма» и убеждающими средствами агитаторской риторики вызвать «пролетарскую энергию».

Бехеровская картина аскетически обезличенного человека свидетельствует не только об идейной и эмоциональной направленности, но и о слабой практической связи поэта с реальной жизнью пролетариата; разносторонние, подлинные эстетические потребности в искусстве в поэтической концепции Бехера не принимались во внимание. Личные связи с рабочими у Бехера завязались в период его деятельности в Союзе пролетарско-революционных писателей. В то время как его непреклонное стремление порвать с тем классом, к которому он принадлежал по своему социальному происхождению, не вызывало симпатий у интеллектуалов, с пролетарскими талантами его, напротив, связывали дружеские отношения. Сформулированное Бехером в 1931 году требование изображать «пролетарские будни... со всеми их оттенками, противоречиями и различиями»<sup>94</sup> свидетельствовало о критическом отношении к собственному творчеству. В сборнике «Человек, шагающий в строю» (1932) Бехер обратился к жанру баллады в таких стихотворениях, как «Мать», ему удалось наглядно изобразить жизнь рабочих. Это подготовило новый поворот в теории и практике его поэзии.

## Эрих Вайнерт

Становление пролетарского поэта Эриха Вайнерта (1890—1953) не было столь трудным.

В юности Вайнерт не знал конфликтов с буржуазным родительским домом. Его отец, инженер из Магдебурга, был человеком демократических убеждений. По его совету Вайнерт поступил учеником на машиностроительный завод, позднее он окончил художественную школу. Идеалом его юности было стать «народным поэтом», но он «не знал, как им стать»<sup>95</sup>.

Перед пролетарской аудиторией 20-х годов он начал выступать именно как поэт-трибун, и сами зрители принимали активное участие в ни с чем не сравнимом искусстве Вайнерта.

Своих первых слушателей Вайнерт нашел в лейпцигском кабаре «Реторта» (1922—1923). Здесь раскрылся его талант декламировать стихи, созданные для устного исполнения. Здесь овладевал он художественными приемами современного кабаре. Игра слов, проявляющаяся уже в самом названии стихотворений (например, «Академ», «Антисемитинг», «Академократ»), выдавала влияние Кристиана Моргенштерна, однако по своей тематике они более близки творчеству Курта Тухольского или Вальтера Меринга.

В Берлине расширился и изменился круг слушателей Вайнерта. Он читал свои стихи на собраниях рабочих — социал-демократов и профсоюзных активистов. В 1924 году Вайнерт с большим успехом выступил в «Ревю "Красный балаган"» Эрвина Пискатора. В последующие годы он декламировал свои стихи на всех массовых митингах КППГ, часто перед десятитысячной аудиторией. Позднее он организовал собственные вечера под названием «Эрих Вайнерт говорит»; до 1933 года ему приходилось «стоять у рампы» не менее двух тысяч раз. Он, пожалуй, единственный в своем роде пример лирического поэта, который вдохновлялся, испытывал прилив творческих сил в контакте с массовой аудиторией.

Однако Вайнерт в своем поэтическом творчестве обращается не только к авангарду пролетариата. Полемически выступая против некоторых взглядов, представленных в Союзе пролетарско-революционных писателей, он говорил о том, что его больше всего устраивала бы аудитория, состоящая не из классово сознательных товарищей: «Мне думается, наша задача состоит не в том, чтобы проповедовать Евангелие сильным; я считаю более важной задачей глубже проникать во все те социальные слои, которые иными путями наша пропаганда охватить не сможет»<sup>96</sup>. Этому отвечали художественные средства, используемые в его стихотворениях. Их сила заключалась не в философски-углубленной критике существующего строя, а скорее в разоблачении реакции на конкретных, актуальных примерах.

Поэтому книга его лирики периода Веймарской республики «Интермедия — немецкое ревю 1918—1933 гг.» не только отражает развитие Вайнерта как поэта, но и является хроникой событий того времени. Следует отметить, что в печатном виде непосредственное воздействие стихотворений Вайнерта порой утрачивалось. Увлекающая сила его поэзии нередко вызвана той стремительностью, с которой он реагировал на события дня; следствие этого — известное огрубление и стилистическая небрежность. Если Вайнерту и не присущ артистический блеск Тухольского, зато ему свойственна необыкновенная сила убеждения.

Критически-бунтарский анализ злободневных событий остается в центре его произведений и сатирического принципа изображения. Лишь после 1930 года возникли стихи, давшие представление о самом пролетариате, о его нищете, борьбе, его достоинстве («Песня о рационализации», «Безработные», «Больничная касса», «Ребенок на рождественском базаре»). Здесь, наряду со страстной ненавистью, предстают картины борьбы, полные неподдельного пафоса.

В своих лучших стихотворениях Вайнерт от разоблачения органически переходит к призыву, как, например, в «Песне о красном перце» (1933).

\*\*\*\*\*  
 Потсдам — в штандартах; не смолкает  
 визг «хайль» из хайл штурмовиков,  
 и шаг нацисты отбивают  
 под взмахи шляп и котелков.  
 Столпы отечества — вояки,  
 конторщики и мясники, —  
 вонь взбаламученной клоаки  
 возносится под чердаки —  
 горланят что есть сил: ура,

мы перец припасли не зря,  
все есть у шавок: масть и стать —  
пора бы перцу им задать!  
Когда он глотку продерет,  
заткнется сей крикливый сброд.  
Нет, не ваниль нужна сейчас.  
Тут красный перец в самый раз.

*(«Песня о красном перце». Перевод Вл. Летушего)*

Фашизм лишил Вайнерта трибуны. Хотя в эмиграции он еще имел возможность продолжать в своем творчестве линию непосредственного, агитационного воздействия на массы, однако зажигательная атмосфера открытого взаимопонимания поэта и публики все же была утрачена.

Сначала он посылает из Франции и Саарской области свои «Призывы в ночь» (в 1947 г. вошедшие в сборник под этим названием). Во время гражданской войны в Испании создает для своих соратников из многих стран «Песню Интернациональной бригады» и «Песню Одиннадцатой бригады». В 1939 году он возвращается в Советский Союз, где в 1935—1937 годах нашел убежище. После нападения Гитлера на Советский Союз Вайнерт своими призывами, листовками и стихами — он часто выступал с мегафоном на передовых позициях — пытается открыть глаза немецким солдатам. Поэзия Вайнерта приобрела более глубокое человеческое выражение. Баллады «Немецкая мать» (1933), «Джон Шер и товарищи» (1934) и «Книга для гостей князя Юсупова» (1936) относятся к высшим достижениям его творчества.

Поэзия Вайнерта, рассчитанная на устное исполнение, продолжила традицию социалистической литературы, которая, восходя к творчеству Веерта и Гервега, отвечала как политическим задачам рабочего движения, так и эстетическим потребностям пролетариата.

Лирическое творчество «пишущих рабочих» свидетельствует о значительной роли стихотворения в пролетарско-революционной литературе. Так, жизнь эксплуатируемого и борющегося пролетариата воспевают Эмиль Гинкель (1893—1959) в книге «Пауза в забое» (1928). Способностью к оригинальным обобщениям мировоззренческого характера и образной подаче материала привлек к себе внимание томик стихов Вильгельма Ткачика (род. в 1907 г.) «Фабрики — шахты» (1932). Опыт современного пролетариата находит отражение в сборнике «Стихи молодого рабочего» (1925) Ганса Лорбера (1901—1973). Однако, видимо, не случайно автор после своего лирического дебюта стал выступать как новеллист («Пробудитесь!», 1928) и романист.

В 20-е годы поэзия постепенно утрачивает ведущую роль в социалистической литературе. Многие писатели, создав свои первые произведения, положили начало истории немецкой социалистической художественной прозы.

## Пролетарско-революционные прозаики

Уже в 1924 году социалистический лирик и драматург Рудольф Леонгард (1889—1953), автор пьесы «Парус на горизонте», в предисловии к первой книге матроса и революционера Альберта Даудистеля (1890—1955) «Хромые боги» характеризовал ее как «репетицию искусства, которое должно



*Первые издания*

прийти на смену битвам экспрессионизма». Немного позднее такие пролетарские писатели, как Г. Мархвица, В. Бредель, Л. Турек, А. Шаррер, К. Клебер, К. Грюнберг, подтвердили эти прогнозы. Своим лапидарным стилем, предметным повествованием они внесли вклад в постэкспрессионистское литера-



*Первые издания*

турное развитие, отобразив те явления действительности, которые не принимались в расчет буржуазными писателями: жизнь борющегося пролетариата в непрерывном изменении политических и социальных условий.

Предметом их изображения были в первую очередь революционные события недавнего прошлого. Так, Теодор Пливье (1892—1955) в романе «Кули кайзера» (1929) описал восстание кильских матросов; Отто Готше (род. в 1904 г.) в книге «Весенние грозы» (в 1933 г. уничтоженной нацистами и в 1962 г. вышедшей в новой редакции) рассказал о революционных послевоенных битвах в Мансфельде. Не раз социалистические писатели стремились показать борьбу рурской Красной Армии в 1920 году. Эпизоды из этого времени включены в сборник рассказов Курта Клебера «Баррикады на Руре» (1925). Карл Грюнберг в «Пылающем Руре» (1928) объединяет подлинные события в романную фабулу, герои его книги находятся по разные стороны баррикады.

Различные судьбы рурских шахтеров, начиная со времен первой мировой войны и вплоть до последних дней рурского восстания, прослеживает Ганс Мархвица (1890—1965) в своем первом романе «Штурм Эссена» (1931). Писатель — бывший командир взвода Красной Армии Рура — изображает революционные события и процессы политической дифференциации того времени. Книга стала серьезной заявкой талантливого прозаика. Наряду с вышедшим в эмиграции романом «Кумиаки» (1934) она свидетельствует о его первых крупных достижениях.

Автор прослеживает в своем романе историю семьи сельских пролетариев из Западной Пруссии, которая в первые послевоенные годы оказывается в Руре. «Земля обетованная» готовит им разочарования. Из-за своей крестьянской наивности Петер Кумиак оказывается между фронтами, но в итоге находит общие цели с классово сознательными рабочими. Однако Кумиаки

вынуждены вновь эмигрировать — на этот раз в Голландию, — с негаснущей надеждой, что с прилежными руками можно добиться достойного образа жизни. В романе Мархвицы (продолжение — «Возвращение Кумиаков», 1952, и «Кумиаки и их дети», 1959) с критических позиций, без прикрас показан полный противоречий процесс развития немецкого рабочего класса.

Таким образом, собственный жизненный опыт Мархвицы, и не только его одного, стал предпосылкой того неocenимого вклада, который он как пролетарско-революционный писатель внес в развитие немецкой и мировой литературы. В эмиграции, где Мархвице приходилось писать в крайне неблагоприятных условиях (он был выслан из Швейцарии и как участник гражданской войны в Испании интернирован во Франции; в Соединенных Штатах он жил в качестве рабочего со случайными заработками), в его творчестве усилились автобиографические черты. В Америке вышла книга Мархвицы «Моя юность» (1947) — классический пролетарский роман, в котором с позиций очевидца рассказано об основных событиях времени.

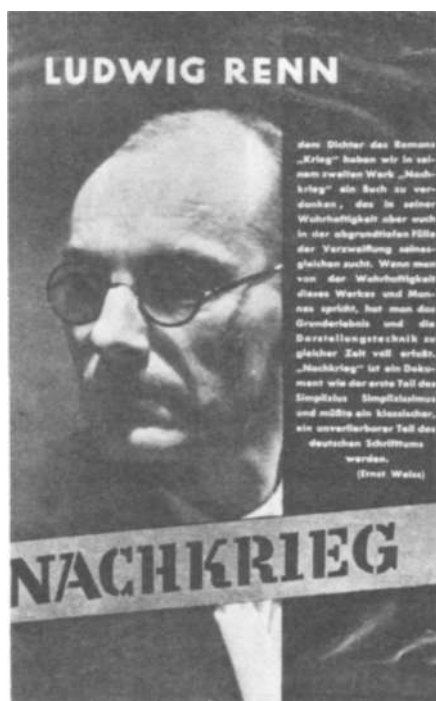
В изображении реальных жизненных условий промышленного пролетариата социалистическим писателям удалось добиться таких успехов, какие буржуазным литераторам были не под силу.

Пролетарский роман в эти годы стал основным жанром пролетарско-революционной прозы. Немалый вклад в развитие этого жанра внесли книга Людвиг Турека (1898—1975) «Пролетарий рассказывает» (1930), анти-милитаристский роман Адама Шаррера «Без отечества» (1930), его «Путевые заметки одного рабочего» и роман «Сбился» (1930), книга Ганса Лорбера «Человека истязают» (вышла в русском переводе в 1930 г., на немецком языке — в 1959 г. под названием «Прядильщик»).

Однако вследствие тенденции к ретроспективному отображению событий, так сказать «сбалансированному содержанию», этот роман не смог обрести



*Первые издания*



*Первые издания*

ту агитационно-оперативную форму, которая была так необходима пролетарско-революционному литературному движению. Эти произведения не смогли также показать «пролетарские будни» современности, на литературное освоение которых в начале 30-х годов Союз обращал особое внимание. Некоторые молодые писатели пытались разрешить эту задачу.



«Битва за уголь» (1931) и «Прокатный завод» (1932) Мархвицы стали первыми ласточками. В 1931 году вышел роман-хроника А. Шаррера «Великий обман», а в 1931 — его роман «Кроты», первый роман в пролетарской литературе, в котором показана жизнь крестьянства. Талантливый журналист и прозаик, Клаус Нойкранц (1895?—1941?) показал в «Веддинге на баррикадах» (1931), увлекательном романе-репортаже, события, происходившие в 1929 году во время «кровавого мая». Проблемы рабочей молодежи находятся в центре произведений Вальтера Шёнштедта «Сражающаяся юность» (1932), «Мотив неизвестен» (1932) и Франца Крейса «Мария и параграф 31» (1931).

«Эде и Унку» (1931) Алекса Веддинга (псевдоним Греты Вайскопф, 1905—1966) и «Ганс Уриан» (1929) Лизы Тецнер (1894—1963) явились первыми значительными произведениями современной социалистической литературы, предназначенной для юношества.

### Пролетарско-революционная литература для детей и юношества (выборочно)

Дискуссии по вопросам, непосредственно связанным с литературой для подрастающего поколения, велись начиная с 1870—1875 годов. Теоретические положения в этих дискуссиях принадлежали Кларе Цеткин и — несколько позднее — Эдвину Хёрнле. Однако более или менее существенные результаты они смогли принести лишь с началом деятельности Союза пролетарско-революционных писателей.

*Б. Ласк* (1878—1967):

«На крылатом коне сквозь времена», 1924.

«Как Франц и Грета поехали в Россию», 1926.

*Г. Цур Мюлен* (1883—1951):

Сказки (1921—1935, 15 томов).

«Что рассказывают друзья маленького Петера», 1921.

«Почему», 1922.

«Ковровщик Али», 1923.

«Правда под запретом», 1924.

«Жил-был...», 1930.

«Кузница будущего», 1933.

*Л. Тецнер* (1894—1963):

«Лучшие сказки мира», 1926 и сл.

«Большой и маленький Клаус», 1928.

«Ганс Уриан», 1929.

*Б. Шёнланк* (1891—1965):

«Избавление», 1920.

«Молох», 1923.

«Волшебный город», 1924.

*К. Хун* (1902—1976):

«Призыв к борьбе», 1923.

*Алекс Веддинг* (1905—1966):  
«Эде и Унку», 1931.

*Г. В. Пийет* (род. в 1907 г.):  
«Дорога мальчишек», 1929.  
«Венские баррикады», 1930.

*В. Шёнштедт* (род. в 1909 г.):  
«Сражающаяся юность», 1932.

В период эмиграции вышли в свет следующие произведения:

*А. Лазар* (1887—1970):  
«Салли Блейштифт в Америке», 1935.

*Алекс Веддинг* (1905—1966):  
«Ледовитый океан зовет», 1936.  
«Знамя Ганса-дударя», 1948.  
«Наемники без жалованья» (с 1951 г. выходит под названием «Приключения Каспара Шмека»), 1948.

*М. Циммеринг* (1909—1973):  
«Погоня за сапогом», 1936.

Пролетарские будни стали объектом изображения в первых прозаических произведениях Вилли Бределя (1901—1964).

Токарь по профессии, он уже в юности примкнул к социалистическому молодежному движению, позднее вступил в КПГ, в 1923 году за участие в Гамбургском восстании был заключен в крепость. После освобождения из тюрьмы он служил на флоте. Писал свои первые рабочие корреспонденции для «Гамбургер фольксцайтунг», в редакции которой сотрудничал с 1928 года. Затем он был вновь осужден на два года «за государственную измену». Ему вменялось в вину «разглашение государственной тайны на страницах прессы». В тюрьме он нашел время для творчества: в крепости Бергедорф написан его первый роман «Машиностроительный завод Н. и К.» (1930).

Фабула раскрывает политически направленный замысел, свойственный многим пролетарско-революционным прозаикам. Молодой коммунист включается в работу заводской ячейки гамбургского машиностроительного завода, основывает заводскую газету, которая призывает против воли профсоюзных боссов организовать забастовку. Она заканчивается безрезультатно, однако влияние коммунистов на предприятии сломить не удалось.

В книге, являющейся, собственно, развернутым очерком, показана деятельность коммунистов на предприятии, которая со временем должна дать ощутимый результат. Писатели, подобные Бределю, были еще далеки от литературного честолюбия. Действующие лица в романе едва намечены, во всяком случае, их партийно-политические позиции раскрыты схематично. Однако мы находим здесь описание рабочей среды, свидетельствующее о таланте Бределя, о его умении изображать события в немногословной, сжатой стилевой манере.

Сам Бредель началом своей литературной деятельности считал роман «Испытание», написанный в эмиграции (1934). Он вызвал интерес мировой общественности как первое свидетельство о фашистских концентрационных

лагерях. После бегства из нацистской Германии автор изобразил в романе все пережитое им во время тринадцатимесячного пребывания в концентрационном лагере Фюльсбюттель. Книге, однако, суждено было стать чем-то большим, чем документом времени. В судьбах разных персонажей (коммунист, депутат рейхстага, еврейский коммерсант, редактор социал-демократической газеты) Бределю удалось всесторонне показать общественные противоречия. Далее мы становимся свидетелями того, как автор стремится расширить способы воплощения своего замысла. Этот художественный прием — после романа «Твой неизвестный брат» (1937) — наиболее полно проявился в романе «Отцы» (1941). В созданной в Советском Союзе первой части трилогии «Родные и знакомые», ставшей широко задуманной семейной хроникой, Бредель с невиданной полнотой и убедительностью изображает историю пролетариата начиная с 1870 и вплоть до 1914 года.

Роман «пролетарских будней» создавался не только «пишущими рабочими». Закономерен путь к КПП и к социалистической литературе Рудольфа Брауне (1907—1932), представителя более молодого поколения пролетарско-революционных писателей, чье творчество сопровождалось кризисами, как и у Бехера.

Еще учась в дрезденской гимназии, Брауне участвовал в издании оппозиционного журнала, вскоре запрещенного. Это помогло ему сблизиться со многими молодыми рабочими и служащими. Едва достигнув двадцати лет, он стал сотрудником дюссельдорфской коммунистической газеты. Кроме того, он пишет стихи, рассказы и романы: «Борьба на Киле» (1928), «Девушка из Орга-Приват» (1930) и «Молодые люди в городе» (1932). Герои его книг, столь живо им изображенные, — обыкновенные молодые люди, которые должны определить свое место в Берлине в годы кризиса. Они — маленькая машинистка-стенографистка в машинописном бюро, безработный автомеханик — познали истинный смысл любви и человеческой солидарности. Герои Р. Брауне ощутили свою принадлежность — как об этом говорится в романе — к «армии трудящихся», которой предназначено «изменить лицо города и положение в мире».

Брауне был (наряду с Г. Циннер и М. Циммерингом) сильнейшим из этого поколения писателей, талант которого не смог по-настоящему раскрыться из-за его ранней смерти. С писателями старшего поколения его связывала помимо сходных черт в манере письма общность политических целей и литературной концепции, которая допускала различные способы изображения и стилевые направления.

Поскольку пролетарско-революционная литература выступала как «поэзия правды»<sup>97</sup>, ей был свойствен показ подлинных событий: были близки автобиографический, документальный способы изображения, стиль очерка, репортажа. Лапидарный стиль корреспонденции отвечал возможностям выражения «пишущих рабочих», но он имел успех и у авторов, отошедших от буржуазии; с приходом «романа-факта» и репортажа прозаики стали находить новые средства отображения действительности. Ф. К. Вайскопф в 1930 году признаком пролетарского романа считал «сильное сходство с хроникой, автобиографией, корреспонденцией»<sup>98</sup>.

Для пражского писателя Эгона Эрвина Киша (1885—1948) его решение посвятить себя репортажу было неотделимо от социализма. Он называл этот оперативный жанр «формой искусства и борьбы»: именно обращение репортера к «научной, проверенной правде» сделало бы его работу опасной «для мировых воротил»<sup>99</sup>. Преимущество искусства репортажа заключалось, по его мнению, в отображении самой действительности, находящейся в непрерывном измене-

нии: «После войны, — говорил Киш, — все романские фабулы утратят свое значение...»<sup>100</sup>.

В 1925 году выходит сборник репортажей Киша под названием «Неистовый репортер», и с тех пор самого Киша стали называть «неистовым репортером». Здесь все еще преобладают поиски «сенсации», поскольку подлинные «новеллы» своего времени он обнаруживал в полицейских участках и ночлежках, в мало-значительных, на первый взгляд, социальных разногласиях.

В своих более поздних книгах он обратился к крупным векам мировой истории. Его стремление, отталкиваясь от случайных наблюдений, находить глубокую, систематизированную информацию вело к форме репортажа, социально-аналитических путевых заметок.

В 1927 году вышли репортажи Киша о Советском Союзе «Цари, попы, большевики». В «Американском раю» (1930) он показывает в истинном свете жизнь в Соединенных Штатах Америки во время мирового экономического кризиса. В серии очерков «Азия основательно изменилась» (1932) и «Потаенный Китай» (1933) Киш исследует революционное движение на Дальнем Востоке. В книге «Высадка в Австралии» (1937) репортер, наконец, предстает перед нами не только как исследователь событий, но и как их непосредственный участник, которому приходится идти на риск. В репортаже о пятом континенте Киш с большим юмором рассказывает, как, несмотря на официальный запрет, он сумел выполнить свой долг — принять участие во Всемирном антифашистском, антивоенном конгрессе.

Интерес читающей публики вызывали произведения и других прозаиков из Союза пролетарско-революционных писателей, созданные на основе достоверных фактов, но только в ином жанре — в виде хроники или автобиографии. Так, Людвиг Ренн (1889—1979) — весьма эрудированный в вопросах военно-научной литературы — в романах «Война» (1928) и «После войны» (1933) как приверженец течения «новой деловитости» использовал стиль беспристрастного описания. В книге зафиксированы весьма негероические переживания одного фельдфебеля с начала первой мировой войны вплоть до его ухода со службы в полиции Веймарской республики — поступательный процесс отрезвления, ведущий к растерянности, утрате всякого смысла дальнейшего существования. Биография писателя проясняет в двойном отношении содержание его книг: автор — саксонский дворянин, кадровый офицер Фит фон Гольсенау — стал членом КПГ, наделил придуманного им простого солдата Ренна собственными переживаниями из военного и послевоенного времени и пронес с тех пор как писатель его имя через всю жизнь.

С таким же автобиографическим подтекстом изобразили процессы отхода от буржуазного общества Ф. К. Вайскопф в романе «Славянская песнь» (1931), в котором показаны последние дни существования Австро-Венгерской империи и первые дни Чехословацкой республики, и Эрнст Оттвальт (1901—1943) в романе «Спокойствие и порядок», своего рода «протоколе одного переживания» (1929). Таким образом, в социалистической прозе появилась новая тема: критика империализма на фоне судьбы отдельной личности, порывающей с буржуазной средой. Напротив, Анне Зегерс в своем творчестве удалось последовательно избежать автобиографических описаний. В ее повести «Восстание рыбаков» и романе «Спутники» проявился яркий талант пролетарского прозаика, который достиг зрелости лишь в годы эмиграции.

В то время как в конце 20-х годов новая, социалистическая проза стала быстро набирать темпы, история нового, социалистического театрального искусства уже достигла своего апогея.

## Авангардистский театр

«В первые годы после войны и революции театр в Германии переживал большой подъем»<sup>101</sup>, — писал Брехт, оглядываясь назад. «Были преодолены импрессионизм начала века, экспрессионизм 20-х годов... Театр уже мог называть... управляющие человеком «тайные» силы и показать, что «тайное» всего лишь скрыто. Среда, экономика, судьба, война были той человеческой практикой, которую людям надлежало изменить...»<sup>102</sup>. Нечто подобное высказывал и Фридрих Вольф. Он прославлял «необыкновенное многообразие, маневренность, мобильность немецкой сцены в условиях неустойчивого фронта, значительную ее активизацию и насыщение политической тематикой — черты во многом исключительные»<sup>103</sup>.

В этот расцвет немецкого театра внесли свой вклад драматурги трех поколений. Различие творческих концепций и пьес обусловило характер дискуссий и конкуренции. С пьесами «Доротея Ангерман» (1926) и «Перед заходом солнца» (1932), в которой раскрыта трагедия немолодого буржуазного интеллектуала, оказавшегося жертвой корысти своей семьи, выступил Герхарт Гауптман, старый властелин немецкой сцены. С критикой современности предстал Бруно Франк в комедии «Буря в стакане воды» (1930); те же мотивы звучат и в развлекательных пьесах Курта Гёца (1888—1960), например «Доктор медицины Хиоб Преториус» (1932).

Новый тип популярной народной пьесы удалось создать Эдэну фон Хорвату, одному из одареннейших молодых драматургов.

Эдён фон Хорват (1901—1938), сын австро-венгерского дипломата, со времен первой мировой войны жил в Германии. В тридцатисемилетнем возрасте в Париже, в эмиграции, его жизнь трагически оборвалась: на него свалилось обломившееся дерево. Свои драматические произведения «Итальянская ночь» (1930), «Ис-



*М. Л. Фляйсер (1926)*



*П. М. Ламтель (1930)*



*Х. Й. Рефиш. «Дело Дрейфуса»  
(преьера, Берлинская народная  
сцена, 1929)*

тории Венского леса» (1930) и «Казимир и Каролина» (1931) Хорват назвал «народными пьесами». В них он показывает будничное существование людей; персонажи пьес Хорвата говорят на диалекте. Однако в его произведениях мы не встречаем ни натуралистической верности деталям, ни изображения мешанского уюта. Манера речи его героев приоткрывает образ их мышления, а образ мышления выявляет их социальное положение.

В пьесе «Итальянская ночь», где во время совместного торжества произошла схватка членов республиканского Союза защиты и фашиствующих молодчиков, в первых же репликах персонажей видны их определенные политические позиции; их манера говорить разоблачает бессилие одних и опасную враждебность других. В пьесе «Казимир и Каролина» в разговоре героев обнаруживается их языковая беспомощность. Так, октябрьской ночью, во время праздника, рушится любовь молоденькой служашей и безработного шофера, потому что девушка не может отказаться от своей мечты встретить человека из «лучшего круга». Это языковое клише, которое она употребляет по своей наивности, свидетельствует о ее банальных представлениях о жизни.

Хорват как сатирик не хотел быть превратно понятым. Его целью было, «срывая маску с сознания» своих персонажей, направить их внимание на силу обстоятельств, на социально-исторические основы, порождающие ложное сознание. «На мой взгляд, в народных пьесах Хорвата... нет ни одной фразы, не преисполненной сочувствия, любви автора к своим героям»<sup>104</sup>, — говорил Франц Ксавер Крещ, талант которого сформировался под влиянием Хорвата и Марии Луизы Фляйсер (1901—1974, автора пьес «Чистилище в Ингольштадте», 1926; «Пионеры в Ингольштадте», 1929), работавшей в сходной творческой манере.

Оригинальные драматические работы Хорвата отвечали энергично выдвигаемому в 20-е годы требованию создавать для театра — отныне уже не храма искусства, а форума для публичного обсуждения общественных проблем — «пьесы на злобу дня». «Пламя времени» «разгорелось» на сцене: публицистический тип драмы соответствовал актуальному, оперативному материалу, раскрывал социальную несправедливость и вызывал дискуссии политического характера. Значителен вклад в развивающееся в этом направлении театральное искусство Фердинанда Брукнера (1891—1958, пьесы «Преступники», 1928, и «Расы», 1933), а также Ханса Йозе Рефиша (1891—1960, драма «Дело Дрейфуса», 1929), Петера Мартина Лампеля (1894—1965, пьесы «Бунт в воспитательном доме», 1928, и «Ядовитый газ над Берлином», 1929) и Карла Цукмайера (1896—1977, комедия «Капитан из Кёпеника», 1931).

Немецкий театр приобрел международное звучание не только благодаря писателям, в его распоряжении находилась большая группа блестящих актеров, которые к тому времени приобрели мировую известность, снимаясь в кино. Далеко не последнюю роль в это время играли такие выдающиеся режиссеры,

как Леопольд Иснер, Карлхайнц Мартин, Эрих Энгель, Хайнц Гильперт и Эрвин Пискатор, театральные эксперименты которого у одних вызывали восхищение, у других — крайнее неприятие.

## Культурные организации КПГ

### *Группы агитпропа (выборочно)*

В 1930 году существовало 150 групп агитпропа, однако сведения имелись лишь о 70 группах, из которых 50 процентов относилось к КПГ, 40 процентов входило в Союз молодежи, остальные 10 — в разные организации (например, в Спортивный союз и Театральный союз). Их члены (преимущественно рабочие) в течение года выступали на 50—100 торжественных мероприятиях. Около 60 процентов из них писали тексты сами. Все должны были заботиться о костюмах, реквизите, да они нередко и существовали на собственные средства. 25 процентов этих самодеятельных коллективов в 1930 году подверглось запретам, арестам и прочим полицейским преследованиям.

*Берлин:* «Красный рупор» ("Das rote Sprachrohr"), «Серые блузы» ("Graue Blusen"), «Еретик» ("Ketzer"), «Рабочая группа Нойкёлна» ("Arbeitertruppe Neukölln"), «Левый разворот» ("Kurve links"), «Красные блузы» ("Rote Blusen"), «Левая колонна» ("Kolonne links"), «Красный молот» ("Roter Hammer"), «Красный Веддинг» ("Roter Wedding"), «Штурмовой отряд» ("Sturmtrupp"), «Тревога» ("Alarm")

*Дюссельдорф:* «Норд-вест принимается за дело» ("Nordwest ran")

*Эссен:* «Черные блузы» ("Schwarze Kittel")

*Штутгарт:* «Театральный ансамбль "Юго-запад"» (Spieltruppe "Südwest")

*Галле:* «Красные кузнецы» ("Rote Schmiede")

*Гамбург:* «Заклепщик» ("Nieter")

*Ганновер:* «Влево» ("Links ran")

*Дрезден:* «Синие блузы» ("Blaue Blusen")

*Нидерлеме:* «Красные косы» ("Rote Sensen")

*Кассель:* «Пролеткульт» ("Proletkult")

*Важнейшие журналы:* «Рабочая иллюстрированная газета» ("Arbeiter-Illustrierte-Zeitung", AIZ), «Уленшпигель» ("Eulenspiegel"), «Путь женщины» ("Der Weg der Frau"), «Иллюстрированный новый мир» ("Illustrierte Neue Welt"), «Иллюстрированная красная почта» ("Illustrierte Rote Post"), «Рабочая литература» ("Arbeiterliteratur"), «Пролетарский ребенок» ("Das proletarische Kind"), «Молодой товарищ» ("Der junge Genosse"), «Дубинка» ("Der Knüppel").

*Издательства:* Издательство «Франке» ("Frankes-Verlag"), «Объединение международных издательств» ("Vereinigung internationaler Verlagsanstalten"), позднее: «Международное рабочее издательство» ("Internationaler Arbeiterverlag"), издательство «Агис» ("Agis-Verlag"), «Издательство по вопросам литературы и политики» ("Verlag für Literatur und Politik"), издательство «Малик» ("Malik-Verlag")

Книжное объединение «Универсальная библиотека для всех» ("Universumbücherei für Alle")

## Эрвин Пискатор

«Мое летосчисление отсчитывается с 4 августа 1914 года». Так звучит первая фраза программного манифеста Эрвина Пискатора «Политический театр» (1929). Война и революция оказали политическое воздействие на молодого актера. Эрвин Пискатор (1893—1966) вращался в среде берлинских дадаистов, возглавляемых Виландом Херцфельде. Пискатор разделял его мнение, что искусство утратило свой смысл, его собственная, пока еще расплывчатая программа гласила: вместо «чистого» искусства — пролетарская культура и агитация. Он стал членом «Союза Спартака», а впоследствии — КПГ.

В 1919 году Пискатор основал в Берлине «Пролетарский театр». После его провала он смог воплотить свои идеи в двух массовых манифестациях КПГ: в 1924 году он инсценировал «Ревю "Красный балаган"», а в 1925 — «Наперекор всему!». В обеих постановках угадывается эстетический принцип Пискатора: монтаж, сочетание отдельных сатирических сцен по типу кабаре в своеобразной композиции, что противопоставлялось последовательности сцен в американском шоу-ревю и давало возможность расставить политические акценты.

Кроме того, Пискатор развил принцип исторической документации: «Наперекор всему!» — «историческое ревю», в котором в 24 сценах показана история Германии, начиная с первой мировой войны и вплоть до убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург, на основе подлинных речей, газетных вырезок, листовок. В спектакле были заняты, наряду с актерами-профессионалами, пролетарский хор и самодеятельные артисты. В сценическое действие включены кинодокументы.

Массовый успех «Красного балагана» имел большое значение для немецкого агитпропа. Со временем в Германии возникло более 150 групп агитпропа, которые развивались в тесных творческих контактах с советскими ансамблями (такими, как «Синие блузы» и ленинградский «ТРАМ»). К началу 30-х годов при участии таких писателей, как Фридрих Вольф и Густав фон Вангенгейм, а также профессиональных актеров эти самодеятельные коллективы стали выступать в вечерних представлениях пьес агитпропа.

Основные принципы «политического театра» Пискатор стремился воплотить как руководитель театра и режиссер. Будучи с 1924 по 1927 год режиссером Берлинской народной сцены, он основал вскоре



Э. Толлер. «Гопля, живем!»  
(программа к открытию театра  
Пискатора, 1927)



Театр Пискатора, который просуществовал до 1931 года. Пискатор поставил за это время пьесы Э. Толлера, В. Меринга, Л. Лания, Ф. Вольфа и одними из первых — произведения советских авторов. Театр Пискатора стал средоточием прогрессивных актеров и режиссеров. Пискатор ввел методы совместной работы автора, заведующего литературной частью, режиссера и актера. Его постановки готовились на основе обстоятельного научно-исторического исследования. Пискатор в корне преобразовал прежде всего технический аппарат сцены. В свои спектакли он ввел кадры из фильмов, дополнил декорацию экраном. Пискатор изобрел различные игровые площадки, промежуточные сцены и сцену-глобус, по которой непрерывно двигался Швейк (из романа Ярослава Гашека в обработке Макса Брода) в своем военном марше. Пискатор стремился драматургически последовательно воплотить на сцене свои представления об изменившихся функциях человека в историческом процессе, что потребовало немалой затраты технических средств и богатой сценической фантазии, приобретающих порой самодовлеющий характер. Целью его «социологической драматургии»<sup>105</sup> было показать исторически поворотные пункты эпохи и выявить силы, влияющие на ее судьбу: «экономику и политику»<sup>106</sup>. Брехт, хотя и не соглашался со всеми пунктами программы Пискатора, давал положительную оценку его экспериментам. Они подрывали почти все условности, вмешивались, изменяя их, в творческий метод драматурга, в манеру игры актера, в труд устроителя сцены. Эксперименты Пискатора следует рассматривать как «самую радикальную попытку придать театру поучительный характер»...<sup>107</sup>

## Фридрих Вольф

Театр Пискатора, несмотря на самую благоприятную реакцию общественности, потерпел, однако, крах, столкнувшись с экономическими трудностями. Последней постановкой Пискатора в Германии было произведение Фридриха Вольфа (1888—1953) «Тай Янг пробуждается» — «пролетарская назидательная пьеса» о восстании работниц ткацкой фабрики в Шанхае. Премьера спектакля состоялась в январе 1931 года. В этой постановке автор стремился показать «диалектическую взаимосвязь сходных эпох из истории революционного движения крестьян в Германии и Китае» и объяснить, «что даже движение сельского пролетариата интернационально»<sup>108</sup>. Тема соответствовала «социологической драматургии» Пискатора, которая, однако, в целом не вполне отвечала драматургическим установкам Вольфа.

Вольф исходил из основных элементов драмы — «наличия героя и антигероя, как носителей внутренних и внешних конфликтов. Герой и антигерой, как воплощение идейных противоречий, создают драматическую ситуацию и вызывают реакцию в душе зрителя»<sup>109</sup>. «Подлинная драма не отпускает зрительскую массу, не встряхнув и не «очистив» ее морально... Реакция театральной публики является непосредственным, моментальным, часто даже инстинктивным проявлением души массы зрителей»<sup>110</sup>. Таким образом, функции драмы реализовались для Вольфа в катарсисе — в душевном движении, во взволнованности зрителя, вызванной происходящим на сцене. Вольф использовал возможности катарсиса, то есть способа «очищения» чувств зрителя в трагедии, для современной политической драмы. В этом и заключается, в первую очередь, его вклад в социалистическое театральное искусство.

Для этого в 20-е годы существовали благоприятные предпосылки. Реальность сама предлагала «материал» для драматически-трагических коллизий; в крупных социальных конфликтах четко противостояли друг другу «герой» и «антигерой». Ф. Вольф сам играл в спектаклях. Его глубоко взбудоражила война, поскольку он был призван как военный врач; он принимал участие в деятельности Советов рабочих и солдатских депутатов в Дрездене, в подавлении капповского путча, в эксперименте создания утопически-коммунистического общинного поселения в Ворпсведе (эти события были им переработаны с критических позиций в пьесе «Колонна Хунд», 1927). Вольф оставался в эти годы врачом-практиком, однако уже с 1917 года писал экспрессионистские драмы (например, «Свободный от условностей», 1919). В 1928 году, когда была опубликована его программная статья «Искусство — оружие», он стал членом КПП.

От экспрессионизма Вольф отказался уже в пьесе о крестьянской войне — «Бедный Конрад» (1924). Князья и крестьяне — противоборствующие стороны; однако внутренний конфликт проявляется уже в нерешительности главного действующего лица, глупого наместника, который, поверив посулам князей, хотел избежать кровопролития: экспрессионистская идея ненасильственных мер оказывается трагическим заблуждением. Родственной «Бедному Конраду» была тема пьесы «Матросы из Каттаро» (1930).

В последние дни войны матросы австрийского броненосца восстают против офицерского произвола и объединяются с матросами других кораблей. Последовавшие акции военного руководства требуют незамедлительных ответных действий, однако матросский совет для принятия такого решения недостаточно сплочен, и Раш, инициатор восстания, считает, что не может не принимать этого в расчет.

Вновь в центре оказывается вопрос власти и революционного действия. Перед взором зрителей предстает трагическая ситуация, когда большинство матросов отходят от восстания и Раша арестовывают. Он побежден, однако и в своем поражении он вызывает сочувствие: «Восстание матросов, — говорит Вольф, — так часто терпело поражение из-за разброда в его рядах, из-за путаников, не ставящих перед собой никакой цели»<sup>111</sup>. Активный талант Вольфа-драматурга наиболее отвечал «пьесам на злобу дня». Параграф 218 закона о запрещении абортов, вокруг которого в конце 20-х годов велись жаркие публичные дебаты, с постановкой пьесы Пауля Гёрдера-Креде «§ 218» (1930) и Х. Й. Рефиша «Гинеколог» (1927) также стал темой прогрессивной драматургии. Вольф сам был обвинен как врач в нарушении этого параграфа, поэтому у него был повод высказаться на эту тему.

Его пьеса «Цианистый калий» (1929) заканчивается смертью молодой работницы, которая ожидает ребенка, но после увольнения не знает, как сможет его прокормить. Она нигде не находит помощи и, отчаявшись, принимает яд. В ее последнем вопросе: «Тысячи обречены так умирать, неужели нам никто не поможет?» — звучит приговор Вольфа действию параграфа 218. В его пьесе смерть героини трактуется не как следствие реформистского законодательства, а объясняется общим положением рабочего класса при капитализме, что и сделало пьесу социальной драмой, полной трагического пафоса.

Актуальную пьесу, обращенную к современности, — «Профессор Мамлок» (1934) — в годы фашизма нельзя было ставить в Германии. Уже во время показа «Цианистого калия» был спровоцирован скандал, когда сцену забросали пивными бутылками; «Матросы из Каттаро» в нескольких городах были запрещены.

Это заставляло социалистических авторов в еще большей степени ориентироваться на коммунистический рабочий театр. «Группа 1931», руководимая Густавом фон Вангенгеймом, поставила его пьесу «Мышеловка», театральный ансамбль «Зюд-вест» — агитационную пьесу Вольфа «От Нью-Йорка до Шанхая» и «Крестьянина Бетца» (1932).

В драме о враче-еврее профессоре Мамлоке Вольф ставит вопрос о причинах захвата власти нацистами. В центре пьесы находится уже не герой из пролетарской среды, а патриотически настроенный, по существу аполитичный интеллигент, который оказывается между двумя «антагонистами» — нацистами, которые изгоняют его из клиники, и собственным сыном — коммунистом. Слишком поздно осознает герой пьесы свой истинный путь и находит выход лишь в смерти. В образе Мамлока воплощены миллионы Мамлоков, «двенадцать миллионов немецких мелких буржуа и интеллигентов»<sup>112</sup>, в позиции которых Вольф видел решающий фактор победы немецкого фашизма.

В годы эмиграции драма Вольфа «Профессор Мамлок» наиболее часто ставилась на сцене. Она свидетельствует о классической традиции в творчестве выдающегося драматурга и о вершине его мастерства: об актуальности темы; о социально-политической позиции героев; об искусстве развития фабулы, которое в момент трагической развязки заставляет зрителя принять эмоционально важное решение. В эмиграции (Вольф сначала находился в Швейцарии, затем ему было предоставлено убежище во Франции и, наконец, в Советском Союзе), разумеется, исчезли предпосылки для создания драмы такого типа. Имели успех лишь несколько его попыток создать оперативную, антифашистскую драму современности.

Наряду с пьесами «Флоридсдорф» (1934) о восстании австрийских рабочих в 1934 году и «Корабль на Дунае» (1938) к его лучшим драматическим произведениям периода эмиграции относится историческая драма «Бомарше, или Рождение Фигаро» (1940).

## Бертольт Брехт

В 1932 году берлинская группа молодых писателей поставила преимущественно для пролетарской публики пьесу Бертольта Брехта (1898—1956) «Мать» по мотивам одноименного романа М. Горького.

В спектакле показано, как вдова рабочего, Пелагея Власова, скудный заработок которой позволяет ей варить для сына лишь постные супы, становится большевичкой, революционеркой, потому что она пытается понять причины социальной несправедливости. В постановке звучат песни и хоры композитора Ганса Эйлера, а также используется кинопроектор. Автор пояснил, что он написал свое произведение в стиле «поучительной пьесы». Впервые Брехт ввел в обиход это понятие в театральной дискуссии в конце 20-х годов. Брехта и Вольфа связывала общая цель — посредством искусства способствовать «изменению мира». Что их разделяло, так это вопрос о способах ее достижения. Брехт выступает в защиту «неаристотелевой драматургии». Не отвечать требованиям Аристотеля — это значит также «вместо усиления катарсиса», «очищающего» воздействия — его сведение на нет.

«Эта драматургия, — писал Брехт, — не рассчитана столь безоговорочно, как аристотелева, на самозабвенное «вчувствование» зрителя, а также в значительной мере по-иному использует некоторые средства психологического воздействия, например такие, как катарсис; не задаваясь целью отдать своего героя во власть неотвратимого рока, воплощенного в окружающем мире,

она равным образом не стремится отдать зрителя во власть суггестивного театрального переживания. Для того чтобы научить своего зрителя определенному практическому поведению, направленному на изменение мира, она должна уже в театре привить ему принципиально иное отношение к театральному зрителю, отличное от того, к чему он привык»<sup>113</sup>.

В пьесе «Мать» его многолетние и разнообразные «Опыты» (под этим названием Брехт с 1930 года публиковал свои статьи) достигли одной из своих вершин, когда не одна драма, а, пожалуй, театр в целом становится местом художественных манифестаций: в соответствии с принципом эпической композиции, сценическое воплощение которого требовало участия в постановке композитора и художника, драматический текст всегда включал и лирические отступления.

Брехт сначала выступил как поэт. В 1927 году вышел сборник его стихов под названием «Домашние проповеди». Не столь утонченные, как у Рильке, они обращены не к абстрактному «человечеству, как у экспрессионистов», а к тому кругу, который гениальный сын аугсбургского директора фабрики собирал вокруг себя уже в школьные годы. Одно из наиболее обличительных ранних стихотворений Брехта — сатирически-аллегорическая «Легенда о мертвом солдате» (1918) с ее призрачным шествием карикатурных масок тех, кто жаждал продолжения войны, — посвящено павшему другу. Обычно эти стихи расценивались скорее как поэзия неполитической тематики. Причем отдавалось предпочтение таким простым формам, как подходящая для устного исполнения песня или (названная «хроникой») баллада, которые были вызывающе неторжественны.

«При исполнении хроник, — говорится в предварительных примечаниях к «Домашним проповедям», — рекомендуется курение; голосовое исполнение можно сочетать со струнным инструментом»<sup>114</sup>. В этих стихах, выразительных и впечатляющих по своему звучанию:

О, неба синего настой!  
Дуй, ветер, в парус! —

*(Перевод Д. Самойлова)*

говорится об индивидуалистах, авантюристах, приключениях и морских разбойниках, которые живут среди жестокой природы, утверждая насилие, и умирают насильственной смертью. Лишь местами ощущается (как, например, в «Балладе об искателях приключений»), что за этой романтикой скрывается безграничное страдание современного человека.

Однако поиски «страны, где можно жить лучше», не стали господствующим мотивом. Ощущение причастности к жизни, родственное «новой деловитости», выражается в развенчивании эффектов; мир принимается таким, каков он есть. Такое восприятие рождается из само собой разумеющегося предположения, что мир, каков он есть, созрел для гибели. Стихотворение, завершающее «Домашние проповеди», — «О бедном Б. Б.» (1921) — заканчивается предвидением, которое служит мостом к мировоззрению Брехта более позднего периода:

От этих городов остается ветер, насквозь их продувший.  
Дома набивают едою утробы нам.  
Мы знаем — мы здесь не навечно.  
Но чем нас заменить? Да ничем особенным.

*(Перевод К. Богатырева)*

Как драматург Брехт начал выступать против моральных, политических и не в последнюю очередь против литературных предрассудков того времени. В пьесе «Ваал» (1917—1918) он изображает асоциального человека, стремящегося к наслаждению и жаждущего осчастливить не человечество (подобно героям экспрессионистских драм), а прежде всего самого себя. Однако тем самым он отказывается служить обществу, которое обращало бы его талант в деньги.

С такой же бравадой показывает Брехт в пьесе «Барабаны в ночи» (1919) потерпевшую поражение революцию, развивая комедийные линии сюжета.

К началу восстания «Союза Спартака» пропавший без вести солдат возвращается в Берлин. Его невеста собирается выйти замуж за человека, наживающегося на военных поставках. Как своего рода судья и мститель солдат направляется в газетный квартал, чтобы примкнуть к восставшим. Пятый акт («брак» заключен) приносит, однако, неожиданный поворот: солдату возвращают его девушку и он насмешливо отворачивается от революции. «Моя шкура еще цела... Нечего глазеть так романтически» \*. Драматург не сумел правильно оценить революционные события, однако эта пьеса вскрывала противоречия в драматургии экспрессионизма и содержала элементы критики по отношению к действительности. Хотя автор и не предлагал никаких решений, однако он поднимал вопрос о «реальных» причинах исторических событий.

Именно вопрос о «Причинах» развивала брехтовская драматургия. Новый «тематический комплекс» послереволюционной действительности приглашал исследовать ту связь явлений, на основе которой конституируется капиталистическое общество. «Для театральной пьесы определенного типа, — писал Брехт, — меня интересовали пшеничные биржи Чикаго... Никто... не мог мне как следует объяснить процессы, происходящие на этой бирже. У меня создалось впечатление, что их объяснить... совершенно невозможно... Задуманная пьеса так и не была написана, вместо этого я начал читать Маркса...»<sup>115</sup>. Во второй половине 20-х годов Брехт как социалистический писатель начал успешно овладевать марксистско-ленинским мировоззрением, что привело его к диалектическому материализму не только в области эстетики. Им была разработана теория «эпического театра» — эстетическая стратегия Брехта-драматурга не только по отношению к действительности, но и по отношению к зрителю. Традиционный, «аристотелевский» театр Брехт рассматривал как бездействующий институт, поставляющий зрителю лишь «кулинарное» наслаждение и будивший театральные иллюзии. Эпический театр, напротив, хотел сделать зрителя «наблюдателем», пробудить в нем интеллектуальную активность. Зритель занимает по отношению к происходящему на сцене «изучающую» позицию и испытывает не только эстетическое удовольствие, но делает также и научные выводы. Объектом изучения становится сам процесс игры: он приобретает параболический характер, который за видимой реальностью помогает постичь скрытые закономерности явления. Для эпического театра характерно аналитическое отношение зрителя к происходящему на сцене: прерывность в развитии «драматического» действия облегчает введение «пауз», которые помогают комментировать или обобщать происходящее на сцене. Кроме того, выделение самостоятельных частей целого отвечает такому изображению, которое не скрывает изменчивости, противоречий, скачков действительности, а, наоборот, стремится их подчерк-

\* Перевод Г. Ратгауза.

нуть. Эти теоретические посылки получили впервые художественное воплощение в комедии «Что тот солдат — что этот» (1926), в которой автор вскрывает несостоятельность индивидуальных намерений и показывает, как человек сам становится объектом манипуляций. О прорыве драматурга к системному анализу века капитализма и к эпическому театру свидетельствует содержание оперы «Подъем и упадок города Махагони» (1927—1929). Мировой успех принесла Брехту в 1928 году постановка «Трехгрошовой оперы» (по мотивам комедии Джона Гея «Опера нищих», 1728) с конгениальной музыкой Курта Вейля.

Здесь буржуазный мир в канун мирового экономического кризиса узнал себя. Отождествив мир уголовников и деловой мир, автору удалось добиться большой силы разоблачения. Брехт задает вопрос и сам на него отвечает:

Чем люди живы? Тем, что раздевают,  
Терзают, мучат, душат, гонят прочь взашей  
Других людей и прочно забывают,  
Что сами носят звание людей.

*(Перевод С. Анта)*

Однако сенсационный успех «Оперы» объясняется не этим простым сравнением. От брехтовского «сомнительного общества» преступников исходило



*Эскиз декорации к пьесе Б. Брехта «Трехгрошовая опера» (К. Неэр, 1928)*

своеобразное «очарование». Все образы демонстрируют шокирующий вывод «Трехгрошовой оперы»: «Сначала хлеб, а нравственность потом» \*. Он не только не осуждает, но «извиняет» тех, кто живет согласно этой морали. Поэтому и появляется Мэкки-Нож — одновременно и жестокий, и благородный, Полли — невинная и практичная, Пичум — опустившийся и жалкий. И музыка Курта Вейля звучит то резко агрессивно, то сентиментально и романтично. Этот принцип монтажа крайне диссонирующих элементов реализуется и в содержании и в постановке «Оперы».

Именно благодаря смешению сарказма и лиризма, цинизма и веселости пьеса стала прощальной песней «золотых двадцатых». Их быстро наступивший конец обрек попытку Брехта создать по образцу «Трехгрошовой оперы» пьесу "Harru end" (1929) на неудачу.

Конец фазы стабилизации капитализма ускорил решение Брехта поставить свое искусство на службу революции.

Это привело к радикальной разработке дидактических компонентов эпического театра. В 1929—1930 годах возникла серия «дидактических пьес» — «Баденская дидактическая пьеса о взаимопонимании», «Говорящий "да" и говорящий "нет"», «Мероприятие», — в которых автор, казалось, «переселился» в «теорию педагогики» не только из буржуазного театрального предпринимательства, но и из эстетического «царства удовольствия». Наиболее революционным принципом, характерным для театра того времени, чаще всего является то, что снимается разделение между воспринимающим субъектом и воспринимаемым: актер должен сам учить зрителя на примере своей игры.

«Дидактическая пьеса поучает благодаря тому, что играют, а не благодаря тому, что ее смотрят», — писал Брехт<sup>116</sup>. Это было написано для рабочих групп и групп учащихся — для людей, причастность которых к искусству не была связана с оплатой, для всех тех, «кто хотел создавать искусство»<sup>117</sup>, «кто был недоволен существующими отношениями, имел практическую заинтересованность в учении, хотел во всем ориентироваться, ибо знал, что без учения все будет потеряно»<sup>118</sup>.

В пьесе «Мать» Брехт соединил этот экспериментальный тип пьесы с эпической формой, которая выводит «поучение» — в форме искусно аргументированных «хвалебных песен» («Хвала коммунизму», «Хвала партии», «Хвала диалектике») — из индивидуальных историй. В то же время в «Святой Иоанне скотобоен» (1929—1930) Брехту удалось добиться наиболее полного воплощения своих теоретических посылок эпической драматургии.

В пьесе перекрещиваются три «сюжетные линии». В битвах мясных королей из Чикаго наглядно показывается чередование конъюнктуры и кризисов, через которые проходит капиталист Маулер, прежде чем стать монополистом. Одновременно готовится ответная акция организованного пролетариата. В центре пьесы образ Иоанны. Девушка из Армии спасения готовит себя для добрых дел, однако обнаруживается, что ее желание творить добро не достигает цели, а служит лишь желанным алиби для эксплуататоров. Брехтовская суровая критика идеала классического буржуазного гуманизма (автор привлекает для пародии некоторые детали из шиллеровской «Орлеанской девы» и стихотворный размер Гёте) завершается поэтической формулой реального гуманизма, в которой обобщаются не только его взгляды, но и выражена концепция пролетарско-революционной литературы в целом:

\* Перевод С. Апта.

Я, к примеру, не совершила  
ничего, ибо ничто не должно считаться хорошим,  
кроме того, что истинно помогает. И благородны лишь  
те поступки, от которых мир изменяется — а миру это нужно.

*(Перевод С. Третьякова)*

## Австрийская литература

В 20-е и 30-е годы Германия представляла собой наиболее напряженную область мировой политики. Здесь сталкивались самые противоположные течения, что значительно активизировало культурную и литературную жизнь.

Этого нельзя сказать ни о Швейцарии, которая в период между двумя мировыми войнами не дала выдающихся писателей, ни об Австрии. После распада многонациональной, 52-миллионной Габсбургской империи была образована республика численностью в 6,7 миллиона жителей, история которой началась с сомнений в способности ее самостоятельного существования. Присоединение к Германии было категорически запрещено Сен-Жерменским мирным договором 1919 года. Уже в 1920 году получившая на выборах немало голосов австрийская социал-демократическая партия была оттеснена одержавшими победу христианскими социалистами. Отныне власть находилась в руках консерваторов, опиравшихся на сильные крестьянские и мелкобуржуазные слои населения и пропагандировавших «христианское сословное государство». Дважды выступал австрийский пролетариат против подкрадывавшейся в то время фашизации страны. В 1927 году рабочие начали борьбу против произвола реакционной юстиции, однако мощное восстание в феврале 1934 года, направленное против клерикально-фашистского режима Дольфуса и получившее сильный международный резонанс, было жестоко подавлено. Вслед за запретом деятельности Коммунистической партии Австрии было наложено вето на Социалистическую партию и профсоюзы. Австрия стала полем маневров международного фашизма. Дольфус, делавший ставку на союз с Муссолини, в 1934 году пал жертвой путча австрийских нацистов. 12 марта 1938 года вступлением гитлеровского вермахта закончилась не очень привлекательная история первой Австрийской республики.

Разумеется, государственная самостоятельность Австрии весьма способствовала происходившему с середины XIX века процессу обособления австрийской национальной литературы, столь отличной от «имперской». Для этого процесса было характерно, что тенденции в искусстве, тесно соприкасавшиеся с европейскими и немецкими, в Австрии стали развиваться в иных пропорциях: в то время как развитие демократической и социалистической литературы было крайне ограничено, предпосылки для консервативных политических и культурных устремлений оказались весьма благоприятными.

Государство поощряло (связанное часто с отдельными землями) развитие «областной литературы». За свой семейный роман «Гриммингтор» (1926), который стремился оживить «наследие альпийского региона», Паула Гроггер (род. в 1892 г.) получила Австрийский крест за заслуги. Аналогичные темы мы находим в романах Карла Генриха Ваггерля (1897—1973) «Хлеб» (1930), «Год господень» (1933), где изображается жизнь народа путем противопоставления быта крестьянства и жизни города, природы и искусственности.





*Г. Брок*



*А. Петцольд (Г. Амбрози)*

Стихи («Серп луны и небо», 1931) и драмы («Святая ночь», 1931) Рихарда Биллингера (1890—1965) проникнуты чувством благочестия перед природой. Макс Мелль (1882—1971) следует в своем творчестве традициям средневековых мистерий («Действо об апостолах», 1923; «Действо об учениках Христа», 1927). Макс Мелль испытал влияние Гуго фон Гофманстала. Его традиционное австрийское сознание ограничивалось тем же консервативным пониманием культуры, которое в творчестве Йозефа Вейнхебера (1892—1945) нашло выражение в предпочтении формы.

В качестве альтернативы экспрессионизму, в котором он усматривал лишь «безумие» революции, Вейнхебер предлагал «чистую поэзию»; искусство стало для него убежищем от действительности, «чтобы в его строгой упорядоченности найти подтверждение сущности и уравновешенности мира»<sup>119</sup>. В сборниках стихотворений «Аристократия и закат» (1934) и «Поздняя корона» (1936) он пытался следовать «благородным» античным образцам и Гёльдерлину. В сборниках «Вена слово в слово» (1935) и «О человек, будь бдителен» (1937) Вейнхебер проявляет склонность к столь часто архаизированной народности, однако его эстетизм, родственный Стефану Георге, — равно как и «областническое искусство» — весьма отвечают представлениям о культуре фашиствующих слоев в Австрии и нацистов в гитлеровской Германии. Такие тенденции в развитии искусства имели место в немецкой и европейской литературах, однако в Австрии того времени не было предпосылок для появления произведений противоположной направленности — для пролетарско-революционной литературы.

Социал-демократическая рабочая литература XIX века, примечательная такими яркими талантами, как Йозеф Шиллер (1846—1897) или Андреас Шой (1844—1927), нашла, пожалуй, своего последователя в лирическом

поэте (сборник «Несмотря ни на что!», 1910) и прозаике (роман «Суровая жизнь», 1920) Альфонсе Петцольде (1882—1923). Австрийская социал-демократия, единственная пролетарская массовая партия страны, привлекла в свои ряды еще до 30-х годов таких авторов, как Йозеф Луитпольд Штерн (1886—1966) или Фриц Брюгель (1897—1955), которые фактически придерживались левой ориентации или, как Бруно Фрей (род. в 1897 г.), впоследствии вступили в коммунистическую партию. Иным был творческий путь Хуго Хупперта. Молодой коммунист Хуго Хупперт (1902—1982) уже после Июльского восстания венских рабочих в 1927 году эмигрировал в Советский Союз. Здесь он создал прозаические произведения («Сибирские ландшафты», 1934; «Флаги и крылья», 1938), сборники стихотворений («Отчизна», 1940; «Времена года», 1941) и прежде всего выдающиеся переводы поэзии Маяковского.

Буржуазно-демократическая литературная оппозиция также была разобщена. Карл Краус остался Кассандрой Австрии на ниве критики. Его моральное влияние распространялось на всю немецкоязычную языковую область; на родине Крауса само его сатирическое творчество стало той противоборствующей силой, которая противопоставлялась «культурной ностальгии» по старой Австрии. Однако он все в большей степени оказывался в положении человека, примирившегося со своей судьбой. Демократическое сознание молодых писателей нередко формировалось лишь в годы изгнания.

Выдающийся лирик Эрнст Вальдингер (1896—1970) в своей поэзии сохранил традиции буржуазного гуманизма (сборники «Купол», 1934, и «Прохлада



Обложки книг

*Й. Л. Штерн**Т. Крамер*

ные крестьянские комнаты», 1946); в его творчестве периода эмиграции в США картины большого города контрастируют с отечественными пейзажами, присущими чисто австрийской литературе.

Поэзия Теодора Крамера (1897—1958), где простыми лирическими средствами, в элегических тонах дается описание людей, отверженных от общества, и деформированной природы (сборник «На дне», 1929), в период эмиграции (в Англии) получила сильное антифашистское звучание (сборник «Высланный из Австрии», 1943). В большей степени как драматург признан Франц Теодор Чокор (1885—1969), привлечший к себе внимание также и сборником лирики, созданным под влиянием экспрессионизма («Кинжал и рана», 1918). К обширному драматическому творчеству Чокора относится его пьеса о Георге Бюхнере «Общество прав человека» (1929), драма «3 ноября 1918», трагедия о борьбе югославских партизан «Блудный сын» (1943) и другие произведения.

Роберт Нойман (1897—1975), известный прежде всего своими литературными пародиями («Чужими перьями», 1927; «Под фальшивым флагом», 1932), выступал и как новеллист («Новелла об авантюристах», 1930; «Корабль надежды», 1931; «Слепые пассажиры», 1935). Р. Нойман — также автор злободневных романов об австрийском послевоенном обществе. В романе «Потоп» (1929) показаны тяжелые годы перелома, когда (подобно героям представителей «новой деловитости») люди колеблются между отчаянием и надеждой на лучшие времена. В романе о «естественной природе денег» — «Власть» (1932) — фашизм изображен уже с критических позиций. В наиболее удачном из романов Ноймана, созданном в годы эмиграции в Лондоне и вышедшем частично на английском языке, «Дети из Вены» (английское



А. Броннен (Р. Шлихтер, ок. 1927)



Х. Хупперт (Г. Штенгель, 1972)

издание — 1946 г., немецкое — 1948 г.), изображена Вена первых послевоенных лет.

Разумеется, уже в 20-х годах австрийская литература существовала не только в Австрии. Языковая общность, а также наличие читающей публики благоприятствовали возникновению взаимосвязей между австрийской и немецкой литературой, что нашло свое отражение в переселении венских авторов в немецкие культурные центры. Это были прежде всего общественно ангажированные, критически настроенные писатели, которые стремились участвовать в театральной и литературной жизни Германии не из-за какого-то особого преклонения перед Веймарской республикой, а потому, что здесь для них открывался выход в современный мир и широкое поле деятельности. «В послереволюционной Германии... по сравнению с большинством других буржуазных стран классовые выступления были наиболее заметными... Берлин стал бесспорным центром немецкоязычной литературы. Город, в котором сталкивались социальные, политические и идеологические тенденции времени, давал почти всем литературным фракциям определенный простор и, что было особенно важно, соответствующую публику»<sup>120</sup>.

Житель Вены Фердинанд Брукнер (1891—1958) основал в 1923 году в Берлине театр «Ренессанс»; пьесы Брукнера «Болезнь юности» (1926) и «Преступники» (1928), в которых изображалась современная действительность, историческая драма «Елизавета Английская» (1930) ставились сначала на немецких сценах. Творческое развитие Арнольда Броннена (1895—1959), в политическом плане отмеченное неожиданными поворотами и переменами, началось в Вене, однако своей вершины достигло уже в Германии. Сначала он работал с Брехтом, в дальнейшем его позднеэкспрессионистская пьеса «Отцеубийство» (1920), драмы «Анархия в Зиллиане» (1922) и «Поход к восточному полюсу» (1926), в которых проявились анархо-синдикалистские тенденции, вызвали сенсацию. В Берлине он стал приверженцем нацистов,

однако в последние годы войны был связан с австрийским движением Сопротивления. И Эдён фон Хорват жил постоянно в Берлине или в Мюнхене. Автор пьес, лирик и известный режиссер прогрессивной драматургии того времени Бертольд Фиртель (1885—1953) работал преимущественно в немецких театрах. Не только австрийские драматурги стремились установить контакты с бьющей ключом театральной жизнью Германии. Молодые австрийские писательницы А. Веддинг и Г. Циннер направились в Берлин и включились в пролетарско-революционное литературное движение, в котором уже несколько лет как активно выступали со своими произведениями немецкоязычные авторы из Чехословакии Э. Э. Киш, Ф. К. Вайскопф, Отто Хеллер. Уроженец Волыни Йозеф Рот с начала 20-х годов также жил в Берлине и Франкфурте. К тому времени венец Альфред Польгар (1873—1955), сотрудник берлинской «Вельтбюне», стал блестящим фельетонистом. Работая над очерками, юмористическими зарисовками, анекдотами и короткими рассказами («Заметки на полях», 1926; «При этом случае», 1930), он обладал редким даром «из ста строк делать десять».

Считать, что «Австрия настолько же немецкая, как ее Дунай голубой», — писал Польгар, — разумеется, нельзя ни под каким предлогом»<sup>121</sup>. Он обосновал самостоятельность австрийской литературы, опираясь на историю страны. «Жители Вены губят свой богатый опыт. Они тренированные горнолыжники, прекрасные проводники, ведущие в пропасть, своего рода "специалисты по гибели"»<sup>122</sup>. На самом деле давно уже подготавливавшийся распад Габсбургской империи был встречен с полным пониманием и казался чем-то привычным. В этом проявился своеобразный «австрийский склад ума»<sup>123</sup>. В отличие от немецкой «основательности» это воспринималось легко. Старая Австро-Венгрия представлялась «опытным полем общей гибели»<sup>124</sup> не только К. Кра-



*А. Польгар*



*Р. Музиль*

усу. Она явилась символом не только крушения монархии, но и буржуазного века в целом.

Гибель «Какании» (Р. Музиль) стала темой романов, и австрийские прозаики стремились прежде всего придать немецкоязычной литературе характерные импульсы, причем материал для подведения «баланса эпохи» необязательно было черпать из жизни старой Австрии. В трилогии Германа Броха (1886—1951) «Лунатики» (1931—1932): «1888 год. Пазенов, или Романтика»; «1903 год. Эш, или Анархия»; «1918 год. Хугуэнау, или Деловитость» — действие происходит в Германии. Отталкиваясь от идеально-типичных образов, автор стремился раскрыть причины гибели «старых европейских ценностей»<sup>125</sup>. В конечном счете побеждает бесчестный капиталистический делец, олицетворяющий эпоху, смысл которой заключается в абсолютной целесообразности. Этому дельцу Брех может противопоставить лишь «метафизическое братство униженных людей»<sup>126</sup>.

Такому распаду мира в трилогии соответствует распад романной формы. Брех, бывший долгие годы страховым статистиком и впоследствии промышленником, намеревался «ввести в роман живую науку»<sup>127</sup>. «Интеллектуализация» романа выражается во всевозможных эссеистических, историко-философских экскурсах; по своим художественным решениям это родственно творчеству Т. Манна и Р. Музиля.

В «романе из одиннадцати новелл», «Невиновные» (1950), Брех сделал попытку раскрыть вину якобы «невиновных» в приходе Гитлера к власти; в романе «Искуситель» (опубликован посмертно в 1953 г.) он вскрывает массово-психологические предпосылки (изучением массовой психологии он занимался в период эмиграции в США) установления господства фашизма.

В своем произведении «Смерть Вергилия» (1945), используя монологи, автор с большим художественным мастерством изображает последние восемнадцать часов жизни римского поэта. Брех подводит итог собственного жизненного пути и эпохи. По мысли автора, «во времена газовых камер игровое начало в искусстве неприемлемо»<sup>128</sup>, поэтому и заставляет он своего Вергилия сомневаться в смысле красоты и поэтической славы: «Энеида», самое ценное, основное произведение поэта, должна быть уничтожена, принесена в жертву во имя лучшего будущего. Однако опыт любви и дружбы, человеческого общения удерживает умирающего поэта от приведения в исполнение своего уничтожающего приговора искусству и творчеству.

Если у Германа Броха чисто «австрийский» материал отсутствовал, то Роберт Музиль (1880—1942) черпал темы для широкомасштабного, эпического изображения эпохи из австрийской действительности.

Инженер и математик по образованию, человек, обладающий точным мышлением, Музиль в не меньшей мере стремился найти себя в интеллектуальной прозе. Он обратился к теме, широко разрабатываемой в литературе того времени: в романе «Тяготы воспитанника Терлеса», раскрывая душевные коллизии и конфликты эротического свойства в военном учебно-воспитательном заведении, он выдвигает на первый план проблему законности авторитарных инстанций и смысла человеческого существования. Таков был его австрийский вклад в эту проблематику.

После выхода сборника новелл «Три женщины» (1924) делом жизни Роберта Музиля стал (незавершенный) роман «Человек без свойств» (1930—1952). Австро-Венгерская монархия становится в романе и реальным, и символическим ядром действия, она показана автором с глубоким ироническим подтекстом. Планируется «параллельная акция» как подготовка к юбилею



Обложки книг

императоров Франца Иосифа и Вильгельма II, который предстояло отметить в 1918 году, однако поиски чисто «австрийской идеи» заканчиваются безрезультатно. Такое развитие действия дает в то же время возможность раскрыть взгляды феодально-буржуазных высших кругов общества. Их запутанность и противоречивость свидетельствуют об утрате этими слоями общества своих исторических позиций. Выход из кризиса они ищут в войне. Напротив, для крупного прусского промышленника Арнхейма капитализм является лучшей и наиболее гуманной организацией человеческого индивидуализма: «"Тысячелетний рейх" мог быть организован только на "деловых принципах"». Между этими полюсами находится Ульрих, «человек без свойств». Он пытается утвердить себя, стараясь быть «пунктуальным», «с хорошими данными», вести «добропорядочный образ жизни». Таким образом, с одной стороны, проецируя окружающее на себя и проверяя его на прочность, он отвергает его, с другой — страсть к точному мышлению, его рефлектирующая спекулятивно-теоретическая позиция лишают его возможности действовать. В силу этого Ульрих и становится человеком с «деструктивным характером»<sup>129</sup>.

Этому «эссеизму» героя соответствует и эссеистическое построение романа, «перевес» его рефлектирующих частей. И чем больше внимания уделяет автор своему герою (проблемы Ульриха — это и его собственные проблемы), тем меньше у него остается предпосылок мировоззренческого свойства придать своему герою и произведению в целом внутреннюю и внешнюю завершенность.

Полной противоположностью интеллектуальной, аналитической прозе Роберта Музиля является поэтизированное повествовательное искусство Йозефа Рота (1894—1939). Уже в романе «Отель "Савой"» (1924) проявляются осо-

бенности его стиля: «короткие» романы возникают как описание реальных событий, однако в дальнейшем автор отдает предпочтение их символическому истолкованию. Таким символическим местом действия становится уже сам отель. На его семи этажах дается приют богатым и бедным представителям послевоенного общества. В вихре революции отель сторает. Время пощадило лишь вернувшегося с войны и колеблющегося между двумя фронтами интеллектуала, который как раз благодаря тому, что он остался в живых, воспринимается как образ вне общественных связей.

Рот сначала был верен теме послевоенного времени («Бунт», 1924; «Циппер и его отец», 1928; «Справа и слева», 1929). Впоследствии он отошел от изображения современности и начал полемически выступать против прозы «нагромождения фактов» и «громкого пафоса политических обличений»<sup>130</sup>. Неприятие Ротом современной тематики отчетливо проявляется в романе «Иов» (1930): автор с критических позиций изображает нелегкий путь бедного еврейского учителя из царской России в капиталистическую Америку, но в то же время в романе утверждается пассивная готовность к терпению.

Рот достиг большого художественного мастерства в романе «Марш Радецкого» (1932; продолжение — роман «Склеп капуцинов», 1938), в котором Австрия предвоенных лет — как и в произведениях Роберта Музиля — предстала как символ крушения старых ценностей. Рассказывая о трех поколениях офицерской и чиновничьей семьи, чьи судьбы связаны с началом и концом правления последнего габсбургского императора, писателю удалось показать неумолимость распада монархии. Рот обосновывает это явление в значительной степени лживостью и несостоятельностью австрийского мифа, в создании которого невольно принял участие старший представитель этого поколения.

Рот назвал свой роман «Марсельезой консерватизма»<sup>131</sup>. Разумеется, сам ход истории создал предпосылки для того, что даже этот невоинственный, но благодаря своей страждущей печали всегда гуманный «консерватизм» Йозефа Рота и других австрийских писателей стал основой для литературного и даже политического сотрудничества с демократическими и социалистическими писателями Германии.

## Сожжение книг

Вечером 10 мая 1933 года Оперная площадь в Берлине представляла собой зрелище, напоминающее времена средневековья. Ограждаемое кордоном штурмовиков, бушевало пламя, которое не гасили, а, наоборот, разжигали.

В то время как (по сообщению газеты) «капеллы штурмовых отрядов и частей эсэсовцев исполняли отечественные мелодии и марши», «представители студенчества бросали в огонь книги, сопровождавая это соответствующими возгласами». Раздавались выкрики: «Против классовой борьбы и материализма, за народное сообщество и идеалистический жизненный уклад!», «Против упадочничества и морального падения. За благопристойность и приличие в семье и государстве!», «Против литературного предательства солдат первой мировой войны. За воспитание народа в военном духе!»

Среди сожженных книг были произведения К. Маркса, Г. Манна, Э. Кестнера, З. Фрейда, Э. Людвига, Э. М. Ремарка, А. Керра, К. Тухольского, К. фон Осецкого. В завершение этого «символического представления» исполнялась песня «Народ, к оружию!». В этот день, пояснял Геббельс, министр народного просвещения и пропаганды, не только должны были рухнуть «духовные основы



Ноябрьской революции», но и «из этих руин должен подняться... феникс подлинно немецкого духа»

Костры из горящих книг пылали и в других университетских городах: эту кампанию гитлеровцы использовали как средство террора против деятелей культуры. Общественное влияние демократического и социалистического искусства стало столь значительным, что его можно было устранить лишь с помощью силы.

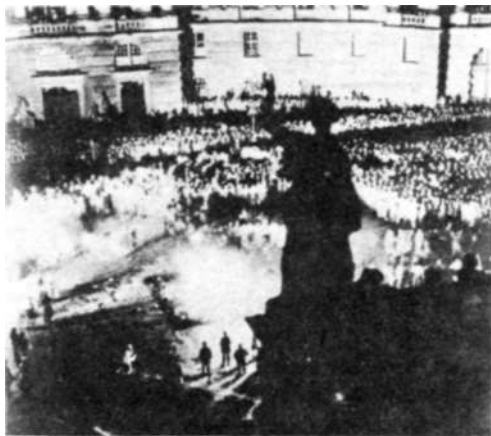
Уже поджог рейхстага в феврале 1933 года стал поводом не только для ареста более чем 25 тысяч коммунистов, социал-демократов и либеральных буржуазных политиков, но и для заключения под стражу (на короткий или более длительный срок) таких писателей, как А. Зегерс, В. Бредель, К. Грюнберг, С. Хермлин, Э. Э. Киш, В. Лангхоф, Я. Копловиц, Л. Ренн, П. Кёрнер-Шрадер. Э. Мюзам, К. Нойкранц, К. фон Осецкий были замучены или умерли после пребывания в тюрьме. Другие писатели, чтобы не попасть в застенки гестапо, вынуждены были бежать из Германии.

К этому времени началось «унифицирование», приобщение к нацистской идеологии тех культурных организаций, которые могли оказать сопротивление господствующему режиму.

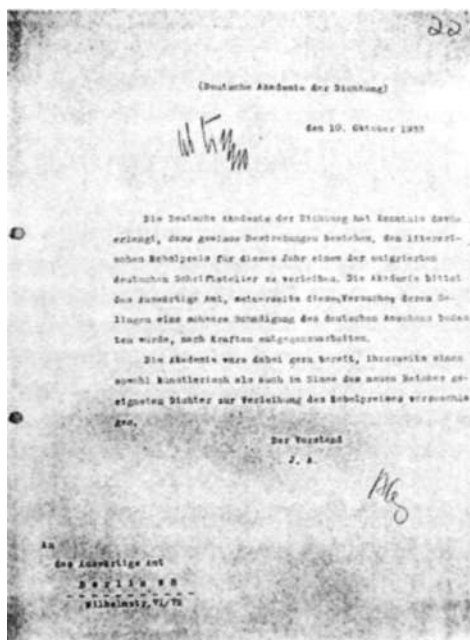
В феврале 1933 года К. Кольвиц и Г. Манн вынуждены были уйти из Прусской академии искусств; несколько позднее были исключены из состава Академии Л. Франк, Г. Кайзер, Б. Келлерман, А. Паке, Р. Шикеле, Ф. фон Унру, Ф. Верфель, Вассерман



*Заседание Прусской академии искусств (слева направо: О. Лёрке, Р. Шикеле, Л. Фульда, М. Хальбе, В. фон Моло, Г. Манн)*



*Сожжение книг в Берлине 10 мая 1933 г.*



*Протест против присуждения Нобелевской премии немецким писателям-эмигрантам*

и другие деятели культуры. Незадолго до этого покинули Академию А. Дёблин, Т. Манн и Р. Хух — последняя не без смелой отповеди господствующему режиму.

Союз защиты немецких писателей (СНП) был распущен, и в 1935 году была создана «Имперская палата словесности». Используя отработанную систему государственного и партийного контрольного и управленческого механизма, гитлеровцам удалось изолировать всех неугодных фашистскому режиму художников. Современная демократическая и социалистическая литература, а также произведения, связанные с национальными и интернациональными традициями, были включены в «список вредных и нежелательных». Эти книги запрещалось «издавать, продавать, раздавать, давать кому-либо читать, экспонировать на выставках, рекламировать, дарить или хранить». Под строгим запретом находились произведения «авторов еврейской национальности или полувреев», издавать разрешалось лишь писателей, угодных «Имперской палате словесности». Исключение из состава пишущих означало запрет на профессию. Писатели, покинувшие Германию, лишались германского гражданства, их имущество конфисковывалось.

В 1943 году, десять лет спустя после прихода национал-социалистов к власти, Ганс Йост, последний президент «Имперской палаты словесности», подводил итог политике в области искусства в «государстве фюрера». Он не отрицал, что «кое-где еще попадаются старики в возрасте от двадцати до девяноста лет» — «музейные гуманисты», которые противостоят «фаланге гитлеровской молодежи». Сегодня, констатировал он в полном соответствии с действительностью, «в Германии можно было бы писать кровью»; и строки эти «коротки и похожи на приказы»<sup>133</sup>. Несколько месяцев спустя Геббельс объявил «тотальную войну»; одновременно последовал «приказ» министра пропаганды закрыть театры и большинство издательств «тысячелетнего рейха». Таким образом, культурная политика нацистов еще до разгрома фашизма привела к полному распаду всей культурной жизни страны.

## Литература под гнетом свастики

Беспрецедентная регламентация и подавление нацистами культурно-политической жизни страны не могли не оказать своего воздействия на обстановку в стране. Это привело к глубокой деформации отношений между демократической и социалистической культурой, с одной стороны, и общественностью — с другой. Читающая публика получила в свое распоряжение нацистскую продукцию, причем к созданным еще до 1933 года низкопробным, стандартным литературным опусам «крови и почвы» не прибавилось ничего, достойного упоминания. Кроме того, стала распространяться тривиальная, апологичная «литература». Произведения, в которых художники отражали прогрессивные тенденции эпохи, напротив, оставались неизвестными. Правда, слово писателей, изгнанных из Германии, время от времени пересекало границу и проникало в Германию. Да и в самой Германии не удалось приобщить к нацистской идеологии все умы. В условиях угрозы применения силы (даже прослушивание заграничных радиопередач преследовалось законом) воздействие литературы Сопrotивления было, однако, ограничено: в нацистском рейхе выросло целое поколение, для которого имена и произведения выдающихся представителей гуманистической литературы остались неизвестными.

Правда, Йост с глумлением упоминал о «музейных гуманистах», подтверж-

дая таким образом, что они и в 1943 году еще существуют. Он относил к ним таких писателей, как Г. Гауптман, Р. Хух, Б. Келлерман, Г. Фаллада, Э. Вельк, Э. Кестнер. Некоторые из них держались отчужденно, создавали произведения, далекие от социальных проблем, другие выпускали книги, где в такой скрытой форме демонстрировалось неприятие нацизма, что даже цензоры не могли к этому придраться. К таким произведениям относятся романы Эма Велька «Язычники из Кумерова» (1938), «Праведники из Кумерова» (1943), «Часы жизни Готлиба Грамбауэра. Исповедь неискушенного сердца» (1938) или Ганса Фаллады «Каждый умирает в одиночку» (1934) и «Волк среди волков» (1937), содержащие элементы скрытой оппозиции по отношению к литературе, верной фашистскому режиму.



Г. Гауптман (Й. М. Авенариус, 1941)

Старый Герхарт Гауптман, лауреат Нобелевской премии, самый известный писатель в гитлеровской Германии (чему сначала он способствовал некоторыми уступками нацистскому режиму), в драме «Дочь собора» (1938), в созданной в 1937 году (и лишь в 1947 опубликованной) драме «Сумерки» и в тетралогии об Атридах («Ифигения в Авлиде», 1940; «Ифигения в Дельфах», 1941; «Смерть Агамемнона», 1942; «Электра», 1944) пытался вести полемику с «третьим рейхом». В «Ифигении в Авлиде» верховный жрец Кальхас призывает:

.....  
 И дрогнула земля. И города  
 Трепещут в страхе перед разрушеньем.  
 То, что, казалось, выстоит века, —  
 Взрывается, горит, грохочет, гибнет.  
 .....  
 Стал волком — человеку человек,  
 Себе подобным утоляет голод.

(Перевод И. Большичева)

Здесь совершенно определенно выражено отношение к гитлеровскому режиму. Однако на вопрос, как оказать сопротивление фашистскому варварству, писатель, по существу, не сумел дать ответа. Его стремление писать о проблемах, порожденных фашизмом, обусловило — не только у Гауптмана — отражение картины мира, полной безнадежного отчаяния.

Атмосфера того времени с глубоким волнением передана в стихах Рикарды Хух («Горение осени», 1944), преисполненных внутреннего протеста, и в поэзии Гертруды Кольмар (1894—1943). На сборник стихотворений Кольмар «Женщина и звери» (1938) был наложен запрет сразу же после его выхода

в свет. Став жертвой оголтелого расизма, она умерла в концентрационном лагере.

У фашистов вызывали крайнее недоверие также авторы, придерживавшиеся христианской этики. Репрессии против церквей (особенно против евангелической церкви, во главе которой стоял пастор Мартин Нимёллер) приобретали огласку и настраивали общественность против фашистского режима.

В 1935 году была опубликована речь Эрнста Вихерта (1887—1950) перед мюнхенскими студентами — «Поэт и время», — в которой выражен открытый протест против нацистского режима, в 1936 году вышло его впечатляющее обращение «Поэт и юность».

В эссе «Об утешении мира» (1938) Вихерт утверждал «непоколебимые черты» в нравственном облике человека, такие, как «неприятие ненависти и догм, послушание внутреннему голосу демона, широкую открытость всему красивому и доброму, покорное припадание к стопам Христа или Магомета, Сократа или Хафиза, чистую человечность, безымянное ощущение себя сыном божьим».

Вихерт, в сущности, не провозглашал никаких лозунгов, призывавших к борьбе против фашизма. Его романы («Майорша», 1934; «Простая жизнь», 1939) скорее обнаруживают бессилие тех внутренне созерцательных представлений о гуманизме, которые в это же самое время стали предметом критического осмысления у буржуазных писателей эмиграции; но тем не менее в его произведениях все же выражалась точка зрения, несовместимая с фашистской идеологией. В 1938 году Вихерта арестовали и на некоторое время отправили в Бухенвальд. В своем автобиографическом романе «Тотенвальд» (1945) он



*Г. Кольмар (ок. 1930)*

рассказывает об этом времени испытаний — не в последнюю очередь в знак того глубокого уважения, которое вызывала у него честная, смелая позиция заключенных-коммунистов. Позиция христианского гуманизма являлась основой романов Вернера Бергенгрюна «Великий тиран и суд» (1935) и «На земле яко на небеси» (1940), новеллы Рейнгольда Шнейдера «Лас Касас перед Карлом V» (1938), повести Стефана Андреса «Эль Греко рисует великого инквизитора» (1936), романа Йохена Клеппера о «солдатском короле» Фридрихе Вильгельме I — «Отец» (1938). Клеппер, в 1942 году вместе с семьей покончивший жизнь самоубийством, оставил потрясающий дневник — «Под сенью твоих крыл» (опубликован в 1956 г.). В нем автор выражает протест по отношению к фашистской диктатуре в завуалированной форме: события современности облачены в «исторические одежды». Вообще истори-



*Э. Вухерт (ок. 1945)*



*Р. Шнейдер (1955)*

ческий роман во внутринемецкой литературе того периода стал своего рода «прибежищем», к нему обращались многие писатели.

Стихотворение подчеркнуто строгой формы, богатое метафорами, также часто помогало избегать вмешательства контролирующих инстанций. Так, в сборниках лирики Оскара Лёрке «В зарослях татарника» (1934) или «Каменная тропа» (1938) чувствуется отвращение к правящему режиму, однако в его стихах, созданных в то же самое время, но опубликованных лишь посмертно («Прощальное пожатие руки», 1949), неприятие фашистского порядка выражено уже как политически мотивированная воля к сопротивлению. Эти произведения относились к литературе «тихий», которые в стране, где господствовала нацистская идеология, играли положительную роль, ибо фашизм «вообще отбрасывал любую этическую оценку человека и человеческой жизни». «Сегодня, — писала Анна Зегерс, — выступает вместе все то, что выходит за пределы фашистского убожества, [в частности] религиозные и нерелигиозные связи, в той мере, в какой они признают этические требования, независимо от их мотивов»<sup>134</sup>.

Все более неразборчивая ориентация нацистских культурных политиков на примитивные идеалы «крови и почвы» привела наконец к тому, что даже такие авторы, как Готфрид Бенн, провозгласивший себя в 1933 году приверженцем фашистского «народного обновления», или же Эрнст Юнгер, с помощью идеологических средств облегчавший фашистам путь к власти, не могли публиковать свои произведения в Германии или же вызывали недовольство цензуры.

В то же время фашистам не удалось заставить окончательно умолкнуть социалистическую и демократическую литературу даже в годы самого беспощадного ее преследования. Союз пролетарско-революционных писателей Германии выпускал нелегальный литературный журнал «Хиб унд Штих» («Удар и укол»). Вновь избранный председатель Союза Ян Петерсен (1906—1969), бывший одновременно анонимным членом редколлегии журнала «Нойе дойче Блеттер» («Новые немецкие листки»), выходящего в эмиграции, написал привлечший всеобщее внимание документально-художественный роман «Наша



*Я. Петерсен*



*А. Кукхоф*

улица», являющийся «хроникой событий» в первые годы господства фашизма.

Книга вышла в 1936 году в Советском Союзе и в Швейцарии, два года спустя — в Англии; после того как Петерсену удалось бежать в Англию, рукопись, «запеченную» в торт, переправили через границу.

Позднее для многих членов Союза и близких им по мировоззрению авторов темой произведений стали тюрьмы и концентрационные лагеря. Так, Ганс Лорбер, неоднократно подвергавшийся арестам, озаглавил свое стихотворение из времен нацизма «Под музыку решетки» (1948); Бруно Апиц написал повесть «Эстер» (1944) в Бухенвальде. Вместе с Карлом Шногом (1897—1964) он готовил тексты для вечеров самодеятельности заключенных, устраивавшихся с разрешения начальства. Обуреваемые безумным тщеславием, нацисты даже в лагерном аду «заботились о настроении» заключенных: им дозволялось перемещаться лишь в сопровождении маршевых песен, и именно благодаря этому в концлагерях разрешалось исполнять песню «Болотные солдаты», написанную шахтером Иоханном Эссером в концлагере Бёргемоор. После публикации в романе-репортаже Вольфганга Лангхофа (1901—1966) «Болотные солдаты» (воспоминаний автора о пережитом) песня стала всемирно известна как сдержанная, волнующая песня-плач жертв фашизма.

Литературу, глубоко захватывающую в своей неповторимости, породил «фронт смертников». Выдающегося романиста Вернера Крауса (1900—1976) вместе с другими членами подпольной группы Сопротивления Шульце-Бойзена — Харнака «Красная капелла» гитлеровцы приговорили к смертной казни и для исполнения приговора доставили в тюрьму Плётцензее, потом совершенно неожиданно меру наказания заменили тюремным заключением. В камере он написал «НПО. Страсти галиконской души» (опубликовано в 1946 г.); заключенным удалось тайно переправить рукопись на волю.

Этот роман, в котором изображены фактические события и лишь изменены имена героев, относится к крупнейшим достижениям литературы немецкого

Сопrotивления. В книге рассказывается о Великогаликонском рейхе, под которым подразумевается Великогерманский рейх, и о его министре почты — изобретателе «почтовых индексов» (НПО), подчиненном системе, которой он в конечном итоге отказывается повиноваться. Облечение жизненных фактов в фантастико-сатирическую, гротескную форму позволяет автору изобразить и осветить с позиций собственного философского превосходства фашистскую систему принуждения. Как революционная противоборствующая сила в романе выступило «жизнеутверждающее общество катакомб», в нем угадывается его реальный прообраз — группа Сопrotивления Шульце-Бойзена — Харнака.

Членами «Красной капеллы» были также писатели Адам Кукхоф (1887—1943, казнен) и Гюнтер Вайзенборн (1902—1969). Оба имели возможность легально публиковать свои произведения после прихода Гитлера к власти.

В романе «Немец из Байенкура» (1937) Кукхоф раскрыл примеры братского содружества народов во времена оголтелого шовинизма. Вместе с Ионом Зигом (1903—1942) он сочинял тексты для серии листовок «Красной капеллы», например написанное с большим художественным мастерством письмо «К капитану полиции» (1942).

Хотя антивоенная пьеса Вайзенборна «Подводная лодка С-4» (1928) и его совместная работа с Б. Брехтом над инсценировкой романа М. Горького «Мать» вызвали настороженность властей, однако его далекие от политики романы «Девушка из Фанё» (1935) и «Фурия» (1937) принесли ему успех, так же как и изданная под псевдонимом драма «Нойберша» (1935). В 1937 году Вайзенборн эмигрировал в Соединенные Штаты, однако вскоре вернулся в Германию. Во время второй мировой войны он принял твердое решение активно участвовать в движении Сопrotивления. В 1942 году Вайзенборн был арестован и приговорен к тюремному заключению, в 1945 году он пережил счастливые часы освобождения. В камере он пишет (частично на обратной стороне бумажных пакетов) книгу воспоминаний «Мемориал» (1948), в которой соединяет в единую элегическую картину своего времени эпизоды из пребывания в заключении и воспоминания о счастливых днях свободы. В тюрьме Вайзенборн делает предварительные наброски драмы «Подпольщики» (1946), в которой борцы Сопrotивления как полнокровные герои противопоставляются нацистам.

К волнующим документам литературы Сопrotивления в Германии относятся «стихи из камер смерти». Они часто создавались людьми, которые — собственно, не будучи писателями — свои последние раздумья могли выразить не иначе, как в поэтической форме. Расстрелянный эсэсовцами в тюрьме Моабит в апреле 1945 года географ Альбрехт Хаусхофер (род. в 1903 г.) в предсмертные минуты держал в руках рукопись сонетов, в которых он с буржуазно-гуманистических позиций выразил свое неприятие гитлеровского режима. Они вышли в свет в 1946 году под названием «Моабитские сонеты». Убитый гестаповцами теолог Дитрих Бонхофер (род. в 1906 г.) писал в тюрьме волнующие стихи. В камере пресловутой тюрьмы



*Г. Вайзенборн. «Подпольщики»  
(преьера, берлинский театр Хеббеля,  
1946)*

гестапо на берлинской улице Принца Альбрехта в 1945 году (три года спустя после казни) нашли стихотворение руководителя «Красной капеллы» Харро Шульце-Бойзена. Оно завершается строфой:

Не аргумент — веревка,  
еще не довод — кнут,  
сегодняшние судьбы —  
еще не *высший суд*.

(Перевод Вл. Летушего)

Многие прощальные письма осужденных антифашистов из камер смерти, полные скорби, гордости, непреклонности и уверенности в будущем, стали драгоценными поэтическими документами.

Однако даже в своих лучших произведениях литература, вышедшая в Германии в годы нацизма, свидетельствует скорее о сохранении гуманных ценностей, чем о продуктивном процессе ее развития. Во всяком случае, страдания, осторожное несогласие, «погружение» в свой внутренний мир могли еще быть публично выражены. Отважиться сделать шаг к активному сопротивлению — значило поставить перед собой другие задачи, чем чисто литературные. Поэтому развитие немецкой литературы стало делом писателей, которым Геббельс предсказывал гибель и забвение, — тех авторов, которые, находясь в эмиграции, напоминали о дальнейшем существовании другой Германии.

## Литература изгнанных

Антифашистская эмиграция — большая глава истории и не только истории литературы. Свою родину покинули представители почти всех политических партий и направлений, рабочие и коммерсанты, журналисты, врачи, учителя, ученые (среди них — пять лауреатов Нобелевской премии). В изгнании оказались композиторы (А. Шёнберг, Г. Эйслер, П. Дессау, К. Вейль), дирижеры (Б. Вальтер), певцы (Р. Таубер, Й. Шмидт, Э. Буш), режиссеры (М. Рейнгардт, Л. Иеснер, Э. Пискатор), актеры (Э. Бергнер, Э. Дойч, Ф. Кортнер, В. Лангхоф, А. Гранх и др.), архитекторы (В. Гропиус). В изгнании оказалось около двух с половиной тысяч писателей.

Они оставили родных, друзей, имущество — и своих читателей. Эмиграция означала для них утрату непосредственной связи с читающей публикой, родным языком, источником творчества. Они должны были приспособиваться к чужим странам, культуре, языку, в полной неясности относительно условий жизни и работы.

Разумеется, литература изгнанных была столь же разнообразна, как и мотивы для эмиграции. Преследуемые по причинам политического и мировоззренческого характера, расистской и религиозной принадлежности, в эмиграции оказались писатели различных взглядов: далекие от политики и даже такие, которые вернулись в «третий рейх» и поставили свое творчество на службу нацистам (как, например, Э. Глезер). Случай особого рода произошел с О. М. Графом, который на следующий день после сожжения книг опубликовал привлекающую всеобщее внимание волнующую статью под названием «Сожгите меня!». Можно привести еще случай с Т. Манном. Министерство пропаганды «третьего рейха» долгое время тайно стремилось привлечь его на свою сторону. Лишь в 1936 году (в своем ставшем знаменитым «Письме декану философов»



ского факультета Боннского университета») он резко отграничил себя от гитлеровского рейха и признал свою принадлежность к антифашистской литературной эмиграции.

Этим понятием стали обозначать образовавшееся после 1933 года литературное движение с общей мировоззренческой основой, однако оно включало в себя не просто всех изгнанных из Германии писателей. К литературе эмиграции причисляли в первую очередь произведения тех авторов, которые посвятили себя борьбе против немецкого и международного фа-



*Верфель, Рейнгардт и Вейль на репетиции пьесы Ф. Верфеля «Путь предвестья» (Б. Ф. Долбин, Нью-Йорк, 1936)*

шизма. Эмигрировавшие писатели-антифашисты испытывали чувство солидарности по отношению к тем литераторам, которые в Германии оказывали сопротивление господствующему режиму; самые умеренные оппозиционные движения в «рейхе» также заслуживали внимания. Что различало литературу эмиграции и творчество писателей, живших в это время в Германии и не поставивших себя на службу «третьему рейху», так это несовпадение творческих предпосылок и условий воздействия их произведений; в период эмиграции — в результате свободного обмена мнениями, в атмосфере мирового литературного климата — творчество писателей обогатилось таким многообразным содержанием, которое мог породить лишь опыт истории.

Общее чувство принадлежности к литературе эмиграции было естественным, однако совместная работа писателей-антифашистов в изгнании протекала крайне тяжело. Различие мировоззренческих и литературных исходных посылок в период эмиграции никогда не стиралось. В определенные моменты напряженной борьбы против фашизма даже возросла дифференциация внутри литературной эмиграции. Однако и то уже было признаком спонтанной общности, что преследуемые при нацизме после их бегства из Германии объединялись, чтобы лучше использовать «силу слова» (Г. Манн) в борьбе против Гитлера.

Центры эмигрировавших писателей образовались в Париже, в Санари, расположенном на французском побережье Средиземного моря, в Праге, в Швейцарии, Лондоне. Многие эмигранты стремились найти убежище в Советском Союзе. Крупные или небольшие группы собрались в Австрии, Дании, Швеции, в Палестине, Бразилии, Уругвае, Чили, даже в Шанхае. Когда гитлеровские полчища захватили почти всю Европу, снова зашла речь о жизни или смерти — о бегстве за океан. В США (в Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе) и в Мексике возникли новые объединения немецких эмигрантов.

Отнюдь не везде эмигрантов встречали дружелюбно. Во Франции демократические силы активно помогали немецким эмигрантам в получении права на убежище. И в Чехословакии, во главе которой в то время было демократическое правительство, на пути эмигрантов не встречалось особых затруднений. Республиканская Испания приветствовала их как соратников по борьбе против международного фашизма. Мексика, во главе которой находился прогрессивный президент Ласаро Карденас, охотно открыла границы беженцам

из Европы. Напротив, в Швейцарии и в Голландии немецким эмигрантам отказывали в убежище, или они выслались из страны и тем самым обрекались на верную смерть. С началом второй мировой войны французские власти интернировали всех эмигрантов при самых унижительных условиях.

Однако в каждой стране существование демократической и социалистической немецкой литературы в период эмиграции поддерживала всеобщая, часто лишь безмолвная и безымянная солидарность всех тех, для кого гуманность, демократия и социализм были не только словами.

## Под чужими небесами

Во многих странах были основаны антифашистские объединения эмигрантов, поддерживавшие друг с другом тесные связи, которые не оборвались даже в годы войны.

Уже летом 1933 года в Париже был вновь учрежден Союз защиты немецких писателей. К годовщине сожжения книг он открыл Свободную немецкую библиотеку, которая собирала книги, объявленные в Германии вне закона. Позднее в Англии стал играть заметную роль Свободный немецкий культурбунд, в США — Союз немецко-американских писателей, в Мексике — Клуб имени Генриха Гейне.

Важнейшей предпосылкой для активной деятельности писателей-эмигрантов были возможности публикации, и они были созданы в удивительно короткий срок.

В сентябре 1933 года Клаус Манн в Амстердаме выпустил первый номер литературного журнала «Ди Замлюнг», издававшегося под патронатом Андре Жиды, Олдоса Хаксли и Генриха Манна. Журнал стремился объединить на своих страницах все то, «что полно стремления к достойному человека будущему... воли к разуму, что противостояло бесстыдному антигуманизму»<sup>155</sup>.

С более решительной политической программой выступил журнал «Нойе дойче Блеттер», издававшийся в Праге и руководимый О. М. Графом, В. Херцфельде, А. Зегерс и обозначенным звездочками (\*\*\*) сотрудником из Германии (им был Ян Петерсен). Оба журнала в 1935 году вынуждены были прекратить свое существование вследствие экономических трудностей. Их преемником стал издававшийся в Москве в 1936—1939 годах Б. Брехтом, Л. Фейхтвангером и В. Бределем литературный журнал «Дас Ворт», который ставил своей целью публикацию материалов дискуссий, ведущихся между социалистическими и буржуазными писателями. Такого же направления был журнал «Интернационале Литератур», издававшийся в Москве с 1932 года, главным редактором которого был И. Р. Бехер (с 1937 года он выходил с подзаголовком «Нойе дойче Блеттер»).

Важное значение для обмена мнениями и распространения новых литературных работ имели журналы «Мас унд Верт», издаваемый Т. Манном в 1937—1939 годах в Цюрихе, «Ди нойе Вельтбюне» (с 1934 г. — редактор Г. Будзилавский), выходивший в Праге и в Париже в 1933—1939 годах, и «Нойе Тагебух» (редактор — Л. Шварцшильд), издававшийся в Париже в 1933—1939 годах. Последним был создан журнал «Фрайес Дойчланд» (Мехико, 1941—1946) — политико-литературный ежемесячник, основанный социалистическими писателями в Мексике. Его редакторами были Бруно Фрей и Александр Абуш.

Необходимой предпосылкой существования немецкой литературы в эмигра-

ции была возможность публикации за границей. Книжные издательства существовали благодаря помощи эмигрировавших издателей и писателей (как, например, «Малик-ферлаг» в Праге, издатель В. Херцфельде, «Эдисон дю Каррефур» в Париже, издательство «Эль либро либре» в Мехико); большинство книг эмигрантской литературы вышло благодаря антифашистской солидарности.

Голландские издательства «Кверидо» и «Аллерт де Ланге», швейцарское — Эмиля Опрехта дали свободной немецкой книге права гражданства. Большой вклад в издание эмигрантской литературы внесло московское «Издательское товарищество иностранных рабочих в Союзе ССР». Эмануэль Кверидо после оккупации Голландии гитлеровцами за свое участие в выпуске литературы преследуемых поплатился жизнью.

Новым этапом сплочения, объединения писателей-эмигрантов в антифашистское литературное движение стал VII Всемирный конгресс Коминтерна, на основе решений которого КПГ на «Брюссельской» конференции (состоявшейся в Москве в октябре 1935 г.) сделала основополагающие выводы.

Победу фашизма в Германии участники конференции расценили как поражение рабочего класса, однако такое, которого можно было избежать. Существенной причиной поражения признали отсутствие единого антифашистского фронта и (при этом были решительно отмечены сектантские и доктринерские взгляды) в качестве решающей задачи современности выдвинули требование создать «пролетарский единый фронт, антифашистский народный фронт с целью объединения всех противников фашистского режима».

Под знаком политики Народного фронта усилила к сплочению литературы эмиграции значительно активизировались. Решения конгресса послужили для писателей-коммунистов импульсом к теоретической и организаторско-практической работе. Уже на Первом съезде Союза советских писателей, проходившем в Москве в 1934 году, была выдвинута задача продемонстрировать союз социалистической литературы с интернациональной антифашистской литературой. Наряду со многими прогрессивными писателями из разных стран на съезде также присутствовали О. М. Граф, К. Манн, Б. Олден, Э. Толлер.

Значительной демонстрацией союза между социалистическими и буржуазно-демократическими писателями стал I Международный конгресс писателей в защиту культуры, состоявшийся в Париже в июне 1935 года.

В ответ на призыв Анри Барбюса, Ромена Роллана, Андре Жиды откликнулись делегаты из 37 стран. Г. Манн и Э. Э. Киш представляли в президиуме делегацию немецких писателей, Роберт Музиль — австрийскую. Обсуждались многие вопросы: о культурном наследии, о роли писателя и личности в жизни общества, о гуманизме, о взаимоотношении нации и культуры, а также проблемы творчества, следовательно, тот круг тем, который в борьбе буржуазных и социалистических писателей против фашизма имел важнейшее значение. В своей речи И. Р. Бехер обратил внимание на новые взаимоотношения между социалистической и буржуазно-демократической литературой, при этом он подчеркнул, что конгресс, несмотря на все различия и расхождения, вскрыл нечто в высшей степени объединяющее, общее: «Многие пограничные столбы между нами снесены, распадаются клики и группировки, литература вновь приходит в движение»<sup>136</sup>. В центр своего выступления И. Р. Бехер поставил понятие гуманизма — мировоззренческую платформу для объединения антифашистской литературы эмиграции.

Решения Международного конгресса писателей, проходившего в Париже, положительно сказались и на работе II и III Международных конгрессов



*И. Р. Бехер и Э. Вайнерт с генералом фон Зейдлицем на учредительном собрании Национального Комитета «Свободная Германия» (1943)*

писателей в защиту культуры, которые состоялись в 1937 и 1938 годах. К этому времени стало очевидным, что процесс сплочения антифашистских деятелей культуры был сложным, противоречивым, зависевшим не только от их воли и желаний, а в существенной мере от самого хода мировой истории.

Конец правления правительства Народного фронта во Франции, капитуляция западных демократий перед фашизмом, следствием чего явилось Мюнхенское соглашение 1938 года, оккупация Австрии и Чехословакии, поражение республиканской Испании, непонятый многими пакт о ненападении между Советским Союзом и гитлеровской

Германией, наконец, начало второй мировой войны и быстрые победы «вермахта» — эта драматическая цепь событий создала климат психической напряженности и политической неуверенности. Теории «третьего пути», антикоммунистические предубеждения получали все более широкое распространение. Выражением чувства бессилия по отношению к ходу истории были неожиданные случаи перехода в другую веру среди прогрессивных писателей, трагическим следствием этого бессилия были случаи самоубийства: между 1939 и 1942 годами покончили с собой Э. Толлер, В. Газенклевер, В. Беньямин, Э. Вайс, С. Цвейг.

Мрачные главы истории эмиграции остались позади, когда после Сталинградской битвы наступил решающий поворот в ходе войны. Вопрос об объединении противников фашизма снова выступил на первый план, но теперь уже речь шла не только о низвержении фашизма, но и о создании новой Германии. Основание Национального комитета «Свободная Германия» (НКСГ), президентом которого стал Э. Вайнерт, в Красногорске, под Москвой (1943), вызвало широкое движение, в котором активно участвовали не только социалистические и демократические писатели-эмигранты, находившиеся в Советском Союзе, но также и те, кто проживал в Англии, США, в Мексике и в Латинской Америке.

Историческое значение литературы антифашистской эмиграции далеко не в последнюю очередь состоит в том, что в битвах переходной от капитализма к социализму эпохи она ясно осознала свое единство. В политических дебатах, в мировоззренческом и историко-философском обмене мнениями, в свободном художественном творчестве писатели-антифашисты ощутили свою сплоченность и плодотворное взаимное влияние — все это способствовало тому, что период эмиграции стал классической эпохой в истории немецкой литературы.

## Искусство в борьбе

Писатели-эмигранты, разумеется, не стремились к «революции в литературе», в частности к революции формы; скорее достигли своего развития тенденции мировоззренческого содержания и его художественного воплощения.

Вместе с тем изменившиеся условия творчества и радиус действия произведений искусства положили конец авангардистским экспериментам. Новые задачи литературы вели к художественным новшествам, которые нередко были результатом напряженных и упорных размышлений о целях и средствах наступательной эстетики в борьбе с фашизмом, тем более что у писателей-эмигрантов был теперь иной по своим художественным интересам круг читателей.

В распоряжении писателей была немецкоязычная публика, проживающая в Швейцарии, Австрии и Чехословакии, Советском Союзе, Голландии и других странах; по своему социальному составу, интересу к литературе и искусству круг читателей значительно изменился, а в связи с оккупацией гитлеровской армией ряда стран к тому же и сократился. Он был слишком мал, чтобы способствовать выпуску разнообразной поэтической продукции, однако достаточно велик, чтобы дать шансы прозаикам: роман как наиболее популярный жанр выступил на первый план, к тому же переводы романов скорее доходили и до интернационального круга читателей. Некоторые литераторы (как, например, С. Гейм, К. Манн, Р. Нойман) начали писать свои произведения сначала на чужом языке (чаще всего английском). Отрыв эмигрировавших авторов от привычной для них отечественной публики имел, однако, и свои положительные стороны. В их произведениях, опубликованных в Германии, читатель как бы участвовал в творческом процессе, он подразумевался как потенциальный читатель. Теперь актуальным адресатом стала мировая общественность, для которой писатель-эмигрант был представителем «другой» Германии — Германии более прогрессивного мировоззрения и большего таланта. Эта двойная ориентация на Германию и на мир в целом наиболее отчетливо проявилась в публицистике. Она самым непосредственным образом отвечала своему предназначению — быть искусством борьбы. Под влиянием изменившихся условий в арсенале художественных средств утратили свое значение элементы риторики, зато стал актуальным документализм, основанный на фактическом материале.

Уже в 1933 году в Париже вышла «Коричневая книга о поджоге рейхстага и гитлеровском терроре», которая была переведена на тридцать три языка, что служило доказательством силы литературы эмиграции. Теперь уже Геббельс вынужден был называть писателей-эмигрантов не «труппами в отпуске», а «европейской опасностью». Потрясающими литературными документами стали также первые свидетельства очевидцев о концентрационных лагерях и тюрьмах, среди них получивший мировую известность роман Вольфганга Лангхофа «Болотные солдаты», книга Ганса Боймлера «Лагерь смерти Дахау» (1933) и Герхарда Зегера «Ораниенбург» (1934). Пауль Цех назвал свою книгу (написанную в 1933—1936 гг. и лишь в 1980 г. опубликованную посмертно) «Германия, ты танцуешь со смертью» «романом фактов». И в романе Вилли Бределя «Испытание» его личные впечатления усиливают воздействие произведения. Уже в самом названии книги подчеркивается, что основным мотивом антифашистской литературы стало испытание внутренних сил человека перед лицом жесточайшей угрозы человеческой гуманности.

Речи, памфлеты, аналитические эссе, характеризующие эпоху, заняли в творчестве знаменитых писателей еще большее место, чем в предшествующие годы. «Ненависть» (1933) — так назвал Г. Манн в эмиграции первый сборник своих статей, более поздний вышел под названием «Мужество» (1939). Воинствующий дух политической публицистики раскрылся в примечательном разнообразии средств художественного выражения: у Г. Манна наблюдается отточенность формулировок, речи И. Р. Бехера или Т. Манна характеризует

покоряющая сила слова, статьи А. Зегерс — страстность и конкретность содержания, Б. Брехта — лаконично аргументированная рациональность.

О появлении новых форм в условиях эмиграции свидетельствуют «Немецкие сатиры» Брехта:

Рабочие требуют хлеба.  
Торговцы требуют рынков.  
Безработные руки заработали вновь:  
Вытаскивают снаряды.

*(Перевод В. Вебера)*

Такие стихи Брехт писал для одной свободной антифашистской радиостанции и обосновывал их форму особенностями трансляции: «Дело заключалось в том, чтобы забросить отдельные фразы далеким, искусственно разъединенным слушателям. Эти фразы надо было вместить в самые сжатые формы, и помехи (глушители) не должны были при этом много значить. Рифма мне казалась неуместной, поскольку она легко придает стихотворению нечто замкнутое в самом себе, пролетающее мимо ушей. Регулярные ритмы с их регулярной пульсацией тоже недостаточно застревают в ушах... Подходящими казались мне нерифмованные стихи с нерегулярными ритмами»<sup>137</sup>.

Радиоволны действительно были надежным средством достигнуть Германии.

«Немецкое свободное радио» в 1937—1939 годах посылало в эфир передачи из республиканской Испании на волне 29,8 метра. Писатели-антифашисты, жившие в Советском Союзе, принимали участие в подготовке программ радиостанции «Свободная Германия». Во время второй мировой войны Т. Манн в Лос-Анджелесе наговаривал на пластинку свои выступления, которые передавались в Лондоне Би-Би-Си («Немецкие слушатели», опубликовано в 1945 г.).

Несколько лет назад печатное слово еще могло проникнуть в нацистский рейх какими-то тайными путями. Подпольные организации выпускали в закамouflированных изданиях важнейшие агитационные брошюры и заботились об их распространении.

Франц Карл Вайскопф (1900—1955), автор первого обзора о литературе эмиграции («Под чужими небесами», 1947), рассказывает в своей книге о литературе «под шапкой-невидимкой»: «"Переписка с Бонном" Томаса Манна была в обращении по меньшей мере в трех замаскированных изданиях.

...Отдельные эссе из сборника Генриха Манна «Мужество» проникали через границу рейха в виде проспектов путешествий, например «Доломитовые Альпы, рай альпинизма» или «Спальные вагоны и «Кук», всемирная организация путешествий, 350 отделений, бесплатная информация и консультации». Книга очерков Бодо Узе об Испании «Первая битва» была оформлена как школьное издание «Лагеря Валленштейна» Ф. Шиллера; «Пять трудностей при писании правды» Бертольта Брехта — прикрыты обложками под названием «Практическое руководство по оказанию первой помощи...»<sup>138</sup>.

Одно из достопримечательных изданий этого рода было замаскировано как 481/483 том «Миниатюрной библиотеки издательства искусства и науки». Под названием «Немецкий язык для немцев» скрывалась изданная в 1933 году в Париже Союзом защиты немецких писателей антология литературы эмиграции; она содержала лирику, прозу и драматические произведения сорок одного автора.



*Антифашистская пресса во время гражданской войны в Испании*

Для художников-эмигрантов, стремившихся активно бороться против фашизма, пришло время подтвердить свою готовность на деле — защищать Испанскую республику во время франкистского мятежа. Добровольцы из многих стран сражались в Интернациональных бригадах за свободу Испании. Рядом с писателями многих национальностей — двадцать три немца, которые добровольно пошли на фронт в качестве солдат, офицеров или корреспондентов: Л. Ренн (он был начальником штаба 11-й Интернациональной бригады), В. Бредель, Г. Мархвица, Б. Узе, Э. Арендт, Т. Бальк, П. Каст, К. Штерн, молодые немецкие рабочие Э. Клаудиус и В. Горриш. Э. Вайнерт и Э. Буш выступали перед интербригадовцами со своими стихами и песнями.

Волнующая литература, рожденная в борьбе за свободу Испании, настолько же интернациональна, как и круг ее защитников. Она образует знаменательную составную часть немецкой литературы эмиграции. Значительная часть этой литературы возникла во время сражений.

Она включает в себя дневники бойцов Интернациональных бригад, репортажи и небольшие прозаические произведения, возникшие как непосредственные свидетельства очевидцев («Три коровы. Интервью с одним крестьянином» Э. Э. Киша, «Арагонда» Г. Мархвицы, «Встреча на Эбро» В. Бределя), и даже пьесы, исполнявшиеся перед солдатами республиканской армии («Мой мул, моя жена и моя коза» Л. Ренна, 1938). Б. Брехт обобщил испанские уроки в своей пьесе «Винтовки Тересы Каррар». Такие авторы, как Г. Манн, Т. Манн, Л. Фейхтвангер, в своих исповедальных статьях выступили в защиту республиканской Испании. Даже в творчестве писателей, далеких от политической

эмиграции, как, например, у Ф. Верфеля (новелла «Скверная легенда о несостоявшемся повешении», 1941) и Г. Кестена (роман «Дети Герники», 1939), Испания стала предметом непосредственного изображения.

Борьба за свободу Испании дала возможность литературе эмиграции обрести опыт и открыла такие темы, какие по силе своего воздействия редко могут предоставить исторические условия, — тему интернациональной встречи и солидарности в антифашистском Сопротивлении, опыт человеческой готовности не только к страданиям, но и к борьбе, когда на чаше весов находится собственная жизнь. Социалистические писатели работали над этими темами, когда республика уже пала. Роман Б. Узе «Лейтенант Бертрам» (1943), роман Э. Клаудиуса «Зеленые оливы и голые горы» (1945) и повесть В. Горриша «За свободу Испании» (1945) возникли в последние годы второй мировой войны. Этими произведениями «литература об Испании» далеко не исчерпывается: в 1951 году вышла книга Э. Вайнерта «Камарадас», в 1955 году книга Л. Ренна «Испанская война», в 1977 — сборник статей В. Бределя «Война в Испании».

## Воинствующий гуманизм

Для Томаса Манна, автора «Размышлений аполитичного» (1918), гражданская война в Испании послужила одним из поводов пересмотреть свое отношение к искусству и политике.

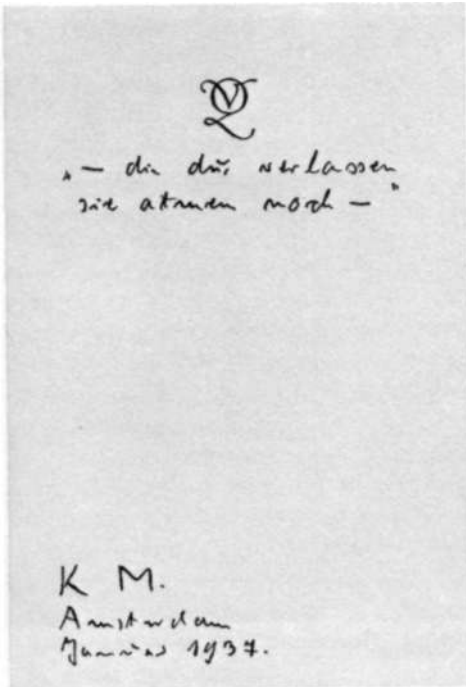
Вопрос о человеке, писал он в 1937 году, ставится сегодня в политическом аспекте, и он убежден, что писатель, «отказывающийся от политически поставленных вопросов о человеке»... и «предающий интересы дела духа», — «духовно потерянный человек»<sup>139</sup>. В том же году он отвечал с большой обидой одному из своих адресатов, который хвалил его романы, но не одобрял его антифашистскую позицию. Т. Манн выразил сомнение в таком почитании, которое не видит и не признает «органическую связь между тем, что я как художник делаю, и моей сегодняшней позицией в борьбе против "третьего рейха"»<sup>140</sup>.

Фактически литература эмиграции составляет крупную фазу в развитии немецкой литературы не из-за ее непосредственного влияния на битвы того времени, а в первую очередь из-за тех классических произведений, которые появились в результате эстетического осмысления этой борьбы, «органической связи» искусства и политики.

Эти произведения появились не только из стремления критически осмыслить причины скачка назад, который произошел с Германией, не только во имя защиты культуры и гуманизма, но и как результат размышлений о развитии и социальном утверждении, о реальном предназначении идеи человечности. Поэтому понятие гуманизма стало основой мировоззренческого единства, которое могло сплотить буржуазно-демократических и социалистических писателей эмиграции в их борьбе против фашизма: поиски полнокровного образа человека стали господствующей темой их литературного творчества.

Это особенно проявилось в творчестве буржуазных авторов, которые уже в 20-е годы, выдвинув гуманистический идеал, отмежевались от борьбы против политической и литературной реакции. Наступление фашизма подсказало им, что гуманизм как идеал духовного совершенствования оказался бессильным. Если придерживаться этой точки зрения, то можно прийти к концепции гуманизма молчаливого несогласия, покорности, что можно отнести как к литературе «внутренней эмиграции», так и к литературе изгнанных. Более пло-





Титульный лист романа К. Манна «Мепистофель»



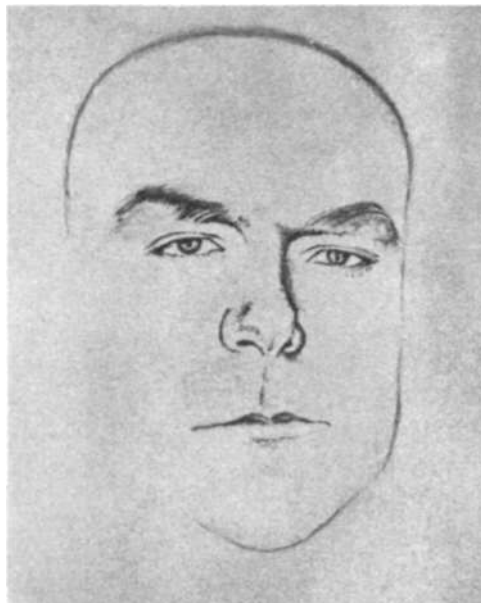
Обложка книги (1928)

дотворным был, однако, в то время вывод, что «культура варварства ближе всего к тому, где политикой не интересуются и социальное из круга ее рассмотрения исключается» (Т. Манн)<sup>141</sup>, и сознание того, что литература «неизбежно должна идти к рабочим», потому что «их человечность способна защитить культуру» (Т. Манн)<sup>142</sup>. Отсюда следовал вывод, что антикоммунизм — «величайшая глупость нашей эпохи» (Т. Манн)<sup>143</sup>. Уступки буржуазно-парламентских государств Западу Гитлеру, кроме того, показали, что этот новый гуманизм может осуществиться только вне рамок фашизма и вне рамок демократии Веймарской республики. Опыт истории показал, что если разум и гуманные устремления побеждены силой, то гуманизм должен усилить свое сопротивление. С понятиями «боевой», «воинствующий» гуманизм новые элементы в мышлении многих буржуазных авторов стали более зримыми.

В литературе того времени появились герои, поступки которых закономерно вытекали из их гуманного сознания. Персонажи буржуазного происхождения из произведений Лиона Фейхтвангера «Семья Опперман» (1933), Бруно Франка «Заграничный паспорт» (1935), Ирмагарт Койн (1910—1982) «После полуночи» (1937), О. М. Графа «Беспокойство, вызванное миротворцем» (1947) вступают в конфронтацию с фашизмом, дают себе отчет в происходящем и делают вывод о необходимости общественной ответственности. И в ненавязчиво убеждающих романах прозаика из Брюнна Эрнста Вайса (1882—1940) шаг за шагом отразились перемены в изображении человека. В романах Э. Вайса «Бозций из Орламюнде» (1928), «Георг Летам, врач и убийца» (1931), «Бедный расточитель» (1936) прослеживается приход героев к гуманизму,



*П. Цех (Й. Штейнгардт)*



*Б. Франк*

этически обоснованному отречению от буржуазного прошлого. В последней книге Э. Вайса «Я — свидетель» (опубликована в 1963 г.), напротив, рассказчик, от лица которого ведется повествование, беспартийный врач, лечивший в 1918 году ефрейтора Гитлера, теперь предоставляет себя в распоряжение испанских республиканцев. (Вайс дописал рукопись незадолго до своего самоубийства во время вступления гитлеровцев в Париж; она сохранилась благодаря счастливой случайности и была опубликована 25 лет спустя после ее написания.)

Подобные судьбы были раскрыты, когда эмиграция сама стала предметом изображения, как, например, в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» (1938), Ирмгард Койн «Дитя всех стран» (1938), романе Фрица Эрпенбека «Эмигранты» (1937) или Клауса Манна (1906—1949) «Вулкан» (1939). Сын Т. Манна лишь в эмиграции преодолел цветистость стиля своих первых литературных опытов. Антифашистская позиция дала направление его жизни и творчеству. В романе о карьере актера, «Мефистофель» (1936), К. Манн сатирическими красками изображает актера-приспособленца, который быстрым продвижением в нацистском рейхе обязан своему моральному падению. В романе «Вулкан» К. Манн рассказывает о судьбе эмигрантов во многих странах: перед читателем проходят картины их страданий и отчаяния. И чем большую весомость получают образы, утверждающие себя в творческом поиске или с оружием в руках, тем полнее удается автору показать их человечность.

Новые черты гуманистической картины мира встречаются и там, где — что происходит не так часто — автор изображает место своей эмиграции. Пауль Цех (1881—1946), значительный экспрессионистский новеллист и лирик, эмигрировавший в 1934 году в Южную Америку, в своих романах «Дети Параны» (1952) и «Птицы господина Лангфута» (1954) с большой проникновенностью изображает судьбы угнетенных индейцев.

## Расцвет исторического романа

Поворот к воинствующему гуманизму наиболее ярко и всесторонне отразился в историческом романе. Расцвет этого жанра начался уже в 20-е годы.

Популярными романистами тех лет были Эмиль Людвиг (1881—1948; «Наполеон», 1925; «Бисмарк», 1926; «Вильгельм II», 1926) и Альфред Нойман (1894—1952; «Дьявол», 1926; «Мятежники», 1927). Однако их психологический метод во время эмиграции обнаружил свою почти полную непригодность. Австрийскому писателю Стефану Цвейгу (1881—1942) большую славу принесли его психологические новеллы «Амок» (1922) и «Смятение чувств» (1927) и прежде всего его исторические миниатюры «Звездные часы человечества» (1927), беллетризованные биографии «Жозеф Фуше» (1929) и «Мария Антуанетта» (1932). Удивительно быстрый рост количества книг исторической тематики, естественно, вызывал подозрение, что таким образом писатели стараются уйти от жгучих вопросов современности. Однако эти опасения были обоснованы лишь отчасти. Л. Фейхтвангер («О смысле и бессмыслии исторического романа», 1935), А. Дёблин («Исторический роман и мы», 1936), Д. Лукач («Исторический роман», 1937) выдвинули веские аргументы в оправдание исторического романа. Его появление было закономерным по многим причинам.

Пребывание в изгнании мешало достоверно показать страшную действительность нацистского рейха. В историческом романе можно было ее изобразить символически. К тому же и возможность быть понятыми зарубежным читателем была здесь большей. Прежде всего речь шла о том, чтобы на широком эпическом полотне раскрыть положительные, полнокровные образы героев современности.

Содержание и форма произведений, конечно, ни в коей мере не были однородными. В романе Л. Фейхтвангера «Лже-Нерон» (1936) подается исторический материал, на фоне которого сатирическими средствами очуждается нацистский рейх. Гитлер, Геринг, Геббельс легко узнаются в «костюмах» времен Древнего Рима. И Брехт, как сатирик современности, обращается к истории. В его фрагменте романа «Дела господина Юлия Цезаря» (около 1937 г.) демонстрируются те прозаические законы, согласно которым «сити»,



*А. Нойман*



*Л. Фейхтвангер в лагере для интернированных (1940)*

«центр» деловых интересов, превращает ловких посредственностей в больших людей. «Сервантес» Бруно Франка вновь являет собой образец колоритного биографического исторического романа. На примере своего героя автор стремится доказать, что участие в битвах времени — исходный пункт большого искусства. Исторические фигуры европейского гуманизма привлекли внимание С. Цвейга, к ним он обращается в своих романах-эссе «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского» (1935) и «Кастеллио против Кальвина» (1936). В качестве антагониста фанатичного фашиста у Цвейга выступает человек, наделенный большой терпимостью, спокойным благородством и бессильным разумом, для которого мысль и действие находятся в кричащем противоречии. Их объединение в виде «воинствующего гуманизма», напротив, является темой романов Лиона Фейхтвангера, Альфреда Дёблина, а также Генриха и Томаса Маннов. Братья Манны по праву считаются в мировом общественном мнении — с разного времени и по разным причинам — ведущими представителями прогресса, потому что с их эпохой связана передовая культура «другой Германии».

## Генрих Манн

Поборник республиканской мысли в кайзеровской Германии, после 1918 года весьма уважаемая личность в общественной жизни Веймарской республики, Генрих Манн рано познал противоречие между демократической идеей и политической реальностью. Он намеревался писать «романы Республики», его романы «Мать Мария», «Большое дело», «Серьезная жизнь», посвященные современности, не стали крупными достижениями. В то же время Г. Манн обращается к историческому роману.

После завершения романа «Евгения, или Эпоха бюргерства» (1928) Г. Манна вновь привлекает исторический материал, на этот раз о «великом короле» Генрихе IV, ставшем знаменитым благодаря Нантскому эдикту — первому закону о свободе религии и свободе совести. Когда Г. Манн в феврале 1933 года (предупрежденный французским послом в Берлине) вынужден был бежать из Германии, работа над романом «Молодые годы короля Генриха IV» (1935) уже «продвигалась вперед»; завершение второго тома дилогии, «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938), оставалось его величайшей задачей периода эмиграции во Франции. Однако литературное творчество он не считал своим единственным предназначением.

Падение Веймарской республики заставляет его сделать решительные выводы: «Подобные мне, — пишет он в своем автобиографическом произведении «Обзор века», — до предела своих сил не действовали; мы осознали, что произошло, и на этом остановились; мы почти не боролись». В эмиграции Г. Манн вновь вступил в бой — не только как автор почти 400 публицистических работ. Он действовал также как политик.

В 1936 году в Париже Г. Манн был избран председателем подготовительного комитета по созданию Немецкого народного фронта. Это было первой попыткой объединить представителей рабочих партий и буржуазных демократов на антифашистской платформе. Он приблизился к тем целям, которые ставил перед собой коммунизм, потому что «истинный демократ... должен познать, что лишь марксизм создает предпосылки для истинной демократии»<sup>144</sup>. Духовное и политическое развитие Генриха Манна в период эмиграции, несомненно, сказалось при создании дилогии о короле Генрихе IV.

Под впечатлением I Международного конгресса писателей в защиту культуры, состоявшегося в Париже летом 1935 года, он заявил: «Анри Барбюс... проведший конгресс, был бойцом, таковыми должны быть и мы»; его романы о Генрихе IV должны были показать, «что злое и кошмарное может быть побеждено борцами, которых несчастье научило думать, и мыслителями, которые научились сидеть в седле и сражаться. Именно Варфоломеевская ночь придала им силы»<sup>145</sup>.

В Варфоломеевскую ночь 1572 года во Франции более 30 тысяч гугенотов — протестантов — были перебиты сторонниками католической церкви. Не только эти события послужили Г. Манну поводом для сравнения эпох. Однако автору больше удался образ самого героя, чем подчеркнутая актуализация исторических событий.

Он «принц крови»; он стоит одиноко над колеблющейся толпой, неспособной к историческим деяниям. Все же Генрих любит свой народ, и он тем более может быть его защитником, что он сам познал жизнь «как средний человек». Ему присущи качества, близкие всем людям: большое жизнелюбие, темперамент, способность любить, стремление к знаниям, храбрость, чувство реального. Поэтому он в состоянии постигнуть, кто может стать истинной движущей силой общественного прогресса, а именно тот «воинствующий гуманист», кто представляет интересы не привилегированных классов, а интересы народа, кто не цепляется за религию и партию, а заботится о том, чтобы у каждого в горшке была курица, кто умеет не только думать или только действовать. Генрих — человек, постигший задачи своей эпохи и в поражениях и унижениях выработавший в себе качества, чтобы эти задачи претворить в жизнь.

В романе «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938) показана вся относительность образцового правления и идеальных утопий, воплощенных в герое.

Его «великий план» о едином мирном союзе европейских государств был «его последней миссией, осуществление которой оказалось для него непосильным». Не только для него как личности: он столкнулся с реальностями новой ситуации в мире, постигнуть которую было выше возможностей «добророго» короля. Он понял, что его возвышение над народом лишь как короля ограничивает его возможности; он отказался от претворения в жизнь своих последних планов как «из человеческой слабости, так и потому, что видел вас уже сверху, сыны человеческие, мои друзья» \*. Рука убийцы нашла того, кто был уже готов принять смерть.

Убеждающую силу роман приобрел прежде всего благодаря почти полному отождествлению автора со своим героем: степень его исповедальности сделала роман своего рода последним словом Г. Манна — в известной мере это так и есть.

В момент выхода второй книги правительства Народного фронта, возглавляемого Леоном Блюмом, уже не существовало. Да и усилия создать Народный фронт не дали ощутимых результатов. После вступления вермахта во Францию семидесятилетний писатель был вынужден спасаться бегством: он переселился в Америку. В США Г. Манн был неизвестен, да и страна осталась для него чужой. Его произведения распространялись лишь в узком кругу его единомышленников, высоко почитавших писателя за его убеждения.

Г. Манн не покорился судьбе. Наряду с романом, раскрывающим драматические события современности, «Лидице» (1943), возникли романы «Дыхание» (1949) и «Прием в свете» (1950), опубликованный посмертно. Тща-

---

\* Перевод Н. Касаткиной.

тельной лаконичностью зрелого мастера и фантастическим развитием фабулы, свойственным его раннему творчеству, они вновь напоминают образы «отмирающего общества». Рассказывая больше о ходе исторических событий, чем о себе самом, Г. Манн подводит баланс своей эпохи в книге воспоминаний «Обзор века» (1946), освещая прошедший век с критических позиций, однако в итоге с грустной благодарностью. Его век стал для него «более честным», потому что в годы всемирной борьбы против фашизма он верил, «что его ответственность разделяется многими, точнее, даже всеми».

Г. Манн умер в 1950 году, незадолго до готовившегося переезда в ГДР, где он был избран первым президентом Академии искусств. След его жизни может исчезнуть из жизни, сказал Т. Манн в день смерти брата, «лишь с самой культурой и утратой уважения к самим себе»<sup>146</sup>.

## Томас Манн

Воздействие слова Томаса Манна на общественность стало особенно сильным именно в ту пору, когда интерес к творчеству его брата заметно ослабел.

Долгое молчание, которым для лауреата Нобелевской премии 1929 года отмечен швейцарский период эмиграции, с 1938 года, когда Т. Манн переехал на постоянное жительство в США, сменилось активной общественной деятельностью: он совершает целую серию лекционных турне по стране, выступает в качестве своеобразного политического конферансье перед самой широкой аудиторией, в том числе и перед домашними хозяйками; из общего ряда немецких эмигрантов Т. Манн в годы войны выделялся тем, что его высказывания по злободневным вопросам борьбы против Гитлера не только принимались во внимание тогдашними правительственными кругами США, но и находили у них одобрительный отклик.

Литературное творчество Т. Манна этой поры обусловлено «радикальным пересмотром» тех консервативных концепций, которых он придерживался после первой мировой войны, когда был близок к тому, чтобы превратиться в заурядного писателя, занятого разработкой малоинтересных для современного ему читателя сугубо обывательских тем.

По доброй воле он занял в те годы позицию стороннего наблюдателя. В 1918 году он опубликовал свои «Размышления аполитичного», архипространнейшее эссе объемом в шестьсот страниц, которых, однако, не хватило, чтобы убедительно отстоять идею отрешенного от политики немецко-романтического мира искусства. В год, когда в Германии совершалась революция, он был занят сочинением идиллий, и не только в прозе о своей собаке («Хозяин и собака»), но даже в стихах («Песнь о младенце»), обе вещи — в 1918 году! Работа над романом «Волшебная гора» почти не продвигалась. Отношения с братом были у него тогда весьма натянутые. Однако и он чувствовал, что германская и русская революции означают некий коренной, «мировой» поворот и что «никто отныне не сможет жить по-старому, а если б кто захотел жить так, то пережил бы самого себя»<sup>147</sup>. Внутренняя потребность к постоянному творческому поиску навела его на мысль обратиться к тематике воспитательного романа, что и помогло ему наконец завершить в 1924 году «Волшебную гору».

Воспитанный в буржуазной среде, Ганс Касторп попадает в туберкулезный санаторий, который расположен в горах и совершенно отрезан от мира «равнины». Простодушный молодой человек сначала не замечает, что в лице

новых своих знакомых он сталкивается с альтернативами эпохи: здесь он встречает своего кузена Цимсена, являющегося ярким представителем истинно «прусского» характера, и влюбляется в мадам Шоша, русскую по национальности, с весьма широкими понятиями о человечности; он становится свидетелем острых дискуссий между страстным республиканцем Сеттембрини и выучеником иезуитов Нафтой — последовательным реакционером в революционном обличье; на него производят впечатление блестящие, но весьма туманные речения расположенного не к теориям, а к реальной земной жизни нидерландского плантатора. Больны здесь все, но Касторпу болезнь помогает подняться на ступень более высокого познания. К нему со временем приходит умение критически смотреть на окружающий его мир, и он осознает, что должен сделать выбор: между иррационализмом и разумом, радикализмом и гуманизмом, романтикой и просвещением, болезнью и жизнью — либо вырваться за рамки всех этих альтернатив. Он понимает, что «во имя доброты и любви человек не должен позволять смерти властвовать над своими мыслями» и, хотя он не может решиться порвать с «волшебным миром горы», с началом первой мировой войны новый Тангейзер без чувства сожаления готовится выйти в настоящий мир. Таким образом, вопрос о предназначении и ответственности человека выдвигается на первый план этого, в силу философских сложностей своей темы глубоко интеллектуального, романа, в котором сочетание повествовательных элементов предметного описания вкупе с элементами эссеистически-теоретическими дает удивительное эстетическое единство.

Мотив гуманности, главенствующий как в «Волшебной горе», так и в обширном эссе «Гёте и Толстой» (1922), является сквозной темой и следующего его произведения — тетралогии «Иосиф и его братья», начатой в 1926 году, а законченной в последние годы эмиграции («Былое Иакова», 1933; «Юный Иосиф», 1934; «Иосиф в Египте», 1936; «Иосиф-кормилец», 1943). К ее написанию автора подвигла убежденность в том, что именно в эпоху великих исторических переворотов, когда закончилась буржуазная эра и начала свое становление эра новая, на повестку дня следует поставить вопрос человека «о себе самом, о его корнях и перспективах, о его сущности и цели...»<sup>148</sup>.

Томас Манн повествует ветхозаветную историю, которую еще Гёте считал «очаровательной» и достойной более детальной разработки: Иосифа — любимого сына патриарха Иакова — его братья сначала бросают в яму, а потом продают в рабство на далекую чужбину, в Египет, где он со временем вышляется, став вторым после самого фараона лицом в государстве, и заставляет явиться к себе отца и братьев. Эта история, однако, не «историческая», она не имеет конкретной реальной почвы и является всего лишь составной частью мифологически-религиозного предания. На основе обширных знаний истории и религиозных учений Т. Манн придал ей конкретно-исторический характер, развернув ее на тщательно обрисованном историческом фоне. И все же он оставил ее в «мифическом Далеко» сказаний и легенд, повествующих о прошлом, но подразумевающих будущее. «Занимает нас, — говорится в романе, — вовсе не время, очерчиваемое цифирью, а скорее раскрытие тайны переплетения предания и пророчества, наполняющего слово «Некогда» двусмысленным содержанием — прошлым и настоящим, а через них дающего ему и заряд потенциального настоящего...»

То, что история Иосифа заряжена «потенциальным настоящим», объясняется тем, что своей целью она имела не разъяснение чуда божественного предвидения, а изображение образцового поучительного процесса: безмятежно-самонадеянный юноша, любимчик отца, преодолевает эгоцентризм своей мо-

лодости. Наученный горьким опытом многократного «падения в яму», он приходит к выводу, что сущность гуманного составляют не красота и ум, а вторжение передового мышления в пределы «политики». Ведь, будучи наместником фараона, он занимается политикой, в своей политической деятельности он опирается на приобретенные им обширные познания в вопросах хозяйствования и экономического планирования. Так он становится в конце концов «Иосифом-кормильцем».

Таково название последнего тома тетралогии. В нем наиболее полно



Т. Манн в Калифорнии (ок. 1942)

отразились представления Томаса Манна о социальной гуманности, необходимой и спорной. Одновременно в этом романе утверждается и новое назначение мифологической литературы. Т. Манн хотел гуманизировать миф и положить конец нацистскому «блаженствованию немецкого духа в мифической навозной жиже»<sup>149</sup>, он сознательно стремился «вырвать миф из лап фашистских мракобесов и наделить его гуманистическими функциями»<sup>150</sup>.

Такого же подхода требовала и борьба за сохранение гуманистических традиций немецкой культуры; с другой стороны, необходимо было подвергнуть ее критическому анализу.

«Лотта в Веймаре» (1937) — роман о встрече Шарлотты Кестнер, урожденной Буфф (прообраз вертеховской Лотты), с состарившимся Гёте — показывает классика мировой литературы как фигуру в высшей степени спорную.

В семи главах, предваряющих первое появление Гёте, он является предметом постоянных обсуждений, подчеркивающих всю противоречивость его характера. Лотта, «представляющая народ», переживает «скорбное» разочарование при появлении того, кем все вокруг восхищаются, больше всего ее раздражает, как много ханжества и холопства в том почитании, каким окружен «великий муж». Отношение Гёте к собственному окружению высвечивает диссонанс, уродливая сила которого превращает гения в «олимпийца» и, наоборот, общество — в толпу «рабов»; уже в Гёте и его эпохе автор обнаруживает отсутствие истинного



демократизма, что, как он считал, в немалой мере способствовало приходу к власти Гитлера.

Этот национальный критицизм принял радикальные формы в «Докторе Фаустусе». У Т. Манна нет другой такой книги, в которую он вложил так много своей души.

Почтенный профессор гимназии Серенус Цейтблом, из-за своих антифашистских убеждений добровольно подавший в отставку и покинувший службу, в течение двух последних лет второй мировой войны (в то же время, что и сам Т. Манн) пишет биографию своего друга, полный предчувствием того, что она ужасающим образом связана с катастрофой Германии, происходящей у него на глазах. Его друг Адриан Леверкюн (он наделен чертами доктора Фауста из народной книги, а кроме того, и чертами Фридриха Ницше и даже самого автора) выросал в среде,

пропитанной духом средневековья; закончив курс теологии, он становится композитором. Благодаря своей исключительной проницательности герой приходит к выводу, что история европейской музыки, исчерпав себя, находится в застое, как, впрочем, вся его эпоха в целом. Чтобы — тем не менее — иметь возможность создавать художественные произведения, он заражается болезнью, как бы символизирующей договор с чертом. Он создает гениальные творения, но по истечении установленного срока впадает в безумие. Образ его приобретает трагическое величие, ибо, переживая трагедию, он недвусмысленно расценивает свой «договор» как роковую ошибку: «...вместо того, чтобы мудро заботиться о преумножении общего блага на Земле ради счастья человека», он революционизировал музыку — пример «консервативного революционера», виновного в том, что он не содействовал реальной революции.

С точки зрения Т. Манна, вина Леверкюна символически отражала «вину» Германии и немцев, «ложный путь нации» (Александр Абуш), своими корнями уходящий глубоко в историю. Причины этого ложного пути ему удалось осмыслить лишь в мифологизированной притче, однако в том очищении от вины, которое он заставляет предпринять своего героя-композитора, он справедливо видел предпосылку к «надежде по ту сторону безнадежности»: к будущему за пределами эпохи немецкого бюргерства, которую можно завершить лишь с помощью нового революционного начала. В речи, с которой он выступил в период работы над «Доктором Фаустусом», Т. Манн, в частности, сказал: «Разрушить необходимо именно злосчастный и столь опасный для всего мира союз юнкерства, генералитета и крупных промышленников». Следует «не только не препятствовать немецкому народу, но и помочь ему... осуществить подлинную, настоящую и очистительную революцию, которая одна только и может реабилитировать Германию в глазах всего мира, перед историей и в своих собственных глазах, и открыть ей дорогу в будущее...»<sup>151</sup>.



Документ о чешском гражданстве Т. Манна

Не порвав с прошлым, нельзя было и помышлять о будущем. В том же духе высказалась в 1944 году и Анна Зегерс: «Как добиться того, чтобы немецкая молодежь осознала нашу вину и наш долг, — в этом, пожалуй, самая тяжелая задача нашего поколения»<sup>152</sup>. Ее роман «Мертвые остаются молодыми» представляет собой еще один пример того глубоко критического анализа эпохи, который в последние годы войны стал тематическим стержнем всей антифашистской литературы эмиграции.

Зачастую он выливался в форму автобиографического резюме о современности («Вчерашний мир» С. Цвейга, 1942; «Закат дворянства» Л. Ренна, 1944; «Поворотный пункт» К. Манна, на нем. — 1952). Нередко он становился ведущей темой крупномасштабных романских композиций («Дочь» Б. Франка, 1943; «Страсти вокруг миротворца» О. М. Графа, 1947, или «Родные и знакомые» В. Бределя, 1943—1953, — с сугубо пролетарских позиций).

То, что надежды Т. Манна на новое начало в Германии осуществились иначе, чем он это себе представлял, в определенной степени отразилось в произведениях, созданных им в последние годы жизни. Быстрый распад антигитлеровской коалиции удручил его, разгул антикоммунистической истерии в США привел его в смятение. В 1952 году Томас Манн, переступивший семидесятилетний рубеж, отправился в новую эмиграцию: последние годы своей жизни он прожил в Швейцарии, до самой своей кончины неустанно взывая к разуму, ратуя за мир. Из ранее начатых им работ он продолжал дописывать «Признания авантюриста Феликса Круля» (1954); в созданном им в эту пору «Избраннике» (1951), фабульной основой которого послужила поэма Гартмана фон Ауэ о Грегориусе, он в улыбочиво-пародийной манере развивал мотив милосердия и искупления греха, разрабатывавшийся им прежде в «Докторе Фаустусе».

## Развитие социалистического реализма

Писатели, вышедшие из пролетарско-революционного литературного движения, проявили себя как наиболее действенная сила антифашистской литературы эмиграции. Они деятельнейшим образом боролись против фашизма средствами просветительской литературной пропаганды, принимали активное участие в гражданской войне в Испании и в войне против гитлеровской Германии. На протяжении всего периода нацистского господства они выступали с инициативами за объединение противников Гитлера. Их литературная деятельность не в последнюю очередь содержит в себе существенные предпосылки марксистского анализа фашизма и антифашистского Сопrotивления.

Они не смогли бы вырасти в столь мощную силу без коренного пересмотра своих позиций. Поэтому годы эмиграции были для них временем исключительно напряженного политического и художественно-теоретического самообразования — это были годы не только учения, но и переучивания: первейшая потребность дня заключалась в разработке поэтики, которая отвечала бы стратегии коммунистического движения, нацеленной на создание Народного фронта.

Нового осмысления требовал вопрос об отношении социалистической литературы к мировому культурному наследию. Проблема эта начала разрабатываться еще в начале 30-х годов; в эмиграции писатели продолжили свои раздумья. Это имело важное значение для объединения антифашистских сил: отмечая, что I Международный конгресс писателей в защиту культуры проходил «под знаком гуманизма», И. Р. Бехер подчеркивал то общее, что сближало духовные интересы многих буржуазных художников слова с «революционным учением о происхождении и предназначении человека»<sup>153</sup>, то есть с теорией и практикой реального социалистического гуманизма. Это общее необходимо было защитить от посягательств фашизма.

Бехер призывал отвоевать культурное «наследие у тех, кто преступно завладел им», призывал к «войне за обладание творческим наследием». Со страстностью, немислимой для пролетарско-революционного периода своего творчества, он объявлял себя «преемником тех великих благородных поборонок гуманности, ...которые, изображая величие человеческих страстей, славили мощь человека, его достоинство, его преобразующую творческую силу»<sup>154</sup>. Углубленный анализ традиций мировой литературы положительно сказался на творчестве едва ли не всех социалистических писателей-эмигрантов.

Националистическая демагогия фашизма, кроме того, требовала, по выражению Бехера, «очищения нашего отношения к отечеству»<sup>155</sup>. Об отношении к отечеству в пролетарско-революционный период социалистического развития литературы мало кто размышлял; в период изгнания тема связи с родиной приобрела для многих писателей-коммунистов исключительно важное значение. Они чувствовали, что от собственного народа они восприняли то, «что Гёте именует подлинным впечатлением, — первое и потому неподражаемо глубокое впечатление обо всех сторонах жизни, обо всех слоях общества, впечатление, которое мы неосознанно и неизменно берем за мерло, за эталон»<sup>156</sup> (Анна Зегерс). В осмыслении отношения между нацией и классом одновременно заключалась и задача художественного изображения, творческое решение которой придало социалистической литературе в период эмиграции характер осознанной национальной социалистической литературы. Не случайно «тема Германии» занимала столь важное место в творчестве многих писателей.

Закономерно, что переориентация социалистической литературы наиболее сильное свое выражение нашла в широкой дискуссии по теоретическим проблемам реализма: преодоление неудач всегда было и остается серьезнейшей школой реализма как в политическом, так и в художественном смысле. Толчком к дискуссии явилось выступление Максима Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934), в котором он впервые употребил понятие социалистического реализма. Непосредственным же поводом к дискуссии послужил тезис Альфреда Куреллы (1895—1975) о неприемлемости экспрессионизма как традиции для антифашистской литературы.

В таком же духе высказался и венгерский теоретик литературы Дьёрдь Лукач (1885—1971), в 1919 году — народный комиссар Венгерской Советской республики, а после ее разгрома — политический эмигрант в Австрии, Германии и Советском Союзе. Указывая на «внутреннюю, многостороннюю, многосторонне-посредническую связь между Народным фронтом, народностью литературы и реальным социализмом», он заострял внимание на подоплеке дискуссии, существенной для политической практики<sup>157</sup>. По мнению Лукача, Народный фронт для литературы равнозначен «борьбе за истинную народность, за многостороннюю связь с жизнью собственного народа, ставшей историей,



*Международный конгресс писателей в Мадриде 1937 г., вверху слева М. Андерсен-Нексе, внизу слева Л. Ренн и В. Бредель*

в правомерности сужения понятия литературного наследия; им казалось, что недифференцированная полемика, направленная против литературного «авангарда», представляет опасность для «сильного, многогранного антифашистского искусства» и может отрицательно сказаться на «наполненности и колоритности литературы»<sup>159</sup>. Бертольт Брехт особенно резко отреагировал на возведение в догму определенной канонизации форм и изобразительных средств; ведь такой догматизм неминуемо порождает бы сомнения в необходимости разработки отвечающих духу времени методов изображения и парализовал бы «дух экспериментаторства». Он вновь заострял внимание на проблеме отношения художника к действительности: «Писать реалистически — значит вскрывать социальный комплекс причинности, разоблачать господствующие взгляды как взгляды власть имущих, писать с позиций класса, который обладает широчайшими возможностями для преодоления самых серьезных препятствий, стоящих на пути человеческого общества, подчеркивать конкретный момент развития и давать возможность обобщать»...<sup>160</sup>. Поэтому — далее — реализм должен быть независимым от каких бы то ни было условностей и жестких определений, более того — должен «использовать все средства, как старые, так и новые, как проверенные, так и еще не опробованные, как те, что уходят своими корнями в искусство, так и любого иного происхождения, с тем чтобы в образцовом художественном исполнении показать людям реальность»<sup>161</sup>. Брехт в своей позиции был настолько мудрым реалистом-практиком, что свои сочинения с критикой Лукача не опубликовал: обострение полемики ни в коей мере не могло способствовать сплочению писателей-эмигрантов. Действенную силу его работы обрели лишь в 60-е годы — его тезис о «Широте и многообразии реалистического метода» (так называется напи-

обретшей историческое своеобразие, означает поиск и нахождение направлений и лозунгов, пробуждающих прогрессивные тенденции этой народной жизни к жизни новой, политически действенной»

Народность такого рода он видел осуществленной в реализме, выросшем из традиций XIX века, в современную же эпоху она, с его точки зрения, воплотилась в творчестве Т. и Г. Маннов, Р. Роллана и М. Горького.

Для целого ряда социалистических писателей, к примеру для И. Р. Бехера, художественные концепции Лукача стали — и не в последнюю очередь потому, что были выражены на высоком философско-теоретическом уровне, — главным источником пересмотра творческих позиций. Иных они в определенном отношении утвердили в их творчестве, но в то же время побудили к возражению. Некоторые писатели усомнились

санное им в 1938 году эссе, посвященное критике взглядов Лукача) в качестве составной части вошел в теорию социалистического реализма.

Дискуссия о реализме, которую вели социалистические писатели-эмигранты, закончилась, однако ее участники так и не пришли к единому определению понятия или к какому-то одному взаимоприемлемому термину. Гораздо важнее было то, что социалистический реализм развился как метод эстетического овладения действительностью — не благодаря спорам о методе, а в силу трезвого осознания проблем эпохи, переходной от капитализма к социализму. Несмотря на то, что изменение условий воздействия литературы в эмиграции имело своим следствием и эстетические утраты, в частности потому, что мало свободы было предоставлено эксперименту, благодаря многообразию творческих усилий были созданы произведения, по праву считающиеся ныне «классическими» художественными творениями современной литературы.

## Поэзия в эмиграции

Ограниченность условий воздействия немецкоязычной литературы особенно сильно затрагивала поэзию. Брехт спрашивал:

Неужто и в черные дни  
будут слагаться песни?  
Да, тоже будут песни.  
Про них, про черные дни.

*(Перевод В. Вебера)*

Но для издателя свободной немецкой книги публикация стихотворных сборников была сопряжена с немалым риском, и практически их число оставалось незначительным. И все же в эмигрантских альманахах находилось место и для стихов, в том числе и для острозлободневных политических куплетов, которым демократическая литература была обязана тем, что они побуждали ее к действию; однако и такого рода поэзия была лишена надежной опоры для творчества: так, «Перечница», антифашистское поэтическое кабаре Эрики Манн (1905—1969), начавшее действовать в Цюрихе в 1933 году, просуществовало всего несколько лет, успев тем не менее дать целую серию представлений в Париже, Амстердаме, Праге и в ряде других европейских городов.

Суровость условий эмиграции находит свое отражение в многократно преломленном, а подчас и обескровленном элегическом лейтмотиве многих стихотворений. В поэтических сборниках Макса Германа-Нейсе (1886—1941) — «Чужбина вокруг нас» (1936) и «Вдали от родимой земли» (1945), в последних стихотворениях Эльзы Ласкер-Шюлер отчетливо слышны трогательно-скорбные ноты; в религиозно же окрашенной поэзии Нелли Закс (см. с. 206), которой удалось эмигрировать из Германии в 1940 году благодаря энергичному вмешательству Сельмы Лагерлёф, тема человеколюбия звучит с беспримерной пронзительностью и мощью в силу того, что это человеколюбие пережило ад невиданной жестокости («В жилищах смерти», 1947). И. Голл, с 1919 по 1939 год живший в Париже, а позже — в США, видел в судьбе лишенных родины («Песнь об Иване Безродном», на нем. и франц. — 1936—1937) судьбу всего человечества; мотивы отчаяния отсутствуют лишь в его сатирах, в которых капиталистическая действительность освещается с критических позиций.

Социалистическая поэзия пополнилась новыми талантами в лице Стефана Хермлина, Эриха Арендта и Курта Бартеля (Кубы), ярко заявивших о себе первыми же своими поэтическими сборниками. Для них побудительным мотивом к творчеству явилось участие в борьбе против фашизма в Испании (Арендт) и в рядах французского Сопротивления (Хермлин). Молодой Куба был открыт Луи Фюрнбергом (1905—1957); оба они продолжали прогрессивные традиции пролетарско-революционной литературы в немецкоязычных областях Чехословакии.

Фюрнберг принадлежит к тем немецким писателям в Чехословакии, которые в конце 20-х годов вступили в ряды КПЧ. В 1932 году он основал группу «Эхо слева», которой в 1933 году была присуждена первая премия на международной олимпиаде революционных рабочих театров в Москве за кантату «Факт», сочиненную самим Фюрнбергом, а в 1936 году — группу «Новая жизнь», активно выступавшую против набиравшего силу нацистского движения в Чехословакии во главе с Генлейном. Однако эта группа смогла просуществовать лишь менее года. Для творчества Луи Фюрнберга периода палестинской эмиграции наиболее характерны сугубо утонченные лирические интонации, особым своеобразием отличался и весь его языковой строй, отточенный за многолетнюю творческую дискуссию с Рильке. В стихотворном сборнике «Ад, ненависть и любовь» (1943) мировосприятие поэта находит свое выражение попеременно то в элегии, то в гимне; мотив ненависти и печали вновь и вновь перебивается мотивом мечтаний о гуманном мире.

Сколь сложным было взаимоотношение между традицией и начинаниями социалистической поэзии, особенно отчетливо видно прежде всего в творчестве Э. Вайнерта, И. Р. Бехера и Б. Брехта. Вайнерт стремился удержаться в русле собственной поэтики, выработанной им в конце 20-х годов, и отчасти модифицировать ее. Для Бехера изгнание означало новый радикальный поворот в творчестве: он поставил под сомнение ценность всей своей прежней поэзии; в его последние поэтические сборники включены лишь немногие стихотворения экспрессионистского и пролетарско-революционного периодов. Лишь в изгнании родилось то «поэтическое кредо», которое он считал единственно приемлемым и отвечающим его мировосприятию.

## Новое в поэзии: И. Р. Бехер и Б. Брехт

Это изменение в значительной мере обусловлено критической оценкой пролетарско-революционной литературы. С точки зрения Бехера, она проявила полную свою «национальную несостоятельность», себе же он ставил в вину, что «не укреплял подлинно, неотъемлемо отеческое, не защищал истинные национальные интересы Германии»<sup>162</sup> и тем самым отдал их на откуп реакции. Поэтому большая часть сборника «Искатель счастья и семь тягот» (1938), поначалу суммировавшего поэтические творения периода эмиграции, была посвящена Германии.

В стихотворениях, написанных преимущественно в форме баллады, Бехер клеймит позором фашистскую Германию. Тема родины становится предметом элегического стиха, который своей скорбной мелодикой созвучен поэтическим шедеврам прошлого: так, например, двухчастный сонет «Слезы отечества, год 1937» ассоциируется в сознании читателя с поэзией А. Грифиуса:

Германия моя! Что сделали вы с нею?

.....  
 Как сердце замерло! Как разум помутнен  
 Германии моей! Коварством и обманом  
 топор над головой отчизны занесен  
 жестоким палачом, своим — не иностранным.  
 Кровь с топора палач сотрет неторопливо.  
 Странаньям нет конца. Приливу нет отлива.  
 .....

Этот плач смягчается во втором сонете призывом:

Довольно слез! Так пусть же ненависть одна  
 объединит нас, успокоив боль сыновью, —  
 и вновь заблещут краски, музыка, слова.

*(Перевод С. Мороза)*

И снова в целой группе стихотворений перед читателем предстает Германия — отчий край. В них автор выражает желание «с песней печальной» поклониться милой стороне. Бехер любовно живописует милые его сердцу пейзажи, воспринимаемые им как глубоко национальные символы («Неккар у Нюртингена», «Горные равнины Верхней Баварии», «Маульбронн»). В период эмиграции Бехер вплотную подошел к созданию «патриотической поэзии» нового характера. Германия не ставится «превыше всего»: картины природы родного края соседствуют со стихотворениями о Советском Союзе, об Испании, где идет борьба против фашизма, — национальное не отделяется от интернационального. С другой стороны, автор стремится обнаружить в неподменном, глубоко национальном проявлении гуманного разумного порядка, который утрачен, но который необходимо вновь установить.

Так, в «Тюбингене, или Гармонии» Бехер видит в панораме города символ гармонии, символ того, что необходимо защитить на все грядущие времена.

В довольно большом стихотворении «Деревянный домик» налицо все приметы его эмигрантской поэзии: из деревянной избы под Москвой, «где родину вновь обрела его поэзия», поэт мысленно переносится в Германию, в недавнее прошлое, чтобы обратить свой взор в грядущее «царство человека»; он обращается и к будущему, и к прошлому: «Ни звука, даже одного, я вам не уступлю, ни цвета, ни краски ни единой по доброй воле!». Именно история причисляется к тому, что «нам — принадлежит». Бехер создает поэтические портреты Грюневальда, Лютера, Баха, Рименшнейдера, Гёте, Гёльдерлина, а также Данте, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Шекспира. Не случайно это все преимущественно фигуры Ренессанса: Бехер, вслед за Г. Манном, считал, что литература эмиграции обязана осуществить «второе возрождение немецкой литературы»<sup>163</sup>.

Тематическая переориентация сочеталась у Бехера с коренным изменением его отношения к стихотворной форме. Явно прослеживается осознанное стремление к классичности.

Поэт экспериментировал с гекзаметром и одой; предпочтение он отдавал верлибру буржуазной драмы; на первый же план выступил сонет. «Тоска по упорядоченному и достойному человека миру, — объяснял он свой решительный поворот к предэкспрессионистской поэтической традиции, — сказывается и в форме. Мне необходимо было прийти к особенно надежной, устойчивой

и замкнутой форме, ...обрести прочную основу, способную защитить от размытия... Сонет ...наполнил меня своей целебной силой, принял ...меня под свой надежный кров»<sup>164</sup>.

Эти поэтические усилия Бехера привели к рождению огромного числа прекрасных стихотворений, в которых печаль и надежда эмиграции смягчены строгой и «реалистической» формой их выражения. Но и ему не удалось избежать опасности гармонизации. После нападения Гитлера на Советский Союз было, однако, уже невозможно опираться на спокойную размеренность классического стиха, не отвечающую духу времени.

Теперь Бехер принимал самое непосредственное участие в борьбе против нацизма. В речах и выступлениях по радио он обращался к немецким солдатам, в качестве сотрудника Национального комитета «Свободная Германия» он беседовал с немецкими военнопленными, читал письма погибших немецких солдат. Поэтому в сборнике «Германия зовет» (1942) можно найти немало сугубо злободневных пропагандистских стихотворений. Для обильно стекавшегося к нему материала как нельзя более подходила форма баллады — в лаконизме «Баллады о трех», «Детских башмачков из Люблина» поэзия Бехера военного периода нашла свое высшее выражение.

В своих воспоминаниях поэт писал: «Эмиграция наша закончилась, собственно, в тот день, когда в Москву были доставлены первые военнопленные и мы получили возможность беспрепятственно беседовать с ними. С того дня мы стали чувствовать себя непосредственными участниками событий»<sup>165</sup>. Ему, как никому из писателей периода эмиграции, была открыта возможность найти общий язык с этими пленными солдатами, ибо мысль о собственной доле вины в судьбе всех немцев у Бехера находится в неразрывной связи с новым поворотом: с мыслью об «обновлении». Он переиначивал свою собственную жизнь и одновременно указывал нации, а значит, и многим попутчикам фашизма путь в будущее; а оно было возможно только в том случае, если народ обретет способность к обновлению. Этим поворотным мотивом пронизан автобиографический роман «Прощание», начатый им еще в 1935 году, законченный — в 1940-м.

Роман повествует о поначалу неосознанном сопротивлении главного героя, совсем еще молодого человека, буржуазной среде. Итогом его колебаний, сомнений, самоанализа становится решительный отказ участвовать в первой мировой войне. В трагической форме выступает мотив прощания и разрыва с прошлым в драме Бехера «Зимняя битва» (1941): слишком поздно сын маститого нацистского юриста сержант Гердер, награжденный за бои под Москвой рыцарским крестом, осознает, что участие в этой войне — преступление и что его друг, перебежавший на сторону Советской Армии, поступил правильно. Получив однажды приказ расстрелять пленных партизан, Гердер отказывается его выполнить и погибает — гамлетовский образ трагического звучания: ведь его протест, пусть даже пассивный, уже свидетельствует о том, что сознание пробудилось, а это пробуждение — первый шаг на пути к «обновлению».

При создании подобного рода художественных произведений поэт опирался на программу КПГ по демократическому обновлению Германии, культурная часть которой разработана в последние месяцы войны в Москве при его активном участии. В этом смысле эмиграция закончилась для него еще до возвращения на родину.

В 1934 году Брехт опубликовал поэтический сборник «Песни. Стихотворения. Хоры», в который вошли стихи, написанные им до изгнания,





С исключительной для литературы эмиграции откровенностью поэт высказывается о противоречии между желаемым и действительным, переживаемом теми, кто готовит почву для новых, лучших времен:

И ненависть к подлости  
Искажает черты

.....  
Мы так стремимся почву подготовить всеобщей человечности,  
Сами же, увы, не всегда могли быть милосердны.

Диалектическое осознание истории позволяет смягчить этот мотив несостоятельности. Подвергающий себя самоанализу поэт убежден, что не осуществляемая сейчас человечность станет явью во временах грядущих:

Но когда это время наступит  
И человек человеку станет на свете другом,  
Вспоминая о нас,  
Вы снисходительней будьте.

*(Перевод В. Вебера)*

В сборнике «Подборки М. Штеффин» и в «Голливудских элегиях» личность автора ощутимо выступает на первый план. Поэзия на злобу дня, отталкивающаяся от личного опыта «я» и не исключая интимную и пейзажную лирику, открывала перед Брехтом новые возможности. Лишь немногое из его поэтического дневника периода эмиграции увидело свет в пору написания.

Это относится и к прозаическим работам Брехта. Лишь в эмиграции Брехт усиленно занимался формой романа, который, равно как и драму, по глубокому убеждению Брехта, необходимо было подвергнуть экспериментальному обновлению.

Однако, за исключением «Трехгрошового романа» (1934) и нескольких рассказов (в том числе «Солдат из Ла Съота», «Раненый Сократ», «Непутевая старуха»), такие широкомасштабные проекты, как «Дела господина Юлия Цезаря», «Разговоры беженцев» и «Туи-роман», остались незавершенными. Впрочем, даже из тех двенадцати пьес Брехта, что были написаны им с 1933 по 1945 год, шесть не были поставлены, хотя в датской, шведской, финской и особенно тяжелой американской эмиграции немалую часть своей энергии и деловой хватки он употребил на то, чтобы они обрели сценическую жизнь.

## Брехт и театр периода эмиграции

Гитлеровский террор, заставивший многих деятелей культуры искать себе пристанище на чужбине, особенно ощутимо ударил по таким зависимым от технических средств видам искусства, как театр и кино. За пределами Германии отсутствие театральных помещений, актерских коллективов, «своей» театральной публики невозможно было ничем восполнить, тем более что театральные сцены Австрии, мягко говоря, не жаловали антифашистскую драматургию. Весьма сдержанно вели себя и авторитетные немецкоязычные театры Чехословакии, и только один цюрихский театр смело брался за постановку антифашистских пьес. В Советском Союзе при участии эмигрировав-

ших сюда немецких театральных деятелей в течение более или менее продолжительного времени действовало несколько театров: Немецкий областной театр в Днепропетровске, Немецкий коллективистский театр в Одессе, Немецкий государственный театр поволжских немцев в Энгельсе. Одной из лучших трупп агитпропа Веймарской республики — «Левой колонне» — было предоставлено помещение в Москве, где она выступала под названием «Немецкий театр — Левая колонна» (под руководством Г. фон Вангенгейма).

Несмотря на весьма ограниченные возможности, театры, в которых работали деятели искусства, покинувшие Германию, возникали везде, где жили эмигранты. Изгнанные из Германии режиссеры и актеры работали в Советском Союзе, в США, Чехословакии, Франции, Голландии, Англии, Швеции, Мексике, Аргентине, даже в далеком Шанхае; нередко они совместно с любителями объединялись в театральные труппы; например, первые постановки таких пьес, как брехтовские «Винтовки Тересы Каррар» и «Страх и нищета в Третьей империи», были осуществлены именно ими.

Постановка созданных в период эмиграции пьес на иностранных языках приобретала в этих условиях особенное значение. И в это важное дело весомый вклад вносил политически направленный любительский театр, действовавший за границей, — драматические кружки в Советском Союзе, рабочие театры в Дании и Швеции, студенческие театры во Франции и в США. Только благодаря их активности антифашистская драматургия эмиграции так широко была представлена в немецких и национальных театрах за рубежом: «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа ставился двадцать один раз, «Винтовки Тересы Каррар» — одиннадцать, «Страх и нищета в Третьей империи» и комедия Э. Толлера «Не надо больше мира» — десять, «Расы» Ф. Брукнера — восемь. В целом же зарегистрировано примерно восемьсот постановок пьес драматургов-эмигрантов на немецком и иностранных языках.

Резкое изменение условий работы повлекло за собой и изменение в эстетической стратегии драматургов: Брехта они сделали «классиком» современного театра. «Хорошо, если в экстремальной ситуации тебя застигает реакционная эпоха, — писал он в 1938 году. — Тогда приходишь к равновесию»<sup>167</sup>. Замечание это наглядно иллюстрирует, как сильно сказался на общей художественной концепции автора его личный опыт эмигранта.

Пришлось прервать эксперименты с «поучительной пьесой», отказаться на время от идеи превращения театра в «педагогическую дисциплину» для актеров и зрителей — хотя такие драматургические опыты конца 20-х годов, как «Балагур» и «Хлебная лавка», Брехт по-прежнему расценивал как «наибольшие творческие удачи» своих театральных экспериментов, а такие пьесы, как «Жизнь Галилея» и «Винтовки Тересы Каррар», считал «чересчур оппортунистическими»<sup>168</sup>. Тем не менее он продолжал в период эмиграции развивать и углублять эту поэтику, что объяснялось не одной только необходимостью «оппортунистического» приспособления к изменившимся условиям творчества. Об этом свидетельствуют художнические усилия Брехта по разработке пьесы-притчи.

Так, работая над пьесой-притчей «Добрый человек из Сезуана» (1938—1942), Брехт сетовал на то, что «все слишком рационализировано, слишком хитроумно»; он мучился вопросом, «как облачить притчу в блестящие одежды» и вместе с тем избежать «впечатления предвзятости»<sup>169</sup>. И в самом деле: притчевое содержание не сводится к сухой констатации того, что там, где царят отношения эксплуатации, добро невозможно: круг персонажей богаче и дифференцированнее; образы значимы не своей показной стороной, а своей

характерностью; превращение доброй Шен-Те в злого кузена Шой-Та, требующее от актрисы высокого мастерства перевоплощения, предлагает зрителю каскад заразительной веселости; зрителю не навязывается никакого назидательного резюме, ему просто задается вопрос.

Здесь налицо расширение притчевой структуры, отменяющее намерения дидактического поэта «эмигрировать из империи приятного»<sup>170</sup>. Художественные концепции, разработанные им в период эмиграции, Брехт подытожил в своем «Малом органоне для театра» (1947), который в качестве своей «благороднейшей функции» называет развлечение и удовольствие: единственно «необходимая театру визитная карточка есть не что иное, как веселье, и уж без него-то ему просто никак не обойтись»<sup>171</sup>.

Пьесой-притчей является и «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941). Чтобы «объяснить капиталистическому миру, каким образом так высоко удалось вознестись Гитлеру», Брехт решает «поместить последнего в хорошо знакомую капиталистам среду» — в гротескную среду американских гангстерских боссов, и таким образом своей сатирой низвергает с олимпийских высот «великих героев» нацистского режима. И вновь ему было важно, «с одной стороны, отчетливо показать исторические процессы, с другой — сделать жизненно конкретным внешнее «облачение», являющееся не чем иным, как разоблачением».<sup>172</sup> В конце концов «Кавказский меловой круг» (1944—1945), драматизация древнего сюжета о мудром судье, решающем спор двух матерей, Брехт недвусмысленно характеризовал вовсе не как притчу. И не потому, скажем, что ее акцентирующая ось оказывается перевернутой — не кровная мать получает ребенка, как в предании, а простая девушка Груше, доказавшая правомерность своего притязания проявлением истинного материнства, — но потому, что в переплетении «эпически» самостоятельных сюжетных линий (история дворцовой революции, история Груше, история судьи Аздака) ставшее легендой решение судьи убедительнейшим образом обосновывается из социально-исторических условий. Притча тем самым приобретает лишь относительную ценность; она перестает действовать в полную силу уже в эпилоге: спор двух колхозов, ведущийся в 1945 году, по поводу того, кому должна принадлежать долина, решается уже не «верхами», то есть не мудрым судьей, но коллективным разумом непосредственных его участников, приводящих разумные аргументы.

В притчевых пьесах, создававшихся в период эмиграции, реализовывался эстетический принцип, гласящий: «процессы» необходимо «историзовать и ввести в социальную среду»<sup>173</sup>. Этой тенденции Брехт придерживался и в работе над остроактуальными пьесами. Их цель заключалась не в том, чтобы продемонстрировать функционирование общественной «причинной взаимозависимости», а в том, чтобы создать практические тексты, пригодные для постановки и любительскими труппами. Исходя из «потребностей нашей борьбы»<sup>174</sup>, автор отнюдь не побоялся в «Винтовках Тересы Каррар» (1937) воспользоваться и средствами «аристотелевского театра», чтобы изобразить поучительную историю, жизненно важную для народных масс: если раньше жизнь учила Тересу Каррар тому, что отстранением от борьбы ей еще, может, и удастся избежать смерти, то теперь она убеждает ее в том, что бездействие убивает быстрее, чем борьба.

И пьеса «Страх и нищета в Третьей империи» (1938) имела своей целью поддержать «пролетарский театр», театр, в котором играли рабочие. И снова драматургические заимствования и новации: из фактического материала, сообщавшегося очевидцами, Брехт отбирал типические низменные поступки

и пропускал их через фильтр тонкого психологического анализа. Однако тотальное устрашение всех слоев общества в нацистском рейхе изображается не с помощью драматической фабулы, а средствами монтажа, чуждыми аристотелевской драматургии: непрерывная цепь мизансцен помогает наглядно показать массовую, повсеместную, повседневную «нищету», так что осознание этой нищеты способствует преодолению страха перед теми, кто вверг нищих в нищету, и вдохновляет их на сопротивление.

Наряду с драмами притчевого характера и пьесами на остроактуальные темы, в том числе «Сны Симоны Машар» (1941—1943), и блистательной переделкой народной пьесы «Господин Пунтила и слуга его Матти» (1940) драматургия Брехта периода эмиграции обогатилась и историческими пьесами. «Жизнь Галилея» и «Мамаша Кураж и ее дети» были написаны по канонам эпического театра для профессиональных коллективов с высококвалифицированными актерами.

В «Мамаше Кураж...» (1939) автор размышляет о причинах поражения Испанской республики и реальной опасности возникновения мировой войны. Отчасти и потому эта мать — в отличие от Пелагеи Власовой и Тересы Каррар — не способна делать правильные выводы из переживаемых ею жизненных потрясений. Персонаж этот, однако, не является ни отрицательным, ни положительным — мамаша Кураж неспособна к критическому осмыслению того, что происходит с нею, ее не учит этому и потеря ее детей, в своей неподатливости обучению она сродни «подопытному кролику», неспособному «постичь биологию»<sup>175</sup>; мамаша Кураж является носителем противоречия, через которое автор стремится выяснить причины отсутствия в Германии народного сопротивления собственному уничтожению: «правда состоит в том, — пишет, упреждая благонамеренные упрощения, материалист и диалектик Брехт, — что война отвечает их интересам («99 процентов немецкого народа»), пока они не в состоянии или не имеют желания разрушить систему, при которой живут»<sup>176</sup>. Конфликт между материнской любовью и стремлением нажать даже на войне представляется неразрешимым при капитализме. Мамаша Кураж, поставленная в предписанные ей условия, неспособна понять, в чем состоит решение, зато это могут видеть зрители. В пьесе «Швейк во второй мировой войне» (1943) Брехт дал положительное толкование подобному же противоречию, сказав о Швейке: «Его своеобразная стойкость делает его таким объектом, который вновь и вновь можно стремиться употребить во зло людям, и одновременно тем источником, из которого вновь и вновь черпает энергию дух свободы»<sup>177</sup>.

Исторические пьесы на фоне эпически развернутой биографии подчеркивают элементы разобщения, непостоянства, противоречивости. Продуктивность художественной разработки «пласта жизни, вывернутого лопатой на поверхность», по отношению к которому зритель может «занять позицию удивления»<sup>178</sup>, особенно наглядно доказывает брехтовская «Жизнь Галилея».

Первая редакция (1938), казалось, преследовала сугубо «оперативную» цель: Галилей, в большой степени представляющий человека переломной эпохи, отказывается от своих открытий и оправдывается всем сценическим действием: «нравственность» Галилея производна от потребностей борьбы, а потому «безнравственность» его отречения обеспечивает дальнейшее развитие науки. Ученик Галилея Андреа в финальной сцене пьесы тайно переправляет «Беседы» из Италии за границу: аналогия между историей и современностью просматривалась невооруженным глазом, она подсказывала силам, подготавливающим новую эпоху и подвергающимся жестокому террору

или, как в пьесе, насилию, как вести себя в подобных случаях. Пьеса вдохновляла на хитрость, на хитроумный саботаж власти.

Очуждение подобных методов действия в формах глубокой историчности и полнокровности драматических персонажей оказалось способным выдержать и принципиальную правку. В период переработки пьесы в связи с ее премьерой в США (1945) на Хиросиму и Нагасаки были сброшены атомные бомбы. Галилей и его отречение предстали в совершенно новом свете, а именно как вопиющее предательство перед наукой. Однако брехтовское осуждение Галилея не разрушило пьесы; автору удалось довольно безболезненно насытить текст новой моралью. Задуманный первоначально как фигура диалектическая, этот «громадный образ» стал более противоречивым, но отнюдь не более противоречивым, чем само новое время. «Я остаюсь при мнении, — говорит Галилей, — что это — новое время». Если у него будет вид «забрызганной кровью старой шлюхи, значит, таков именно и есть вид этого нового времени».

В годы эмиграции Брехт призывал открыть «специальные развлечения, характерную забаву нашего характерного века»<sup>179</sup>. Самолично организовать это удовольствие критического познания на театре в период эмиграции редко когда удавалось гостю многих стран — и это осталось задачей дней грядущих.

## Анна Зегерс и социалистическая проза

Анна Зегерс родилась в 1900 году в городе Майнце. В свои университетские годы, будучи студенткой факультета искусствоведения, она познакомилась с молодыми революционерами, бежавшими в Германию от белого террора из Венгрии и других стран. Дружба с ними способствовала ее решению вступить в КПГ и Союз революционно-пролетарских писателей. Новые глубокие впечатления, а также существенный читательский опыт определили своеобразную тематическую направленность ее творчества: в своих первых значительных работах — в повести «Восстание рыбаков» (1928) и романе «Соратники» (1932) — она рассказывала о поражениях революций, с тем чтобы выяснить, почему они все-таки остаются непобедимыми.

Причину непобедимости революции Анна Зегерс видела в стойкости революционеров.

И в «Восстании», и в рассказе «Крестьяне из Грушова» (1930) это, как правило, люди одинокие и раздумчиво-угрюмые, и все-таки они олицетворяют героическую часть человечества, ибо отличаются неудержимой жаждой к жизни, сильной волей, страстностью, самоотверженностью, стойкостью и мужеством. В буржуазном обществе Анна Зегерс уже не находила таких героев. Наиболее же существенное, что их отличает, — это стремление подготовить себе достойную смену, своими поступками, всем своим поведением давать достойный пример для подражания: через юных преемников революция обретает свое бессмертие.

Анна Зегерс принимала активнейшее участие в практической деятельности коммунистического литературного движения, и это помогало ей наполнить революционно-романтические образы своих ранних произведений конкретным жизненным содержанием, отчего они приобретали большую интернационалистическую значимость.

Действие романа «Соратники» происходит в Венгерской Советской республике накануне ее поражения, в Германии, Болгарии, Польше, Китае, Италии

и Советском Союзе: это не опыт создания хроники мировых событий, а попытка серьезного художественного осмысления глубинных причин и коренных изменений в сознании, вовлекающих — через безысходность, сомнения, колебания — новых борцов в поток мирового революционного движения.

Испытание поражением, когда напрягаются все внутренние силы человека, когда выявляется истинная его сущность, — основной мотив раннего творчества Анны Зегерс, ставший мостиком к ее творчеству периода эмиграции. Она продолжала работать на современном материале, однако ее представления об обществе претерпевали изменение.

В романе «Оцененная голова» (1934) А. Зегерс с мрачной скрупулезностью описала социальные, политические и психологические отношения в немецкой деревне, являвшиеся питательной средой фашизма. В «Пути через февраль» (1935), романе о восстании австрийского пролетариата против режима Дольфуса, предметом ее более пристального рассмотрения становятся и потенциальные силы антифашистского Сопротивления. Оба романа, с беспощадным анализом изображавшие в одном случае общественные группы, тяготевшие к фашизму, а в другом — антифашистское движение, как в сугубо художественном, так и в теоретическом плане были равно важными и для углубления реалистического анализа фашизма, и для дальнейшей разработки стратегии Народного фронта.

Роман «Спасение» (1937) для А. Зегерс является своеобразной вехой: в нем она выступает уже с таких мировоззренческих позиций, которые стали основополагающими для всего ее дальнейшего творчества: главная фигура этого романа — вышедший из самой гущи народа пролетарий, в котором автор открывает «силу слабых».

Андреас Бенч — один из тех семи шахтеров, которые остались в живых после катастрофы, происшедшей в шахте, выжили они все благодаря его смекалке и находчивости. Спустя некоторое время тех, кого так недавно еще чествовали как героев, увольняют. То, чего не случилось при катастрофе в шахте, делает безработица: их охватывает растерянность, отчаяние, чувство безысходности; нет уже былого единства, еще больше отделяет их друг от друга то, что они придерживаются разных политических взглядов. Такое ослабление сплоченности рабочих приводит к усилению сил реакции, что в свою очередь вызывает ответное действие: Бенч преодолевает тягостное чувство собственной беспомощности, как только открывает в себе способность вдохновлять своих товарищей на сопротивление. Когда в 1933 году нацисты арестовывают его друзей-коммунистов, он продолжает их работу в подполье. Сознание того, что он необходим и приносит пользу людям, раскрепощает его творческие силы: так Бенч вновь обретает свое «я», это — как бы его второе спасение.

Роман «Седьмой крест» (написан в 1939, опубликован в 1942) отличает высокая степень художественного мастерства, что делает его классическим произведением литературы эмиграции. Глубокое художественное постижение «бескомпромиссной, негибкой личности»<sup>180</sup>, диалектики социального и личного опыта, политико-мировоззренческого опыта и нравственной целостности в изображении человека позволило автору и в отрыве от жизни нации создать такую яркую и убедительную реалистическую картину общества в фашистской Германии, подобной которой никакому другому писателю создать не удалось.

Сюжет, как и в «Оцененной голове», строится на описании одного побега; история этого побега показывает зависимость судьбы отдельного человека от всего общества. В качестве главного героя выступает не окончательно сло-



Первое издание романа А. Зегерс  
«Седьмой крест» (1942)

жившаяся, а противоречивая и склонная к развитию личность рабочего человека, чье спасение зависит от целого комплекса его жизненных связей. По складу своего характера Георг Гейслер, который бежит из концлагеря и находится в смертельной опасности, родствен революционерам из ранних произведений Зегерс: он осуществляет «рискованную акцию», исход которой означает для него либо обретение свободы, либо смерть, отнюдь не в силу сверхчеловеческой способности к героическому самоутверждению, а в силу присущего ему умения «взрывать» закоснелую, привычную повседневность, ставить людей, которых он встречает на своем пути, в ситуации, требующие от них принятия принципиального решения. Решения эти — политического характера, но не только таковые и не всегда окончательные. Оказание ему помощи или отказ ему в ней — это, по сути, не что иное, как выбор между

утверждением или отрицанием гуманного и основных представлений о праве и беззаконии, о порядочности, доверии и солидарности, представлений, являющихся результатом всего развития культуры. Анне Зегерс, несмотря на то, что изображает она здесь вовсе не «душевные страсти» «психологического» романа, тем не менее удается убедительно показать, как те люди, кто отказал беглецу в помощи, впадают в цинизм или духовную спячку, тогда как протянувшие ему руку помощи вновь обретают в себе то качество, которое автор назвала «высшим проявлением человеческого достоинства»<sup>181</sup>. Удачный побег Гейслера говорит о том, что таких людей одновременно и мало, и много и что сила и бессилие фашизма находятся в такой связи, которая была подтверждена в конечном итоге ходом самой истории.

Методы художественного изображения, столь действенно использованные А. Зегерс в «Седьмом кресте», оправдали себя и при оригинальной обработке эпико-мифологического материала («Прекраснейшие сказания о разбойнике Войноке», 1936; «Сказания об Артемиде», 1937; «Корабль аргонатов», 1948), а также при художественном отображении опыта эмиграции.

Еще во время бегства из Франции в Мексику А. Зегерс приступила к написанию романа «Транзит» (1944), литературного отражения переживаний последних месяцев жизни во французской эмиграции. В сравнении с другими романами на эту тему впечатляет своеобразно остранный взгляд на политическую эмиграцию. Это достигается за счет повествовательной перспективы и ведением рассказа от первого лица.

Повествование в романе ведется неким безымянным рабочим, бежавшим из Германии в 1937 году и после вторжения фашистских войск во Францию вынужденным вести кошмарную — в духе героев Кафки — борьбу со всякого рода канцеляриями, учреждениями и консульствами, чтобы получить в конце



концов спасительную транзитную визу. Как и все эмигранты, он находится в постоянном смятении и страхе. Получив же, наконец, визу (только благодаря тому, что паспорт у него был на другое имя), он принимает решение остаться во Франции и устраивается на работу на сельскохозяйственную ферму, принадлежащую его новым французским друзьям.

Этому удивительному обретению внутренней и внешней уверенности способствует многое — примечательно, что этот рабочий совершенно естественным образом становится сопричастным с неафишируемой, лишенной какой бы то ни было патетики солидарностью народа, «коллектива этого континента»: «Мысль уехать приходит им в голову так же редко, как дереву или травинке». Эта уверенность дает ему силы остаться; он принадлежит к тому остающемуся существу, что переживает как фашизм, так и эмиграцию.

Создание такого рода романов невозможно без умения пользоваться всеми средствами современного писательского мастерства: изображать противоречивые социальные процессы с помощью крупномасштабных сюжетных структур и синхронно ведущихся сюжетных линий; добиваться эпической историчности за счет последовательного построения эпизодов, новеллистическое заострение которых способствует более глубокому психологическому насыщению персонажей; посредством символических элементов соединять в единое целое отдельные, плотно насыщенные части повествования. Этому А. Зегерс училась как у современных ей американских мастеров прозы, так и у классиков критического реализма, как у Клейста и Бюхнера, так и у Кафки. Немалым она обязана «непрофессиональным» рассказчикам своего времени — друзьям, знакомым, товарищам по партии, чьи устные рассказы наполняли ее искусство полнокровной жизнью, а ее персонажей — истинной человечностью. Человечность эта, однако, не является их привилегией. В рассказе «Прогулка мертвых девушек» (1946), написанном в Мексике, автор в напряжении провидческого сна прослеживает судьбы учениц одного класса женской гимназии в период, начавшийся накануне первой мировой войны и заканчивающийся в тот момент, когда их родной город рушится под градом бомб.

Их жизненные пути расходятся, и причиной тому не одно только взросление. После прихода к власти фашизма они выказывают свою истинную сущность: самая привлекательная из них поступает по отношению к своей подруге так, что ее образ представляется отвратительным; комически-неприглядный образ учительницы приобретает притягательную силу: она не подчиняется запрету нацистов и продолжает носить крест евангелической церкви.

Эпохальную панораму этого рассказа А. Зегерс удалось расширить в своем, начатом еще в Мексике, романе «Мертвые остаются молодыми». Закончен он был, когда эмиграция осталась уже позади.

Литература, возникшая в эмиграции и адресованная современникам, стала доступной немецким читателям лишь после окончания войны. Принимая активное участие в сражении между силами реакции и прогресса, эта литература в лучших своих произведениях использовала мировоззренческие и эстетические достижения демократического и социалистического культурного развития первой половины столетия. Своими, в разной степени значительными, художественными открытиями, нацеленными на борьбу с империализмом и фашизмом, она указывала немецкому послевоенному обществу гуманистические перспективы будущей жизни.

## 1945 — конец и начало

«Вставайте под знамя надежды» — так молодой драматург Фред Денгер назвал свою пьесу, написанную им в первые послевоенные месяцы и поставленную в Берлине в начале 1946 года.

В ней показано, как молодежь борется за начало новой жизни, — в такой форме выражается надежда на мирную жизнь немцев в общей семье народов.

Осуществление этой надежды было невозможно без решительного разрыва с преступной политикой немецкого империализма и радикального преодоления национализма, шовинизма и фашистской расовой идеологии. «Если мы хотим говорить о будущем нашего народа, то первым делом нам следует откровенно высказаться о том, что было и что есть»<sup>1</sup>, — заявил Вилли Бредель в 1945 году. Именно для этого молодые писатели встречались с такими последовательными гуманистами, какими являлись Томас и Генрих Манны. В 1956 году Бертольт Брехт отмечал в своем дневнике: «Две мировые войны и последствия этих двух войн показали, как глубоко пустил империализм свои корни в немецком народе. Необходимо исключительное напряжение сил, для того чтобы развеять дурман пропаганды, которую империализм на протяжении целого столетия вел через газеты, в общественной жизни, в школах... и так далее... В ГДР предпринята основательнейшая попытка»<sup>2</sup>.

В 1945 году впервые за всю историю существования немецкого народа возникла необходимость, а кроме того, и реальная возможность обеспечить влияние литературы, действующей в интересах мира и общественного прогресса, сделать доступным для широких кругов общества гуманистическое содержание как новой, так и старой поэзии и непосредственным образом способствовать литературным творчеством созданию новых, лучших условий жизни.

Последовательно эта возможность реализовалась только на востоке Германии, в советской оккупационной зоне, с 1949 года — в Германской Демократической Республике. Вместе с антифашистским преобразованием общественных отношений росла и крепла литература, с одной стороны, оказывавшая положительное влияние на эти процессы, а с другой — ими же формировавшаяся: таким образом, набирала силу реалистическая литература, нацеленная прежде всего на выявление общественных взаимосвязей и воспитание ответственности отдельной личности за сохранение мира и социальный прогресс и, следовательно, служащая интересам рабочего класса и подавляющего большинства народа. Для ее политико-мировоззренческого содержания характерна антиимпериалистическая, социалистическая направленность.

Задача, которую в 1945 году поставила перед литературой сама история, заключалась в том, чтобы не только подвести критические итоги прошлого, но и указать пути в будущее. Когда же реставрация империализма в Западной Германии, списав в архив дискредитировавший себя националистический фашистский образ истории, вооружила «культуру Запада», которой якобы кто-то угрожает, новой эрзац-идеологией и апокалипсическим сознанием в различных его ипостасях, вновь затушевывавших фактические события

последних десятилетий и не предлагавших людям никакой перспективы в плане изменения социальных отношений, задача эта приобрела еще большую актуальность. Обыкновенная, а для буржуазно-гуманистической литературы и характерная, защита индивидуума от власти обстоятельств не могла стать подлинной основой нового начала. Одним из величайших достижений социалистической литературы явилось то, что вывод о необходимости общественного переустройства и строительства социалистического общества она делала из исторической закономерности, что она знакомила весь народ с опытом немецкого рабочего класса, приобретенным им в победах и поражениях, и тем самым создала предпосылки к обоснованию реального социалистического гуманизма. Литература Германской Демократической Республики зародилась и развивалась как литература боевого антифашизма и вместе с тем как альтернатива буржуазному миру.



*Л. Грундиг. «Карикатура на Глобке» (1963)*

Возникновение литературы социалистического общества знаменует собой литературно-исторический поворот нового рода: в едином, подчас противоречивом, многосложном и динамически революционном процессе претерпевали изменения не только историческое содержание литературы и ее художественное выражение, но и ее действенность и функция. На место капиталистического литературного производства, определявшегося интересами наживы и направлявшегося реакционными идеологами, выступили связи литературы и общества, развитие которых обеспечивается партией рабочего класса и всех прогрессивных сил.

В то время как в ГДР литература использовала предоставившуюся ей в 1945 году возможность осуществить демократическое и социалистическое обновление, развитие в западных оккупационных зонах, позднее — в ФРГ, протекало по другому пути.

Процесс реставрации, происходивший в этих зонах и выводивший немецкий империализм на прежние высоты власти, привел к расколу Германии, к созданию на территории бывшей Германии двух немецких государств с противоположным общественным строем и как следствие — к возникновению и развитию двух немецких литератур. Процесс этот начался с нарушения положений Потсдамского договора, был ускорен основанием Федеративной Республики Германии (7 сентября 1949 года) и окончательно закреплён вовлечением ее в середине 50-х годов в Североатлантический пакт.

В этих условиях литература в ФРГ осталась литературой, разрываемой классовыми противоречиями, литературой, в которой защитники империалистических интересов противостоят гуманистически и демократически настроенным писателям, выступающим с критикой капиталистической системы. Предметом их художественного рассмотрения являются жизненные проблемы в условиях империализма, которые либо идеализируются, либо изображаются в критико-реалистическом свете. Социалистическое литературное движение оформилось там лишь в конце 60-х годов.

Основные тематические интересы, различие в выборе художественной

традиции, а также особенности интернациональных связей наглядно показывают, сколь несхожи характеры обеих немецких литератур и сколь различаются их связи с традицией и их литературные контакты.

Именно различный подход к выбору литературной традиции довольно рано выявил факт возникновения двух немецких литератур. В то время как писатели ФРГ в большинстве своем придерживались в плане содержания и художественной формы принципов, в которых в свое время отразилось позднебуржуазное апокалипсическое сознание, для писателей в ГДР образцом стали социалистическая литература и литература боевого гуманизма и антифашизма.

Развитие двух немецких литератур неизменно было связано с глобальным противоборством между капитализмом и социализмом. Литература ФРГ в силу своего буржуазного характера, своих международных контактов и влияний теснейшим образом связана с литературой других промышленно развитых государств капиталистического мира. Литература ГДР в свою очередь имеет много общего с литературами других социалистических стран. Это общее нашло в литературе ГДР свое специфическое выражение, ибо ее характерными приметами были последовательный и бескомпромиссный анализ исторически роковой политики немецкого империализма и строительства социалистического общества, что имело важное значение и для жизни народов, подвергшихся в свое время нападению немецкого фашизма.

Вклад литературы ГДР в прогрессивную мировую литературу выражается прежде всего в национальной специфичности ее критического анализа немецкого фашизма, осуществляемого с социалистических позиций, а также в изображении немца — гражданина социалистического общества как противопоставления стереотипному образу немца, впитавшего в себя националистическую и империалистическую идеологию. Такие писатели ГДР, как Бертольт Брехт, Иоганнес Роберт Бехер, Анна Зегерс, Арнольд Цвейг, Бруно Апиц, Иоганнес Бобровский и Эрвин Штритматтер, получили мировое признание. Одновременно литература ГДР находила мощные творческие импульсы в литературе Советского Союза и литературах других социалистических стран: источником этих импульсов были родственные интересы и опыт народов в социалистическом строительстве, кроме того, они проистекали из самой функции литературы в социалистическом обществе.

Взаимодействие социалистических национальных литератур представляет собой новую, более совершенную форму международного литературного обмена, взаимного творческого обогащения различных литератур; оно является сущностной основой демократической и социалистической мировой литературы, которая объединяет всех писателей, борющихся за мир, национальную независимость и социализм, и которая развивалась после 1945 года в условиях, явившихся результатом изменения соотношения сил на мировой арене. В рамках этой демократической и социалистической мировой литературы писатели ГДР связаны с демократическими и социалистическими литераторами всех стран нашей планеты.

## **ЛИТЕРАТУРА ФРГ**

## Исходная ситуация (1945—1949)

Столкнувшись с моральным и материальным опустошением, причиненным гитлеровским фашизмом, антифашисты всей Германии взяли на себя инициативу вывести страну из катастрофы. День 8 мая 1945 года был воспринят демократическими силами как поворотный пункт. Условием начала новой жизни явились решения Потсдамской конференции о ликвидации германского фашизма и в западных оккупационных зонах. Однако то, что действительно произошло в Германии после 1945 года, было частью международной классовой борьбы противоположных общественных систем, приведшей потом к «холодной войне», которую западные державы развязали против первого социалистического государства. Их политика помешала единству действий рабочего класса и оставила в неприкосновенности экономические и политические основы империалистической Германии. Это привело к постепенному объединению западных оккупационных зон в экономический, политический и военный союз Запада, к разделу Германии. Буржуазия, создав себе в буржуазных партиях политическую платформу, поддерживала такую политику, идеологическим и политическим инструментом которой являлся антикоммунизм; свое демагогическое выражение она нашла в доктрине тоталитаризма<sup>1</sup>. К губительным последствиям привела политика правого руководства социал-демократической партии Германии, которое препятствовало любой солидарности с коммунистами. Своим тезисом о «социализме как задаче дня»<sup>2</sup>, который был связан с усилением антикоммунизма, оно дезориентировало народные массы, считавшие социалистическую альтернативу крайне необходимой, что вынудило даже буржуазные партии пойти на некоторые уступки. Так, например, требования социализации были включены в партийные программы<sup>3</sup>.

В противовес движению антифашистской «Народной воли» американцы выдвинули тезис о коллективной вине немцев, согласно которому немецкий народ должен был лишиться всякого права на самоопределение. Этот тезис был отброшен, как только германский империализм понадобился в качестве партнера по борьбе с коммунизмом. Интерпретации фашизма как просто «гитлеризма» также способствовала реставрация прежних социальных основ. Сходное воздействие оказывали экзистенциалистские теории, в которых актуальный вопрос о вине растворялся в общих вопросах экзистенции и таким образом уводил в сторону от исторических причин возникновения фашизма. Экзистенциализм получил широкое распространение в послевоенной буржуазной литературе и философии и особенно дезориентировал интеллигенцию.



*К. Штаудингер «Никто не виноват»*

Вновь возникающая литература,



Г. Цинглер «К немецкой истории»

литературная политика и идеология определялись расширением классовой борьбы на немецкой почве. Западные державы своей лицензионной политикой заложили фундамент для реставрации капиталистического литературного рынка. Лицензии получали не демократические партии или организации, а отдельные лица по принципу «надпартийности». Возникшие вскоре книжные и журнальные издательства стремились к получению наибольшей прибыли. После упразднения лицензий в издательском деле начался процесс концентрации, результатом которой являются господствующие ныне на книжном рынке концерны: Бертельсман, Хольцбринк и др. Некоторые демократические издатели (например, Ровольт и Деш) пытались следовать своим гуманистическим целям, выпуская хорошую литературу в дешевых изданиях для широкого круга читателей (например, ророро — ротационные романы Ровольта).

Культурно-политические тенденции в трех западных зонах не были едиными, а ограничивались соответствующей сферой влияния (американской, английской или французской зоны).

Так, например, не было общей директивы об искоренении идеологии фашизма. Западные оккупационные власти запрещали организации, чья деятельность выходила за пределы данной зоны, и препятствовали активным действиям подобного рода. Так, например, группам «Культурбунда», считавшим себя форумом «деятели культуры и людей умственного труда, которые выражали демократическую волю всего народа», запрещено было упоминать слово «Германия» в названии своей организации. Несмотря на эти ограничительные меры, к апрелю 1946 года насчитывалось 42 группы «Культурбунда», хотя возможности их деятельности к концу 40-х годов все более и более сужались.

В октябре 1947 года в Берлине состоялся первый съезд немецких писателей<sup>4</sup>. В нем приняли участие писатели различных мировоззрений и поли-



*В. Вишневский, Ф. Вольф и Б. Горбатов на I Съезде немецких писателей*

тических убеждений; из западных зон на съезде присутствовали Э. Ланггессер, Р. Хагельштанге, Г. Вайзенборн, А. Эггебрехт и др. В ходе работы съезда наряду с общностью взглядов — например, в поддержке антифашистских позиций — обнаружились и глубокие разногласия. «Холодная война» способствовала прекращению дальнейших общегерманских встреч такого рода.

В 1948 году писатели западных зон провели сепаратный конгресс во Франкфурте-на-Майне под девизом «Литература и политика»<sup>5</sup>. Подобные тенденции раскола Германии сказались также и в преобразовании в 1948 году в Гёттингене «Пен-центра Германии». Их выражением в культурной жизни явилась дальнейшая обособленность и американизация западногерманской культуры. Это было следствием плана Маршалла, который, помимо «долларовой помощи», предусматривал и импорт «массовой культуры» из США.

Потребность людей разобраться в событиях послевоенного времени выдвинула писателей-гуманистов в центр литературной жизни. Об этом свидетельствуют многочисленные обращения к нации<sup>6</sup> и публичные литературные встречи, имевшие место в то время. Разумеется, позиции деятелей культуры были весьма различны. Некоторые оставшиеся в Германии писатели, которые отрицательно относились к фашизму, старались теперь стать на сторону демократических преобразований. В их числе были Э. Кестнер, работавший в литературной редакции издаваемой американцами газеты «Нойе цайтунг», а также авторы христианского толка, как, например, Р. Шнейдер. Другие писатели, участвовавшие в прямом сопротивлении фашизму и сотрудничавшие в строительстве демократических культурных учреждений, все-таки оказыва-



лись, как, например, Г. Вайзенборн и А. Эггебрехт, в общественной изоляции или, как Э. Вихерт, опускали руки, от всего устранившись. Писателям и деятелям культуры, вернувшимся на родину из эмиграции, в их числе С. Хермлину, В. Лангхофу, Э. Клаудиусу, М. Бургхардту, не удалось на длительное время найти себе в западных зонах поле деятельности. Вскоре они переехали в Восточную Германию.

Альфред Дёблин, по возвращении занявший пост офицера по вопросам культуры французской армии и возглавлявший журнал «Дас гольдене Тор», который играл культурно-политическую и воспитательную роль, вновь вынужден был эмигрировать. Не только эмигранты, но и их произведения (за редким исключением) не встретили в западных зонах должного внимания. Такие писатели, как Г. Манн, А. Цвейг, А. Дёблин, Л. Франк, Л. Фейхтвангер, долгое время не имели возможности издавать свои книги.

Вновь создававшаяся литература и литературная публицистика во многом, однако, определялись теми писателями, которые в свое время «сбежали от фашизма в изображение "внутреннего мира"». Представители «внутренней эмиграции»<sup>7</sup> по самым разным мотивам заняли позицию созерцательного гуманизма, которая часто была тесно связана с политическими компромиссами (Ф. Тисс, М. Хаусман, О. Флаке и др.). В спорах с Т. Манном кое-кто пытался обвинить эмигрантов в том, что они «наблюдали немецкую трагедию из лож и партера за границы»<sup>8</sup>, чтобы лишить их права судить о германской катастрофе.

Этот спор, длившийся в течение 1945—1946 годов, создал обстановку, отрицательно влиявшую на антифашистских писателей за границей. «Внутренние эмигранты» использовали новые журналы (например, «Ди Замлюнг», «Ди Вандлюнг» и др.), чтобы прокламировать духовное обновление. Они противопоставляли нравственный самоанализ практическому переустройству общества. Наряду с ними выдвинулись писатели молодого и среднего поколений, которые испытали тяготы войны и фашизма (в их числе А. Андерш и Г. В. Рихтер), будучи молодыми солдатами. Публицистической платформой для этой группы служил мюнхенский журнал «Дер Руф» (1946—1947). Издатели этого журнала стояли на антифашистских позициях, что же касалось их политических и идеологических взглядов, то они ратовали за синтез капитализма и социализма.

Они критиковали как американскую политику по отношению к Германии, так и «социализм советского образца»<sup>9</sup>. Поэтому журнал оказался меж двух огней и вскоре был запрещен американской военной администрацией.

### Бульварные иллюстрированные журналы

(Иллюстрированные еженедельники, чье пестрое содержание определяется не реальной, а приукрашенной действительностью.) Общий тираж 10,5 млн. экз. «Нойе пост» с наибольшим одноразовым тиражом (1,9 млн. экз.) охватывает по меньшей мере 15 млн. читателей (67% женщин), которые в семейных и придворных сообщениях о жизни аристократической и прочей верхушки находят то, чего у них зачастую нет: богатство, красоту, счастье и т. д. Сочинители историй из журнала «Фрау им шпигель», занимающего третье место по величине тиража (1 млн. 225 тыс. экз.), придерживаются следующей схемы: главный герой немец, занимающий высокое и обеспеченное положение; никаких социальных проблем, только счастье и успех; короче говоря, видимость

безупречного мира. Такого рода истории являются более или менее выдуманными. Даже в тех случаях, когда текст вроде бы документируется фотоматериалами, часто имеют место искажения или подделка фотографий. Цель заключается не в информации, а в удовлетворении мелкобуржуазных иллюзий читателя; главная цель — прибыль предпринимателя. (Факты из передачи центрального немецкого телевидения от 10 февраля 1980 г.)

Лишившись возможности заниматься политикой, эти авторы попытались тогда проявлять свое влияние в области литературы. Так возникла «Группа 47». Ее литературные концепции соответствовали ее политическим представлениям. Оказавшись в роли посредника между литературой, обращенной исключительно к отдельному индивидууму, и литературой социалистической партийности, «Группа 47» выражала приверженность принципу ангажированности, основанной на моральной ответственности, не учитывая, однако, реального соотношения исторических сил. Литературу ориентировали на освещение будней войны и послевоенных лет, призывали отображать действительность методом так называемого «реализма непосредственности», без приукрашивания и по возможности без идеологии. Эта догма о свободе от идеологии затрудняла диалог с социалистическими силами, несмотря на имевшуюся общность антифашистских позиций.

Тенденции к реставрации прошлого в культурной и политической жизни помогали таким писателям, как Г. Бенн и Э. Юнгер, чьи нигилистические и консервативно-реакционные взгляды толкали их порой на сближение с германским фашизмом, даже делали их его духовными провозвестниками, определять ход общественных дискуссий.

Юнгер, который в 1946 году обратился к общественности с трактатом «Мир», призывал к сотрудничеству с западными странами против Советского Союза. Его попытки обратить этот призыв к молодежи были, однако, отвергнуты. Но запретам на публикацию своих произведений он не подвергался. В эпоху Аденауэра он даже был наиболее прославляемым писателем. Бенн, после краткого запрещения публиковаться, уже в 1949 году выступил перед общественностью с «Берлинским письмом», в котором он, чтобы оправдать свое поведение во времена фашизма, объявлял исторически реальную жизнь человека незначительной по сравнению с художественной. Его эстетизм, отвергающий всякие социальные связи художника, очень скоро определил программу утверждавшейся позднебуржуазной литературной жизни. В 1949 году даже для таких профашистских писателей, как, например, Э. Двингер, были сняты запреты на публикацию.

Одновременно широким потоком распространялись изделия американской «культурной промышленности» в слившихся в 1948 году трех западных оккупационных зонах. Большими тиражами выпускалась бульварная «массовая литература». Литература же, которая критически показывала современную социальную действительность, с трудом завоевывала себе читателя.

## Отношение к войне и фашизму

### Проза и драматургия

Между 1945 и 1949 годами во всех литературных жанрах наблюдались зачатки реалистического отображения войны и фашизма. Конечно, первыми слово взяли писатели «внутренней эмиграции»: в поэзии доминировали соответ-

ственно натуралистические, далекие от реальной действительности сочинения и эпигонские вирши в духе неоклассицизма. Драматургия развивалась очень медленно из-за катастрофического положения, в котором оказались театры: из почти 200 немецких театров более 90 были разрушены. Правда, театральный сезон быстро возобновился.

Играли в погребках и среди развалин. Непродолжительный расцвет пережили сатирические представления в кабаре, рассчитанные на злобу дня. На больших сценах в Западном Берлине и в западных зонах оккупации ведущее место в репертуаре занимали экзистенциалистские пьесы Жан-Поля Сартра, Торнтона Уайлдера, Теннесси Уильямса, Альбера Камю.

Наряду с этим буйно множились театральные увеселительные заведения, которые после проведенной в 1948 году сепаратной денежной реформы все больше принимали черты американского шоу-бизнеса.

Важнейшие попытки разобраться в сущности фашизма и войны были предприняты в прозе, хотя и здесь авторами большей части новых произведений выступали представители «внутренней эмиграции». Диапазон идей и тем был широк: от изображения личного участия в антифашистской деятельности до ухода от реальных жизненных условий.

Э. Вихерт назвал свое произведение «Тотенвальд» (1946) «прелюдией к симфонии смерти»<sup>10</sup>, в его основу легли личные переживания автора во время его восьмимесячного пребывания в концлагере Бухенвальд.

В книге выражены четкие антифашистские взгляды автора, хотя социальные причины фашизма остаются нераскрытыми. Тон повествования Вихерта лишает изображаемые им события всякой объективности, пережитое в концлагере оценивается как обостренное восприятие вездесущей опасности смерти. В отличие от такой гуманистической точки зрения роман К. Эдшмида «Полное право» (1946) оказывается оторванным от событий времени. Подобное элитарное высокомерие авторского «я» связано с отсутствием интереса к социальным вопросам.

Такие глубоко религиозные поэты, как В. Бергенгрюн, Р. Шнейдер, С. Андрес, австрийская писательница И. Айхингер и Л. Ринзер, изображая часто исторически оторванные от жизни события, показывали примеры духовных перемен и очищения и выражали таким образом свою веру в гуманистические начинания. Эти писатели христианско-гуманистического толка активно участвовали в публицистической борьбе тех лет. (Так, например, Р. Шнейдер и впоследствии не переставал предостерегать от ремилитаризации.)

Преследования и страдания, выпавшие на долю еврейских детей, которые благодаря своей вере нашли силы выстоять, показала в романе «Высшая надежда» (1948) Айхингер (род. в 1921 г.). Луиза Ринзер (род. в 1911 г.) в «Тюремном дневнике» (1946) с документальной точностью описала ужас пребывания в фашистских застенках, а в произведении «Жан Лобель из Варшавы» (1948) рассказала о счастливом спасении своего героя благодаря человеческой порядочности.

Непосредственно после войны широкий общественный резонанс получили прежде всего два романа, оцененные критикой как мастерские образцы «магического реализма», — это роман Э. Ланггессер «Неизгладимая печать» (1946) и роман Г. Казака «Город за рекой». В обоих романах сюжет определяется субъективной антифашистской позицией и опытом пережитой катастрофы, но его дальнейшее раскрытие уводит в сторону от понимания социальных причин.

Элизабет Ланггессер (1899—1950) нацисты запретили писать. В своем романе она показывает обращение еврея в христианство, которое он поначалу

принимает лишь формально, но потом в апокалипсических событиях современности познает благодаря крещению милосердие и избавление. Герой последовательно переживает чувства самодовольства, высокомерия, властолюбия, наслаждения, сомнения и отчаяния, в конце концов он, пережив войну, вновь обретает себя. В грехе и злодеянии, насилии и милосердии писательница видит всегда неизменную судьбу человека. Лично пережитая история с вечными взлетами и падениями подвластна, по ее мнению, лишь закону божьего милосердия.

Герман Казак (1896—1966) в романе «Город за рекой» (1947) также отошел от опыта современности, подчинив ее влиянию азиатской мистики вневременного круговорота. В городе за рекой — некоем промежуточном царстве между живыми и мертвыми — герой романа, летописец, размышляет о жизни: «Часто перед ним вставал вопрос: какой смысл имеет жизнь после всего, что с ним случилось? Он мог бы ответить: смысл превращения, превращения ежечасного, ежедневного, в годовых кольцах, в ритме семилетий, эпох, эонов». Значит, вечное коловращение, постоянное повторение как принцип космического бытия. Даже война и массовые убийства получают таким образом метафизическое обоснование. «Когда Роберт осознал это, он увидел многомиллионную смерть, которую белая раса творила на полях боев Европы двумя страшными мировыми войнами, поставленными на положенное им место в процессе этого ужасного блуждания призраков. И эта многомиллионная смерть произошла и должна была произойти в такой безмерности, чтобы, как с содроганием пишет летописец, освободить место для напирających возрожденных».

Такая интерпретация пережитой катастрофы отвечала в послевоенные годы широко распространенной потребности в утешительном определении высшего

смысла жестокой действительности.

Важнейшие попытки реалистически изобразить войну предприняли своими первыми рассказами В. Борхерт и Г. Бёлль и своими романами авторы, сотрудничавшие в журнале «Дер Руф», — Г. В. Рихтер и В. Кольбенхоф. Их произведения дали возможность — оглядываясь назад в 1949 году — говорить о том, что новая литература, «покинув башню из слоновой кости», перешла к «сплошной вырубке»<sup>12</sup>.

Ганс Вернер Рихтер (род. в 1908 г.; «Побежденные», 1949) и Вальтер Кольбенхоф (род. в 1908 г.; «От нашей плоти и крови», 1947; «Возвращение на чужбину», 1949) писали правду о войне и фашизме. Лишенный каких-либо иллюзий антифашизм чеканил их диалогизированную прозу, которая стремилась опираться только на факты; любое (социальное) истолкование расценивалось ими как «идеологическое». Эта «боязнь идеологического»<sup>13</sup> оставалась серьезным препятствием для проникновения в



Э. Ланггессер (ок. 1947)



*Л. Ринзер (ок. 1975)*



*В. Борхерт «На улице перед дверью»  
(театр Хеббеля, Зап. Берлин, 1948)*

суть исторических связей. И все-таки это явилось источником того направления реалистической литературы, которое, стремясь разобраться в сущности рестаурации и «всеобщего благосостояния», в 50-е годы достигло своего расцвета в творчестве Бёлля и Кёппена.

Влияние Вольфганга Борхерта (1927—1947) на свободное от иллюзий военное поколение было длительным. Он поставил вопрос о том, кто виновен в катастрофе, и противодействовал попыткам уйти от этого вопроса. Небольшое количество его произведений включало в себя стихи, рассказы и радиопьесу «На улице перед дверью», позднее переделанную для сцены. Вернувшиеся с войны чувствовали себя обманутыми в целях своего существования и воспринимали эту пьесу как вопль, как протест. И в своих стихах Борхерт говорит о потерянности этих людей, об их желании начать все заново.

Я маяком хотел бы стать,  
 Быть путеводною звездой  
 Для моряков во мгле ночной  
 Среди рева волн,  
 Но сам я бедствие терплю,  
 Убогий челн.

*(Перевод И. Фрадкина)*

Военные и послевоенные события изображены в рассказе «Одуванчик». Правдивое описание происходящего вступает в противоречие с экспрессивным стилем (восторженные картины, повторение темы), который усиливает эмоциональность повествования. Пьеса «На улице перед дверью» раскрывает в лирических эпизодах жизнь вернувшегося с войны солдата.

Бекман олицетворяет собой всех вернувшихся с войны. И другие герои пьесы — это обычные люди, аксессуары для монолога Бекмана, его ужаса перед действительностью.

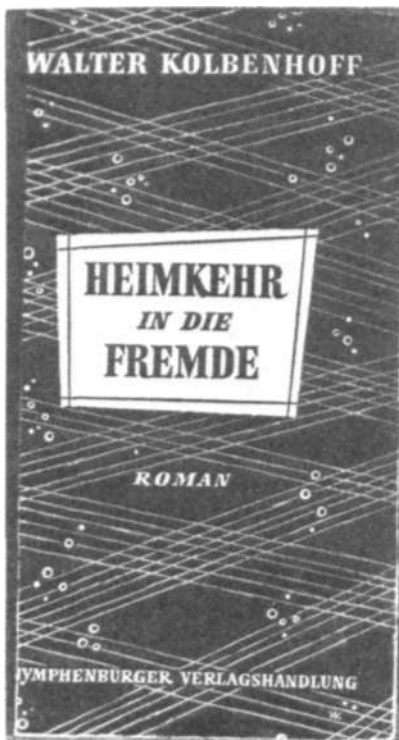
Борхерт передает опыт обманутого поколения на фоне неизменившейся ситуации в послевоенное время. Это показывает ключевая сцена пьесы, в которой Бекман возвращает полковнику «ответственность». Тот уже давно налаживает свою мирную жизнь, как и директор кабаре, который предлагает публике развлечения, но считает историю Бекмана непригодной для сцены. Писатель показывает реставрацию прежних отношений. «Неужели здесь никто не даст ответа?» — вот главный вопрос пьесы, ставший главным и для многих современников.

Премьерами пьес Борхерта (1947), Карла Цукмайера «Генерал дьявола» (1947), Гюнтера Вайзенборна «Подпольщики» (1946) начал свою послевоенную историю западногерманский театр.

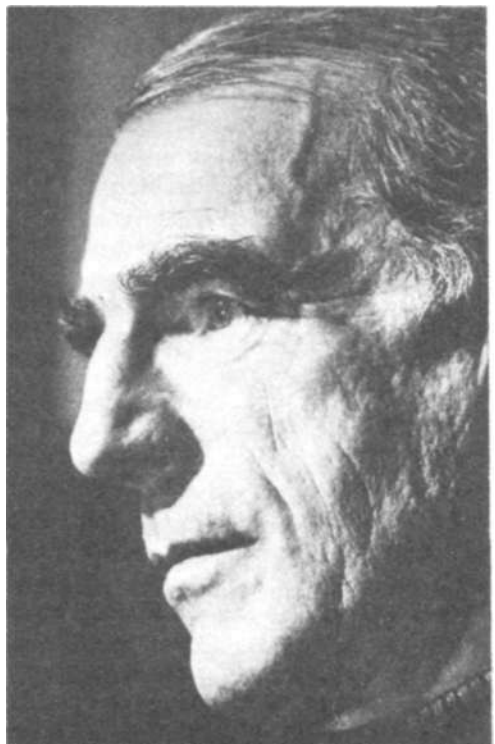
Карл Цукмайер показал генерала авиации нацистских военно-воздушных сил, который дал себя поставить на службу дьяволу (Гитлеру), но переживает конфликт со своей совестью, потому что, хотя и признает необходимым сопротивление Гитлеру, но считает это изменой Германии.

Генерал «решает» для себя эту дилемму, поднявшись на самолете, поврежденном противниками гитлеровского режима, и разбившись насмерть.

Конфликт в сознании героев пьесы вырастает из понятия «отечество», правда, мало чем отличающегося от гитлеровского. Демократы-антифашисты восприняли эту пьесу как попытку обелить нацистский генералитет и умалить вину военных с помощью лживой идеи «товарищества ландскнехтов». Этим произ-



*Однотомник (1949)*



*Г. Вайзенборн (1964)*

ведением Цукмайер открыл ряд послевоенных пьес, в которых он стал отступать от своих антифашистских позиций, но все же вновь подтвердил их в своей автобиографии — «Как будто бы моя пьеса. Оры дружбы» (1966).

Гюнтер Вайзенборн, будучи членом подпольной группы Шульце-Бойзена и Харнака, принимал участие в Сопротивлении, в 1942 году был арестован и брошен в тюрьму.

После освобождения он принимал участие в демократических преобразованиях в Восточной Германии. В 1946 году основал в Западном Берлине театр имени Хеббеля и возглавил его репертуарную часть. В 1948 году опубликовал свой автобиографический монтаж в прозе «Мемориал», написанный во время заключения, «в основном за решеткой, на обратной стороне бумаги из-под пакетов»<sup>14</sup>.

Пьесой «Подпольщики» Вайзенборн воздвиг скромный памятник немецким борцам Сопротивления.

В центре пьесы — сын хозяина гостиницы, участник одной из групп Сопротивления, его схватили и убили при попытке к бегству.

Он — один из семи борцов Сопротивления, показанных автором на сцене реалистическими художественными средствами. Пьеса Вайзенборна явилась первым свидетельством о внутреннем Сопротивлении в Германии. «Мы, подпольщики, — незаметная община в стране. Мы одеты как все, у нас те же привычки, что у всех, но мы живем между предательством и могилой. Мир любит жертвы, но мир быстро забывает о них».

По материалам Рикарды Хух Вайзенборн опубликовал книгу «Безмолвное восстание» (1953) — документ об антифашистском Сопротивлении в Германии.

В своей символической пьесе «Вавилон» (преьера состоялась в 1946 г.) Вайзенборн пытался разобраться в катастрофических последствиях капитализма. Написанная в форме исторических лубочных картин «Баллада об Уленшпигеле, Федерле и толстой Помпанне» (1949) на примере крупно выписанных персонажей критикует отношения, которые всегда возникают в условиях диктатуры или во времена бесправия.

Вайзенборн и в 50-е и в 60-е годы остается стойким антифашистом. Его романы «Построено на песке» (1956) и «Преследователь» (1961) характеризуют его как критика реакционной политики ФРГ. А «Гёттингенской кантатой» (1958) он протестует против атомного вооружения.

## Поэзия между вневременностью и современностью

В западногерманской послевоенной поэзии действовали пока еще те буржуазные традиции, согласно которым стихи должны быть свободны от влияний современности. Продолжали развиваться также неоклассицизм и магический натурализм. Общий тон поэзии определяло старшее поколение поэтов.

Получал поддержку и созерцательный гуманизм. Такие авторы, как Фридрих Георг Юнгер (1898—1977), Рудольф Александр Шрёдер (1878—1971), Гертруда Ле Форт (1876—1971), придерживались традиционных форм и стремились к изображению исцеленного мира.

В строках других поэтов христианской ориентации, напротив, чувствуется глубокая растерянность перед лицом времени. В стихотворениях Р. Шней-

дера и В. Бергенгрюна христианский порядок противопоставляется земному хаосу. Поэтический сборник Бергенгрюна "Dies irae" (1944, опубликован в 1946 г.) — взволнованное вероисповедание под влиянием трагических событий современности.

Преимущественное внимание к форме характерно и для сборника Рудольфа Хагельштанге (1912—1984) «Венецианское кредо» (1946), в 35 сонетах которого содержались личные и политические признания.

Значительным поэтическим явлением стали произведения Нелли Закс (1891—1970), которая после эмиграции в Швецию (1940) в своих насыщенных образами стихотворениях рассказывала прежде всего о страданиях евреев. [Поэтические сборники «Омрачение звезд» (1949), «И никто не знает, что делать дальше» (1957), «Бегство и преображение» (1959), «Еще смерть празднует жизнь» (1961)]. В книгах «Поездка в беспыльность» (1961), «Пылающая загадка» (1964), «Поздние стихотворения» (1966) и в посмертно опубликованном сборнике «Части ночи» (1970) жертвенная судьба евреев уже не единственная тема; толкование бытия приобретает общие черты; личное связывается со взглядом на судьбы всего человечества. В 1966 году Нелли Закс была удостоена Нобелевской премии за литературу.

Видной представительницей западногерманской поэзии после войны считается Мария Луиза Кашниц (1901—1974). Приобрели известность ее книги «Стихотворения» (1947), собранные за два десятилетия; лирико-драматическая поэма «Танец смерти» (написана в 1944 г., опубликована в 1946) и поэтический сборник «Музыка будущего» (1950).

В традициях классического стиха воспевались средиземноморский пейзаж и отечество; затем война и послевоенное время подводят нас непосредственно к современности, которая сама взывает к разуму ближних («Баллада о Хирросиме»). Кашниц чувствует себя связанной со своим временем, хочет и дальше выполнять ту миссию, которую она приняла от своих современников. Об этом своем долге она говорит в сборниках «Новые стихотворения» (1957) и «Твое молчание — мой голос» (1972).

Как последователь Оскара Лёрке, чьи стихи теперь широко публиковались, издает свои произведения, отмеченные прежде всего поисками успокоения в природе, и Вильгельм Леман.

В таких сборниках, как «Восторженный прах» (1946), «Еще не сполна» (1950), «Слава бытия» (1953), «Мои стихи» (1957), «Прощальное желание» (1962), «Зримое время» (1967), он противопоставляет точно схваченную деталь волнениям человеческого мира. Картины природы символизируют гармонию. Человек до полного самоотречения интегрирован в этот мир природы.

«Натурмагические» черты можно найти и в стихотворениях Элизабет Ланггессер («Садовник и роза», 1947; «Метаморфозы», 1949).

Э. Ланггессер принадлежала в 1930 году к кружку поэтов, группировавшихся вокруг дрезденского журнала «Ди Колонне», к которому принадлежали также Г. Айх, П. Хухель, Хорст Ланге (1904—1972), Ода Шефер (род. в 1900 г.) и Георг фон дер Фринг (1889—1968). И они публиковали в послевоенное время стихи о природе.

В то время как самопогружение в мир природы было зачастую отстранением от социальных проблем действительности, П. Хухель и Г. Айх включали в лирическое изображение природы исторический опыт, находя для этого лаконичный поэтический стиль.

Гюнтер Айх (1907—1972) в 1959 году определил свое поэтическое само-





Г. Айх (1968)



Титульный лист издания (1946)

сознание как критическое отношение к миру. «Под критикой... подразумевается критическая позиция, потребность проверить каждый объект, прежде чем сказать «да» или «нет», спросить, прежде чем дать ответ. Она должна вызывать возмущение там, где требуется безоговорочное "да"»<sup>15</sup>. Айх призывал поэтов «вставлять палки в колеса».

Поэзия Айха шаг за шагом открывалась современной действительности. Стихотворные сборники «Отдаленные хутора» (1947) и «Метро» (1948) обозначили два жизненных полюса его творчества: природа и цивилизация. Пережитый военный опыт привел его к лаконичному воспроизведению непосредственно фактов, к инвентарной описи окружающего мира.

Стихотворение «Инвентаризация» — емкое и выразительное описание имущества одного военнопленного:

Это — моя шапка,  
это — мое пальто,  
а здесь в холщовой сумке  
мой бритвенный станок.

Консервная банка —  
она же миска и кружка, —  
на белой жести мое  
я нацарапал имя.

Нацарапал вот этим  
бесценным гвоздем,  
который я прячу  
от посторонних глаз.

Вещевой мешок,  
где пара теплых носков  
и единственное, что храню  
в тайне от всех,

я на ночь кладу  
вместо подушки под голову.  
Чтобы моя папка лежала  
между мной и землей.

Карандашный огрызок  
люблю я больше всего:  
днем он записывает стихи,  
мною сочиненные ночью.

Это — блокнот, это — жильё:  
брезентовая палатка,  
это — полотенце мое,  
это — моя суровая нитка.

*(Перевод Вл. Летушего)*

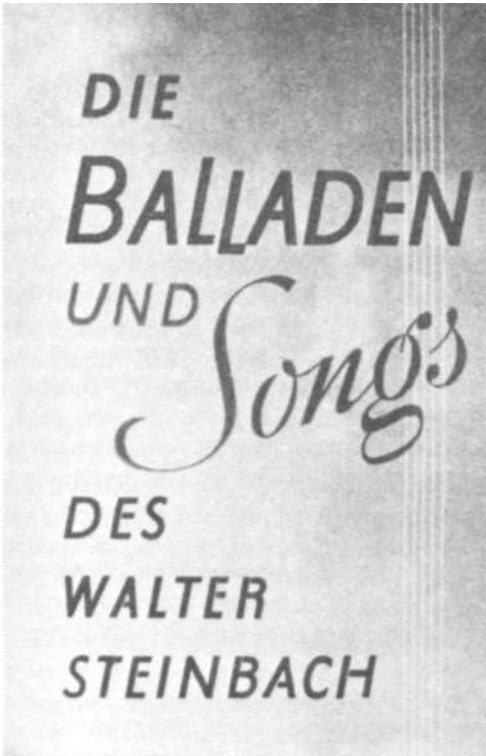
В 50-е годы Айх писал в основном радиопьесы, в которых он — как и в стихотворениях этого периода («Послания дождя», 1955) — призывает не к политическому долгу, а к нравственному самоанализу. В стихотворном сборнике «Поводы и каменные сады» (1966) он прибегает к будничному разговорному языку. И темы его поэзии тоже становятся более тесно связанными с окружающим миром.

Стихи, написанные по какому-то определенному поводу, открыли для поэта возможность выразить свое отношение к действительности. Возросшая склонность у Айха к сдержанности языковых средств предъявляла высокие требования к его читателям. В конце жизни он стал писать стихотворения в прозе («Кроты», 1968).

Сразу после войны в западногерманской литературе стали появляться различные образцы поэзии для самого широкого круга читателей. Сатири-



*«Адский парад»  
(ревью по сценарию  
Х. Ломмера  
«Тысячелетняя  
империя»;  
Веймар, 1946)*



Э. Кестнер (Х. Мейер-Брокман)

Однотомник (1948)

ческие стихотворения, написанные на злобу дня, печатались в газетах и журналах или находили своего слушателя в кабаре. Следует назвать такие литературно-сатирические журналы, как: «Уленшпигель», издававшийся Гербертом Зандбергом и Гюнтером Вайзенборном, «Дер Зимпл» в Мюнхене, «Дас Веспеннест» в Штутгарте. Эрих Кестнер издавал журнал «Пингвин. Фюр юнге Лёйте», в котором печатал сатирические стихотворения Хорста Ломмера (1904—1969), Карла Шнога (1897—1964), Вальтера Штайнбаха (1902—1947). Э. Кестнер, выпустивший два тома своих эпиграмм и песенок, написанных для мюнхенского кабаре «Шаубюне», «Коротко и ясно» (1948) и «Маленькая свобода» (1952), в своем стихотворении «Старик, идущий мимо» как бы подводил итог прошлому и настоящему:

...У всех моих историй привкус горек,  
их не пускают на страницы книг,  
их гонит прочь забывчивый историк,  
но ничего нельзя понять без них.  
Мы — из войны, мы помним о войне  
всей памятью живых и мертвецов.  
И стала очевидной ложь вдвойне.  
Я сам немало повидал лжецов  
воочию на сцене мировой.

(Перевод Вл. Летушего)

## Конформисты и оппозиционеры — литература 50-х годов

С образованием Федеративной Республики Германии было санкционировано и сепаратное развитие культурно-литературной сферы в западных зонах. В 1949 году были существенно восстановлены основы капиталистического экономического и государственного аппарата. В 50-е годы структурно оформились литературные отношения в системе, основанной на получении прибыли. Литературное дело строилось по американскому образцу.

Экономически важную роль стала играть бульварная литература, «грошенхевте», которая одновременно явилась важным идеологическим фактором в развитии господствующей империалистической системы. Демократическая оппозиция выступала против американизации жизни, за национальное самоопределение и единство.

Развитие и укрепление господствующей империалистической системы, вступление в западноевропейские военные и экономические союзы сопровождалось кампанией клеветы и подавления демократических и социалистических сил.

Началом послужил «Конгресс за свободу культуры»<sup>16</sup>, созданный в Западном Берлине в 1950 году, который распространил атмосферу антикоммунистической истерии и повлек за собой подавление демократических и социалистических сил. Это привело к систематическим запретам культурного обмена с социалистическими государствами, прежде всего с Советским Союзом и ГДР. Еще в 1962 году бундестаг принял так называемый запрет на сотрудничество, который предусматривал наказание за ввоз и распространение предметов культуры и печатной продукции из социалистических стран. Этот запрет уже в 60-х годах считался анахронизмом и позднее более не практиковался. Но усилились помехи в работе «Культурбунда» («Союз работников культуры за демократическое обновление Германии»), который в 1951 году на первом Федеральном конгрессе в Асмансхаузене конституировался как общезападногерманская организация. (Он был запрещен еще в 1947 году американскими властями в Западном Берлине, а в 1950 году благодаря пресловутому указу Аденауэра объявлен «коммунистической замаскированной организацией».) Своей высшей точки кампания клеветы достигла в донесении ведомства по охране конституции «Троянский конь» (1959), в котором были названы 400 видных буржуазных представителей культурной и духовной жизни, «виновных» в сотрудничестве с «Культурбундом», объявленным «организацией Fellow Traveller» (попутчиков) запрещенной Коммунистической партии Германии<sup>17</sup>. Характерным для атмосферы «холодной войны» и идеологического террора было бойкотирование Брехта, особенно в 1951, 1956 и 1961 годах.

Клеветническая кампания против демократических сил привела к тому, что некоторые писатели покинули ФРГ. В. Ильберг, В. Штайнберг, С. Гейм, П. Хакс и другие в начале 50-х годов переселились в ГДР, некоторые писатели буржуазно-гуманистического направления (Альфред Дёблин, Фриц фон Унру) снова эмигрировали. С другой стороны, с 1950 года были сняты последние запреты по отношению к писателям — апологетам фашизма: Г. Гримм,

Э. Э. Двингер, Г. Кольбенхейер, А. Мигель вновь могли беспрепятственно публиковаться.

В августе 1951 года в Хамельне состоялась «первая встреча немецких поэтов», в которой приняли участие авторы, поддерживавшие фашизм своими книгами<sup>18</sup>. Незадолго до этого Г. Grimm организовал встречу поэтов в Липпольшберге, где фашистские авторы выступали со своими произведениями. Потом эти встречи стали проходить ежегодно.

Культурная деятельность направлялась теперь на укрепление империалистической господствующей системы, происходил постепенный отрыв от общегерманских национальных объединений, борющихся за мир. Так, в 1951 году «Немецкий Пен-центр ФРГ» отделился от «Немецкого Пен-центра Восток и Запад», который выступал против планов правительства ФРГ, направленных на осуществление ремилитаризации.

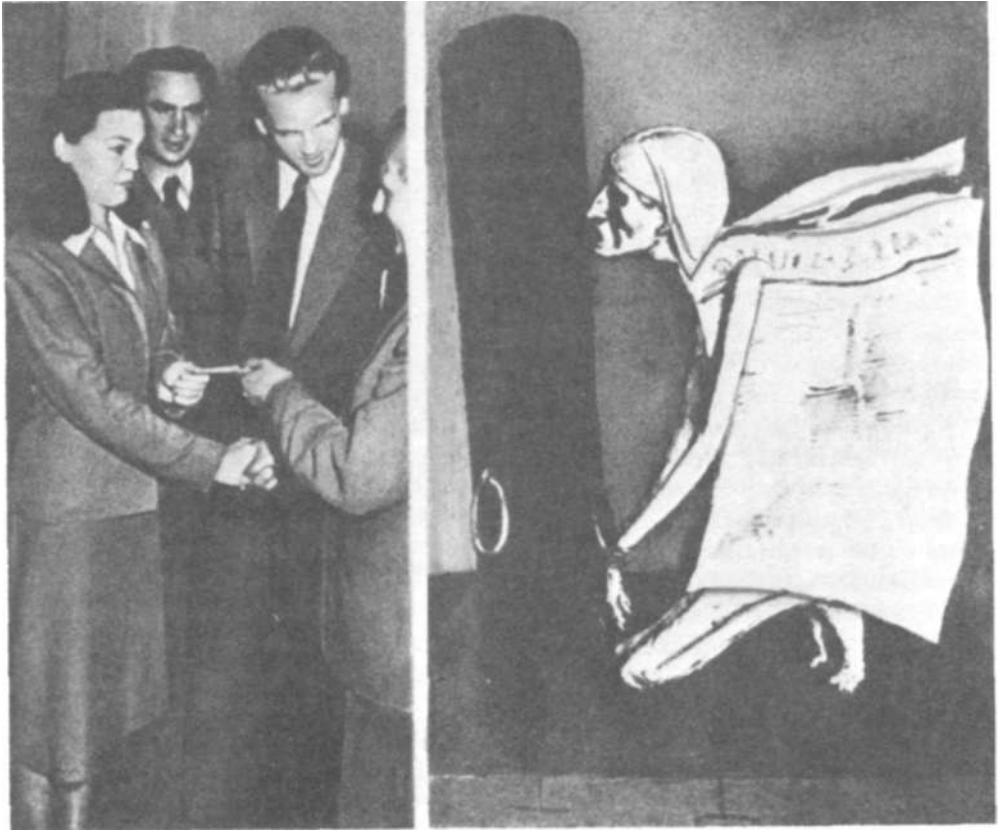
В 50-е годы возникла широко разветвленная система федералистских и частных литературных премий и стипендий, которые могли способствовать развитию культуры. С 1953 года под попечительством западногерманских предпринимателей стали выпускаться так называемые «Яресринге», ежегодные сборники немецкой индустрии, с помощью которых крупные промышленники стремились оказывать влияние на писателей.

Под воздействием антикоммунистической клеветы в адрес демократических сил вновь возникающая литература, критически освещавшая социальную реальность, принимала весьма противоречивый характер. Авторы демократического направления, в основном входившие в «Группу 47» (А. Андерш, В. Кёппен, Г. В. Рихтер, В. Шнурре, Г. Бёлль, П. Шаллюк и многие другие), принимали участие в акциях, направленных против ремилитаризации, против Парижских соглашений, против атомного вооружения бундесвера. Зачастую по своим взглядам они были близки СДПГ с ее непоследовательной оппозиционностью. Выступления демократических сил не могли, однако, воспрепятствовать перевооружению, включению бундесвера в западные военные союзы, а лишь замедлили их осуществление. В 1956 году была запрещена Коммунистическая партия Германии.

Свой политический долг многие писатели связывали с надеждой на то, чтобы при дальнейшем существовании капитализма и системы частной собственности добиваться возможности демократических преобразований и их реального осуществления. Эти иллюзии уже в 50-е годы подверглись серьезным испытаниям. Появились приверженцы нонконформизма — стремления к пассивности при одновременной возможности критики с индивидуально обоснованной гуманистической позиции. Нонконформизм преобладал среди интеллигенции до 60-х годов. Его критическое отношение к реставрации в ФРГ не содержало никакой альтернативы. Бессилие нонконформизма в середине 50-х годов привело к разочарованности.



*Заседание Пен-центра (Гамбург, 1949; слева направо: Пенцольдт, Ян, Кестнер, Шнайдер-Шельде, Казак, Эйленберг, Эггебрехт, Штернбергер, Фридман)*



*Вручение премии «Группы 47»  
И. Айхингер (1952; В. Иенс  
и Г. В. Рихтер)*

*А. П. Вебер «Говори, если сможешь»  
(1957)*

В литературной жизни 50-х годов господствующее положение заняла «Группа 47», созданная под руководством Г. В. Рихтера. Эта группа, по ее представлениям, была свободным объединением писателей, которые собирались на встречи с издателями и критиками для чтения своих произведений. У нее не было никакой программы и устава, лишь литературные критерии, по которым определялись масштабы художественных произведений. Политические взгляды членов группы были так же различны, как их почерки и литературные методы.

В течение двадцатилетней истории «Группы 47» не было, пожалуй, ни одной литературной моды, которая определялась бы не ею. Она открыла и поддержала многие таланты: Бёлль, Бахман, Вальзер, Грасс, Бобровский и др. Авторитет «Группы 47», хотя сама она никогда не предпринимала и не поддерживала никаких политических акций, был обусловлен критической позицией ее авторов. Однако ее собрания все чаще и чаще стали принимать характер литературной биржи; ее приговор становился билетом, который она давала или не давала, для входа в западногерманскую литературу. Для развития литературы это имело немалое значение: хотела того «Группа 47» или нет, но она способствовала делению литературы на высшую и низшую. Разумеется, такое деление было прежде всего следствием капиталистической системы получения прибылей, которая углубляла разрыв между трудящимися

массами и литературой и привела к тому, что в середине 50-х годов лишь 8 процентов населения удовлетворяло свои читательские потребности не низкопробной литературой. В таких условиях писателям критического реализма трудно было создать себе поле деятельности, тем более что официальная литературная критика настойчиво поддерживала понятие автономной литературы.

Таких писателей, как Г. Бёлль, П. Шаллюк и др., эта критика пренебрежительно оценивала как «традиционных», их реалистический метод объявлялся «антикварным».

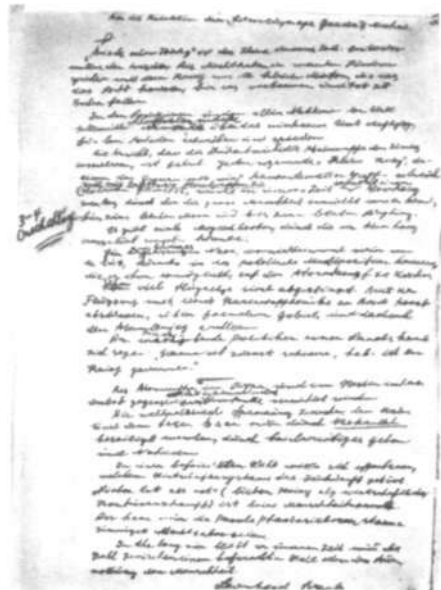
## Художественная проза

Нельзя оставить без внимания то, что некоторые известные писатели-эмигранты — как Л. Франк или Э. М. Ремарк — пытались своим литературным опытом оказать влияние на современную жизнь ФРГ.

Леонгард Франк после войны поселился в Мюнхене, но поддерживал прочные связи с ГДР. Используя еще раз основной мотив своего романа «Шайка разбойников», он в своем новом романе «Ученики Иисуса» (1949) разоблачал роковой альянс реакционных элементов в западных зонах с военной администрацией, мечтающей о реставрации старых порядков. В автобиографическом романе «Слева, где сердце» (1950) писатель не скрывал своих антикапиталистических взглядов. Эрих Мария Ремарк, последовательный антифашист, рассказал в романе «Искра жизни» (1952) о страданиях узников концлагеря. Так и не преодолев своего во многих отношениях абстрактного гуманизма, Ремарк оставался и в своих последних произведениях, правда с усилившейся склонностью к дешевой развлекательности, суровым критиком капиталистического общества («Черный обелиск», 1956). Герои романа «Время жить, время умирать» (1954) в годы второй мировой войны начинают выступать против фашизма.



Э. М. Ремарк



Л. Франк. Письмо в московскую «Литературную газету»

## Бегство и апология индивидуализма: Ганс Эрих Носсак и другие

В 50-е годы в западногерманской литературе усилились тенденции абстрактного гуманизма. С позиции такого гуманизма отношения между личностью и обществом рассматривались как неразрешимое противоречие, причем симпатии были на стороне личности.

Важнейшие произведения этого направления представлены в творчестве Ганса Эриха Носсака (1901—1977), который приобрел известность в 1947 году романом «Некий» и сборником рассказов и повестей «Интервью со смертью» (1948). В 1956 году появилась «Спираль», в 1958 «Младший брат». В 60-е годы вышли: «Дело д'Артеза» (1968), «Неизвестному победителю» (1969), «Украденная мелодия» (1972). Расцвет его творчества пришелся на 50-е годы. В 1956 году в речи «Слабые стороны литературы» он сформулировал свое неприятие общественной ответственности литературы в тот момент, когда писатели критического реализма вновь обратились к политическим вопросам.

Для творчества Носсака характерно противоречие между критическим отношением к лишенной смысла жизни и уходом в экзистенциалистские псевдорешения.

В романе «Не позднее ноября» (1956) показана попытка женщины вырваться из стерильной, великосветской жизни. Этот шаг в сферу «негарантируемую» — основной мотив романов Носсака. Но попытка вырваться терпит неудачу; только смерть соединяет влюбленных. В позднейших произведениях эти индивидуалистические тенденции усиливаются и ставят перед отдельной личностью непреодолимые препятствия в отношениях с другими. В романе «После последнего восстания» (1961) Носсак обличает всякий исторический оптимизм примером неизменного повторения такого же прошлого:

«Когда последнее восстание закончилось, вскоре выяснилось, что оно было неудачным, так как восставшие хотели того же, чего и те, против которых они восставали: власти». В притче о так называемом последнем восстании подразумеваются революционные преобразования XX столетия. Носсак противопоставляет их — и это прежде всего видно в романе «Дело д'Артеза» — отдельным избранным личностям, которые в своем радикальном разоблачении способны на самопожертвование.

Схожие обстоятельства можно найти и в прозе Вальтера Иенса, Эрнста Кройдера (род. в 1903 г.), Вольфдитриха Шнурре (род. в 1920 г.), Иенса Рена (род. в 1918 г.), Германа Кестена (род. в 1900 г.).

Вальтер Иенс (род. в 1923 г.) в 60-е годы своей телевизионной



Г. Э. Носсак (1963)





Г. Кестен (Р. П. Бауэр)



Э. Кройдер (1975)

пьесой «Красная Роза» (1967) стал на сторону прогрессивных сил истории.

В отличие от антифашистских позиций названных авторов критика цивилизации со стороны Герда Гайзера, так же как и Эрнста Юнгера, основывалась на реакционно-милитаристских убеждениях<sup>19</sup>.

В романе «Стеклянные пчелы» (1957), действие которого происходит в фиктивном будущем, Эрнст Юнгер подводит итог XX столетию. Поражение немецкого милитаризма он воспринимает как личное горе и как гибель всего мирового порядка, потому что это привело к вторжению в историю простых людей и к отставке аристократии. Его видение мира враждебно прогрессу и разуму, оно коренится в элитарной, антинародной позиции.

Его апологетические взгляды на «народ» нашли продолжение в творчестве Герда Гайзера (род. в 1908 г.). Роман Гайзера «Умирающие истребители» (1953) вошел в литературу о войне как ее оправдание и преуменьшение ее жестокости. Роман «Выпускной бал» (1958) хотя и содержит некоторый элемент сатиры на «экономическое чудо», все-таки написан с реакционных позиций.

Автор прокламирует аристократическое представление о ценностях, рационально не обоснованную высшую ценность отдельных личностей, которые должны объединяться против неполноценной массы. Реакционная критика восхваляла Гайзера за то, что социальность не входила в его понятия о жизни.

Тривиальная литература о войне распространяла подобные взгляды для массового потребления. С ее помощью проводилась идеологическая подготовка к перевооружению. Хотя тема войны в то время являлась важной и для писателей гуманистического направления, чтобы разоблачать непреодоленное прошлое, но реакционная литература о войне преобладала количественно и соответственно имела большее влияние на читательские массы.

Наряду с прославлявшими «добродетели» немецкого солдата антикоммунистическими романами Курта Хоххофа (род. в 1931 г.), в том числе «Война, война» (1951), книгами, распространявшими фашистскую мораль о «сверхчеловеке», — Хайнца Гюнтера Конзалика («Врач из Сталинграда», 1958), Иозефа Мартина Бауэра (род. в 1901 г.; «Пока несут ноги», 1954) — появились и рассказанные о жизни «простых солдат» хотя и натуралистически, но в целом в примирительном тоне трилогия «0815» (1945—1955) Ганса Гельмута Кирста (род. в 1914 г.), роман Вилли Хайнриха (род. в 1920 г.) «Терпеливая плоть» (1955), а также роман Вольфганга Отта «Акулы и маленькие рыбешки» (1956). Все эти книги выходили большими тиражами, по ним были поставлены кино- и телефильмы, что способствовало их широкому воздействию на публику. Это относится также и к последним романам Теодора Пливье «Москва» (1952) и «Берлин» (1954), в которых отчетливо выявились антикоммунистические взгляды автора. Эта линия использования военной тематики в коммерческих целях была продолжена и во время войны во Вьетнаме.

## Социально-критический роман

### Генрих Бёлль

Романы Генриха Бёлля первой половины 50-х годов достигли высшей точки в освещении второй мировой войны с позиций критического реализма.

Генрих Бёлль (1917—1985) родился в Кёльне, вырос в доме родителей — католиков-антифашистов. В своем первом рассказе «Поезд пришел вовремя» (1949) он на примере солдата фашистского вермахта показал бессмысленность и бесчеловечность войны, выступил с бескомпромиссной критикой такого милитаристского понятия, как «герой», и национализма. Эту проблематику Бёлль продолжил в романе «Где ты был, Адам?» (1951), в котором он высказывает две основных точки зрения на фашистскую войну.

В сложном переплетении сюжета Бёлль дает эстетическую оценку гуманизму и варварству, палачам и жертвам. Война представляется во всей ее бессмысленности, величие человека может утвердиться только в противодействии ей.

Такое понимание положено в основу многих рассказов, среди которых «Путник, когда ты придешь в Спа...» (1950) занимает особое место; в нем показана роль милитаристского воспитания юношей, которое превращает их в пушечное мясо.

Произведения Альбрехта Геза (род. в 1908 г.) «Беспокойная ночь» (1950), Герта Ледига «Катюша» (1955), Манфреда Грегора (род. в 1929 г.) «Мост» (1958) также явились важным гуманистическим вкладом в разработку военной темы в годы ремилитаризации.

После 1950 года Бёлль обратился к социальной действительности ФРГ. Роман «И не сказал ни единого слова» (1953) был началом его попыток литературного отображения господствующих в ФРГ сил.

Главный герой, служащий одного церковного учреждения, оставляет жену и детей, потому что не может больше вынести нищенской жизни в жалкой комнатке. Споры с самим собой приводят к тому, что он не порывает связей с семьей, потому что эти связи — единственная надежда в мире, стремящемся к наживе. Бёлль подвергает критике аморальную практику господствующего класса и продажное христианство.

В романе «Дом без хозяина» (1954) параллельно показаны судьбы двух женщин: жены буржуа и жены рабочего. Обе потеряли своих мужей на войне.

Лишившийся хозяина дом символизирует в представлении Бёлля распад форм жизни и политико-моральной субстанции буржуазного класса. Важное качество главных героев — способность «помнить» — является для Бёлля художественным средством показа тенденции к реставрации. Мечты сыновей этих женщин о будущем частично сбываются.

Эстетические и этические точки зрения, которые Бёлль раскрывает в 50-е годы, достигают кульминации в появившемся в 1959 году романе «Бильярд в половине десятого». Рассказ о семейной жизни одного архитектора раскрывает историческое развитие с его разрушительными силами. Бёлль ставит перед современниками вопрос об этическом и политическом преодолении исторической несостоятельности буржуазии.

Действие романа охватывает всего лишь один день — день рождения главы семьи Фемелей. За этот короткий промежуток времени благодаря ретроспекции и меняющейся перспективе в изображении героев подводятся итог прошедших пятидесяти лет исторического развития и жизни отдельных личностей. В разветвлении сюжетных линий, в символах буйвола и агнца автор раскрывает образы разрушителей и их жертв. В конце — акт отчаяния старой женщины, которая во время парада неисправимых стреляет в министра. Этот поступок символически ломает фатальный ход истории, ассоциируется с возможностью активных действий.

Этим романом Бёлль достиг вершины критического реализма в прозе 50-х годов. В начале 60-х годов у художника возникла неуверенность, появились тенденции разочарования. Итог, который Бёлль подводил социальному развитию в ФРГ, оказался негативным. Писатель еще раз попытался испробовать преобразующую и обновляющую силу христианской гуманной мысли (основал журнал «Лабиринт»), но вскоре понял всю тщетность своих усилий, позже он назвал это «вхождением в лабиринт»<sup>20</sup>.

Эти искания нашли отражение в романе «Глазами клоуна» (1963). Действие его тоже ограничивается одним днем, но уже не содержит эпически развернутой картины, как «Бильярд в половине десятого».

Речь идет о жизни клоуна Ганса Шнира. Со своей точки зрения Бёлль средствами критики и сатиры обличает губительный альянс церкви и капитала. Крах утопически-идеалистических представлений о прекрасных взаимоотношениях между людьми приводит героя на позицию критически-резонерской отстраненности.

Черты разочарования характерны и для рассказа «Самовольная отлучка» (1964). Только с повестью «Чем кончилась одна командировка» (1966) Бёлль сделал шаг вперед: он ставит вопрос о возможности для простых людей сохранить свою жизненную сферу, а в случае необходимости и защитить ее. Важные идейно-эстетические условия для этого были названы во «Франкфуртских чтениях» (1964)<sup>21</sup>.

В них Бёлль исходит из неразрывной связи эстетики и морали, выступает против любой игры в автономность искусства: писатель ищет истоки своего гуманистического искусства в повседневной жизни, в жизнедеятельности простых людей. «Провинция» и «Центр» выступают как символы нравственных и социальных противоречий. «Провинция» означает для Бёлля то повседневное, человеческое начало, которое находит свою питательную среду в работе, в помощи соседей.

## Вольфганг Кёппен

В начале 50-х годов Вольфганг Кёппен (род. в 1906 г.) написал «Голуби в траве», «Теплица» и «Смерть в Риме», книги, в которых он обличал ремилитаризацию и реставрацию империалистических порядков в ФРГ. Писатель точно предугадал дальнейшее существование тлетворной нацистской идеологии, милитаризма, коррупции и погони за прибылью.

Действие романа «Голуби в траве» (1951) переносит нас в то время, когда «первые новые кинотеатры, первые дворцы страховых компаний стали возвышаться над руинами и лавчонками, когда новые богачи еще чувствовали себя неуверенно, когда фавориты «черного рынка» искали, куда бы вложить капитал, а вкладчики сберегательных касс оплачивали войну».

На примере отдельных встреч и судеб автор раскрывает картину реставрации. Чтобы эстетически адекватно изобразить глубоко тревожное состояние общества, отмеченное чертами хаоса, Кёппен использует и монтирует по примеру Джойса, Дос Пассоса и Дёблина ассоциации, газетные заголовки, лозунги, обрывки слов. Пивная, ломбард и конференц-зал — вот места, где действуют его герои. Они группируются по их разному отношению к духовно-нравственному убожеству времени и к аморальной практике прогресса. На примере судьбы «не слишком усердного» писателя, который не хочет приравниваться к обстоятельствам, Кёппен раскрывает и свое собственное состояние.

В романе «Теплица» (1953) преобладает политическая тематика: роль буржуазного парламентаризма в процессе социальной реставрации.

На пути главного героя Кетенхейве — покинувшего Германию в 1933 году и теперь надеющегося на политическое обновление жизни, в которой он хочет принять участие в качестве депутата оппозиционной партии, — рушатся иллюзии о буржуазном парламентаризме. Кетенхейве узнает, что его дорога в Бонн — это дорога к «власти и доходному месту». Его размышления и видения, проверка своих взглядов и причин их несостоятельности бросают яркий свет на политическую сцену западногерманского государства через четыре года после его основания. Автор тем не менее не может ответить на вопрос, который задает его герой: «А я знаю дорогу?» Устранение — вот самый крайний вывод из неприятия существующих порядков.

Новеллистически заостренное событие — встреча Фридриха Вильгельма



Суперобложка с портретом В. Кёппена

Пфаффрата, обер-бургомистра одного западногерманского города, бывшего управляющего нацистским имуществом, с генералом СС Юдеяном, который был приговорен в Нюрнберге к смерти, бежал в Африку, а теперь прибывает в Рим с целью закупки оружия, — определяет сюжет романа «Смерть в Риме» (1954).

В Риме находятся и их сыновья: Зигфрид Пфаффрат, по случаю исполнения своей симфонии, и Адольф, сын Юдеяна, начинающий священник. Оба отреклись от своей семьи. Такая сконцентрированность на нескольких героях придает роману целостность, она позволяет автору проследить за дальнейшей деятельностью фашистских сил в ФРГ и одновременно на нейтральной почве, широко показать социальный характер и психологический склад этих героев. Юдеян изображен подчеркнуто гротескно, характеризуется как исполнитель, который только продвинулся дальше других бюргеров, «позволивших ему так далеко зайти». Противобойствующие силы гуманизма оказываются слабыми, подвергаются опасности. Служба священника изображается как отступление в религиозную самоудовлетворенность. Искусство Зигфрида Пфаффрата не находит доступа к тем, кто в нем нуждается.

Гуманистические принципы и их одновременная проблематичность свидетельствуют о неконформистской позиции Кёппена, которая лишена альтернативы. В трех этих романах еще в самый ранний период были обозначены существенные тенденции общественного развития. Кёппен на долгое время замолчал. Между 1958—1962 годами он написал путевые очерки («В Россию и куда-нибудь еще», «Путешествие в Америку», «Поездки во Францию», «Наследники Саламина» и др.). В 1977 году вышла его книга «Юность».

## Сатира на «общество всеобщего благоденствия»

В середине 50-х годов вышел в свет ряд сатирических романов. Их главной темой была связь между высокой капиталистической конъюнктурой и реставрацией.

В книгах Хуго Хартунга (1902—1972) «Мы вундеркинды» (1957), Эриха Куби (род. в 1910 г.) «Розмари, любимое дитя немецкого чуда» (1958), Карла Амери (1922—1978) «Большая экскурсия по Германии» (1958), Хайнца фон Крамера (род. в 1924 г.) «Искусственная фигура» и Ганса Вернера Рихтера «Линус Флек, или Утраченное достоинство» (1959) мы встречаем тип героев, уже знакомый по произведениям Вольфганга Кёппена и ставший исключительно важным для развития западногерманской литературы: это оппортунист, который ради экономической выгоды отбрасывает все нравственные сомнения.



Г. Хартунг



Э. Куби (X. Крецимар)

Характерным в этом отношении является роман «Мы вундеркинды». Это жизнеописание человека, который приспосабливается к каждой перемене в общественной жизни и умеет использовать это ради собственной выгоды; это персонаж, который и в других произведениях служит художественным медиумом для сатирического обличения определенных сторон политической реставрации и практики «экономического чуда».

Предметом критики — как в романе Бёлля «Молчание доктора Мурке» (1958) и других сатирических произведениях — становится также оппортунизм буржуазных интеллектуалов. Роман фон Крамера «Искусственная фигура» (1958) — попытка на примере вымышленной биографии некоего писателя осветить духовно-идеологические условия и последствия рестав-

рации и в мировоззренческо-философской дуэли возобновить конфронтацию буржуазного либерализма и фашистской идеологии. Крамер не продолжил эту форму всестороннего критического разбора, о чем свидетельствуют его сборники рассказов «Концессии неба» (1961), «Жизнь как в раю» (1964), и популярный роман «Параллельный мыслитель» (1968).

В последнем названном романе он попытался изобразить повседневные

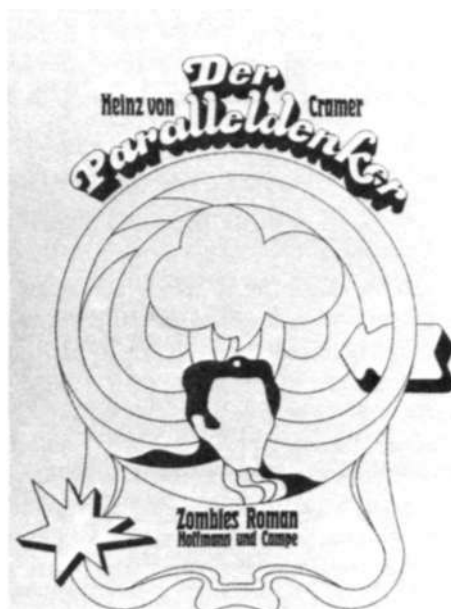


Anno Schmidt  
Nobodaddy's  
Kinder

Trilogie  
Das Welt-Kind-Kind-Kind  
Brandt & Bräse  
Hamburg 1963

Rowohlt

Суперобложка с портретом  
А. Шмидта (1963)



Титульный лист (1968)

явления и соблазны, которые воздействуют на людей с помощью средств массовой информации.

Особняком держался в литературе ФРГ Арно Шмидт (1914—1979). В своих рассказах и повестях («Левиафан», 1949; «Брандовский луг», 1951; «Коровы в полупечали», 1964) и в своих коротких романах («Каменное сердце, 1956; «Республика ученых», 1957; «КАФФ, а также Маре Кризиум», 1960) он от имени рассказчика и с позиции математически и филологически образованного человека, собравшего отдельные глубокие наблюдения на материале мелкобуржуазного повседневного быта, ставил диагноз чреватому катастрофой окружающему миру.

Короткие романы, вымышленные сообщения об уничтоженной Европе — это горько-насмешливые предостережения об опасности атомной войны. Шмидт, который выработал своеобразный языковой стиль, обосновал в «Вычислениях» (1 и 2) свою поэтику: главным для него было точно отобразить мысли и эмоции сегодняшнего читателя средствами внутреннего монолога, монтажа отдельных деталей, игры слов, техники фотоальбома и кропотливой работы мысли. В произведениях последнего десятилетия «Картотека сновидений» (1970) и «Школа атеистов» (1972) усилились тенденции формального экспериментирования, которое делает его книги все менее доходчивыми. В «Картотеке сновидений» перемешались едва ли возможная к восприятию эрудиция («картотеки») с переданными средствами звукописи эротически-психологическими эпизодами.

## Мартин Вальзер

Мартин Вальзер (род. в 1927 г.) дебютировал в 1955 году как прозаик сборником рассказов «"Самолет над домом" и другие истории». До этого он писал радиопьесы. Его рассказы написаны в традициях прозы Кафки, по которой Вальзер защитил диссертацию. Уже в них обнаружилась способность писателя к сатирическому изображению, что особенно проявилось в его романе «Браки в Филиппсбурге» (1957).

В центре романа — оппортунист-приспособленец, отрекающийся от своих антикапиталистических убеждений при первом же соприкосновении с действительностью. И все-таки роман Вальзера отличается от одноплановых, сатирически изображающих оппортунизм произведений Хартунга, Куби и других более глубоким раскрытием общественных механизмов, в которых действуют главные герои. Вальзер показывает крах представлений о ценностях — крах человеческих отношений из-за главенствующего принципа погони за прибылью и махинаций господствующей индустрии культуры. Этот опыт реальности включает в себя и проблему нонконформизма.

В романе «Половина игры» (1960) писатель продолжает путь тщательного изучения действительности. Автор изображает ее с точки зрения главного героя Ансельма Кристляйна, потерпевшего крах интеллектуала.

Кристляйну «посчастливилось» от простого коммивояжера подняться до специалиста по рекламе и «психологическому старению продукции», сделаться, стало быть, одной из ключевых фигур империалистического общества. С одной стороны, он стремится, безусловно, приспособиться к обстоятельствам, с другой стороны — это ему никогда полностью не удастся. Композиция романа позволяет автору дать сатирический анализ внутренней структуры общества. Прежде всего показать переплетение настоящего и прошлого,



*М. Вальзер (1969)*

охватить все ступени изображаемой действительности, включая политическую и персональную расстановку сил в правящей верхушке. Все это усиливает реализм романа, тому же способствует психологическое обоснование поступков персонажей и детализация.

В 60-е годы — раньше, чем другие писатели, — Вальзер, прежде всего в своих пьесах, начал пересматривать взгляды неконформистских деятелей искусства. Он расценивал позицию неконформизма как составную часть империалистического общества и отказался придавать впредь этой позиции оттенок «привлекательности»<sup>22</sup>.

В 1966 и 1973 годах Вальзер опубликовал романы «Единорог» и «Крушение», которые продолжают историю Ансельма Кристляйна.

В «Единороге» — название подразумевает индивидуалиста — Кристляйн становится уже писателем.

Получив заказ написать роман о любви, он начинает собирать соответствующий материал. В таком заказе уже заранее оговорен частичный результат того, что осталось от «самого сильного человеческого чувства — от любви», потому что «собрано» то, что в литературной индустрии можно превратить в звонкую монету. Кристляйн и здесь выступает как рупор официальной литературной критики, хотя он задуман автором и как способный к дальнейшему развитию персонаж. Пережитая им любовная история побуждает Кристляйна отказаться от превращения таких историй в товар, от своей роли придворного литературного шута. Вальзер показал в своей книге возможности воспоминания и трудности творчества; в окружающем его мире Кристляйн не может найти слов для описания любви. Обратившись к теме о трудностях творчества, об использовании литературы в условиях империалистической литературной индустрии, Вальзер предвосхитил позднейшие дискуссии о коммерциализации литературы.

## Гюнтер Грасс

Роман «Жестяной барабан» (1959) стал крупнейшим событием мирового значения в серьезной послевоенной литературе ФРГ. Его автор Гюнтер Грасс за прочтение двух глав из этого романа в 1958 году получил премию «Группы 47». По своему характеру эта книга — сатирическое жизнеописание, отображающее немецкое прошлое и современность ФРГ.

Главный герой романа, Оскар Матцерат, пациент лечебно-санаторного заведения. Незадолго до своего тридцатилетия он решил подвести итог своей жизни. Герой-рассказчик стоит в одном ряду с персонажами плутовских романов. Он принадлежит к тем «сверхчутким младенцам», чье духовное разви-



тие завершилось в момент рождения. В возрасте трех лет он перестал расти, остался «трехлетним, но трижды умным». Со своей колокольни он наблюдает мешанскую повседневность и исторические события в «свободном государстве» Данциге — от зарождения фашизма до вступления советских войск. Оскар может вмешиваться в происходящее вокруг него своим жестяным барабаном и способностью криком разбивать стекла и превращать в настоящее эпизоды своего прошлого. При этом Грасс явно выступает на стороне аутсайдеров из простонародья. Хотя роман и включает в себя показ современности, взаимосвязь между нею и прошлым не становится предметом эпического рассмотрения. Сатира сконцентрирована прежде всего на образе мыслей периода «экономического чуда». И с фашизмом «разделяются» в сатирико-гротесковых картинах и эпизодах, правда, охватывающих лишь его отдельные стороны. Свои антифашистские взгляды Грасс обосновывает главным образом эмоционально. Это происходит из-за социальной изолированности главного героя в силу его аномальности. Грасс изображает его судьей времен и миров, который стоит как бы в стороне от всего происходящего. Оскар, одна из фантастических фигур возмутителей времени, вершит суд над всем миром и лишь один видит в абсурдности и бессмысленности случайного закон развития. Это примечательный эпический представитель неконформизма.

В последующих произведениях, повести «Кошка и мышь» (1961), романе «Собачьи годы» (1963), Данциг — родной город писателя — также является основным местом действия, откуда сюжетные линии ведут в современную жизнь ФРГ.

В «Собачьих годах» Грасс, изображая мелкобуржуазный мир Данцига — он рассказывает о жизни собачьего «фюрера», — художественно более тесно связывает его с ходом истории. И развитие ФРГ в период реставрации показано более объемно и закономерно, хотя и здесь гротесковая деталь подчинена абсурдному ходу истории, так что едва ли можно заглянуть в суть политических и социальных противоречий.

В 60-е годы в творчестве Грасса усиливаются антикоммунистические тенденции, проявившиеся особенно отчетливо в пьесе «Плебеи репетируют восстание» (преьера состоялась в 1966 г.). Грасс тоже начал в соответствии с изменившейся реальностью пересматривать свои неконформистские позиции, а впоследствии и сдавать их<sup>23</sup>. Негативно-критическая писательская точка зрения показалась ему теперь свидетельством отчужденности от мира и всезнайства; но он отмежевался и от тех, кто начал преодолевать неконформизм благодаря приобретению нового отношения к современной классовой борьбе (М. Вальзер, П. Вайс и др.). Грасс развивал воззрения анти-



Обложка книги Г. Грасса  
«Жестяной барабан» (Г. Рихтер,  
1968)

революционного политического прагматизма, основанного на реформизме Э. Бернштейна и стремящегося к позитивно-конструктивному отношению к социальной действительности ФРГ; при этом Грасс возлагал свои надежды на обещания реформ со стороны Социал-демократической партии Германии.

Такая метаморфоза нонконформиста Гюнтера Грасса глубоко изменила и его литературное творчество. В романе «Под местным наркозом» (1968) — и в связанной с ним пьесе «Перед этим» (преьера состоялась в 1969 г.) — он обратился к событиям и проблемам оппозиционного студенческого движения.

В романе показан конфликт между студентом Старушем, бывшим нонконформистом и идейным ниспровергателем, который, «ко всему привыкнув, стал умеренным», и учеником, полным желанием перемен, напоминающим своему учителю о его собственном прошлом. По мере развития действия ученик убеждается в иллюзорности всех планов изменить мир и склоняется к прагматизму.

Повторяемость одного и того же положена в основу структуры романа; и вообще мировоззрение Грасса, начиная с этого романа, все сильнее выступает на первый план по сравнению с охватом реальной действительности. Такой взгляд на мир интерпретирует ход истории как абсурдную неизбежность и в качестве единственной возможности действовать выдвигает политический прагматизм, для которого все революционные социальные изменения представляются иллюзорными.

Гюнтер Грасс выступает и как поэт. Его ранние сборники стихов: «Преимущества воздушных кур» (1956), «Рельсовый треугольник» (1960), «Выспрошенный» (1967) — отличаются богатством фантазии и красотой поэтических образов. В своих стихах автор тоже стремится избавиться «понятные вещи от всякой идеологии»<sup>24</sup>. В сборнике «Выспрошенный» он отходит от этого принципа, чтобы выступить против политизации поэзии, которая началась в эти годы.

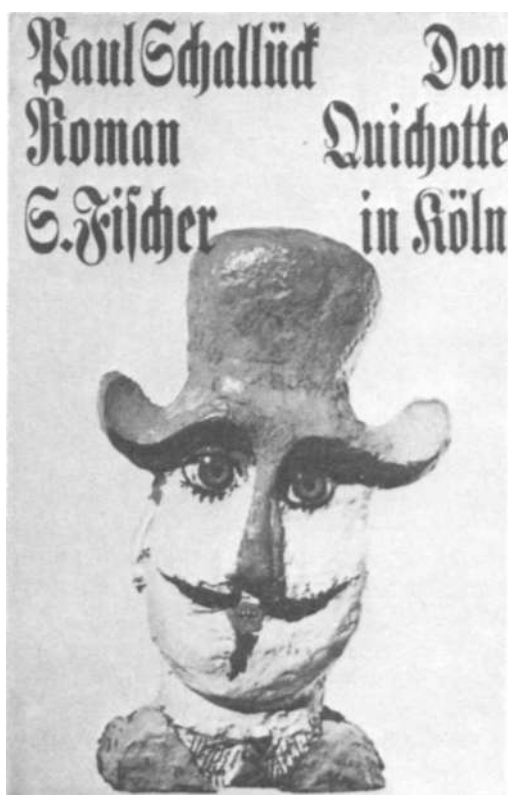
## Пауль Шаллюк — Альфред Андерш

Итоговыми в развитии прозы конца 50-х годов являются также романы «Рыжая» Альфреда Андерша и «Энгельберт Рейнике» Пауля Шаллюка. Для этих романов характерна идейная и композиционная связь настоящего и прошедшего, благодаря которой они приобрели большую историчность и реализм. Главные герои Андерша и Шаллюка преодолевают разочарованность и активно, сообща выступают с антифашистских позиций.

Пауль Шаллюк (1922—1976) в своих вышедших до той поры книгах «Если бы можно было кончить лгать» (1951), «Прибытие в ноль двенадцать» (1953), «Невидимые ворота» (1954) выдвигает моральное обвинение в недостаточном сознании индивидуальной политической ответственности. В романе «Энгельберт Рейнике» (1959) он обращается к общественно-политическим проблемам. Вышедший в 1967 году роман «Дон Кихот в Кельне» разоблачает манипулирование средствами массовой информации. Один «неприспособившийся» всерьез принимает политико-моральные декларации «свободного демократического общества» и терпит крах.

Альфред Андерш (1914—1980) в романе «Рыжая» (1960) подводит итоги жизни своей героини.

Жена одного зажиточного мелкого буржуа убегает от нравственной тесноты и оппортунизма окружающего ее мира в романтическую бедность итальян-



*Суперобложки книг А. Андерша, П. Шаллюка*

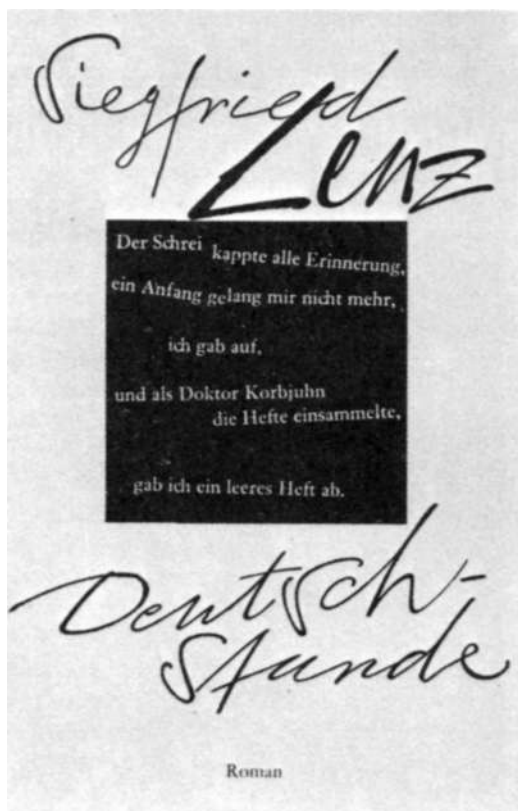
янских рыбаков. Самоиспытание героини дает возможность автору высветить господствующие моральные устои.

В ранних произведениях («Вишни свободы», 1951; «Занзибар, или Последняя опора», 1957) Альфред Андерш изображает с экзистенциалистских позиций конкретные исторические события, происходившие при фашизме, причем общественной ответственности он противопоставляет абсолютную непричастность к чему бы то ни было как миг свободы и предварительное условие для индивидуального самоосуществления.

Проблемы лишенного всяких связей, колеблющегося между общественными фронтами и различными возможностями существования интеллигенции присущи также роману «Эфраим» (1967). Хотя Андерш прибегает к глубочайшей самоиронии и всемерно иронизирует над нонконформизмом, он не находит альтернативы. В романе «Винтерспельт» (1974) он вновь отказался от такой позиции.

## Зигфрид Ленц и Уве Йонзон

«Ястребы в небе» (1951) был первым романом Зигфрида Ленца (род. в 1926 г.). В нем дана постановка проблемы, характерная для Ленца: растерянность человека, преследуемого своей виной. И роман «Дуэль с тенью» (1953) тематически близок первому.



Суперобложка книги З. Ленца «Урок немецкого»

На одном офицере со времен второй мировой войны лежит груз вины. Теперь он разыскивает места своих преступлений, чтобы оправдаться. Но чувство вины не отпускает его, и он принимает смерть.

Ленц рассматривает вину — это встречается частично также и в романе «Городские толки» (1963), действие которого происходит во времена фашистской оккупации Венгрии, — как проблему совести человека. Опыт, который он приобрел, когда писал свой роман «Человек в потоке» (1957), исследуя взаимоотношения между людьми и их работой, не получил дальнейшего развития. Ленц постоянно возвращался к теме «вины».

Это относится и к его пьесе «Время невиновных» (премьера состоялась в 1961 г.), которая тематически близка роману «Городские толки». В некоторых рассказах из сборников «Пожарное судно» (1960) и «Нарушитель спокойствия» (1965) «вина» становится более конкретной — это признание своего бессилия теми, кто

пассивно наблюдал за совершавшимися преступлениями.

Самая известная книга Ленца — роман «Урок немецкого» (1968), в котором — как и в романе «Живой пример» (1972) — ставится вопрос о приспособлении к фашизму и об антифашистском Сопротивлении. В «Уроке немецкого» Ленц на примере судьбы главного героя Зигги Йепсена связывает фашистское прошлое и настоящее Западной Германии.

Выяснение степени вины отца, «полицейского самого северного участка Германии», — тема штрафного сочинения его сына-школьника.

Отец должен был следить за соблюдением художником Ханзенем установленного нацистами запрета заниматься живописью, что он, повинувшись долгу, делал даже тогда, когда уже никто от него этого не требовал. Ленцу удалось раскрыть механизм поведения обывателя, показать влияние этого механизма и на современную западногерманскую действительность, показать опасную преемственность обстоятельств, которые все время требуют приспособленчества. На примере поведения художника рассматриваются возможности Сопротивления, которые автор все же ограничил примером отдельной личности и ее порядочности. В «Уроке немецкого» отходит на задний план характерный для раннего творчества Ленца показ основных этических типов, освободив место для жизненно верного изображения происходящего в знакомых провинциальных условиях.

Свой морально-политический долг Ленц характеризует как «молчаливую

обязанность» «защищать язык и быть солидарным с властью не имущими»<sup>25</sup>.

Ленц известен и как автор коротких рассказов. Некоторые рассказы из сборников «Такой нежной была Зулейкен» (1955), содержащего мазурские истории, «Горе-охотник» (1956), «Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга» (1974) превосходят его романы своим критическим реализмом.

Главная тема Уве Йонзона (1934—1984), который в 1959 году переехал из ГДР в ФРГ, а позднее в США, — сложные последствия объявленных автором непостижимыми общественных отношений, которые он, не делая никаких исключений, изображает как враждебные человеческой личности. Писатель пытается отыскать третий путь между капитализмом и социализмом.

В своем первом романе «Догадки о Якобе» (1959) он выбрал перспективу нерешительного, блуждающего между фронтами классовой борьбы человека, чье чувство справедливости заставляет его сомневаться в каждом социальном опыте, человека, который из-за своих больших заблуждений терпит крах. Ни в этом, ни в другом романе — «Третья книга об Ахиме» (1961) — автору не удалось осмыслить революционные преобразования в ГДР. Невозможность нарисовать правдивую картину жизни этой страны становится самостоятельной темой, когда Йонзон показывает неудачную попытку одного западногерманского спортивного репортера написать о знаменитом спортсмене из ГДР.

Уве Йонзон сталкивает читателя со своими трудностями творчества и познания. Предположения, вызванные незнанием и сомнением в возможности познания, даже его идейные принципы, основанные на непостижимости мировых взаимосвязей, отражаются в художественной манере автора. Поэтому точное описание отдельных событий и процессов противоречит нечеткости изображения целого.

В цикле романов «Дни года» (4 т., 1970—1974) Йонзон связывает хронику 1967—1968 годов с эпизодами из жизни своего главного героя, на примере которых он стремится показать узловые моменты истории Германии между 1933 и 1970 годами. Хотя Йонзон охватывает здесь широкий круг явлений современной истории, выступает, например, с меткой критикой порядков в США, он не добавил ничего нового к той картине мира, которую он создал на основе своей неконформистской позиции. Правда, его антикоммунистические взгляды — здесь прямо политически подчеркнутые — проявились более отчетливо, чем прежде.

## Поэзия между консерватизмом, модернизмом и критическим долгом

### Старые и новые

Влияние Готфрида Бенна способствовало возникновению консервативных и модернистских литературных концепций. Наряду с этим существовала поэзия, для которой главным принципом оставался гуманизм — правда, принципом без практических социальных связей.

Во второй половине 30-х годов развилась самобытная социально-критическая поэзия, которая исходила прежде всего из утопических представлений об обществе. Поэтому она решительно выступала против ограничения поэтических высказываний исключительно личными проблемами.



*К. Кролов (1965)*



*В. Вейпах (1960)*

Представляемая Готфридом Бенном литературная концепция абсолютного воздержания искусства от социальных проблем оказалась весьма подходящей для политической и идеологической реставрации в ФРГ. Он сам был удивлен тем общественным резонансом, какой получили в послевоенном обществе его эссе «Изображенный мир» (1949) и автобиография «Двойная жизнь» (1950), в которой он выдвинул основной принцип полной несовместимости духовной и общественно-практической сфер жизни.

Бенн прокламировал уход поэта из историко-общественного мира. Такое двойное существование жизни и духа оправдывало любую социальную несостоятельность и обосновывало возврат к чистой форме как единственно возможному индивидуальному творческому акту. В стихотворных сборниках «Фрагменты» (1951) и «Дистилляция» (1953) он наглядно изобразил эту картину мира, картину всеобщей фатальности, в монологах лирического героя. Высокая художественная завершенность этих стихов придает им одурманивающую прелесть. Петер Рюмкорф охарактеризовал их как «Ла Палому интеллектуального полсвета»<sup>26</sup>. Бенн умер в 1956 году.

В переписке с Бенном некоторые поэты, начавшие писать в 50-е годы, сформулировали свою программу. К их числу принадлежит и Ганс Эгон Хольтхузен (род. в 1913 г.), который в сборнике своих эссе «Неприкаянный человек» (1951) от имени «прошедшего года» и «христианского образа мысли» констатировал «заброшенность» человека.

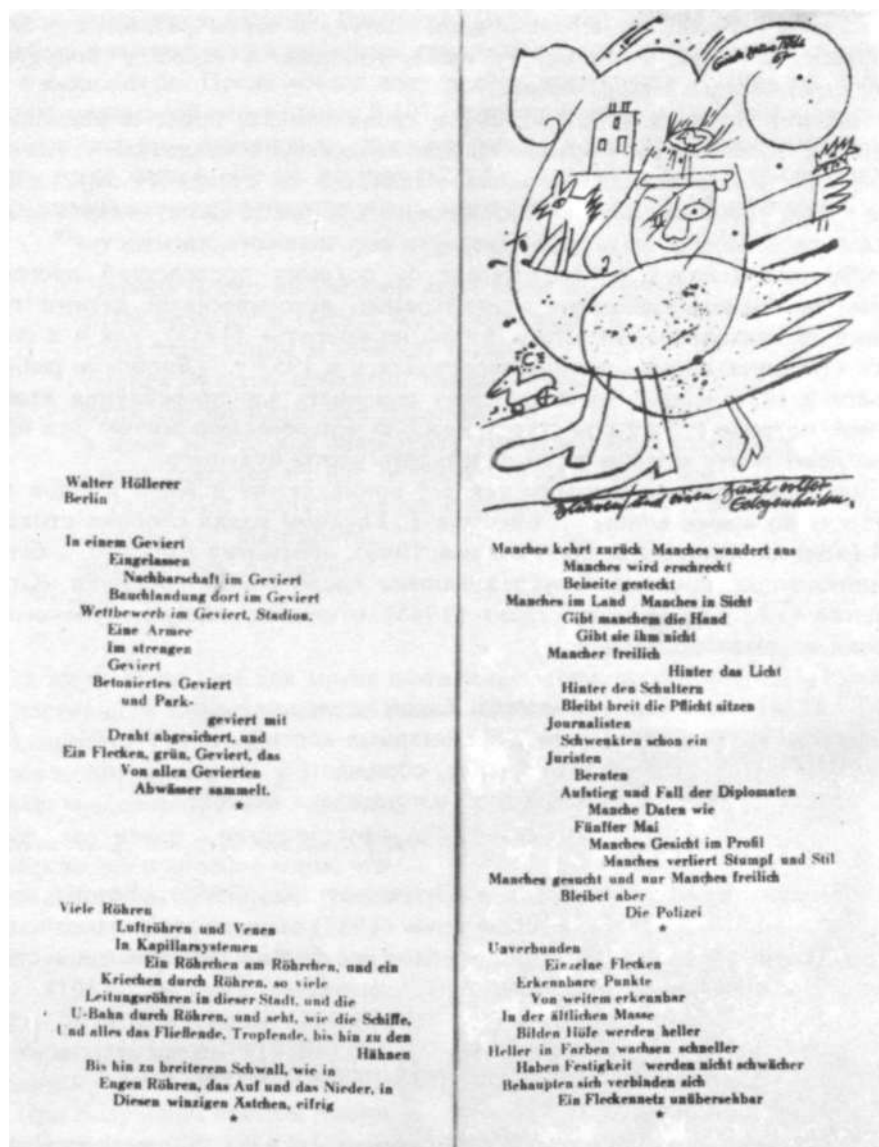
В подобных же выражениях, как и в опубликованной им антологии «Обуянное бытие» (1953), предстает перед читателем мешанина из экзистенциалистских идей, консервативных представлений о порядке и воинствующего антикоммунизма. Похожую позицию занимали Хайнц Пионтек (род. в 1925 г.) и Эрнст Кройдер (1903—1972), в чьих стихотворениях лирический герой уходит из реального мира в некие экзотические дали.

Наряду с этим получали признание концепции модернизма, чьим теоретиком выступал прежде всего Вальтер Хёллерер (род. в 1922 г.), поэт, критик, эссеист, а с 1962 года — руководитель «Литературного коллоквиума» в За-

падном Берлине. С 1954 года он вместе с Гансом Бендером (род. в 1919 г.) издавал журнал «Акценте».

Здесь видна связь традиций модернистской литературы, начиная с немецкого экспрессионизма и кончая французским сюрреализмом, причем эти литературные течения рассматриваются как чисто литературное бунтарство, не связанное с историческими процессами.

Согласно модернистским концепциям, методически организованная «редукция» действительности имеет более важное значение, чем тема и предмет изображения. Речь идет не столько о передаче опыта, сколько о «восхищении словесным монтажом». Из-за этого утрачивается смысл стихотворения, доминирует его форма, что зачастую мешает читателю понять его содержание.



Стихотворные вставки В. Хёллера к «Берлинской книге» Г. Б. Фукса (1968)

Издатель и «поэтолог», В. Хёллерер опубликовал также антологию «Транзит. Книга стихов середины века» (1954), «Теорию современной поэзии» (1964) и, кроме того, стихотворный сборник «Другой гость» (1952).

## Гуманизм в тупике

Г. Айх, В. Вейраух, К. Кролов и М.-Л. Кашниц начали писать еще до или во время нацизма. Они продолжали традиции буржуазного гуманизма, который, однако, оставался идеалистическим постулатом. Свое неприятие общественного развития ФРГ они выражали не политическим, а моральным образом. Разработка опыта войны, показанного большей частью лишь в личном плане, завершилась. Все чаще на передний план выступали черты фатальности бытия. Это изменило — как, например, у Айха, Кролова, а также у Вейрауха — форму поэтического изображения.

Вольфганг Вейраух (1907—1980) в своих стихах, прозе и радиопьесах выступал с требованием морального противодействия «падению человека»<sup>27</sup>. Во многих стихотворениях сборника «Написано на стене» (1950) он стремился путем «отмены» научно-технического прогресса «восстановить для человека первозданную ситуацию», «вернуть ему непосредственность»<sup>28</sup>.

Вольфганг Вейраух предостерегает от роковых последствий прогресса, которые он иногда связывает с некоторыми историческими датами и событиями. В стихотворении «Петь, чтобы не умереть» (1956), как и в радиопьесах («Минута негра», премьера состоялась в 1953 г.; «Японские рыбаки», премьера в 1955, и др.), он показывает опасность злоупотребления атомной энергией, которое ставит под угрозу каждую человеческую жизнь. Эти опасения не дают поэту возможности разглядеть черты будущего.

К наиболее активным поэтам тех лет принадлежит и Карл Кролов (род. в 1915 г.). Во время войны он вместе с Г. Гауппом издал сборник стихотворений («Благословенная, добрая жизнь», 1943), лейтмотив которого — бегство в сомнительную идиллию. Опубликованные после войны сборники «Стихотворения» (1947) и «Тяжкая кара» (1948) отмечены знаком глубокого потрясения и самоисправления:

Где ты теперь? Какой нездешний мрак  
Сокрыл твои изломанные кости?  
Уродливое пугало, сорняк,  
Бесплотный дух, живущий на погосте.

*(«К Германии». Перевод Д. Веденяпина)*

В последующих сборниках стихов «Приметы мира» (1952), «Ветер и время» (1954), «Дни и ночи» (1956), «Чужие тела» (1959) заметен все усиливающийся отход от социальной проблематики; Кролов все больше обращается к стихам о природе, к ландшафтной поэзии.

## Критика, утопия, разочарование

Со второй половины послевоенного десятилетия на общественной арене появилось новое, сознающее свой социальный долг поколение писателей. Для него война и фашизм все больше становились лишь исходным пунктом



для художественного отображения настоящего. Ответственность писателя, связь литературы с политикой были для них важными вопросами, однако и враждебность к идеологии давала о себе знать.

Для П. Целана, И. Бахмана, П. Рюмкорфа, Г. Б. Фукса, К. Меккеля, Г. М. Энценсбергера, Г. Грасса и других с самого начала общество, а не, скажем, природа, было исходным пунктом эстетической концепции. Художественное творчество они связывали с нравственными требованиями и сторились эстетизма. Критически изображая действительность, охотно прибегая к сатире и иронии, они опирались на утопические представления об обществе.

Решительным обличением фашистского прошлого проникнуто творчество Пауля Целана (1920—1970).

Целан родился в бывшей Буковине (Румыния) и, как только началась война, был интернирован в немецкий трудовой лагерь. Его семья была уничтожена в концлагере. После войны поэт долгое время жил в Париже, работал учителем, занимался переводами. В 1970 году он кончил жизнь самоубийством.

Целан получил известность прежде всего своим стихотворением «Фуга смерти» из сборника «Песок из урн» (1948) — глубоко впечатляющее поэтическое изображение преследования и уничтожения евреев фашистами:

Черное млеко рассветной зари пьем мы ночью  
 пьем тебя днем смерть маэстро немецкий  
 пьем тебя утром и вечером пьем  
 смерть маэстро немецкий глаза голубые  
 пуля его попадает без промаха в вас  
 в доме золото кос Маргарита твоих человек поселился  
 свору спускает на нас одаряет могилой небесной  
 с гадюками ладит и грезит о смерти маэстро немецкий  
 золото кос Маргарита  
 пепел волос Суламифь

*(Перевод О. Татариновой)*

Та же тема, но уже как мотив памяти о смерти, воспоминания о прошлом ради настоящего звучит в книгах Целана «Забвение и память» (1952), «От порога к порогу» (1955).

Уже в «Фуге смерти» у Целана проявляется своеобразное, далеко идущее в своей автономности мотивирование и видение мира, что делает его стихи труднодоступными, а в таких сборниках, как «Решетка языка» (1959), «Роза никому» (1963), «Смена дыхания» (1967), «Нити солнца» (1969), «Неизбежность света» (1970), оно становится еще более обособленным. При получении премии имени Георга Бюхнера (в 1960 г.) Целан так определил свою поэтическую позицию: он исходит из диалогиче-



*П. Целан (1954)*

ской сути стиха, но не может преодолеть бессилие языка, которое обусловлено бессилием бытия.

Ингеборг Бахман (1926—1974), урожденная австриячка, поначалу нашла своего читателя в ФРГ. Главная ее тема звучит уже в названии стихотворного сборника «Отсроченное время» (1954). Но и в сборнике «Призыв к Большой Медведице» (1956) речь идет прежде всего о времени, о настоящем и недавнем прошлом, которое осталось непреодоленным. Угрожающие приметы современности, сознание того, что живешь между войнами, заставляют ее воспринимать время только как «отсроченное»:

Наступят дни жесточе.  
До времени отсроченное время  
заалело на горизонте.

*(Перевод К. Богатырева)*

В многочисленных вариациях эта тема появляется вновь — в стихах, радиопьесах и прозе. Это выражается и в утверждении брэнности всех связей, в поисках иных форм человеческого бытия, в предотъездном настроении, в котором постоянно находятся ее герои. Они провозглашают другой жизненный принцип, отличный от существующего, жаждут преобразований, перемен; Ингеборг Бахман изображает все это как утопию.

В 1952—1956 годах Вернер Ригель (1926—1956) и Петер Рюмкорф (род. в 1929 г.) издавали в Гамбурге литературный журнал «Цвишен ден криген» («Между войнами»). В нем они пропагандировали свою художественную концепцию, «финизм», в котором



*И. Бахман (1960)*



*П. Рюмкорф (1962)*

нашли отражение глубокие впечатления о войне, сознание несостоявшегося обновления, ощущение своей «запятнанности». Разочарование и безнадежность пронизывают их первый совместный поэтический сборник «Пламенные стихи» (1956). В вышедших затем книгах Рюмкорфа «Земное удовольствие в 2» (1959), «Фокусы» (1962) доминирует вызывающе пессимистический, полный скепсиса тон.

## Ганс Магнус Энценбергер

Самым значительным, сознающим свой общественный долг поэтом этого поколения является Ганс Магнус Энценбергер (род. в 1929 г.), который выступал и как эссеист, критик, драматург, прозаик, издатель (он выпускал журнал «Курсбух» с 1965 г.), и как переводчик. Уже в первых стихах Энценбергер показал себя как политический автор с самобытной манерой письма, который боролся с избитым языком коммуникативных средств и рекламы. В сборнике «Защита волков» (1957) он берет на прицел вызывающие озабоченность порядки в империалистическом обществе.

Он атакует уступчивость «овечек», которые покорились «волкам» и не разгадали ложь о так называемом «классовом мире», он обрушил настоящий залп брани в адрес соблазненных:

Глядитесь в зеркало: трусы,  
вы сторонитесь правды суровой.  
К чему учиться, лучше мышление  
передоверить волкам.  
Кольцо в носу — шик наивысший ваш.  
Самый нелепый обман, самый жалкий посул  
вас прельщают. Шантаж — самый грубый —  
слишком мягок для простофиль.

*(Перевод А. Штейнберга)*

В книге «Язык страны» (1960) Энценбергер изображает, зачастую в абсурдных картинах, мир, находящийся под властью денег. Автор ищет альтернативу, ищет то, чему «можно воздать на земле громкую хвалу». В стихотворениях, вошедших в сборник «Шрифт для слепых» (1964), усилились признаки разочарованности; одновременно указывалось и направление поиска: уход от общественной суматохи, который все еще служит самосознанию:

Здесь светло, возле ржавой воды,  
невесть где,  
здесь,  
где серые ивы, где серые  
травы,  
где угрюмое светлое небо,  
где стою я.

(это не точка зренья, выстукивает дятел  
в мозгу у меня)



Г. М. Энценсбергер на заключительном митинге «Бедственное положение демократии» (Франкфурт-на-Майне, 1966)

здесь, где я стою, серебрится под ветром  
болотный пух,  
видишь, как светится безмолвная глухомань,  
здесь, только здесь — земля.

(viva! долбит угрюмый дятел: viva,  
Фидель Кастро!)

(«*Lachesis lapponica*». Перевод Вл. Лемучего)

Концепция политической поэзии у Энценсбергера достаточно противоречива: с одной стороны, он требует выступать за социальный прогресс, прямо говорить о политических порядках, с другой стороны — он предостерегает от того, чтобы принимать участие в революционном движении. Такой разлад побудил его в течение нескольких лет заниматься прежде всего политической публицистикой. Появившаяся в 1975 году книга «Мавзолей», в которой даны портреты исторических личностей, и другие произведения, вышедшие между 1970 и 1975 годами, свидетельствуют о том, что достижения 60-х годов открыли для него более широкие горизонты. Правда, позиция лирического героя не изменилась, он по-прежнему придерживается такой выжидательной, скептической точки зрения.

## Театр абсурда и критика общества с позиций морали

В 50-е годы в ФРГ вновь твердо заявил о себе буржуазный театр. Неприятательные, банальные пьесы определяли репертуар и создавали в определенной мере экономическую основу многих государственных и част-

ных сцен. Государственные дотации также оказывали влияние на репертуар.

Новые импульсы были получены из-за рубежа. После 1945 года доминировали пьесы, написанные под влиянием философии экзистенциализма. В них ставились и разрабатывались моральные проблемы, в большинстве случаев в общем и абстрактном плане. В противовес этому авторы так называемого театра абсурда — зарубежными образцами были Эжен Ионеско и Сэмюэл Беккет — принесли на сцену притчи, которыми они хотели доказать аморальность и бессмысленность жизни, тщетность всех человеческих деяний. Они объявляли кризис позднебуржуазного общества кризисом всего человечества. С точки зрения драматургии создавались сценические ситуации; ни фабула, ни конфликты не играли особой роли.

Социально-критическая драматургия заняла свое место на театре лишь во второй половине послевоенного десятилетия, прежде всего благодаря постановкам пьес двух швейцарских драматургов — Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта. Пьесы Бертольта Брехта, как и произведения всех социалистических драматургов, подверглись бойкоту, который, однако, был сломлен сознававшими свой долг мужественными режиссерами (как, например, Гарри Буквитц).

Дебютировавшие драматурги находились большей частью под влиянием определявших сцену образцов. Это особенно относится к пьесам Вольфганга Хильдесхаймера (род. в 1916 г.), начавшего писать под влиянием театра абсурда («Трон дракона», премьера состоялась в 1955; «Пастораль, или Время пить какао», премьера — в 1958 г.; «Пейзаж с фигурами», «Часы», «Падающая башня в Пизе», премьера — в 1959 г.; «Опоздание», премьера состоялась в 1961 г.; «Ноктюрн», премьера — в 1963 г.), и Гюнтера Грасса («Наводнение», «Дядя, дядя», премьера — в 1957 г.; «10 минут до Буффало», премьера состоялась в 1959 г.; «Злые повара», 1961). Наряду с этими попытками создать в ФРГ собственный театр абсурда появились пьесы Петера Хирхе (род. в 1923 г.), Леопольда Альзена (род. в 1927 г.), Конрада Вюнше (род. в 1928 г.)



*Г. Грасс (К. Барч, 1974)*



*Л. Альсен (1960)*

и других, в которых конкретное содержание трактовалось в экзистенциалистском духе очищения совести.

Предпосылки становления социально-критической драматургии были видны прежде всего в пьесах, где на материале об угрозе атомного вооружения или о преодолении прошлого ставились вопросы о дееспособности и вине отдельного человека, как, например, в пьесе Стефана Андреса «Запретные зоны» (1958), которая также показывает, что прошлое в общественной жизни ФРГ не преодолевается, а забывается.

Эрвин Сильванус (род. в 1917 г.) в пьесе «Корчак и дети» (1957) показал на примере судьбы еврейских сирот, ставших в 1942 году жертвами массового уничтожения фашистами, образец истинного героизма.

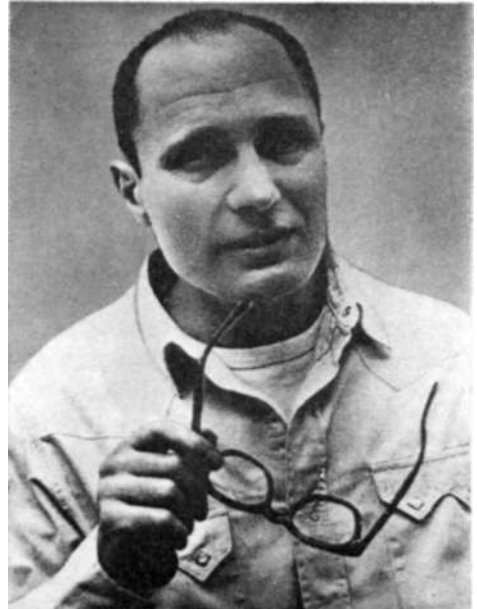
Польский педагог Корчак, врач и директор сиротского приюта, сопровождал детей в Майданек на верную смерть, чтобы выкупить жизнь четырех еврейских сестер, и до последнего своего мгновения оставался вместе с обреченными на смерть.

Следует отметить драматургический вклад Клауса Хубалека (род. в 1926 г.), который четыре года (1948—1952) проработал завлитчастью театра «Берлинер ансамбль». В своей комедии «Капитан и его герой» (1954) он раскрыл механизм послушания и тупого повиновения приказам на примере персонажа, родственного брехтовскому Швейку. Однако вместо преобладающей хитрости Швейка жертва у Хубалека изображена как самый подходящий объект для манипуляций.

В шестнадцати картинах пьесы «Крепость» (1958) Хубалек на примере поступков генерала и его окружения вскрывает в разных конфликтных ситуациях историческую несостоятельность генералитета, его совинновность в преступлениях фашизма. Хубалек опровергает легенду об участии генералов в Сопротивлении. Чудовищные преступления фашизма и его милитаристских пособников сопоставлены в пьесе «Час Антигоны» (1960) с лишенной истории



*Э. Сильванус (1975)*



*П. Хирхе (1966)*

повседневностью Федеративной республики.

Жалобный голос Антигоны заставляют умолкнуть; Фивы и их граждане хотят «покоя и благоденствия»: в этом зашифрована критика реставрации.

Проблемы социальной ответственности ставили также Томас Харлан в пьесе «Я сам, и никаких ангелов» (1959), в которой он воздвиг памятник неизвестным героям Варшавского гетто, Рольф Хонольд, который в пьесе «Эскадрилья "Летучая мышь"» (1955, экранизация Эриха Энгеля в 1958 г.) в волнующих сценах показал освободительную борьбу вьетнамского народа против французских колонизаторов и их американских сообщников.

Большое значение для развития социально-критической драматургии в ФРГ имел пример швейцарских драматургов М. Фриша и Ф. Дюрренматта, которые временами принадлежали к числу самых популярных авторов.

Пьесы Макса Фриша (род. в 1911 г.) «Опять они поют» (1946), «Бидерман и поджигатели» и «Андорра» оказали длительное воздействие на театр ФРГ.

В «поучительной пьесе без поучения» «Бидерман и поджигатели» (премьера состоялась в 1953 г.) автор в параболической форме показывает, как мелкая буржуазия теряется перед лицом надвигающейся опасности. В пьесе «Андорра» (1961) он обличает фашизм и расизм. Фриш раскрывает механизм, благодаря которому появляются и уничтожаются аутсайдеры.

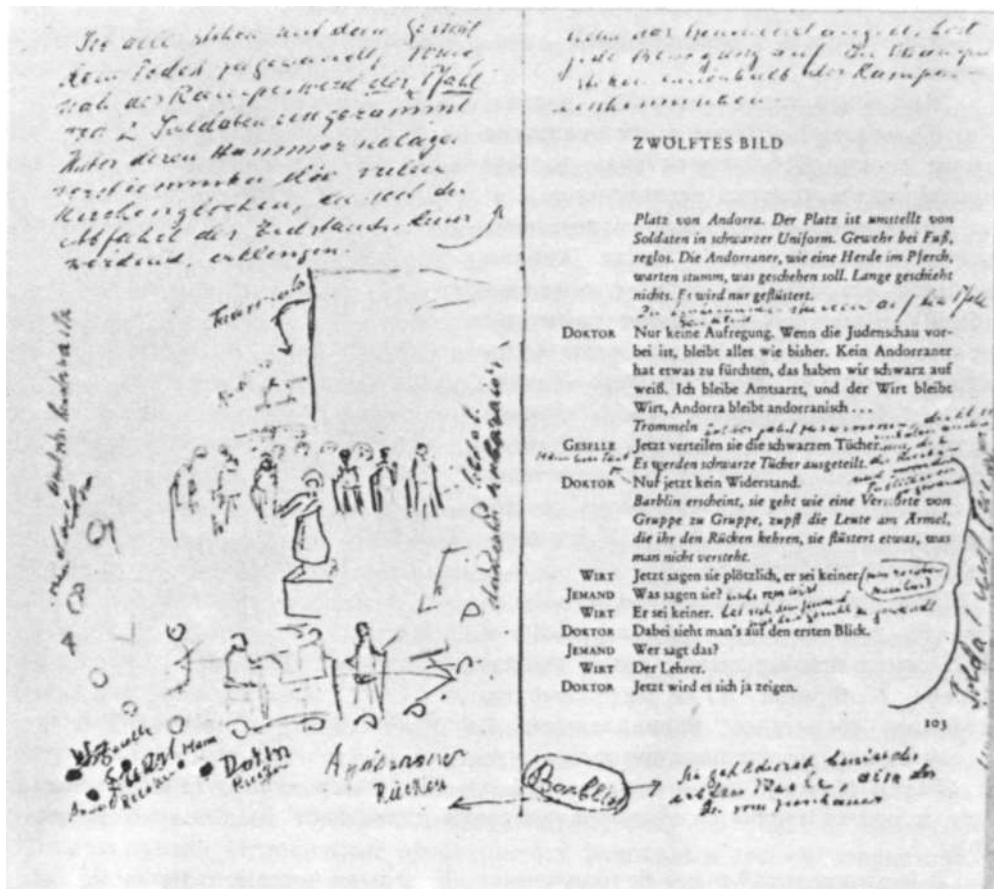
Типичные для Фриша пьесы отображают деформации индивидуума, которые обусловлены автоматически воздействующим обществом. Однако причины этого остаются неизвестными. В своем намерении воздействовать на зрителей драматург предполагает наличие у них необходимых исторических познаний. Эти пьесы являются моральным, гуманистическим призывом к осознанию ответственности каждого индивидуума. Широкий отклик получили романы Фриша «Штиллер» (1954), «Хомо Фабер» (1957) и «Назову себя Гантенбайн» (1964), в которых он освещает проблемы гармонии личности в условиях противоречивой социальной действительности.

Наряду с Фришем большое влияние на драматургию ФРГ оказал Фридрих Дюрренматт (род. в 1921 г.), прежде всего своими пьесами «Визит старой дамы» и «Физики», а также своими теоретическими работами («Проблемы театра», 1956). Дюрренматт способствовал развитию драматургии, отвечающей современным проблемам. При этом он, как и Макс Фриш, очень внимательно читал произведения Брехта.

Дюрренматт обосновывал создание своих трагикомедий невозможностью распознать движущие силы общественного развития. Он выдвинул на передний план поведение индивидуума, однако дал понять, что для решения социальных проблем, которые касаются всех, индивидуальных решений недостаточно.



Ф. Дюрренматт (Х. Фриз, 1966)



М. Фриш «Андорра» (режиссерские наброски Ф. Кортнера)

«Визит старой дамы» (1956) на примере подверженных соблазнам жителей Гюллена показывает приспособленчество представителей мелкой буржуазии.



Ф. Дюрренматт «Визит старой дамы» (театр Шиллера, Зап. Берлин, 1962)

М. Фриш (О. Дикс, 1967)

«Андорра» (Каммершпиле, Мюнхен, 1962)



Была создана морально-критическая притча о функционировании «общества благоденствия». Таким образом, автор, разоблачавший приспособленчество, подверженность соблазнам и оппортунизм мелкого буржуа, охарактеризовал вместе с тем и господствующую в обществе мораль.

В пьесе «Физики» (1962), созданной как бы в противовес брехтовской «Жизни Галилея», Дюрренматт изобразил обреченную на провал попытку путем бегства в сумасшедший дом уклониться от последствий новых, роковых открытий, в которых равным образом заинтересованы все соперничающие «мировые державы».

В то время как агенты обеих «мировых держав» пытаются захватить в свои руки открытия физиков, врач-психиатр, одержимая манией власти, давно уже их приобрела. Гротеск позволяет понять бесперспективность индивидуальных решений «всех поставленных проблем».

В произведениях Дюрренматта предостережения от последствий технического прогресса сочетались с фатализмом и сомнением в возможностях человеческого вмешательства. Значительные произведения написаны им также и в прозе: «Судья и его палач» (1952), «Авария» (1956), «Обещание» (1958).

## Тенденции и начинания в 60-е годы

Со сдвигом в соотношении сил в пользу социализма, с обострением внутренних противоречий империалистической системы и в связи с подъемом антиимпериалистического движения на длительный период изменилась литературно-общественная структура в ФРГ в 60-е годы. При этом выявились весьма различные тенденции.

В капиталистической индустрии культуры, а также в книжно-журнальном производстве в это десятилетие и позже так же, как и в других промышленных отраслях, происходил глубокий процесс концентрации. В результате небольшая группа финансово могущественных концернов, оказывающих влияние на культуру и определяющих общественное мнение, захватили господствующие позиции<sup>29</sup>. С ростом экономической концентрации росло и идеологическое давление в интересах правящей верхушки. В продолжение этого процесса концентрации ликвидировались многие старые и известные издательства: они частично еще существовали только по названию, экономически же они уже давно стали придатками крупных издательских концернов. Книготорговля все больше подчинялась капиталистическим законам получения максимальных прибылей: только те авторы имели какое-то значение, чьи книги приносили доход. Мартин Вальзер описал это положение в своей речи в защиту отраслевого профсоюза культуры таким образом:

«Большинство из нас связаны с мелкими и средними издательствами и поэтому могут в любой момент оказаться в кармане одного из концернов. Наши авторские права не защитят нас от продажи с лотка, а потом вообще от списания в расход. Это значит, что авторские права — защита зыбкая»<sup>30</sup>.

Концентрация издательств зачастую приносила в первую очередь писателям социальную неуверенность. Такое изменившееся социально-экономическое положение авторов явилось одной из причин распространения нового писательского самосознания: улетучилась, и не в последнюю очередь из-за социальных факторов, иллюзия подлинной свободы, которая оказалась экономическим «освобождением».

Лишь немногие профессиональные писатели (по статистике, всего около 7 процентов) могут существовать в ФРГ на свои книжные гонорары. В случаях болезни, инвалидности и старости нет никакой гарантии на социальное обеспечение. Не существует типовых гонорарных договоров, так что авторы во многом зависят от произвола издателей<sup>31</sup>.

Подобная социальная неуверенность и рост оппозиционного, демократического движения привели в конце концов к организации писателей в рамках профсоюза полиграфистов и бумажников. Созданный в 1970 году Союз немецких писателей вошел в профсоюз в 1973 году. С Союзом немецких писателей вели борьбу реакционные силы баварской земельной организации, которые основали в 1975 году Союз свободных немецких авторов всей Федеративной республики<sup>32</sup>. Хотя это объединение не нашло поддержки среди писателей, обнаружилось, какие острые споры вызвала профсоюзная ориентация и вхождение в профсоюз Союза немецких писателей.

В 60-е годы произошли перемены и в литературной жизни. Внешне это

выглядело как лихорадочное и крайнее непостоянство. При этом проявлялись противоречивые тенденции. Повышенная ориентация издательского дела на прибыльность благоприятствовала в первую очередь засилью аполитичной литературы для массового читателя. Капиталистическое литературное производство связывалось при этом с реальными и вместе с тем искусственно создаваемыми потребностями. Все жанры и все формы публикации — от иллюстрированных развлекательных романов до замаскированной под «левые» произведения «политпорнографии» — открылись для таких модных течений, как «сексуальная волна» или «волна Иисуса». Эти модные «волны» отличались от тех, которые были обращены преимущественно к интеллектуальной публике, как, например, конкретная поэзия, культ новой чувствительности и т.п. Однако обе эти волны стремились вызвать к себе интерес, когда часть интеллигенции начала открыто политизироваться. Эта политизация принадлежит к важнейшим изменениям, которые произошли в литературе 60-х годов. Некоторое время она определяла культурную жизнь ФРГ.

Причинами политизации художественной интеллигенции были обострение классовых противоречий и классовой борьбы, ликвидация демократии, явные симптомы экономической регрессии, крах политики непризнаний социалистических государств, не в последнюю очередь освободительная борьба в странах «третьего мира», и прежде всего безуспешная война, которую США вели против вьетнамского народа. Все это в совокупности сыграло решающую роль в новом определении места писателя в обществе. Отношение к войне во Вьетнаме стало в середине 60-х годов решающим вопросом для демократов в ФРГ: история заставляла писателей пересмотреть прежнюю позицию неконформизма и подвести итог общественной деятельности<sup>33</sup>, что привело к концу этого десятилетия к переходу на новые позиции, к поляризации.

Об этом можно судить по тому, какими разными путями шли с этой поры Г. Грасс, Г. М. Энциенсбергер, М. Вальзер и другие. Самороспуск «Группы 47» в 1967 году был следствием такого развития. Разногласия, проявившиеся сначала по отношению к войне во Вьетнаме<sup>34</sup>, распространились и на отношение к социальной ответственности писателя, его месту в обществе. Эти разногласия доказывали связь классовой борьбы с развитием писательского самосознания.

Демократическое движение вылилось в политические акции — в движение против «чрезвычайных законов», кампанию за разоружение и демократию, в студенческую оппозицию. В литературе это проявилось в новых течениях, выборе новых тем и художественных форм, новом понимании своей функции. Такое развитие представляло собой крайне разнородную картину и указывало на политические противоречия. Оно находилось под существенным влиянием философского эклектизма «новых левых». Дело дошло до радикальных «расчетов» с литературой, девальвации поэтических литературных жанров и преувеличения оперативных литературных жанров. Тезис о «смерти литературы», выдвинутый в журнале «Курсбух»<sup>35</sup> прежде всего Г. М. Энциенсбергером, хотя и явился обобщением опыта безрезультатной литературной оппозиции, поставил вместе с тем под вопрос возможности небуржуазной литературы. Но возникли также и предпосылки литературного движения, которое в понимании своих задач исходило из политической борьбы и связывало с ней свою литературную продукцию.

Так, большое значение имело то, что объединившиеся в дортмундской «Группе 61», а позже в «Рабочем кружке литературы мира труда» писатели обратились в своем творчестве к исчезнувшим из буржуазной литературы темам индустриального мира труда. Первые шаги в этом направлении сделала «Группа

61». Ее члены писали о буднях в работе трудящихся, получающих зарплату, что долгое время считалось недостойным для литературы. Воздействие таких книг показало, какая взрывная социальная сила заложена в этом материале, в этой теме. Книги авторов «Группы 61», основанные на социальном опыте, способствовали разрушению иллюзий об «обществе всеобщего благополучия». Культурно-историческое достижение «Группы 61» и образовавшегося из нее в 1969 году Объединения кружков рабочей литературы состоит в том, что они поощряли людей наемного труда, так же как и женщин, описывать свой собственный опыт работы на предприятии, в учреждении, школе, учебной мастерской.

Когда в 70-х годах получила признание литература, стоящая на социалистических позициях, выявилось изменение в литературных соотношениях. Анафема, которой господствующий класс предал социалистическую литературу прошлого и настоящего, больше не принималась всерьез. Разумеется, имели место попытки поливать ее бранью, исказить ее историю, чтобы оклеветать реально существующий социализм или включать таким образом часть социалистической литературы в буржуазное литературное производство.

Возросший общественный интерес к социальной, к социалистической литературе сделал возможным создать собственную систему издания и распространения. Она получила с 1974 года свою организационную базу в «Рабочем объединении демократических и социалистических издателей и книготорговцев». Сила этого движения выразилась в укрепившемся единстве в отношении целей. Это подтвердили также дискуссии, проведенные по вопросам партийности литературы и реализма.

Влияние социалистической литературы способствовало тому, что буржуазная критика с самого начала 70-х годов стала пытаться присвоить себе понятие «реализма» и выдвинуть понятие «партийности», которое, впрочем, было устремлено к ни к чему не обязывающей гуманистической ангажированности. Почти все новые литературные произведения и эстетические концепции последних пятнадцати лет связывались со словом «реалистический», даже рекомендованный Д. Веллерсхофом и В. Хёллерером в середине 60-х годов метод назывался «новым» или «образцовым реализмом».

На подъем классовой борьбы и укрепление социалистической и последовательно демократической литературы правящие круги реагировали усиленной цензурой средств массовой информации, попытками создать новые, основанные на капиталистической экономике телевизионные и радиовещательные студии. Важную роль в объединении реакционных публицистов и писателей сыграл созданный в 1968 году «фонд Аденауэра», который ежегодно выдавал премии за пропаганду реставрационных исторических тенденций в публицистике, литературе и науке. Публицистической платформой всех этих стремлений явились изделия шпрингеровского концерна, а также издаваемый вышеназванным фондом «Дойчланд-магазин». Давление на демократических и буржуазно-гуманистических писателей, особенно во второй половине 70-х годов, приняло угрожающие размеры.

## Художественная проза

В 50-е годы прозаики занимали ведущее место в литературном отображении социальной действительности ФРГ. В последующее десятилетие положение изменилось: тенденции политизации проявились прежде всего в поэзии и драма-

тургии, а уже потом, в первой половине 70-х годов, и в прозе. Кризис и новая ориентация буржуазных гуманистов, деятельность «Группы 61» и развитие «кружков рабочей литературы» способствовали обращению к социальной реальности, однако предпочтение давалось поначалу оперативно-документальным формам изображения. Литературные течения противоположного характера проявлялись в разных вариантах модернизма. Некоторые из них восприняли, впрочем, новый социальный опыт. Да и сам модернизм представлял собой чрезвычайно противоречивое явление. Антиполитическую функцию имела, собственно говоря, только экспериментальная проза. В противоположность ей в начале 70-х годов вновь выступили писатели с консервативно-реакционными представлениями о целях литературы. Они активно противопоставляли прогрессивным тенденциям политизации свои представления о ценностях и свое понимание истории (в их числе Ганс Хабе и Петер Бамм).

## Модернистские варианты

Модернизм, между прочим, низводит социальную литературу до определяемого биологическими закономерностями, лишённого социальных связей образа человека. В 60-е годы Дитер Веллерсхоф (род. в 1925 г.) и приверженцы основанной им «кёльнской школы нового реализма» старались по-новому сформулировать подобные тенденции. Под влиянием его теории «нового реализма» находились такие авторы, как Ю. Бекер, Г. Эльснер, Р. Д. Бринкман и Г. Хербургер.

По литературной концепции Веллерсхофа, «место универсальной модели бытия и вообще всех общих представлений о человеке и о мире занимает чувственно-конкретный опыт, современная повседневная жизнь в ограниченной сфере». Подобных же взглядов придерживался и Вальтер Хёллерер. Задача писателя, говорил он, показывать жизнь такой, «какая она есть», для «фиксации и проникновения в скрытый смысл»<sup>36</sup> и раскрытия неизвестного в известном. Из перспективы отдельных персонажей, из их субъективности надо охватывать реальность и отображать ее в ее объективности. Результатом этого чаще всего было низведение «реальности» до отдельных наблюдений и их описаний, отрыв человека от его социальных связей, чрезмерное акцентирование его биологических и психических свойств.

Направленность на повседневную реальность имела, несомненно, положительное значение. И все-таки авторы «кёльнской школы» шли весьма различными путями. Это уже проявилось в вышедших по инициативе Веллерсхофа антологиях прозы: «Один день в городе» (1962) и «Конец недели» (1965), где шесть авторов варьировали одну и ту же тему, а также в «Предзнаменованиях» I и II (1962, 1963). Гизела Эльснер (род. в 1937 г.) в своих романах «Карлики-гиганты» (1964), «Подростающее поколение» (1968), «Запрет на прикосновение» (1970), а также Рената Расп (род. в 1935 г.) в романах «Неудавшийся



Г. Эльснер (1964)

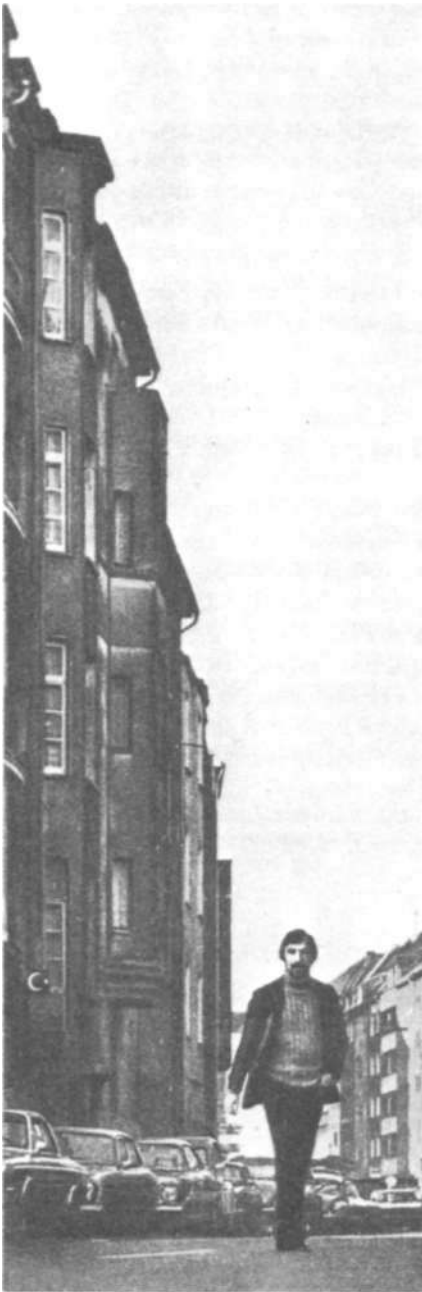
сын» (1967), «Зигзаг» (1979) и Рор Вольф (род. в 1932 г.) в романах «Пильцер и Пельцер» (1967), «Продолжение доклада» (1967) изображали гротескно искаженные мелкобуржуазные образцы поведения героев, которые должны были восприниматься как символ подвергающегося манипуляции бытия. Человек в своем существовании, своем поведении оторван от социальной действительности, безвозвратно отдан во власть своим инстинктам, воспринимается как некая биологическая функция; общественный механизм теряется во мгле,

общественное трактуется как следствие инстинктивного поведения. Такое изображение человека, напоминающее натурализм, получило большую поддержку. За роман «Карлики-гиганты» Г. Эльснер получила учрежденную ведущими издательствами западных стран премию «Форmentor»; до 1969 года книга была переведена на 14 иностранных языков.

Большее отражение явления и факты повседневной жизни получили в романах и рассказах Рольфа Дитера Бринкмана (1940—1975) «Объятие» (1966), «Никто не знает больше» (1968), «Гусеничный путь» (1969); Гюнтера Зойрена (род. в 1932 г.) «Решетка» (1964), «Лебек» (1966), «Праздник каннибалов» (1969); Хуберта Фихте «Палитра» (1968) и Гюнтера Хербургера (род. в 1932 г.). У Зойрена, Фихте и Хербургера жизненные обстоятельства частично изображаются в их конкретных исторически-общественных проявлениях. Но и здесь выступают черты биологически ограниченного образа человека: так, например, сексуальные крайности изображаются как современный прототип протеста.

Человека рассматривают большей частью как безвольный сгусток сексуальных и агрессивных инстинктов, это особенно характерно для произведений Бринкмана. Сверхиндивидуальное стимулирует лишь развязывание агрессивности. Такое изображение человека связано с определенными результатами исследований поведения<sup>37</sup>, которые объясняли общественные связи биологическими механизмами. Таким образом Бринкман хотел наглядно показать последствия лишенного человечности бытия.

Некоторым авторам, начинавшим под знаком «кельнской школы нового реализма», пришлось в конце 60-х годов политически определиться и обрести новое



*Д. Веллерсхоф (1975)*

понимание общественных взаимосвязей. К ним принадлежат Г. Эльснер (повесть «Испытание на прочность», 1980; романы «По ту сторону», 1982; «Паралич», 1984) и Г. Хербургер, которые с той поры открыли и описали социальный антагонизм как решающий фактор человеческого поведения.

Другими путями модернистской литературы шли австриец Петер Хандке, а также Юрген Бекер, Людвиг Хариг и Вольф Вондрачек, с восторгом принятые в ФРГ.



*Х. Фихте (1975)*

Юрген Бекер (род. в 1932 г.) пытался скомбинировать частицу реальности и произвольные ассоциации и перенести в прозу образцы, созданные в конкретной поэзии (см. с. 262). Непосредственно повествование здесь полностью отсутствует, тексты растворяются в графических схемах.

Петер Хандке (род. в 1942 г.) создал себе после выступления на заседании «Группы 47» в Принстоне (США, 1966) ореол скандалиста и бунтаря. Буржуазной литературной критикой он был сразу же вознесен как выразитель нового и неподражаемого.

В прозаических произведениях Хандке «Шершни» (1966), «Коммивояжер» (1967), «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1970), «Внутренний мир внешнего мира внутреннего мира» (1969), «Короткое письмо к долгому прощанию» (1972), «Час истинного восприятия» (1975) заметно влияние художественной манеры «нового романа» и структурализма. Детальнейшее описание обнажает духовное одиночество, потерянности человека. Это достигается по преимуществу путем формального языкового эксперимента, который должен отражать процесс развития манипулированного сознания. В своем эссе «Я обитатель башни из слоновой кости» (1972) Хандке решительно высказался против литературы, которая связана с политикой.

В конце 50-х и в начале 60-х годов в литературу вошли писатели, чьи биографии в основном определялись западногерманской действительностью. Среди них были Петер Фэкке (род. в 1940 г.): «Поджигатели» (1963), «Красный Милан» (1965); Хуберт Фихте (род. в 1935 г.): «Бегство в Турку» (1963), «Сиротский приют» (1965); Александр Клюге (род. в 1932 г.): «Жизненные пути» (1962), «Описание битвы» (1964); Ганс Фрик (род. в 1930 г.): «Брайни-тер, или Другая вина» (1965), «План Стефана Камински» (1967); Отто Егерсберг (род. в 1940 г.): «Ладан и ржаной хлеб» (1964), «Милые люди» (1967); Кай Хофф (род. в 1924 г.): «Бедельштедт, или Сосиски по-бюргерски» (1966), «Честный человек» (1967); Ганс Юрген Фрелих (род. в 1932 г.): «Да все равно!» (1963), «Рыночный погребок» (1967). Многие из них обращались к темам фашистского прошлого, которое отражено в переживаниях их детства. Некоторые из этих авторов, такие, как П. Фэкке, Г. Фрик, Х. Фихте, попали под влияние новых модных течений и создавали произведения в духе стилистической и концептуальной случайности. Другие полностью отказались от литературной деятельности или, как, например, А. Клюге, писавший поначалу прозу, стали работать только в кино или на телевидении.

В отличие от них такие писатели, как Петер Хэртлинг и Габриэла Воман, нашли свой собственный стиль и свою тематику. П. Хэртлинг (род. в 1933 г.)

дебютировал стихотворными сборниками «Поэмы и песни» (1953), «Остановки Ямина» (1955), «Под фонтанами» (1958), «Дух зеркала, дух зеркала» (1962), в которых он изощренными стихами и игрой фантазии создает поэтический мир, имеющий мало общего с реальной действительностью. Этой основной концепцией, согласно которой поэзия не способна отобразить ужасы жизни, объясняется полемика Хэртлинга с Эрихом Фридом в связи с его стихами о Вьетнаме.

Петер Хэртлинг, в прошлом один из издателей журнала «Дер монат», а в 1968—1973 годах руководитель издательства «С. Фишер», избрал ведущей темой своей прозы попытку осовременить историю.

Он предпринял ее в романе «Нимбш, или Затишье» (1964), образцовым и противоречивым героем которого избран Николаус Ленау, чтобы на материале его биографии дать понять, что такое шаг из времени, что такое «парение по ту сторону времени». В романе «Янек» (1966), портрете-воспоминании, он пытается передать ощущения и впечатления юности, которые, однако, даны прежде всего с точки зрения вспоминающего. В «Семейном празднике, или Конце истории» (1969) в центре вроде бы стоит швабский эмигрант XIX столетия, но подлинная тема романа — это создание истории и действительности. С романом «Гёльдерлин» (1976), который следует понимать не как биографию, а как приближение к ней, историческая действительность приобретает еще большее значение. Гёльдерлин изображен в социологических и психологических детерминантах своего становления и крушения, в контексте немецкой истории. В «Цветтл. Проверка одного воспоминания» (1973) речь идет о невозможности реконструировать действительность из воспоминаний. Роман «Женщина» (1973) рассказывает о попытке эмансипации одной буржуазной дамы.

Габриэла Воман (род. в 1932 г.) в своих романах и повестях «Сейчас и никогда» (1958), «Победа над сумерками» (1960), «Прощание надолго» (1965), «Сельский праздник» (1968), «Облава» (1970), «Все для галереи» (1972) точно и глубоко регистрирует повседневные события жизни мелкой буржуазии, чьи жестокие черты схвачены острым взглядом в отдельных эпизодах.

В романе «Серьезное намерение» (1970) рассказывается история одной женщины, которая, лежа на больничной койке, пытается по воспоминаниям распутать события своей жизни; это намерение терпит крах, остается только смерть.

## Дортмундская «Группа 61»

Дортмундская «Группа 61» открыла новое направление в прозе ФРГ. Выдвинутое при организации «Группы 61» программное требование «изображать в художественной литературе современный индустриальный мир труда с его социальными проблемами»<sup>38</sup> потребовало охвата новых тем, нового материала, каких прежде почти не встречалось в литературе. У основателей «Группы 61» — большая заслуга в этом директора дортмундской библиотеки и инициатора создания «Архива рабочей поэзии и социальной литературы» Фрица Хюзера (1908—1980) — в отличие от доминировавшего с 1945 года консервативного направления «рабочей литературы» было намерение с помощью литературы обличать эксплуатацию как таковую. Писательское творчество связывалось с общественным долгом, но трак-



товалось как «независимое в любом отношении и выполнявшее только самому себе поставленные задачи»<sup>39</sup>. Буржуазная критика попыталась сначала — в духе тезиса об «идеологической свободе»<sup>40</sup> — постепенно интегрировать тематику «мира труда» как расширение круга тем буржуазной литературы.

Вскоре «Группа 61» получила пополнение как из молодых представителей интеллигенции, так и из рабочих, стремящихся писать о собственном опыте. Были дискуссии о содержании и формах отображения действительности, о необходимости шире привлекать к литературному творчеству рабочих, о социальной эффективности и распространении произведений. Эти дискуссии привели к поляризации мнений, и впоследствии внутри «Группы 61» образовалось связанное с практической деятельностью «Рабочее объединение», которое объявило конкурс на репортаж о рабочих буднях. Инициаторами конкурса выступили Г. Вальраф, Э. Рунге, А. Мехтель, Э. Шёфер, П. Шютт, Й. Бюшер и поначалу также Макс фон дер Грюн. В 1970 году Объединение кружков рабочей литературы выступило со своей программой (см. с. 251). Оно считало себя не конкурентом «Группы 61», но объективным продолжателем ее дальнейшего развития.

Книги, написанные писателями «Группы 61», уже по своей концепции находились в явном противоречии с господствующими направлениями буржуазной литературы. Вместо скрупулезного описания воскресений, свободных от работы часов и праздников авторы пытались рассказать о трудовой повседневности, описать обстановку и условия, в которые при государственно-монополистическом капитализме брошены те, кто производит материальные блага. Широкий общественный резонанс, вызванный этими книгами, объяснялся взрывчатым характером их тематики.

## Макс фон дер Грюн

В романе «Люди в двойной ночи» (1962) Макс фон дер Грюн (род. в 1926 г.) отобразил свой собственный опыт, который он приобрел как шахтер. Он описывает борьбу двух шахтеров, засыпанных в шахте в результате несчастного случая. Если Бруно Глуховский (род. в 1900 г.), в то время тоже член «Группы 61», в своем романе «Прорыв» (1963) изобразил тематически похожую ситуацию только описанием самой шахты, то фон дер Грюну удалось так правдиво и впечатляюще передать мысли и разговоры засыпанных горняков, что возник вопрос о социальных условиях их бытия.

Автор возлагает ответственность за несчастный случай на шахте не на силы разъяренной стихии; он видит причину этого в предпринимателях, которых интересует только прибыль. Фон дер Грюн и «Группа 61» долгое время не могли найти издателя для этой книги.



*Ежегодная конференция «Группы 61» (1967), слева направо: Ф. Хюзер, Э. Сильванус, П. Шютт, Э. Шёфер*



*Макс фон дер Грюн «Полет над цехами и лесами» (1970)*

То же самое случилось и с романом «Светляки и пламя» (1963), который еще до выхода в свет вызвал публичные споры. Предварительная публикация одной главы, где было показано, как испытание новой, предназначенной для экспорта в Южную Африку машины вызвало тяжелую аварию, послужила поводом для концерна, о котором шла речь, возбудить против автора и издателя судебное дело. Публикацию романа прекратили. В конце концов роман вышел в католическом издательстве «Паулюс», а за прошедшее время — более чем в двадцати странах.

Последствия разразившегося в Рурском угольном бассейне кризиса являются движущей пружиной эпического повествования. При этом фон дер Грюну удалось убедительнее, чем в своем первом романе, преодолеть ограниченность специфических проблем своей профессии и создать произведение с тенденциями социального

романа. В образе главного героя Юргена Формана фон дер Грюн раскрывает социальный и политический опыт, который связан с новой ступенью отчуждения труда в процессе полной механизации и перехода к автоматизации. Все взаимосвязи развиваются в зависимости от условий труда. Познавательная ценность романа, хотя сюжет раскрывается с позиции Юргена Формана, действия которого определены стихийным, вызванным эмоциями протестом, заключена не только в описываемых событиях. Она выражается прежде всего в сложном ансамбле персонажей, вносящих свои коррективы, в отношениях между рефлексией и настоящими действиями, что дает возможность пробудить мысли, выходящие за пределы отношения к изображаемым событиям. Фразам о «социальном партнерстве» противопоставлен разоблачающий документ времени.

В романе «Два письма Поспишилу» (1963) фон дер Грюн тоже показывает условия работы на одном автоматизированном предприятии. Здесь они, однако, являются лишь исходным пунктом для того, чтобы осветить социальное положение рабочего в широких взаимосвязях.

Поспишилу пришлось убедиться, что возможности его деятельности чрезвычайно ограничены, что индивидуальные акции против бывшего нациста не могут разрешить социальные проблемы. Возможности осмысленных, солидарных действий в романе не показаны, хотя намечены на примере изображенных псевдодействий.

Главный герой романа «Местами гололед» (1973) — тоже «борец-одиночка».

Предприниматели установили подслушивающие аппараты, чтобы контролировать рабочих. Карл Майвальд ведет против этого упорную борьбу, в ходе которой он стихийно обретает классовое сознание. Что будет с ним дальше —

остаётся открытым. Фон дер Грюн подводит своего героя к мысли о необходимости организации рабочего класса, чему автор, однако, придает негативный акцент. «Жар под золой» (1979) — последний роман фон дер Грюна.

## Кристиан Гейслер — Гюнтер Вальраф

К писателям, членам «Группы 61», которые сами не являются выходцами из рабочей среды, относятся Г. Вальраф, К. Гейслер, Э. Рунге, А. Мехтель, Э. Шёфер. К социальным проблемам их привела политическая ангажированность.

Кристиан Гейслер (род. в 1928 г.) в 1965 году отдал на обсуждение членам «Группы 61» свою повесть «Холодные времена» (1965). Автор, участник «кампании по разоружению и демократии», уже выступал с прозаическими произведениями: «Запрос» (1960), «Конец запроса» (1963).

В повести «Холодные времена» — материал этой книги Гейслер использовал сначала как телевизионную пьесу под названием «Пятница в Вильгельмсбурге» (1964) — рассказывается об одном дне из жизни рабочей четы Алерс.

Автор раскрывает экономические, социальные и моральные условия, которые удерживают рабочего в системе, воспринимаемой им как бесчеловечная. Главные герои не знают, «кто держит их за глотку». Благодаря вставным документальным материалам, раскрывающим социальную зависимость, перед читателем возникает картина реального мира, позволяющая понять, кто стоит наверху, а кто внизу, кто командует, а кто подчиняется.

В пьесе «Ровесники» (премьера состоялась в 1969 г.) Гейслер показал образ рабочего в политической связи со студенческим движением протеста и обрисовал начавшийся процесс прозрения. В романе «Напильник в буханке хлеба» (1973) вновь появляется Алерс.

Формирование его классового сознания, которое Гейслер показывает в широком контексте общественного опыта, пока еще не приводит этого рабочего к организованному рабочему движению, а побуждает его к стихийным действиям в одиночку, на пределе легальности. Гейслер включает Алерса в начатые интеллектуалами споры о правильной политической стратегии. В конце романа он, однако, в растерянности: Алерс не обнаруживает к началу 70-х годов никакой организованной политической силы, которая могла бы осуществить революционные преобразования.

К наиболее действенным свидетельствам о жизни рабочих в ФРГ принадлежат индустриальные репортажи Гюнтера Вальрафа (род. в 1942 г.) «Ты нам нужен» (1966). Эти репортажи, их реализм и правдивость, наделали много шума, как едва ли какая-нибудь другая книга. Предприниматели подвергали автора оскорблениям, возбуждали против него судебные процессы. Подобная озлобленность имела свои причины:



*К. Гейслер (Пасхальный Марш мира, Гамбург, 1965)*

строгая документальность и достоверность сообщений усиливали действенность репортажей Вальрафа.

Затем Вальраф распространил свои изыскания и на другие области, расширил методы собирания материала и его подачи. Так, он поведал о бундесвере, о создании собственных военных формирований концернами, о слежке за демократическими силами. Повсюду Вальраф высвечивал факты, свидетельствовывавшие о наличии антидемократических тенденций, которые тщательно скрывались от общественности официальными властями. В отличие от индустриальных репортажей в этих очерках, собранных в книгах: «13 нежелательных репортажей» (1969), «Об одном человеке, который уехал и научился бояться» (1970), «Новые репортажи» (1972), более отчетливо проступает организующее начало.

Маскарад, к которому вынужден прибегать Вальраф, чтобы добывать необходимую информацию, стал еще более конспиративным, что само по себе уже является доказательством того, что речь шла о нежелательных сообщениях. Вальраф стремится к непосредственному воздействию своих репортажей, превращению регистрации фактов в преобразующие действия.

В написанных совместно с Бернтом Энгельманом (род. в 1921 г.) репортажах «Вы там наверху, мы здесь внизу» (1973) персонажи рассказывают о себе, противопоставляя условия жизни и работы эксплуататоров и эксплуатируемых. Ирония позволяет читателю делать далеко идущие выводы. Это относится также к написанной вместе с Иенсом Хагеном (род. в 1944 г.) «Учебной пьесе с подлинными высказываниями, документами, зонгами и графикой, а также плакатом Клауса Штека» под заголовком «Чего же вам надо, ведь вы еще живы» (1973), которая объясняет коренящуюся в капиталистическом обществе причину разрушения окружающей среды.



*Г. Вальраф выступает перед 40.000 противниками вооружения (Бонн, 1976)*

Произведения Вальрафа соединяют в себе непосредственность изображения, которое читатель видит глазами автора репортажей, с деловой объективностью. Личное участие в описываемых событиях и непреклонное стремление автора изменить существующие условия придают его репортажам исключительное своеобразие и особую выразительность.

## Объединение кружков рабочей литературы

Объединение кружков рабочей литературы включает в себя рабочих и служащих, которые в городских «мастерских» вместе с писателями и журналистами средствами литературы отображают жизнь людей наемного труда. «Таким образом, Объединение пытается осознать человеческие и материально-технические проблемы как социальные. Оно стремится способствовать изменению общественных отношений в интересах рабочих»<sup>41</sup>.

К середине 70-х годов Объединение кружков рабочей литературы охватывало около 30 местных «мастерских», большей частью в крупных городах ФРГ. Четыре раза в год информационный бюллетень «Веркштатт» сообщает о теоретических дискуссиях и конференциях. Важными свидетельствами теоретической самостоятельности служат программные статьи «Писать реалистически» (1973) и «Занять определенную позицию» (1974). В них ведется полемика с узким пониманием «рабочей литературы», защищается литература, которая охватывает «весь социальный окружающий мир, увиденный и интерпретированный с позиции лежащих в его основе организационных трудовых форм»<sup>42</sup>. Объединение кружков рабочей литературы подчеркнуто определяет себя как организацию, существующую в рамках рабочего движения ФРГ. Как вспомогательная организация она стремится противодействовать культурному угнетению людей наемного труда, «потому что среди рабочих есть большое число пишущих и способных к литературе, чья творческая деятельность и критическая фантазия из-за их приниженого социального положения и отчужденной профессиональной деятельности грозит заглохнуть»<sup>43</sup>.

Активизация культурно-творческих возможностей рабочего класса сегодня, несомненно, важнейшая область деятельности Объединения кружков рабочей литературы. Его «мастерские» являются базисными организациями в осуществлении местной и региональной культурной политики (например, проведение лекций и дискуссий — их постоянная задача); эти «мастерские» являются важным моментом развития социалистической литературы и культуры в ФРГ. Они осуществляют свою деятельность совместно с профсоюзами, чтобы защищать культурные интересы рабочих. Через производственно-профсоюзную печать они завоевывают тех читателей, которые иначе остались бы недоступными для литературы. В соответствии со своими организационными формами

Объединение кружков рабочей литературы стало важным фактором в политико-культурной жизни ФРГ.

Это подтверждает не в последнюю очередь и тот факт, что учредительный съезд Союза писателей ФРГ принял решение о сотрудничестве с Объединением. В решении Союза сказано: «Союз писателей ФРГ рекомендует своим членам путем сотрудничества с Объединением кружков рабочей литературы содействовать практической солидарности между писателями и людьми наемного труда»<sup>44</sup>.

Первые сборники Объединения, появившиеся в результате конкурса репортажей, «Строительный кран падает» (1970) и «Но рискуете вы» (1971) познакомили широкоую общественность с его стремлениями и целями: путем политического и литературного отображения мира труда с позиций эксплуатируемых способствовать изменению социальных отношений в интересах трудящихся.

Вышедшие к середине 70-х годов книги Объединения кружков рабочей литературы<sup>45</sup> продемонстрировали богатую палитру возможностей как в отношении содержания, так и художественной формы.

Основное внимание уделялось правдивым свидетельствам о трудовых буднях рабочих, женщин, молодежи, иностранных рабочих и т. д. Вместе с тем имеются попытки использовать также сюжетные элементы для передачи сообщений и фактов о пережитом. Особое предпочтение отдается таким формам, как дневники, рассказы о своей жизни, портретные зарисовки, очерки, но также и повести, стихи и романы.

В романах и повестях Марго Шрёдер «Я постою за себя» (1975), Хайнера Дорроха «Кто сеет насилие» (1974), «История для нас» (1973), Гельмута Кройца «Идти или погибнуть» (1973), Йозефа Иппера «На крючке» (1974) даны примеры описания собственного жизненного опыта, совместных действий и растущего классового сознания.

Важную роль в литературной деятельности Объединения играет осмысление политического и литературного опыта из истории рабочего движения.

Таковыми книгами, помогающими глубже понять историю, являются, например, «Красный дед рассказывает» (1974) и «Дети Красного деда рассказывают» (1976), в которых запротоколирован жизненный опыт старшего поколения деятелей рабочего движения, и «Книга рабочих зонгов» (1973) — с политическими песнями о прошлом и настоящем.

## Драматургия между ангажированностью и нейтралитетом

### Политизация театра

В 60-х годах произошли серьезные изменения в драматургии. Исходя из нового отношения к традициям, она стала критически и реалистически отражать современную действительность.

Теперь стало возможным обратиться к пьесам Брехта и других социалистических драматургов. К концу этого десятилетия усилился интерес к социально-критической драматургии 20-х годов (Хорват и Фляйсер). Прямые политические устремления нашли свое отражение прежде всего в документальном театре.

Наряду с этим продолжали ставиться спектакли самых разных модернистских направлений. Сначала господствующее положение занимали пьесы абсурда, которые были вытеснены «театром ужасов» (Эдвард Бонд).

При экспериментах модернистов речь шла о расширении театральных возможностей «в себе», например о попытке заменить игру изощренностью языка, упразднить разединенность между зрителями и актерами (Хандке). Эксперименты с участием в игре зрителей, хэппенингом, затухали, когда они исчерпывались пустым шокированием зрительного зала.

В отличие от этого важный импульс для оживления оперативной политической драматургии дало движение «уличных театров», достигших к концу 60-х годов расцвета наряду с политическими действиями внепарламентской оппозиции. Политический уличный театр и в дальнейшем оставался важной составной частью театральной жизни ФРГ.

Официально не признанными театральными труппами были поставлены вопросы о правах режиссера и актера, проблемы ответственности театрального коллектива и т. п., которые сразу подхватили работники «буржуазного театра». С начала 70-х годов, когда кризисная программа экономии привела к радикальному сокращению денежных дотаций, эти стремления к реформе театра уступили место элементарной борьбе за существование. Именно поэтому любительские театры, песенные ансамбли и игровые группы продолжали сохранять большое значение для культурной массовой работы в социалистическом движении.

Существенное тематическое значение для развивающейся социально-критической реалистической драматургии имело возвращение к разоблачению фашизма, которое теперь, в условиях обострения противоречий и классовой борьбы, велось с новых, изменившихся позиций. Второй существенный момент, касавшийся содержания, проистекал из постановки вопроса о возможностях изменения общества, которые рассматривались в современных условиях и были связаны с революционной темой. И, наконец, социальная действительность получила к концу 60-х и в 70-е годы более широкий доступ в драматургию.

## Пьесы Мартина Вальзера

У истоков развития этого театра стоял Мартин Вальзер. Занимаясь творчеством Брехта и театром абсурда, он создал драматургию, которая стремилась соответствовать социальной действительности<sup>46</sup>: пьесы должны по возможности быть ближе к знакомому материалу; «так называемое положительное начало отсутствует в реалистической пьесе. Не в качестве антигероя и не как искусственно придуманный неожиданный эпилог. Положительное начало не в ответах, которые могли бы дать привилегированные герои, а в том, что проявляется в нашей сиюминутной жизни»<sup>47</sup>.

Автор видел залог развития драматургии в возможностях прямого вмешательства в жизнь. В театре современник наблюдает процесс, чьим объектом он сам является вне стен театра. «Самое главное в театре — выражать общественное мнение»<sup>48</sup>.

Пьеса «Дуб и кролик» (1962) в эпически развернутых эпизодах дает примеры человеческих взаимоотношений в различных исторических ситуациях. Новые условия требуют от персонажей умения приспособливаться к ним. В центре пьесы Алоиз Грюбель, кастрированный нацистами, он разводит кроликов и дает им еврейские имена; будучи чем-то средним между Швейком и Войцехом, он все время немножко не успевает приравниваться к изменившимся условиям. В этой трагикомической фигуре Вальзеру удалось сатирически обрисовать оппортунизм мелкой буржуазии — существенную «массовую базу» фашизма — и одновременно обнажить тенденции его реставрации в ФРГ (этапные годы: 1945, 1950, 1960) в параллели с фашистским прошлым, а также показать сужающиеся возможности развития человеческой личности. Конфликт раскрыт в трех исторических пластах и изображен как нескончаемая



*М. Вальзер «Грязная игра» (Гамбург, 1975)*

коллизия. Сатирико-комический подход подчеркивает анахронизм общества, которое все-таки настолько могущественно, что его потенциальные противники вынуждены приспособляться. Однако развитие конфликта дает зрителям возможность для иных выводов.

«Черный лебедь» (1964) свел в драматическом конфликте прошлое и настоящее во взаимоотношениях персонажей. При этом разоблачается продолжающееся воздействие фашистского прошлого. И здесь Мартину Вальзеру важен в первую очередь показ поведения героев. В подзаголовке пьесы сказано: «Как сегодня обращаться с прошлым, зависит от того, каким видом памяти ты обладаешь. Эта пьеса, которая могла бы называться «Виды памяти», показывает несколько их видов». Развитие сюжета определяется активными действиями Руди Гootхайма, который узнает о фашистском прошлом своего отца. Беря на себя вину отцов вообще, он хочет побудить их к раскаянию. Его попытки безуспешны; он кончает с собой. Пьеса показывает социальную безрезультатность индивидуального искупления и должна вызвать у зрителей отрицательное отношение к такому виду поведения. Пьеса явно направлена против тех произведений, которые абсолютизировали роль личной совести и индивидуальной вины и обходили при этом социальный характер вопроса о вине.

«Реквием по бессмертному», «Господин Кротт в сверхнатуральную величину» (1964) — это параболa на отживающий капитализм. В сатирическом образе крупного капиталиста Кротта, который тоскливо стремится к своему концу и ищет того, кто нанес бы ему последний «удар милосердия», Вальзер рисует картину летаргии «общества благополучия» в ФРГ к началу 60-х годов. Под сатирический прицел попадает также и охваченный оппортунизмом рабочий класс. Несмотря на такой односторонний, не соответствующий их реальной противоречивости показ противников Кротта, Вальзер уже здесь встанет на антикапиталистическую позицию, которая лишь несколько лет спустя нашла более убедительное отражение в литературе ФРГ.

Разрушение человеческих отношений оппортунизмом, который порождает и поддерживает капитализм, — тема пьесы с четырьмя действующими лицами «Заезд по дороге» (1961), которая, как и «Комнатная битва. Учебная пьеса



для супружеской пары» (1967), считается прежде всего драматургическим упражнением.

Особое место в творчестве Вальзера занимает пьеса «Грязная игра» (1973). Сцены показывают Нюрнберг XVI столетия, когда после разгрома крестьянских восстаний господствующие порядки заколебались, и в городах тоже обнажились социальные противоречия. Вальзер исследует роль представителей интеллигенции в этой борьбе. У них есть выбор: присоединиться к революционным борцам или «притвориться слепыми» и продолжать оказывать властям поддержку, какой от них и ждут: критикой и утверждением законности. Восстание было подавлено, и народный певец Йорг Граф, жаждущий достигнуть чего-то путем лавирования, проигрывает. Его ослепляют.

## Рольф Хоххут

Рольф Хоххут (род. в 1931 г.) получил известность в 1963 году своей пьесой «Наместник», добившись огромного успеха: эта пьеса, которую до 1972 года поставили на 60 сценах в 26 странах, произвела воздействие, выходящее за рамки театра. Столь широкий и непосредственный резонанс объясняется тем, что было нарушено одно табу общества реставрации. До сих пор, когда речь шла об ответственности за приход фашистов к власти и развязанную войну, духовенство оставалось вне дискуссий. Хоххут, используя исторические документы, показал, что и на католической церкви лежит печать вины.

Пьеса выносит обвинение папе Пию XII, «наместнику» Христа, и высшему духовенству, виновным в терпимости к преступлениям фашизма, и одновременно показывает антикоммунистический альянс немецких крупных промышленников, убийц евреев, и реакционных сил клира. Особое воздействие этой пьесы Хоххута объяснялось ее атеистическим характером, привлечением и использованием неопровержимых исторических документов. Метод использования этих свидетельств Хоххутом отличается от методики документальных пьес П. Вайса, Г. Киппхардта или Г. М. Энциенсбергера. Хоххут строит на основе документов, исторических событий сюжет, который заостряет вопрос о вине, совинновности, свободной воле и ответственности отдельной личности.

Молодой патер Рикардо случайно узнает об отношении папы к фашистской политике уничтожения евреев. Он пытается побудить «наместника» к решительным действиям, но убеждается в том, что дипломатические и коммерческие интересы имеют большее значение. Папа позволяет даже, чтобы у него на глазах происходила депортация евреев. Рикардо разделяет судьбу этих евреев и следует за ними в лагерь смерти Освенцим: он хочет спасти «идею христианства» от несостоятельности официальной церкви.

Историческая и социальная мотивировка действий героев в самом сюжете пьесы дается только частично, однако глубоко раскрывается в приложенных исторических документах. Послесловие и авторские комментарии, выходящие далеко за рамки режиссерских указаний, являются составной частью пьесы. В них действия героев введены в исторический контекст. Этим подчеркиваются недраматургический характер пьесы, трудности поисков материала, подходящего для драматургии: фабула концентрируется на проблематике индивидуальной ответственности и решения совести.

В 1965 году в статье, вызвавшей большой шум, «Классовая борьба не окончилась» Хоххут, исходя из социальных противоречий в западногер-

манском обществе, опроверг тезис о «социальном партнерстве». Он требовал справедливого распределения собственности как предпосылки свободного расцвета человеческой личности и предотвращения социальных революций. При этом Хоххут высказал критику в адрес рабочего класса, который, как он считал, неспособен добиться своих прав. Такие реформистские представления, сочетаемые с решительной антикапиталистической критикой общественного порядка, являются исходной позицией автора и в пьесе «Герилья» (1970), где показана модель государственного переворота сверху.

Во главе движения стоит миллионер, который, опираясь на городскую герилью, шантажирует государственный аппарат атомной угрозой, чтобы осуществить перераспределение богатства для предотвращения грозящих общественных волнений.

Какая социально-критическая взрывная сила кроется в пьесах Хоххута, которые неизменно отстаивают эту концепцию и исходят из социальных и политических реальностей классового общества, показывают комедии «Акушерка» и «Лисистрата и НАТО».

В «Акушерке» (1971) автор на фоне исторически широкой документации обращается к взрывчатой теме жилищной нужды и жилищной коррупции при капитализме. Он показывает последнюю акцию альтруистки-акушерки и городского советника ХДС, которая переселяет бездомных жителей барачков в поселок, предназначенный для бундесвера, и подбивает их поджечь бараки. Моральное оправдание действий акушерки определяется для Хоххута содержанием ее дарующей и сохраняющей жизнь профессии. В действительности же она может действовать только благодаря своей власти в качестве функционера ХДС и знанию на практике коррупции городского управления и партийного лобби. Акушерка приобретает черты истинно комедийной героини, когда использует противоречия в лагере противников. Она вступает в открытый бой только тогда, когда с помощью общественности были установлены неопровержимые факты. Она действует от имени тех, кто не может

осознать собственные интересы. Народные массы сами по себе пассивны, хотя их интересы образуют моральный и эстетический стержень для построения пьесы и оценки действующих сторон.

В основе пьесы «Лисистрата и



*Г. Куннхардт (1975)*



*Р. Хоххут (1977)*

НАТО» (1970) лежит схожий комедийный сюжет. Действие происходит на фоне исторической трагедии — фашистского путча в Греции. В то время как хитрые женщины, следуя примеру своих античных предшественниц, заставляют своих мужей, отказывая им в любви, не отдавать ни одного клочка земли на острове для строительства военной базы НАТО, большие исторические события развиваются своим роковым путем. Победа женщин состоит в укреплении их веры в свои силы, в утверждении возможностей корректировать дела мужчин. После пьесы «Юристы» (1979), обличающей пагубные последствия деятельности нацистских судей в ФРГ, на сцене была поставлена пьеса Хоххута «Женщины-врачи» (1980), в которой разоблачается, как погоня за прибылью пагубно отражается на взаимоотношениях врачей и пациентов.

## Петер Вайс

Произведения Петера Вайса (1916—1982), жившего с 1934 года в Швеции, появились сначала в ФРГ, на которую он в первую очередь стремился оказать воздействие. Вайс начинал как художник и прозаик. Экспериментальный микророман «Тень тела кучера», написанный в 1952 году, был опубликован только в 1960-м. Автобиографические романы «Прощание с родителями» (1961) и «Конечный пункт бегства» (1962) обозначили существенные этапы творческого пути писателя: рассказчик страдает от одиночества в буржуазном мире, он стремится к существованию, при котором он мог бы «участвовать в обмене мыслями». В 1965 году Вайс опубликовал «10 тезисов писателя, живущего в разделенном мире»<sup>49</sup>: программный отказ от литературы, существующей ради самой себя, и признание социальной ответственности писателя, которую он ищет на стороне сил, борющихся за социализм.

Широкую известность Петер Вайс получил своей пьесой «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное группой умалишенных в Шарантоне под руководством г-на де Сада» (1964).

В центре «тотальной» театральной пьесы с танцами, пением, элементами эпического театра и театра абсурда — диалог между Маратом и де Садом. Марат, друг народа, стоит на позиции революционного преобразования мира, де Сад — безудержного индивидуализма и исторического нигилизма. Их спор направлен путем просвещения многих эпох (1793 — историческое соотношение с Французской революцией, 1808 г. — с владычеством Наполеона) на историческую аналогию с современностью. Важную роль в пьесе играет сопровождение хора народных масс в лице пациентов больницы; они осовременивают актуальность маратовских требований: социальные проблемы остаются нерешенными и после буржуазной революции. Постоянное вмешательство директора лечебницы отображает практику манипулирования массами. Сам по себе диалог остается безрезультатным. В эпилоге — убийство Марата. Амбивалентности пьесы, в которой, однако, утверждается необходимость решать наболевшие вопросы современности, способствуют многократные театральные преломления и сопоставления. Пьеса дает возможность различных трактовок и ассоциаций, что подтвердили все театральные постановки, в корне противоположные.

В 1965 году на многих сценах прошла премьера спектакля «Дознание. Оратория в 11 песнопениях». В основу этой пьесы Вайс положил протокол франкфуртского процесса по делу об Освенциме. Так возник в деталях документальный, в целом соответствующий разоблачительным целям монтаж,

с помощью которого были показаны на сцене прошлое и настоящее, детали и общий план, отдельные судьбы и фашистская практика массовых уничтожений в повествовательной недраматургической форме оратории. Художественная субъективность автора, которая отрицалась буржуазной критикой, оправдала себя в подборе свидетельских показаний, выявлении причинных взаимосвязей и определила особый подход к изображаемым событиям.

Актуальность пьесы заключалась в обличении продолжающегося действия тех социальных причин, которые вновь и вновь порождали преступления. Пьеса была направлена против трактовки процесса об Освенциме в буржуазных средствах массовой информации как преступлений отдельных личностей.

С музыкальной драмой «Песнь о лузитанском пугале» (преьера состоялась в 1967 г.), посвященной освободительной борьбе в бывшей колонии Португалии Анголе, и с пьесой «Обсуждение предыстории и течения долголетней освободительной войны во Вьетнаме...» (1968) Петер Вайс расширил свою антиимпериалистическую платформу. Вновь возникшее стремление к «тотальному театру» объединяет пантомиму, фильм, танец, музыку, пение и игру. После того как Вайс в пьесе «Троцкий в изгнании» (1970) последовал леворадикальным воззрениям на революцию и попал при этом в сети антикоммунистических интересов, что побудило его отказаться от постановки пьесы, он в пьесе «Гёльдерлин» (1971, вторая редакция вышла в 1973 г.), исходя из анализа исторического материала, раскрыл проблемы революционного поэта.

Этот исторический комментарий к стихам Гёльдерлина и к событиям его жизни не является, как пишет сам Вайс, «ни документальной, ни исторической пьесой. Это современная пьеса, отстраненная лишь переносом в другую историческую эпоху»<sup>50</sup>. Автор рассматривает Гёльдерлина как революционного поэта. Пьеса соответствует его биографии, только последняя сцена изображает вымышленную встречу Гёльдерлина с Марксом. Развиваются два конфликта: первый возникает на почве оппозиционного отношения Гёльдерлина к феодальной деспотии, другой — на интеллектуальной; поскольку Фихте, Гегель, Гёте, Шиллер для Вайса — Гёльдерлина заключили мир с существующим положением вещей, их оппортунизм привел героя пьесы к бессильной изоляции. По мере развития действия этот конфликт занимает все большее место. Тем самым суживается исторический конфликт с деспотией. Во второй редакции пьесы Вайс отнесил на задний план эту тенденцию к моральным оценкам, из-за которых выпадают из поля зрения важные социальные ситуации.

Пьесы Рольфа Хоххута и Петера Вайса дали важный толчок развитию театра ФРГ. Это относится прежде всего к прямой постановке на сцене политических вопросов. Другие авторы внесли свой вклад в развитие этой тенденции или явились ее последователями: Гейнар Киппхардт (1922—1983) — своей пьесой, направленной против атомной войны, «Дело Роберта Оппенгеймера» (преьера состоялась в 1964 г.) и пьесой «Братья Айхман» (преьера 1983); Вольфганг Гретц (род. в 1926 г.) — пьесой о 20 июля 1944 года «Заговорщики» (1968); Ганс Магнус Энценбергер — пьесой «Допрос в Гаване» (1976), сценическим документом о допросе контрреволюционеров, схваченных во время провалившегося вторжения США на социалистическую Кубу; Эрика Рунге (род. в 1939 г.) — инсценировкой книги «Ботропские протоколы» (1972) и телефильмом «Почему счастлива госпожа Б.?» (1969).

## Языковой эксперимент и протестующий жест

В то время как прогрессивные писатели своими пьесами все убедительнее приближали сцену к социальной реальности, импорт модернистских экспериментов (хэппенинг, поп-арт и массовые зрелища), а также такие авторы, как П. Хандке, В. Бауэр и Т. Бернгард, делали заметными противоположные тенденции.

Петер Хандке пытался нейтрализовать политические функции движения уличных театров, от которого он перенял некоторые формальные элементы и передал их буржуазному театру<sup>51</sup>.

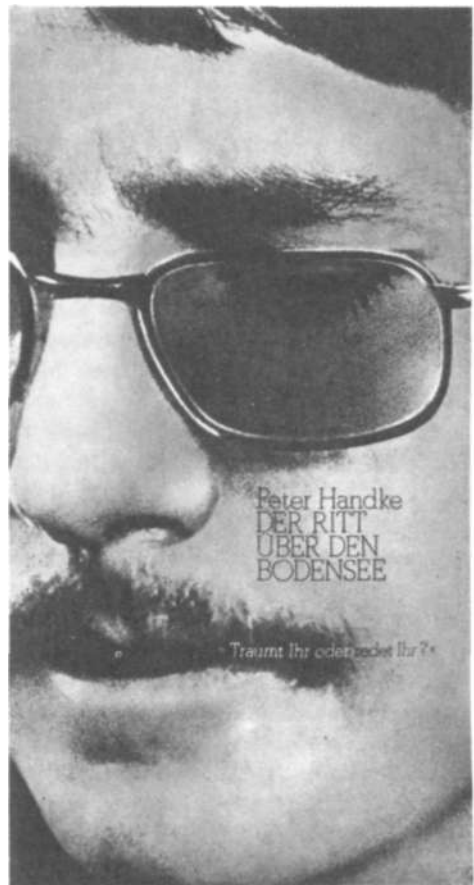
Хандке произвел сенсацию в буржуазном театре, разрушив границу между сценой и зрительным залом. В пьесе «Оскорбление публики» (преьера состоялась в 1966 г.) он создал основную модель этого «соучастия в игре» без сюжета, сделав реакцию публики составной частью происходящего на сцене. Так как его театральные эксперименты чаще всего были ни к чему не обязывающими, эффект заканчивался ожидаемым состоянием шока. (То же самое встречается и у Пауля Рётнера — род. в 1925 г. — в пьесах «Силуэт», 1964, и «Решайтесь», 1965).



Er befindet sich in der Situation wie jeder, der Ritualisierungen analysiert und versucht, sie mittels eines sprachlichen Systems zur Darstellung zu bringen.

HUBERT FICHTE

*В. Бауэр. «Магнитные поцелуи»  
(театральная программа,  
Академический театр, Вена, 1972)*



*Театральная программа с портретом  
Хандке (Академический театр,  
Вена, 1972)*

Пьесы Хандке «Каспар» (1968), «Подопечный хочет стать опекуном» (1969), «Скачка по Боденскому озеру» (1971) и другие строятся на своего рода сомнениях в возможностях языка. Автор прежде всего монтирует клише, обороты речи и общие места повседневного языка, чтобы продемонстрировать его силу, определяющую структуру сознания. Показанные в своих упрочненных языковых формах манеры поведения отделены, однако, от условий их возникновения и приобретают поэтому собственную жизнь, которую каждый зритель может конкретизировать, исходя из личного опыта.

В подобной манере пишет пьесы австриец Вольфганг Бауэр (род. в 1914 г.), автор пьес "Magic Afternoon" («Волшебный полдень», 1968), "Change" («Перемены», 1970), «Кино и женщина» (1971), «Новый год, или Резня в отеле Захер» (1971), в которых показаны события из жизни людей, чье сознание полностью одурманено; навязанные им стереотипы полностью становятся сущностью их сознания.

Дальнейшая попытка политически нейтрализовать искусство, интегрировать и театральные эффекты империалистической массовой культуры была принята в так называемых массовых зрелищах и хэппенинге, которые ставили своей целью активизировать зрителя, а свелись к аполитичной занимательности. Создателями подобных спектаклей были, в частности, Вольф Фоштель и Бацион Брок. Особым событием подобного рода было, к примеру, изменение здания кельнского театра белыми булками.

## Возврат к социальной действительности: Мартин Шперр и Франц Ксавер Крещ

Во второй половине 60-х годов выросло новое поколение молодых драматургов: М. Шперр, Р. В. Фасбиндер, Ф. К. Крещ, а также Г. Рейнхаген — позже к ним примкнули Г. Хенкель и Г. Келлинг — стали обращаться к социальной действительности сельских, мелкобуржуазных и пролетарских слоев. Произведения Шперра, Фасбиндера и прежде всего Крещ создавались под влиянием вновь открытых пьес Марии Луизы Фляйсер.

Мартин Шперр (род. в 1944 г.) в пьесе «Охотничьи сцены из Нижней Баварии» (премьера состоялась в 1966 г.), первой части баварской трилогии, которая ведет от архаичной деревни и мелкобуржуазного провинциального городка («Ландсхутские рассказы», премьера — в 1967 г.) в Мюнхен («Мюнхенская свобода», премьера — в 1971 г.), обнажил социальные механизмы, определяющие суть повседневных отношений с аутсайдерами. С реалистичной меткостью разоблачает он отношения социальной зависимости в баварской деревне, которые порождают жестокие антигуманные эмоции.

В «Ландсхутских рассказах» Шперр касается больших социальных вопросов: на примере конкурентной борьбы двух баварских строительных подрядчиков показано извращение человеческих отношений, осложненных к тому же еще и фашистской идеологией. В «Мюнхенской свободе» вскрыта взаимосвязь интересов бизнесменов и продажных политиков, с одной стороны, и судьбы плана оздоровления атмосферы одного города — с другой. В поставленной в 1970 году пьесе «Коралл Майера» Мартин Шперр показывает, что мелкобуржуазная среда — вполне пригодная основа для активизации фашизма, который смог построить свой репрессивный режим на комбинации зависти, приспособленчества и эгоизма, качеств, порожденных экономической структурой капитализма.

Пожалуй, самым продуктивным и популярным автором в ФРГ в 70-е годы был Франц Ксавер Крёц (род. в 1946 г.). За восемь лет он написал более двадцати пьес, телеспектаклей, радиопостановок и киносценариев. В ранних пьесах, посвященных зачастую показу деревенских, допролетарских отношений, — «Звериные тропы» (1968), «Надомники» (1969), «Мужское дело» (1970), «Упрямство» (1970), «Двор Шталлера» (1971), «Дорога призраков» (1971), «Дорогой Фриц» (1972) — герои отличались своими социальными особенностями.

Драматические коллизии возникали из столкновений кажущейся абсолютной социальной детерминации с попыткой человека защитить хоть частицу своего счастья. При этом диалог, как, например, у Шперра на баварском диалекте, точно отражает социальную, духовную и психологическую ситуацию, то, как живут, работают и думают герои пьесы. Агрессивные имитации действий возникают как следствие социального гнета и указывают на отсутствие представления об альтернативе в сознании героев.

В последующих пьесах — «Верхняя Австрия» (1972), «Звездные талеры» (1974), «Гнездо» (1974) — главными героями становятся жители больших городов, действие в них больше не ограничивается только одним местом, как в ранних пьесах (например, в «Надомниках»), где профессиональные и семейные отношения развиваются в одной комнате. Диалоги и поступки персонажей стали более дифференцированными, не столько обличая тех, кем манипулировали, сколько раскрывая социальные взаимосвязи, во власти которых находятся герои. Кроме того, Крёц в своих последних произведениях выводит героев, впервые осознающих свою социальную зависимость (пьеса «Кого я вижу», 1978).

В пьесах «Город Доломитовых Альп Линц» (1972) и «Дитя Мюнхена» (1973) использованы драматургические структуры, которые делают возможным введение обобщенных, выходящих за рамки сознания персонажей сцен. В пьесах-монологах «Концерт по заявкам» (1971), «Дальнейшие перспективы» (1974) и «Поездка в счастье» (1975) Крёц показал различные женские судьбы в многослойных монологах, раскрывающих социальное и духовное содержание жизни этих женщин.

Крёц совершенно сознательно ставит свой писательский труд во взаимосвязь с социалистическим движением и определяет этим свои размышления о функции, воздействии и структуре своих пьес<sup>52</sup>.

Освещение социальной действительности было задачей, которую ставил себе и Райнер Вернер Фасбиндер (1946—1982) в своем разностороннем творчестве в области кино и театра; в последние годы Фасбиндер, однако, все больше приспосабливался к требованиям коммерческого искусства. В пьесе «Итальянка» (1968) Фасбиндер показывает, как группа молодых рабочих из чувства протеста против социальной зависимости и притеснений совершает нападение на одного греческого рабочего в ФРГ.

В его наиболее популярной пьесе «Бременская свобода» (1971) проблемы эмансипации женщины связаны с детективным сюжетом, причем стремление шокировать публику становится самоцелью. Телевизионная серия «8 часов — еще не день» (1972) детально изображает трудовую повседневность молодых рабочих в ФРГ. Пьесы швейцарского драматурга Генриха Хенкеля (род. в 1937 г.), писателей Герхарда Келлинга (род. в 1942 г.) и Герлинд Рейнсхаген (род. в 1926 г.) также принесли на сцену социальные проблемы эксплуатируемых рабочих.

Пьеса Г. Хенкеля «Чистильщики железа» (1970), которую часто ставили

и в театрах Западной Германии, показывает монотонность и отчужденность труда на примере двух рабочих.

Г. Келлинг использует документальный материал и действительно происходившие события; так, в пьесе «Работодатель» (1969) и в ее продолжении «Столкновение» он показывает, как предприниматели подавляют развитие пролетарского классового сознания.

## Новые тенденции в поэзии

В поэзии также произошел явный поворот к социальной действительности, что было связано с политизацией тематики. Пасхальные марши мира, протесты против войны во Вьетнаме, движение против чрезвычайных законов и студенческое движение в конце 60-х годов стали предметом лирической поэзии.

В противоположность этому у ряда писателей, прежде представлявших гуманистическое и социально-критическое направление в поэзии (Кролов, Вейраух, Целан, Бахман, Рюмкорф, Энциенсбергер и др.), возникали различные реакции, от новых социально-критических шагов до явного разочарования. Некоторые из этих поэтов играли в процессе политизации поэзии в 60-е годы существенную, иногда противоречивую роль (например, Энциенсбергер).

Одновременно произошли перегруппировки в теории и практике модернистского стиха. С одной стороны, была попытка представить его как альтернативу политизации поэзии, с другой — старались преодолеть его бесплодие; функции, в 50-е годы принадлежавшие эстетической теории «литературной революции», теперь перешли к конкретной поэзии, к «новому реализму» и «поп-поэзии».

## Экспериментальная поэзия

Если до сих пор было лишь немного писателей, авторов языково-экспериментальных текстов, то теперь теория и практика языкового эксперимента стала значительно расширяться.

Возврат к языку, который был готов служить программам «конкретной поэзии» как неизбежной тенденции научно-технического прогресса, представляет собой в общем отказ от социальной критики. Опубликованный Францем Моном (род. в 1926 г.), теоретиком и практиком «конкретной поэзии», совместно с Вальтером Хёллерером и Манфредом де ла Мотте сборник документов и исследований «Побуждение» (1960) впервые представил обширные тексты подобного рода. За ним последовали шесть сборников текстов Гельмута Хайсенбюттеля (род. в 1921 г.), который во время своей доцентуры во Франкфурте-на-Майне в 1963 году систематизировал свои литературные концепции. В 1969 году Хайсенбюттель был отмечен премией им. Георга Бюхнера.

Молодые писатели также публиковали экспериментаторские работы в области языка, как, например, Юрген Бекер «Фазы, тексты, типограммы» (1960), Людвиг Хариг (род. в 1927 г.), Рор Вольф (род. в 1932 г.) и другие. Швейцарские и австрийские писатели этого направления публиковались в западно-германских издательствах, в том числе в сборнике «Венская группа» (1968), изданном Герхардом Рюмом (род. в 1930 г.).

Г. Хайсенбюттель старался путем простых языковых производных обличить «вмерзшую» в разговорный язык «идеологию» и таким образом лишить



ее ореола в глазах читателя. Это идеологически-критическое намерение совершенно не было раскрыто в текстах. Уже в первом манифесте «конкретной поэзии» Ойгена Гомрингера (род. в 1925 г.) «Цель и форма новой поэзии» (1968) было обозначено ее место в историческом развитии как формы выражения, которая соответствует организованному техническому миру. Язык для поэтов-экспериментаторов, дескать, уже не является носителем значений, а просто одним из знаков. Это делает смысловую связь слов второстепенной, большое внимание уделяется языковым знакам, расположенным с пространственной точки зрения. Тексты остаются самоцелью, поскольку языковой материал утрачивает всякую связь с социальной действительностью. Человек появляется, если он вообще включен в тексты, как объект; запечатленная в языке картина мира в любом случае расценивается как предубеждение. Тем самым экспериментальная поэзия дополняла схему отчуждения позднебуржуазной литературы новыми вариантами.

Некоторые писатели этого направления весьма разнообразными средствами и с большой выдумкой работали с языком; основная модель сводится, однако, к поискам отдельных слов и их пространственному размещению.



*Х. Хайсенбюттель (Х. Мейер-Брокман, 1962)*

## «Новый реализм»

Параллельно с подобными устремлениями в прозе (см. с. 243) Вальтер Хёллерер, один из идеологов «литературной революции» в 50-х годах, предложил под лозунгом «перемен» понятие «нового реализма» для поэзии. Выступая против ее застоя, ее привязанности к определенному набору поэтических средств, он требовал редуцированного языка «конкретной поэзии», «нового приближения к осязаемому, обоняемому, видимому». Он ввел в поэзию понятие «повседневность и фактичность восприимчивости». При этом он подчеркивал, что в основе такой поэзии должны лежать «свободные от идеологии» и наднациональные тенденции. Эти планы, направленные против политизации поэзии, должны были внушить мысль о равенстве между Западом и Востоком<sup>53</sup>. Конечно, обращение к повседневной жизни имело и положительные стороны, что дали почувствовать такие авторы, как Г. Хербургер и Н. Борн,



Г. Хербургер

которые начали писать, опираясь на эту концепцию. Предложенная ими открытая форма длинного стихотворения оказывала потенциальное противодействие редуцированному языку «конкретной поэзии».

Гюнтер Хербургер (род. в 1932 г.) в своем сборнике «Клапаны» (1967) старался приблизиться к действительности, причем он предоставляет слово людям, находящимся в повседневной ситуации. Так возникли «рулонные стихи», в которых действительность показывалась с позиции того или иного изображенного в них героя.

Хербургер принимал вызов, который и для него исходил из политизации поэтических тем. Поэтическая концепция, позволяющая авторам «многозначительно вздыхать, рыдать в платочек — более понятными или содержательными им быть не надо», — была для него весьма проблематична<sup>54</sup>. Хербургер, напротив, требовал стихов о пережитом, написанных на материале, понятном и близком всем. В стихотворных сборниках «Тренировка» (1970) и «Оперетта» (1973) обращение к общественным и социальным реальностям становится очевидным. Хербургер писал также народные стихи на швабском диалекте.

Николас Борн (1937—1979) в своих первых стихах «Положение на рынке» (1967) тоже исходил из повседневной действительности, однако все факты в ней принимались одинаково всерьез. В книге «Где у меня голова» (1970) цель поэзии раскрывалась благодаря социальной конкретизации тематики и четкой критической ангажированности. В стихах Рольфа Дитера Бринкмана «Что сомнительно, за что» (1967) факты и повседневные события вырваны из социального контекста и изображены в их чувственной непосредственности. Такая тенденция направлена против социально-критической поэзии, которую Бринкман не признает («федеративно-республиканские горы масла, большая коалиция, Вьетнам, человеческое в мрачные времена, или как это там еще называется»<sup>55</sup>, его не интересуют).

Отказ от общественной функции поэзии был связан с восприятием техники американской поп-поэзии. Бринкман познакомил с ней читателя в сборнике «Кислота» (1968). Сборник «Пилоты» (1968) также показывает, что он вдохновлялся американскими поп-сценами с их "All is pretty (все отлично и приемлемо), противопоставляя их эстетским образцам буржуазной поэзии. На этой почве возникла новая догма — догма антиискусства и антикультуры, которая вводила в поэзию слова из еще не освоенной области субкультуры: бессмысленный протест, проявляющийся прежде всего в состояниях шока.

## Политическое стихотворение

Критическое острие социально ангажированной поэзии в 50-е годы было направлено в первую очередь против образа мыслей, сложившегося в условиях «экономического чуда» и духовной недееспособности. Затем международные

и внутренние классовые противоречия вынудили поэзию к политизации. Возникающая политическая поэзия вступала в противоречие с декларируемым долгое время буржуазной литературной критикой отделением политики от поэзии. В то же время существовали и другие представления о поэтических образцах: прямое включение в стихотворение политического содержания, о чем, например, писал в своих трактатах о политике и поэзии, а затем воплотил, уточнил и изменил с учетом требований демократического движения в своих стихах Энценбергер. (Он предлагал лишь косвенно затрагивать политические проблемы в стихах, чтобы избежать однозначной открытой партийности.)

Политическая поэзия 60-х годов возникла благодаря тесной связи с демократическим движением, откуда поэты черпали темы, формы выражения и представления о смысле своего назначения.

Использовались не только традиционные формы публикации книг — стихи читались прямо на улицах, во время собраний и маршей протеста. Под влиянием зарубежной, и прежде всего американской, песни-протеста пережили взлет политические песни, стихи и эстрадные песенки. Такие авторы песен и исполнители, как Г. Земмер, Д. Зюверкрюп, Ф. Янсен, Г. Штюц, Ф. Й. Дегенхардт и Г. Д. Хюш, были видными представителями этого направления.

Герд Земмер (1919—1969), еще будучи редактором сатирического журнала «Дойчер Михель», не раз предостерегал против опасности атомного вооружения. И в своих стихотворениях («Атомный стих», 1957) он продолжал ту же тенденцию, усиливавшуюся благодаря знанию боевой истории рабочего движения и наполненную уверенностью в том, что «разум и сердце» людей сделают то, что соответствует их собственным интересам. В качестве ассистента Эрвина Пискатора для его инсценировки «Дантона» Земмер перевел и обработал песни времен Французской революции, которые положил на музыку и исполнил Дитер Зюверкрюп (опубликованы в 1958 г. под заголовком "Ça ira").

Первые песни Дитера Зюверкрюпа (род. в 1932 г.) тоже были навеяны темами и формами пасхальных маршей мира. Как и Земмер, он развил эти темы.

Сатирические песни Зюверкрюпа носят агитационный характер, они обличают основные пороки империалистического общества ФРГ: зажим демократии, разгул неонацизма, антикоммунизм и оппортунизм СДПГ. В форме молитв верноподанных и песенок уличных певцов он предпринимает сатирические атаки, очуждая при этом привычный словарный состав.

В цикле вьетнамских стихов — «Когда придет это утро» — Зюверкрюп отдает предпочтение песенной манере письма. В них звучит не ограниченная лишь обвинительными жестами уверенность в победе, в «наступлении утра». Эта тенденция характерна для всех его песен с конца 60-х годов, особенно для «Детских песен». В 1984 году Зюверкрюп переложил на музыку и обработал песни революции 1848 года и продолжил тем самым традицию политической песни в Германии.

То, чего Зюверкрюп старался достичь с помощью сатирического заострения, Фазия Янсен (род. в 1929 г.), которая как исполнительница политических песен протеста тоже вышла из движения пасхальных маршей мира, пытается сделать путем открытой солидарности с рабочими.

Она тоже черпает материал из политической повседневности, которая в Рурской области многие годы определялась последствиями структурного кризиса в горной промышленности. О социальных фактах она пишет без ложного пафоса, схватывая самую суть:

Мой муж — горняк, но его не пускают в забой.  
Непосильная, говорят, работа.  
У него вместо легких камень сплошной,  
Лет двадцать вкалывал он под землей,  
Вчера его выбросили за ворота.

В конце стихи:

Бессмысленно ждать от хозяев добра,  
Гнать их в три шеи давно пора,  
Если мы что-то значим.

*(«Мой муж — горняк». Перевод В. Летушего)*

Большим событием в развитии политической поэзии явился вышедший в 1966 году сборник Эриха Фрида (род. в 1921 г.) «...и Вьетнам и...». Война во Вьетнаме оказалась в поэзии тем пунктом, который отделял абстрактное моральное участие от конкретной ответственности. Спор между Петером Вайсом, Мартином Вальзером, Гансом Магнусом Энценбергером, с одной стороны, и Гюнтером Грассом — с другой, уже указал на это в других областях. Фрид не довольствовался общегуманистическими призывами: он представил анализ политического преступления, одновременно разоблачая дезориентирующую функцию, которую выполняли буржуазные средства массовой информации, говоря о войне.

Австриец Фрид эмигрировал в 1933 году в Лондон, где живет и сейчас. Его стихи 50-х годов говорили об одиночестве и бессилии. Но уже в появившихся в 1964 году предостерегающих стихотворениях он писал о роковых последствиях развивающихся событий. Его стихи, посвященные Вьетнаму, явились для буржуазных средств массовой информации поводом к кампании против политической поэзии прямого воздействия; эту поэзию упрекали как в отсутствии художественной ценности, так и в политической бесполезности. В этой полемике принял участие Г. Грасс в эпической поэме «Гнев, досада, ярость» (в сборнике «Выспрошенный», 1966). Вышедшие в дальнейшем стихотворные сборники Фрида — «Искушения» (1967), «Ночи большой лжи» (1969), «Среди второстепенных врагов» (1970) — как раз и показали, в какой мере конкретные политические реалии классовой борьбы послужили толчком для его творчества.

С середины 60-х годов стали более целенаправленными и меткими песни Франца Йозефа Дегенхардта (род. в 1931 г.), который начинал с агрессивной и гротескной критики обывателей. Его первые грампластинки «Румпельштильцхен» (1963) и «Не играй с грязнулями» (1964) продемонстрировали его поэтический метод: он строит идиллию, чтобы потом разрушить ее.

В песне «Когда элитные войска просто сожгли маленькую страну» (1966) Дегенхардт еще скептически оценивал свои поэтические опыты:

Не питайте иллюзий.  
Они нас держат  
как шутов  
для забавы.  
Так что же делать?

*(Перевод В. Вебера)*

Но поэта не устраивала роль «шута» — и он нашел выход в более глубоком анализе социальных взаимосвязей. Это показали и его грампластинки «Когда

рассказывает сенатор...» (1966), и другие песни.

Во время студенческого движения 1967—1968 годов Дегенхардт стал ставить более острые вопросы и обращаться к более острым темам: он пел теперь песни-призывы в ритме марша. В этот период Дегенхардт питал некоторые иллюзии о скорых социальных переменах в ФРГ; лирические тона казались ему «судорогой в классовой борьбе»<sup>56</sup>. Необходимое прозрение все же привело его не к разочарованию, а к реалистическим оценкам. Дегенхардт открыл политико-революционную работу как элемент поэзии.

Это удалось ему, например, в балладах, рассказывающих о жизни рабочих. В балладе «Руди Шульте» (1971) он одним из первых среди писателей ФРГ нарисовал положительный образ коммуниста. Одновременно он средствами уличных и балаганных песен совершенствовал анализ общественных основ капитализма. Характерным для Дегенхардта является отображение повседневного опыта людей с помощью повседневного языка.

К этим зрелым и известным певцам во второй половине 60-х годов присоединились молодые поэты, которые в своих стихотворениях тоже отказались от частных тем и включились в процесс политизации. К ним относятся Фридрих К. Делиус, Ф. дон Тёрне, А. Рейнфранк (род. в 1934 г.) и — в определенный период своего развития — Н. Борн.

Мировоззренческие изменения в поэтической концепции Ф. К. Делиуса (род. в 1943 г.) проявились в сборниках стихов «Бирка» (1965) и «Если мы пойдем на красный» (1969).

Уже в первом сборнике было заметно многостороннее и интенсивное отношение к действительности, но отсутствовала политическая обязательность. Участие в студенческом движении изменило круг тем: «блюстители порядка» теряют свой фиктивный статус, они все чаще выступают как противная сторона в классовых битвах. Особенность политической поэзии Делиуса состоит прежде всего в том, что развитие самосознания человека он обуславливает политическим опытом.

Фолькер фон Тёрне (1934—1981) с самого начала внимательно наблюдал людей в социальных обстоятельствах. От книг «Смазать пятки» (1962) и «Вести о Левиафане» (1964) к поэтическим сборникам «Глупость выдает нас с головой» (1967) и «Волчья шкура» (1968) зрело его умение не только описать силы, представляющие общественную опасность, но и наделить их определенными социальными чертами.

Пример тому — «Песня об апокалипсических всадниках» (1966):

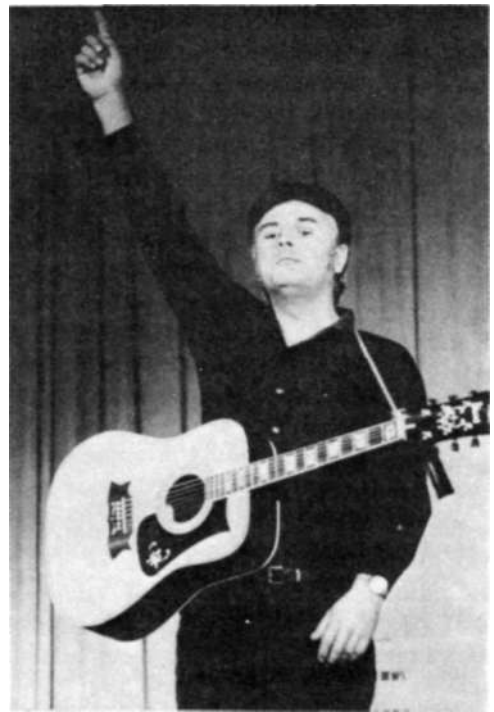
В то время был кризис. Страна голодала.  
Извозчик лежал пьяный в доску.  
Боялись восстания... Забуксовала,  
увязнув в грязи, их повозка.



Ф. К. Делиус (1978)



Однотомник с портретом Х. Д. Хюша (1978)



Д. Киттнер (XVIII Берлинский фестиваль, 1974)

Они поменяли и кожу и кости,  
однако остались, как были.  
«Помилуйте нас!» — изнывая от злости,  
истошно они голосили.

(Перевод Д. Веденяпина)

В некоторых своих стихах-притчах Тёрне с помощью языковых инверсий разоблачал существующие социальные порядки; парадоксы раскрывали угрожающее положение, которому все чаще противопоставляется перспектива, рисуемая автором с широкой историко-философской позиции («Воспоминание о будущем», 1968).

И артист кабаре Вольфганг Нейс (род. в 1923 г.), который, впрочем, антикоммунистическими выпадами в значительной мере обесценил свои антиимпериалистические атаки, и Ханс Дитер Хюш (род. в 1925 г.), и Дитрих Китнер (род. в 1935 г.) добились политической актуальности.

В сборнике «Политические песни» (1971) есть стихотворение Китнера «Мы беремся за дело»:

Коричневые бандиты  
о коричневом рейхе грустят;  
однажды уже побиты,  
опять в барабаны стучат.

Им черное прошлое  
не обелить,  
им руки от крови вовек не отмыть.

Германию хвалят без меры,  
а на уме разбой.  
Заводчики, акционеры,  
управы на них никакой.

Им черное прошлое  
не обелить,  
им руки от крови вовек не отмыть.

За воплями о свободе —  
свастика и война.  
Они уже на подходе,  
как в прежние времена.

Им черное прошлое  
не обелить,  
им руки от крови вовек не отмыть.

*(Перевод В. Летушего)*

Дальнейший толчок к новым стартам в политической поэзии дали молодые интеллигенты, участники студенческого движения, которые выражением своей политической воли начали и литературную деятельность. Выпущенная Й. Фурманом, Д. Хинриксеном, А. Хюфнер, К. Кунке, П. Шюттом и У. Вандрейем антология «Агитпроп» (1969) демонстрирует эти стремления и предлагает соответствующий выбор стихотворений. К новым именам относятся также В. Браннаски, А. Астель, Р. Риттер, У. Тимм и П. Майвальд. Их стихотворения по содержанию и замыслу воздействия нацелены на политическое просвещение. Эти поэты создали хронику политических событий тех лет. Написанные для уличной агитации, эти стихи подчинялись главному требованию: просто-



*У. Тимм (1971)*



*У. Вандрей (1972)*

те и доступности. Оперативность диктовала и жестикуляцию: с призывами, возгласами, вопросами и т. п. авторы обращались непосредственно к слушателям. Непосредственность должна была вызывать в аудитории то, что в самом стихе едва ли существует: активность.

Важный продуктивный стимул был заключен в решительном вопросе о функции поэзии — в спорах тех лет от поэзии или ожидали всего, или объявляли ее ненужной — и в попытке ответить на этот вопрос, обращенный к разным заинтересованным группировкам. Начали ориентироваться на реальные литературные потребности. Существовавшее вначале бесплодное противопоставление функции политического просвещения и развлекательности или поэтичности было преодолено благодаря более углубленному пониманию литературы. Это позволило шире использовать многообразие поэтических художественных средств также и в политической поэзии.



## 70-е годы — проза

Важнейшим результатом политизации в 60-е годы, несомненно, было становление демократических и социалистических позиций в литературе, что было связано с общим подъемом демократического движения.

Бурные выступления студентов в 1967—1968 годах с их иногда радикальным ожиданием революции были вскоре в значительной мере объявлены властями преступными, что существенно повлияло на становление политического терроризма. С другой стороны, неуверенность империалистической системы усилила поиски возможной альтернативы. Под лозунгом «демократического социализма» СДПГ в начале этого десятилетия в качестве альтернативы тоже выдвинула честлюбивые планы реформ. С тех пор как эти планы стали жертвой закулисных махинаций по преодолению кризиса (в середине 70-х годов), все сильнее ощущалось стремление превратить «демократический социализм», прежде всего во внешней политике, в инструмент против реального социализма.

Об этом, между прочим, можно узнать из журнала «Л-76», критикующего существующий социализм с позиции «чистого» социализма. Издателями этого журнала являются Бёлль и Грасс.

Хотя демократическая и социалистическая литература не занимает в ФРГ господствующего положения, с середины 70-х годов она подверглась усиленному давлению со стороны реакционных кругов. Возмущение политикой ограничений по отношению к демократическим силам особенно ясно обозначилось в выступлениях протеста против практикуемого с 1972 года запрета на профессии, когда среди прочих были отстранены от государственной службы прогрессивные учителя. Этому же служили судебные процессы против таких писателей, как Г. Вальраф, Ф. К. Делиус, Б. Энгельман и Р. Хоххут, необоснованные подозрения и клевета по адресу тех писателей, которые выявляли и документально подтверждали антидемократические тенденции в общественной жизни ФРГ.

Запреты на профессии фактически аннулировали буржуазно-демократические конституционные права, породили атмосферу слежки за образом мыслей, подозрительности. Все больше демократических



Обложка (1978)



Э. Рунге (1975)

организаций и отдельных людей, среди них также Г. Бёлль и Г. Грасс, сопротивлялись этому. Грасс, например, требовал «безусловной отмены указов премьер-министров»<sup>57</sup>. О выхолащивании буржуазно-демократических конституционных прав предостерегал В. Иенс на IV конгрессе писателей: это говорит «не против нас, а против все более усиливающейся реакции в этой стране... когда в 1974 году навешивают ярлыки «ультралевый» и «радикальный», что в действительности относится к хранилищу реликвий республиканского либерализма»<sup>58</sup>.

За этими махинациями стоит союз реакционных сил, который имеет свою публицистическую трибуну в шпрингеровской печати, в «Байернкурир» и в «Дойчланд-архив». «Сдвиг вправо» в ФРГ привел в 70-е годы к изменению политического соотношения сил также

и на радио и телевидении, что имело последствием ликвидацию многих радио- и телепередач социально-критического характера. Кульминацией такой активности явилась проведенная в связи с террористической истерией кампания против демократов, которая не пощадила даже христиан, таких, как пастор Генрих Альберц, Гельмут Гольвитцер, Генрих Бёлль и Луиза Ринзер<sup>59</sup>.

И в 70-е годы господствующее положение на рынке занимала империалистическая массовая литература. Особенно в мемуарной литературе всех оттенков отразилось приспособленчество к существующей государственной системе. В жизнеописаниях знаменитых актеров, звезд эстрады или профессиональных спортсменов предлагали рецепт успеха, карьеры «от посудомойщика до миллионера». Массовыми тиражами издавались книги «Дареный конь» (1971) Хильдегард Кнеф, «Толстуха Лилли, добрый ребенок» (1973) Лилли Пальмер и по-прежнему книги Иоганнеса Марио Зиммеля «Любимое отечество может быть спокойно» (1965), «Материал для мечты» (1971), «Никто не остров» (1975).

Как литературно-критическое сопровождение поворота вправо выступили буржуазные критики (Марсель Райх-Раницкий, Йоахим Кайзер), подняв на щит «новую сокровенность», под которой они понимали совокупность литературных явлений, свидетельствовавших об отходе от политики и возврате к чисто художественной литературе. Книги Ингомара фон Кизеритцки (род. в 1944 г.), Дитера Кюна (род. в 1935 г.), Н. Борна, К. Штрук и, конечно, П. Хандке послужили тому, чтобы вновь начать пользоваться таким понятием литературы, когда искусство и политика, частное и социальное, субъективное и общественное превращались в свои противоположности.

Особую роль в формировании таких противодейственных тенденций, которые были следствием разочарования в отсутствии социальных перемен в ФРГ и довольно часто имели причиной анархистское нетерпение, сыграли книги Карин Штрук (род. в 1927 г.) «Классовая любовь» (1973), «Мать» (1975), «Любить» (1977). Писательница была близка к демократическому

движению, а в этих книгах обосновала свой отход от него. Она показывает бегство в придуманные миры и преобразует отношения между людьми в иррациональные конструкции.

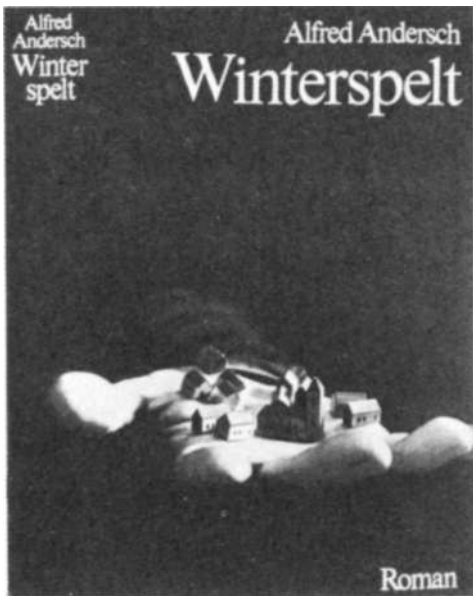
Николас Борн в романе «Обращенная к земле сторона истории» (1977) изобразил уход одного разочарованного интеллектуала в собственный субъективный мир, показав тем самым распространенные во второй половине 70-х годов в этих кругах тенденции. Впрочем, и здесь внутренний мир индивидуума оторван от социальных условий, а как стимул к действию абсолютизируется элементарная спонтанность. И книги Петера Хандке «Женщина-левша» (1976), «Час истинного чувства» (1975), и романы Габриэлы Воман «Прогулка с матерью» (1976), «Осень в Баденвайлере» (1977) также были причислены критикой к этому направлению самоуглубленности.

В отличие от этой тенденции к «новой сокровенности» те писатели дали важный импульс литературному развитию, которые неколебимо ратовали за литературное освоение социальной действительности. Они понимали историю как созданную людьми, настоящее — как результат исторических боев и тем самым достигали большей историчности. Так, например, Альфред Андерш и Петер Вайс связывали анализ исторических ситуаций с вопросом об альтернативных исторических и человечески возможных действиях и достигли тем самым новых эпических высот.

## Литературные журналы в ФРГ

(выборочно)

- |   |   |
|---|---|
| 1890 «Нойе рундшау»<br>Основан С. Фишером. Изда-<br>тель — С. Фишер-ферлаг,<br>Франкфурт-на-Майне | Берлин<br>1963 «Текст + Критик»<br>Издатель Х. Л. Арнольд,<br>Мюнхен                            |
| 1947 «Меркур»<br>Издатель Х. Шваб-Фелиш,<br>Штутгарт  | 1965 «Курсбух»<br>Издатель К. М. Михель и<br>Т. Шпенглер, Западный Берлин                       |
| 1951 «Дас бюхершифф, ди дойче<br>бюхерцайтунг»<br>Редактор Х. Боде, Кронберг-<br>Таунус           | 1965 «Кюрбискерн»<br>Издатель Ф. Хитцер, О. Нойман<br>и др., Мюнхен                             |
| 1954 «Акценте»<br>Издатель М. Крюгер, Мюнхен  | 1968 «Культур унд гезельшафт»<br>Издатель Демократический<br>культурбунд, Германия, Мюн-<br>хен |
| 1954 «Нойе дойче хефте»<br>Издатель Й. Гюнтер, Западный<br>Берлин                                 | 1970 «Критикон»<br>Издатель К. Ф. Шренкнотциг<br>и Х. Клац Вейден                               |
| 1956 «Ди вельт дер бюхер»<br>Редактор К. Шмидтхюс,<br>Фрейбург                                    | 1976 «Лектюре» (включая<br>«Бюхеркомментаре»)<br>Издатель Х.-Й. Майкснер и др.,<br>Мюнхен       |
| 1958 «Альтернативе»<br>Издатель Х. Бреннер, Западный  |   |



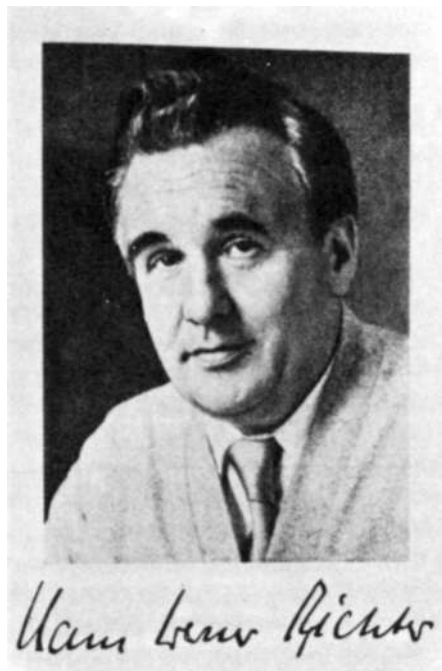
*Суперобложка*

В романе А. Андерша «Винтерспельт» (1974) речь идет о сдаче немецкого полка без боя в плен американцам осенью 1944-го. Хотя план представляется невыполнимым, поскольку является объектом для спора двух генералов и не имеет никаких шансов на осуществление, к тому же он требует действий народных масс, роман показывает противоположные возможности развития, заложенные в самой действительности. Когда устанавливаются связи между вымыслом и документом, историей и современностью, критерии оценки человеческих поступков могут не приниматься во внимание. Андерш ставит вопрос не только о моральной, но и об исторической ответственности человека; при этом он находит новый конструктивный подход к революционному рабочему движению и его историческим действиям.

Еще более точно и настойчиво ставит вопрос об исторической альтернативе Петер Вайс в первом томе своего романа «Эстетика сопротивления» (1975—1981, в трех томах). В этой пролетарской «желательной автобиографии» (К. Шерпе) он дискутирует о проблемах из истории рабочего движения. Разбирая связи между художественным наследием и пролетарской судьбой, он соотносит классовый опыт с общечеловеческими проблемами. Таким образом, писателю удалось проследить идейные и политико-практические проблемы классовых противоречий с 30-х годов до сегодняшнего дня и установить связь между индивидуально-пролетарской классовой судьбой и историей человечества.

И Вольфганг Кёппен, писатель более старшего поколения, в своей книге «Юность» (1976) обратился к историческому материалу, используя и автобиографические моменты. Вполне конкретно он раскрывает исторический антагонизм классовых сил и показывает их влияние на индивидуальный путь самого рассказчика.

У тех авторов, которых в узком смысле можно причислить к социалистическому течению в литературе, весьма заметно частое обращение к исто-



*Г. В. Пухтер*

рическому материалу: исторический опыт помогает понять современность, современность оценивается по ее особенностям, воспринимается как результат прошедшей борьбы. Выявляются движущие силы истории, выделяются из нее типичные события. К подобным стремлениям к литературному анализу действительно происходивших событий нельзя отнести документальный роман Ганса Магнуса Энценсбергера «Короткое лето анархии» (1972).

В этой книге на основе современного и исторического материала рассказана история жизни испанского анархиста Дурутти. Образ Дурутти воспринимается как образ коллективного народного героя на фоне гражданской войны в Испании. Автора занимают не исторические причины поражения, а показ тех противоречий, которые кажутся ему неразрешимыми: противоречия между инициативой масс и необходимым централизованным руководством, импровизацией и дисциплиной, коллективностью и индивидуальной ответственностью. Исторические события он освещает лишь в произвольном отборе; реальные противоречия не даны как выражение социальных интересов. В результате получилось искажение исторической правды.

Ганс Вернер Рихтер в романе «Роза белая, роза красная» (1971), как и Петер Вайс, обратился к немецкому рабочему движению до 1933 года и тоже в первую очередь искал доказательств для оправдания поражения революционных взглядов и идей.

Это поражение, по мысли автора, неизбежно, предопределено роком, который затемняет в романе реальный исторический опыт. В отношении Рихтера к революционным движениям наблюдается сходство с Г. Грассом.

## Гюнтер Грасс

К активной поддержке СДПГ Гюнтера Грасса привело признание безуспешности нонконформизма. Его настойчивая защита демократических прав и свобод, которые он считает реальными в условиях государственно-монополистического капитализма, сочеталась с антикоммунистическими тенденциями и нападками на своих коллег по революционному движению. В то же время Грасс пытался отмежеваться от тех заядлых антикоммунистов, которые ставят под вопрос политику международной разрядки.

Романы Грасса 70-х годов «Из дневника улитки» и «Камбала» затрагивают актуальные темы и проблемы.

Роман «Из дневника улитки» (1972) разъясняет причины, по которым Грасс поддерживал политику СДПГ. В книге собраны дневниковые записи его поездок во время предвыборной борьбы и разговоры в кругу семьи, эпизоды из детства и юности в Данциге и эпизоды из истории социал-демократии. Объединяют их размышления автора о своем месте в жизни. Для Грасса улитка — символ движения к прогрессу, который — если он вообще должен наступить — он связывает с прагматизмом социал-демократов. Чтобы доказать этот тезис, он не останавливается перед исторической компиляцией, отождествляет немецкое рабочее движение в целом с реформистской социал-демократией и замалчивает историческую несостоятельность правых кругов СДПГ до и после первой мировой войны.

Роман «Камбала» (1977) изобилует эпическими картинками, забавными выдумками и экстремальными ситуациями; использованы все регистры поэтической фантазии.

Тема романа — эмансипация женщины. В качестве композиционной основы

Грасс берет девятимесячный срок беременности, в течение которого героиня романа, Ильзе Бильзе, и рассказывает девять историй о спаривании и питании как вообще саму историю. Хотя действие этих рассказов всякий раз происходит в других исторических ситуациях, автор сводит все исторические события и бои к одному неизменному закону: мужское начало показано как решительное-активное, осуществляющее перемены, созидующее и разрушающее и противопоставлено женскому началу как хранящему нежность, мягкому, любящему, стряпающему и рассуждающему и с помощью этих достоинств творящему историю. Камбала как олицетворение мужского начала должна нести ответ перед феминистским трибуналом, что дает автору щедрую возможность высмеять абсурдность феминизма. При этом сама проблема эмансипации уходит из поля зрения, потому что становится лишней для самого Грасса, который признает вышеназванные функции полов и «доказывает» это на исторических примерах. Женщина воплощает здесь то, чем она была и всегда, только немного хуже, потому что испорчена идеями эмансипации. В 1978 году была опубликована повесть Грасса «Встреча в Тельгте» — о писателях немецкого барокко конца Тридцатилетней войны.

## Мартин Вальзер

С конца 60-х годов Мартин Вальзер искал действенные литературные формы, он экспериментировал в документальном жанре и стал изучать возможности такой литературы, которая не довольствуется тем, чтобы «высмеять симптом. Нужно требовать от нас, чтобы мы раскрывали лежащие в системе возможности появления этого симптома»<sup>60</sup>.

В романах «Падение» и «По ту сторону любви» Вальзер продолжил линию, начатую романами с главным действующим лицом Кристляйн.

В «Падении» (1973) Ансельм Кристляйн вновь становится служащим. Он, как и все герои романа, настолько изуродован жадной наживы, порожденной социальным строем, который постоянно заставляет приспособляться, так измучен каждодневной конкурентной борьбой, что утрачивает способность к восприятию других жизненных интересов. Поэтому автор приводит к гибели всех своих персонажей. Этот роман — отходная тому образу жизни, который пытался приспособиться к бесчеловечному социальному порядку. При такой концепции, которая исходит из всемогущества капиталистического господства, в романе нет места для альтернативных персонажей, которые хотели бы изменить существующий порядок вещей.

В романе «По ту сторону любви» (1976) Вальзер вновь анализирует поступки людей, чьи души и способности деформированы постоянной опасностью конкуренции. Однако автор показывает и моменты возникновения солидарности, начало осознания факторов, определяющих условия жизни, что разрушает застывшие рамки обреченности.

Политический опыт привел Вальзера в начале 70-х годов к продуктивному диалогу с организованным социалистическим движением. Этот диалог коснулся как политических, так и эстетических проблем, о чем свидетельствуют статьи Вальзера о функции литературы в демократическом движении, о реализме и партийности. В творческом плане эти конструктивные идеи отразились самым непосредственным образом в романе «Болезнь Галлистя» (1972). «Образ Галлистя возник потому, что стал размываться образ Кристляйна... Кристляйн должен был упасть в пропасть, чтобы мог появиться Галлистя»<sup>61</sup>.

Вальзер рассказывает о трудностях, которые испытывает буржуазный писатель, чтобы выйти из изолированности, преодолеть индивидуализм, обрести новое отношение к историческому движению и обретенный опыт применить к жизненной практике. Он описывает индивидуализм и изолированность как симптомы болезни и указывает на начало их преодоления. При этом ему помогало знакомство с деятелями социалистического рабочего движения, с которыми он вел критический диалог. Хотя Галлистль еще точно не знает, как ему должно поступать, он видит перспективу в изменении существующих условий жизни, и это вселяет надежду в его одинокое существование. Разумеется, Галлистля нельзя отождествлять с автором, но все-таки этот образ содержит свойственные ему черты.

## Генрих Бёлль

Если Бёлль в 1967 году требовал предоставить коммунизму триста лет, которые были у капитализма, чтобы доказать человеколюбие своего порядка, дать понять историческое содержание эпохи, то в 70-е годы такого рода требования исчезли из его прямых политических высказываний. В романе «Групповой портрет с дамой» (1972) историческая альтернатива опосредствована и воплощена в моральной зрелости поступков, совершаемых героями.

Г. Бёлль, получивший в 1972 году Нобелевскую премию, создал этим романом еще одно широкое эпическое полотно. В повествовательном скрещивании прошлого и настоящего он подводит итог сорока лет истории Германии. На этом фоне прослеживается жизненный путь женщины, чьи поступки были вызовом социальным нормам общества, основанного на системе прибыли и конкуренции и определяющего масштабы оценки этих господствующих норм. Бёлль группирует действие вокруг одного эпизода, носящего политический оттенок: у героини книги Лени Пфайфер в последний год войны был роман с одним советским военнопленным. Да и потом она живет «предосудительно», давая у себя приют турецким рабочим. История Лени реконструируется «Автором», который по свидетельским показаниям, подсказкам памяти и документам воссоздает ее шаг за шагом и в ходе развития сюжета становится одним из действующих лиц романа. С помощью этого «Автора» Бёлль создает для себя основу художественных оценок, что позволяет ему воссоздать жизнь Лени в откликах общественного мнения за период с конца войны и до настоящего времени, до 70-х годов.

Бёлль посвятил эту книгу своим героям — Лени, Борису и Льву — «представителям бесприбыльного и бесклассового общества»<sup>62</sup>, что указывает на высокую степень сходства взглядов автора и этих героев. Формы их совместной жизни, их безразличие к буржуазным мыслям о собственности и конкуренции, их человеческое общение друг с другом вызывают альтернативные представления по отношению к господствующим в империалистическом обществе нормам. Для таких представлений о человеческих отношениях социальный антагонизм классов оказывается, однако, несущественным. Исторические деяния, удовлетворяющие человеческим масштабам, остаются для Бёлля непостижимыми. Только повседневные поступки людей являются меркой и источником их морали. Изображая так своих героев, автор обобщает опыт классового общества, в котором ход истории всегда был античеловечен.

Два года спустя вышла в свет повесть «Поруганная честь Катарины Блум, или О том, как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974).



Г. Бёль (1976)



Плакат

В центре повествования конкретная конституционная действительность ФРГ. Бёль приводит потрясающие свидетельства о ликвидации демократических свобод в ФРГ.

На примере одной гражданки с незапятнанной репутацией, случайно ставшей жертвой истерической охоты за террористами, раскрывается бесчеловечная практика газеты «Бильд»<sup>63</sup>. Происшедшее событие скрупулезно реконструируется, а вставные комментарии рассказчика выносят моральный приговор тем методам, которые угрожают жизненным правам людей. Несмотря на политический характер повести, критические мерки Бёлля остаются преимущественно моральными, утверждающими несовместимость власти и духа, политики и гуманности. Однако и этот мотивированный моралью гуманизм приобретает историческое значение, лишь только он соприкасается с прогрессивными силами в классовой борьбе.

Так и «Отчеты об умонастроении нации» (1975), тематически и по материалу примыкающие к «Катарине Блум», и роман «Заботливая осада» (1979) рассказывают о ликвидации буржуазных свобод в ФРГ.

Бёль, используя опыт направленной против него и других демократов кампании в прессе, в «Катарине Блум» в иронически-саркастическом стиле пародийно изображает практику секретных служб, которые сами попались в сети широко разветвленной системы шпиков. Ироническая манера изображения не позволяет усомниться в опасности этого процесса.

## На пути к социалистической литературе

Политизация общественной жизни в 60-х годах неизменно порождала писателей демократического и социалистического направлений. Они лидировали в литературном отображении этой жизни, в представлениях о функ-



ции литературы как следствия политической борьбы за демократизацию общества.

Организованный обмен мнениями по вопросам литературы стал важен. Дискуссии о партийности и реализме велись в журнале «Кюрбискерн», в газетах «Дойче фольксцайтунг» и «Литературмагацин», ГКП проводила совещания по вопросам литературы, изобразительного искусства и театра<sup>64</sup>.

В дискуссии о партийности и реализме речь шла прежде всего о том, чтобы отрицание партийности признать за поддержку существующего положения, чтобы связь мировоззренческих и эстетических критериев понимать как проблему партийности. При этом были подвергнуты сомнению бесплодные противопоставления литературных методов изображения, были признаны ложными альтернативные позиции: литература или действие, вымысел или факт, писание или деяние.

В дискуссии по поводу самого термина «социалистическая литература» — который понимался не в смысле принадлежности к той или иной партии — приняли участие самые разные писатели: М. Вальзер, Ф. К. Крёц, Г. Хербургер, Г. Фукс, У. Тимм, К. Конецкий, Р. Риттер, П. Шютт, П. Майвальд, Г. Эльснер, М. фон дер Грюн, А. Кюн и многие другие.

Эти имена свидетельствуют о том, что в дискуссию включились писатели различного происхождения, различного политического и личного опыта. К ним принадлежали и авторы Объединения кружков рабочей литературы, которые отображали социальную действительность с позиции ее изменения, а также писатели, чье политическое развитие ускорило благодаря студенческому движению: они преодолели анархистские и другого рода иллюзорные представления о действительности и тесно связывали свою литературную деятельность с политической работой. Наконец, нужно назвать и таких писателей, чей путь был обусловлен самой западногерманской действительностью и опытом знакомства с буржуазной литературной индустрией и которые старались освободиться от изоляции и индивидуализма.

Новое историческое качество этой литературной позиции состояло в том, что благодаря ей был вновь открыт и утверждён организованный рабочий класс как сила, творящая историю. В литературе ФРГ впервые появились положительные образы коммунистов.

Новые темы раскрывались и на современном, и на историческом материале. Франц Йозеф Дегенхардт в романах «Бикфордов шнур» и «Пожарища» (1975) показал примеры активных общественных действий.

В романе «Бикфордов шнур» (1973) писатель изобразил эпизоды из антифашистского движения Сопротивления. При этом он отыскивает в истории ФРГ альтернативы, которые могли бы послужить решением современных проблем.

Опыт прошлого переносится в настоящее.



Ф. Й. Дегенхардт (Х. Янсен, 1973)

Кристиан Гейслер в романе «Пора и нам пожить» (1976) предложил пример действия как модель поведения в настоящем времени.

На фоне поражения рабочего движения в 1933 году (которое он, конечно, объясняет и недостаточной боевой решимостью руководства коммунистической партии) он рассказывает о гамбургском полицейском, который в качестве охранника следственной тюрьмы пытался освободить политических заключенных. «Мысль об охраннике, который учится открывать тюремные камеры, настолько поразила меня, что мне захотелось работать здесь и дальше»<sup>65</sup>.

Существенный вклад в социалистическую литературу ФРГ внес Август Кюн (род. в 1936 г.). Его роман «Пора подниматься» (1975) — это хроника одной мюнхенской рабочей семьи. В традициях пролетарского семейного романа, начатых Бредемом и Мархвицей, он дает ныне живущим пример сознательной классовой борьбы пролетариата.

В романе «Год рождения 1922-й» (1974) и «Чудные годы Фрица Ваксмута» (1978) писатель рассказывает о распространенных иллюзиях, которые он, сопоставляя их с действительностью, преобразует в более уместные представления о жизни. В «Чудных годах» он выводит образ плута, который думает, что сможет с помощью хитрости вырваться из исторически сложившихся условий, и в конце концов осознает значение солидарности.

Дальнейшие отправные точки по материалу и тематике касаются вопросов о переходе интеллигенции на сторону рабочего класса. Наряду с романом «Болезнь Галлистя» М. Вальзера можно назвать произведения Герда Фукса (род. в 1932 г.) «Берингер и долгий гнев» (1973), Уве Тимма (род. в 1940 г.) «Жаркое лето» (1974), рассказы Гюнтера Хербургера «Завоевание цитадели» (1973) и повесть Петера Шнайдера (род. в 1930 г.) «Ленц» (1973).



*А. Кюн (1975)*

Молодые авторы отображали свой собственный опыт весьма непосредственно. Они выдвигали на первый план таких персонажей, которые были выразителями их взглядов. Хербургер и Вальзер, напротив, использовали большую палитру средств художественного изображения; отношения идентичности и дистанции между автором, читателем и героем здесь менее прямолинейны и непосредственны.

Для литературы второй половины 70-х годов заметен исторически углубленный способ изображения, что видно в истолковании не только исторического, но и современного политического и социального материала. При этом получили развитие эстетические методы, которые глубже, чем ранее, исходили из широко распространенного массового сознания и концентрировались на анализе иллюзий самообмана, которые мешают пониманию своих собствен-

ных интересов (например, у Герда Фукса в романе «Мужчина на всю жизнь», 1978).

В поэзии также произошли заметные изменения: темы и изобразительные формы стали многограннее, они уже не отталкивались только от политических событий, но глубже, чем прежде, связывались с социальными взаимоотношениями классов. Лирическое стихотворение часто носит аналитический характер. Темы раскрываются в их совокупной внутренней динамике, что приводит к самостоятельному движению стиха

и отказу от односторонних призывных жестов. Таким образом удается сочетать анализ с перспективами борьбы. Убедительнее, чем прежде, исходной позицией служил конкретный социальный опыт отдельной личности и трудящихся.



Г. Фукс (1978)

### Концентрация издательского дела в ФРГ

Из 2100 издательств 44% выпускают не более 2 названий книг в год; 3,3% (крупных издательств) — 50% всех названий книг, или 60% всего оборота.

Так, например, в сборнике стихотворений Уве Тимма «Противоречия» (1972) повседневная действительность противопоставляется господствующему сознанию. И у Петера Шютта (род. в 1939 г.) в книгах «Предложения мира» (1972) и «К положению нации» (1974) политические агитационные стихи стали более дифференцированы. Широкую палитру оперативных возможностей воздействия показали антология «Чили живет» (1973) и документальный сборник «Для Португалии» (1975). В книге «Истории с рабочим Б.» (1976) Петера Майвальда (род. в 1946 г.) в краткой эпиграмматической форме вскрыт социальный и политический антагонизм в повседневных событиях жизни одного рабочего. Сходные мотивы встречаются и в поэтических сборниках Юргена Петера Штёсселя (род. в 1939 г.) «Короткие стихи», «Действенное слово» (оба вышли в 1971 г.), Манфреда Боша (род. в 1947 г.) «Мы неестественные люди» (1971), Артура Тропмана (род. в 1930 г.) «Левое и обязательное» (1974).

Наряду с таким разнообразием поэтических коротких форм, часто написанных для чтения вслух, были попытки эпически расширить стихотворения. Связанное с этим преимущество в отражении мира и реальной повседневности явилось результатом нового отношения личности к социальной действительности.

Это можно видеть на примере книг Годенхарда Шрамма (род. в 1943 г.) «Объявления в местной газете» (1973); Клауса Конецкого (род. в 1943 г.) «Поэма о "Зеленом уголке"» (1975); Романа Риттера (род. в 1943 г.) «Лирический дневник» (1975) и Ю. П. Штёсселя «Причина жить» (1977). Эти тенденции, тяготеющие к эпичности, связаны с использованием автобиографи-

ческого опыта, который следует понимать как концентрацию социальных взаимоотношений и противоречий.

Отход от односторонности в понимании функции литературы и включение оперативных литературных форм в обширный ансамбль литературных форм выражения и воздействия привели авторов социалистического направления к углубленному пониманию истории. Большое значение для этого формирующегося литературного движения, которое играет важную роль в изменении общественного сознания в ФРГ, имеет освоение наследия немецкой и зарубежной социалистической литературы<sup>66</sup>.

Конечно, эти тенденции количественно не определяют литературный процесс. Книжный рынок, как и прежде, заполнялся апологетической массовой литературой, выражающей элитарно-консервативные и профашистские точки зрения. Особенно во второй половине 70-х годов был опубликован целый поток мемуаров бывших гитлеровских приспешников. В них, как и в публикациях, возлагающих надежды на сильную личность, основная тенденция — антикоммунизм. Значение социалистической и демократической литературы, напротив, видно прежде всего по масштабу гонений, направленных против нее средствами массовой информации, учреждениями и политическими реакционными кругами.

## Детская и юношеская литература

Детская и юношеская литература представляется в высшей степени противоречивой: наряду с низкопробностью и в большой мере пустопорожностью, литературной и идейно-политической апологетичностью можно найти, и прежде всего с конца 60-х годов, оригинальность художественного языка, глубину мысли, критический взгляд на мир, идейное богатство и совершенство полиграфического искусства. Распространению реакционных воззрений разного происхождения противостояла бесстрашная защита гуманистически-демократических ценностей.

Детская и юношеская литература составляет около пяти процентов всей книжной продукции. Но в работах по истории литературы ФРГ отмечались, однако, лишь те авторы, которые писали и для взрослых. Детская и юношеская литература не признавалась как часть всей литературы, хотя ее выпускают более 90 специальных издательств, действуют 7 специальных исследовательских учреждений, в 35 университетах и высших школах существуют исследовательские и учебные программы, с 1966 года ежегодно присуждается поддерживаемая государством «Немецкая премия» за книгу для юношества. Направляющую функцию принимают на себя: Международная юношеская библиотека в Мюнхене, действующий с 1955 года Рабочий кружок юношеской литературы при университете им. Иоганна Вольфганга Гёте во Франкфурте-на-Майне. Не считая относительно регулярно появляющихся рецензий в газетах и журналах, издавались объемистые справочники, дававшие сведения о тысячах названий книг. Одним из наиболее заметных достижений в этой области явилась «Энциклопедия детской и юношеской литературы» (в 3-х томах, 1975—1979, ответственный редактор К. Додерер). В числе журналов, регулярно рецензировавших и рецензирующих новые книги для детей и юношества, выделяются «Югендлитератур» (1955—1963), «Цайтшриффт фюр югендлитератур» (1967—1968) и «Бюллетин Югенд унд Литератур» (издается с 1970 г.).

Как представляется, детская и юношеская литература получает в относительно широких рамках целенаправленную поддержку. В середине 60-х годов появились достойные внимания аналитические работы о литературных и мировоззренческих позициях. Они выявили одну дилемму.

Беспрепятственное осуществление направленных на получение прибыли коммерческих интересов, отказ от последовательной реформы образования, сохранение переживших себя литературно-педагогических принципов и практики педагогики в произведениях детской литературы до 1933 года, почти полное игнорирование антифашистской эмигрантской литературы, как буржуазно-демократического, так и пролетарско-революционного характера, задержали в годы после освобождения от фашизма наступление нового этапа, необходимого для развития реалистической литературы для детей и юношества. Продолжали появляться и появляются книги, которые еще на рубеже нынешнего века побудили Генриха Вольгаста выступить с памфлетом «Убожество нашей литературы для молодежи»; это рассказы и романы К. фон Шмида, С. Вёрихёффера, Й. Спири, Э. Ури, М. Тротт и др. Продолжающееся их существование поддерживалось «множеством сочинений... по традиционным рецептам мешанины из гномов и домовых, эльфов, ангелов, цветов, животных, младенцев Иисусов и оживших игрушек»<sup>67</sup> в дополнение к сериям об «упрямой девочке» Гизеле, Урзель, Эльке, Хайди и Беттине. Неприкосновенное существование всего этого под флагом сохранения гуманистического наследия национальной и мировой литературы также является следствием как недостатка конструктивных концепций в отношении литературно-художественного уровня и социальной ценности детской и юношеской литературы, так и все более ширящегося потока бульварной и низкопробной литературы.

В целом, в 50-е годы лишь в отдельных произведениях обозначились попытки к преодолению этого убожества. Сатирическая сказка о животных Эриха Кестнера «Конференция зверей» (1949) — идея ее принадлежит Й. Лепману — положила новое начало, однако осталась без непосредственных продолжателей.

Стремление человека к миру показано здесь оригинально, хотя и противоречиво. Через четыре года после последней опустошительной войны грозит новая опасность: человеческий разум, кажется, не в состоянии мудро управлять ходом истории. У животных, напротив, проявляется инстинкт к жизни, который требует ликвидировать «войны, нужду, революции». Чтобы заставить людей одуматься, животные уводят их детей. Дело кончается заключением «договора о вечном мире», по которому отменяются границы, распускаются армии, а учитель становится самым высокопоставленным чиновником.

Богатый выдумками сатирический призыв Кестнера к миру основывается на предложениях моральной реформы, которые из-за своей односторонности ограничивают реалистичность содержания этой сказки.

Сходную тему — с позиции нонконформизма и сомнительной идейной направленности — разрабатывал десятилетием позже Райнер Циммик (род. в 1930 г.) в своей притче «Барабанщики для лучших времен» (1958).

Лишь Джеймсу Крюсу (род. в 1926 г.), выступившему с книгой «Тимм Талер, или Проданный смех» (1962), удалось достигнуть вершины критико-реалистической литературы для детей и юношества. Наряду с Х. М. Деннеборгом («Ян и дикая лошадь», 1957; продолжение вышло в 1959 г.) и О. Пройслером («Разбойник Хотценплотц», 1962) Крюс по сравнению с множеством других публикаций достиг выдающихся успехов. В его произведениях осуществлялись основные гуманистические принципы. Ребенок принимался всерьез-

ез, как личность, образно раскрывалось то, что способствовало или мешало его развитию.

Крюс рассказывает о мальчике, который пытается решить социальные и человеческие проблемы в своем родительском доме, продав свой смех одному мультимиллиардеру. Хотя он получил состояние, стал наследником владельца концерна, истинного счастья он не находит, потому что не может примириться с практикой получения прибыли. Собственная рассудительность и солидарная помощь единомышленников вызволили его из сферы влияния капитала и вернули ему его смех.

Основная идея о связи человеческого смеха с «социальной» ролью денег освещает отношения между личностью и обществом, дает также удивительную возможность познакомиться с действием механизма экономической политики монополистического капитализма. Юные читатели приобретают познания не из теоретических экскурсов, а из удачно построенного, полного фантазии художественного содержания, которое захватывает, доставляет удовольствие и заставляет думать. В последующие годы в детской и юношеской литературе ФРГ не появилось почти ничего похожего<sup>68</sup>.

В конце 50-х — начале 60-х годов обозначились весьма различные взгляды на права и задачи литературы для детей и юношества. Ощутимый поворот к действительности сопровождался, однако, реставраторской политизацией прежде всего внутри трех комплексов материала и тем: воспоминания о событиях времен фашизма; судьбы беженцев в конце второй мировой войны; несвобода и притеснение человека в так называемых тоталитарных государствах восточнее «зональной» границы. В книгах Ф. Баля, Й. Бройера, К. Буххольтца, Ф. Гетмана (настоящая фамилия Х. Г. Кирш), Н. фон Михалевски, А. М. Миллера, Г. Плате, К. П. Рихтера и других проявились реставраторские, внеисторичные, антикоммунистические воззрения, вполне соответствующие официальной политике и препятствовавшие становлению реалистической и критической литературы для детей и юношества.

Это вызвало в середине 60-х годов протесты. Общее недовольство все больше соответствовало плодотворным размышлениям об отношениях между молодежью и обществом. Во второй половине 60-х и к началу 70-х годов возникла литература, предлагавшая юным читателям волнующие вопросы о смысле жизни в мире, раздираемом классовыми противоречиями, и ответы — большей частью альтернативного характера, — произведения, которые отличались несомненным усилением реализма и критики. Все чаще дети и подростки становились литературными героями, которые мучительно воспринимали «неисцелимость» их мира.

Они вступали в конфликты с родителями и учителями, часто находили понимание только у бабушек и дедушек или у нуждающихся в помощи. Они чувствовали себя отданными во власть воспитательных институтов — школы, семьи, церкви. Они ощущали глубокую пропасть между естественным правом на жизнь, провозглашенными нормами поведения и жизненной практикой. Эти молодые люди связывали критику мира взрослых с побуждением внушить уважение к собственным правам.

Книги этого рода с трудом добивались признания в условиях господствующих на рынке интересов прибыли. На примере физически и психически изувеченных, выросших в приютах детей определяется, в частности, гуманная субстанция общества. Такие герои находятся в центре книг Р. Херфуртнера («За раем», 1973), В. Габель («Места за пределами», 1972) и П. Хэртлинга («Это был Хирбель», 1973): тоска Хирбеля о защите и теплоте утоляется только



*Иллюстрации к книгам Пройслера «Маленький водяной» (1956) и Хэртлинга «Бабушка» (1975)*

в его фантазии, но не в социальной действительности.

У Хэртлинга приговор обществу выносит нуждающийся в помощи ребенок, у Моника Шпер (1941—1984) в рассказе «Вон эту дворняжку» (1975) — собака.

Так называемые «сцены с наркотиками» также давали повод привнести социальную критику в детскую и юношескую литературу, как, например, в книгах: Х.-Г. Ноак «Экскурсия» (1971), И. Байер «Экскурсия в неопределенность» (1971), И. Брендер «Ее называли Берри» (1973).

Опыт подростков из трудового мира получал отображение лишь в отдельных случаях. Т. Штокер в книге «Третий дня» (1963) рассказывает о заботах и нуждах молодой фабричной работницы. Почти десять лет спустя — оставляя за скобками анархистские и ультралевачские сочинения — последовала книга В. Фермана «Попытка бегства» (1971), в которой рассказывалось о том, как один юноша становится сотрудником службы социального обеспечения.

У. Вёльфель в произведении «Серые и зеленые поля» (1970) показывает мир, «который не хорош, но может быть изменен». Эту мысль углубляет Гюнтер Хербургер в своих книгах об электролампочках: «Лампочка может все» (1971), «Лампочка может еще больше» (1971), «Лампочка пробьется» (1975).

Героиней фантастически-рискованных приключений является лампочка, которая располагает неограниченными возможностями, обладая «мужеством космонавта, чувством справедливости Иисуса, прочностью и долговечностью черепахи, энтузиазмом Ленина и красотой детали компьютера». Даже если

«ясные причины» и «точные цели» не всегда обозначены, рассказы Хербургера все же содержат множество наблюдений.

Произведения так называемой антиавторитарной детской литературы: «Мартин, марсианин-марксист» (1969), «Классы» (1970), «Пять пальцев — это кулак» (без указания года издания) анонимных или коллективных авторов — дополняют нарисованную картину.

В них видна попытка наглядно пояснить социальные взаимосвязи, указать на возможности изменения условий труда и жизни, раскрыть действие механизмов капиталистического общественного порядка. Ценность этих произведений, стоящих на самом разном литературном уровне, обусловлена, без сомнения, провоцирующим игнорированием существующих до сих пор «табу» в детской и юношеской буржуазной литературе. Нельзя, однако, не сказать о противоречии между замыслом и его воплощением.

Опиравшаяся на традиции Союза пролетарско-революционных писателей и получившая дальнейшее развитие в эмиграции, детская и юношеская литература не нашла твердого места на литературной арене. Так, например, Лиза Тецнер и Курт Клебер казались прямо-таки аутсайдерами. Их книги имели ту остроту социальной точности и исторической правды, которая в атмосфере реставрации 50-х годов должна была только шокировать.

Курт Клебер (1897—1959) начал как поэт-экспрессионист; затем он опубликовал рассказы о борьбе пролетариата в Рурской области и роман «Пассажиры третьего класса» (1927), в центре которого показан интернационалистский характер классовой борьбы. В Швейцарии, куда ему пришлось эмигрировать в 1933 году, под псевдонимом Курт Хельд выходили прежде всего его книги для детей. Книга «Красная Цора и ее ватага» (1941) рассказывает о борьбе группы осиротевших детей с гимназистами как о столкновении между бедными и богатыми, но не дает решения конфликта. Судьбы итальянских детей — сирот во время и после войны — показаны в многотомном романе «Джузеппе и Мария» («Поездка в Неаполь», «Контрабандисты, таможенники и солдаты», «Детский город», все 1955; «Процесс», 1956).

Судьбы детей во время второй мировой войны были также материалом и темами Лизы Тецнер, жены К. Клебера. В 20-е годы, во время успешных турне и путешествий по всей Германии, она хотела оживить сказку как устную поэзию. Во время эмиграции она описывала горькую военную долю ее давних слушателей: «Переживания и приключения детей из Одиссеи юности № 67» (1933—1949). Реализм и решительный антифашизм этих романов стали серьезным препятствием для их распространения. Только в новое время это положение изменилось.

Если и нельзя причислить их к детской и юношеской литературе, то все же такие книги, как «Красный дедушка рассказывает», передают юному поколению опыт классовой борьбы.



## ЛИТЕРАТУРА ГДР

## Формирование литературы ГДР (с 1945 года до начала 60-х годов)

Формирование литературы Германской Демократической Республики знаменует собою новый этап в развитии немецкой национальной литературы.

Многие немецкие писатели имели возможность опереться в своем творчестве на достижения социалистической и буржуазно-гуманистической литературы, сражавшейся против фашизма, однако сложность заключалась в том, что сами писатели оказались перед лицом новой исторической ситуации. Это относилось в первую очередь к молодым авторам, которые только теперь смогли познакомиться с произведениями, написанными в эмиграции, и с дискуссиями, которые там велись, причем это знакомство происходило одновременно с процессом глубокой внутренней перестройки и выработки собственных позиций. Но и социалистические писатели старшего поколения были поставлены перед задачей переосмысления своего творчества. «Здесь, в ГДР, наша действительность совершенно обновилась, — писала Анна Зегерс в 1965 году, оглядываясь назад. — И немецкие писатели впервые изображают ее. Она нова и постоянно изменяется. Более того, она обязана изменяться, как и сам писатель, то есть два мощных движения сливаются воедино — движение автора и движение действительности»<sup>1</sup>.

Разгром фашизма и революционные преобразования, происшедшие в обществе, изменили те условия, в которых прежде создавалась и существовала литература. В результате длительного процесса развития литературы коренным образом переменялось и понимание ее задач. Благодаря деятельности партии рабочего класса и всех прогрессивных сил сложились новые творческие отношения между писателями и читателями, побуждающие писателя занять более активную гражданскую и художественную позицию. В этих условиях писатели начали создавать литературу нового типа — литературу, которая изображает свободное самоутверждение человеческой личности не в борьбе с эксплуататорским строем, а в сопричастности созиданию нового общественного строя.

Пути дальнейшего литературного развития не были заранее предначертаны. На каждом новом этапе приходилось подводить его итоги, осознавать достижения и ошибки, извлекать уроки из накопленного опыта, чтобы обеспечить успешное продвижение вперед. Борьба за подлинно народную, социально активную литературу характеризовалась различиями мировоззренческих и эстетических позиций, своеобразием индивидуального опыта и творческой манеры писателей. Главное направление развития литературы было тесно взаимосвязано с социальными задачами пролетариата, которые выдвигались перед ним построением нового государства и классовыми боями на международной арене.

Литература ГДР формировалась в период перехода от капитализма к социализму, который завершился в начале 60-х годов. В 60-х годах социализм получил возможность дальнейшего развития на собственной основе, обеспечивая все условия для расцвета социалистической немецкой нации. Как объективный ход истории, так и развитие самой литературы определили для обоих периодов

наличие тех или иных этапов и переломных моментов, которые при всей последовательности революционных преобразований в обществе и творческого пути каждого писателя знаменовали собою качественное своеобразие отдельных фаз литературного процесса.

## Отдельные фазы в развитии литературы

В ходе первоначального периода речь шла прежде всего о том, чтобы ликвидировать духовное наследие фашизма, чтобы расчистить путь для развития демократической и гуманистической литературы во всей Германии. Важнейшей и благороднейшей задачей литературы стало антифашистское воспитание личности путем разоблачения фашизма и империализма. Важнейшим делом литературы ГДР вплоть до середины 50-х годов было объединение усилий всех немецких писателей-гуманистов в борьбе за то, чтобы не допустить империалистического раскола Германии и немецкой литературы. Основу для этого создавали антиимпериалистические мероприятия, которые проводились в тогдашней восточной зоне органами народной власти с помощью Советской военной администрации: национализация больших концернов, земельная реформа, отменившая крупную земельную собственность, реформа в системе народного образования, устранившая привилегии в этой области. Для литературы было особенно важным то обстоятельство, что из школ и университетов изгонялся дух национализма и милитаризма, и теперь там прочно завоевывали свое место гуманистические идеи классической и современной немецкой культуры. Эти антиимпериалистические преобразования уже несли в себе элементы социалистической революции, поэтому переход к следующей фазе исторического развития был сравнительно плавным.

Одновременно все более очевидными становились различия в общественной жизни и литературе советской оккупационной зоны и западных зон. В конце 1946 — начале 1947 года империализм развязал так называемую «холодную войну», после чего еще с большей силой проявились намерения империализма расколоть Германию. 7 октября 1949 года была основана Германская Демократическая Республика, и это послужило не только ответом на государственное закрепление реставрации старого общественного строя в западных зонах, но и революционным шагом, обеспечивающим демократическое развитие этой части Германии и содействующим историческому переходу от капитализма к социализму. Новые задачи встали и перед литературой. Социалистические преобразования в экономике, изменившие систему собственности и соответственно условия жизни для людей, потребовали создания новой литературы, разработки нового литературного метода.

Капиталистический и социалистический способы производства существовали рядом, порождая как старое, так и новое мировоззрение и мироощущение. Между буржуазной и социалистической идеологией происходили жестокие политические и идеологические схватки, в которых отражалась классовая борьба между капитализмом и социализмом на международной арене. После вовлечения ФРГ в систему империалистических блоков главной задачей для ГДР стали упрочение социалистического пути развития и противостояние реваншистским амбициям западногерманского империализма. Это обстоятельство, а также значительные изменения в соотношении сил на мировой арене в пользу социализма, происшедшие к середине 50-х годов, явились важнейши-

ми чертами, определившими характер нового этапа в развитии литературы. Борьба с буржуазной идеологией и ревизионизмом открыла широкие возможности для расцвета социалистической литературы ГДР. Решающую роль в этом сыграла к концу 50-х годов победа социалистического уклада в экономике и его приоритет во всех остальных сферах жизни страны, что оказало свое воздействие на идеологию и культуру. Социалистическая национальная литература ГДР сложилась благодаря активному участию в политической и идеологической борьбе, а также благодаря тому, что большинство писателей перешло на социалистические позиции.

Во втором периоде своего развития, начавшемся в 60-х годах, литература ГДР уже складывалась на собственной социалистической основе. Проблемы, трудности, задачи, связанные с построением социалистического общества, оказывались в центре все более живого интереса. Напряженная динамика формирования социалистической личности, необходимость разглядеть, как зарождаются новые отношения между людьми, и помочь их становлению, растущие духовные запросы читательской аудитории предъявляли все более высокие требования к литературе, которой предстояло обогатить свою художественную палитру. Начавшаяся экономическая интеграция социалистических стран, успехи и промахи в борьбе с империализмом, послужившие темой для телевизионных и театральных постановок, прозаических и поэтических произведений, поднимали вопросы о современном содержании революционных помыслов и дел, о перспективах человечества и человеческой личности. Поскольку требования к литературе стали более высокими и сложными, то и сами писатели начали глубже осмысливать проблемы содержания и художественной формы, проблемы воздействия литературы на читателя.

60-е годы прошли под знаком поисков, экспериментов и преодоления ошибок в создании художественных произведений, призванных отразить движение общества по пути к развитому социализму. В этот период литература обнаруживала новые противоречия в действительности. Отбрасывались утилитарные взгляды на саму литературу и ее задачи. О себе заявляли писатели с самобытной творческой манерой. Но в это же время порой выдвигались и ошибочные положения, например высказывалось мнение о том, что в стране уже сложилась новая «социалистическая общность людей». Ряд серьезных литературных дискуссий, прошедших в 60-х годах, внесли решающий вклад в уточнение задач, стоявших перед литературой.

В начале 70-х годов, когда в большинстве стран социалистического содружества все зримее становились приметы развитого социализма, новых вершин достигла и национальная социалистическая литература ГДР.

VIII съезд СЕПГ (1971) проанализировал новые тенденции общественного развития и всесторонне рассмотрел задачи, которые должны быть решены в ходе построения развитого социалистического общества<sup>2</sup>. В качестве главной задачи для всей страны съезд определил подъем материального и культурного уровня жизни народа. Решение этой задачи подразумевало, в частности, и усиление внимания к вопросам культурной политики, которая способствовала бы художественному осмыслению и отображению всей полноты и многообразия жизни, а следовательно, давала бы писателям новый творческий импульс.

Смелое использование специфических художественных средств литературы, разнообразие тем, стилей, творческих манер привели к углублению ее идейного, исторического содержания, к росту эффективности литературы в деле духовного воспитания личности. Одновременно и читатель становился для писа-

теля все более сведущим, компетентным партнером. Перед лицом новых требований в дискуссиях о значении партийности литературы, в идеологических и политических схватках современности большинство писателей проявили глубокое сознание своей ответственности в деле построения нового общества.

## Литература и общественность

Одним из важнейших условий формирования и расцвета литературы ГДР послужило создание на новых демократических основах системы издательств, книготорговых организаций и библиотек. Уже в первые послевоенные годы большинство типографий и издательств, журналов и радиостанций, театров, библиотек и книжных магазинов было либо национализировано, либо передано демократическим организациям. В 50-е и 60-е годы книгоиздательские и книготорговые учреждения были реорганизованы таким образом, чтобы могли полнее отвечать интересам и запросам трудящихся, еще разностороннее учитывать задачи социалистического строительства. Был образован союз писателей, представлявший интересы деятелей литературы. Эти преобразования происходили под руководством революционной пролетарской партии, Социалистической единой партии Германии, в рядах которой вели активную работу многие писатели. СЕПГ проявила инициативу по вовлечению писателей в решение разнообразных сложных задач. Творческие поиски, идеологическая, просветительская работа, борьба против влияния буржуазной идеологии, принципиальная критика и свободный обмен мнениями способствовали росту идейной убежденности деятелей культуры. Эта политика на протяжении многих лет вела ко все более широкому и прочному сотрудничеству писателей с рабоче-крестьянской властью. У многих писателей росло понимание исторической миссии рабочего класса, закономерности перехода к социализму, необходимости создавать литературу партийную, неразрывно связанную с народом. Метод социалистического реализма завоевывал надежные позиции и стал играть к концу 50-х годов определяющую роль.

В 1978 году, выступая на VIII съезде Союза писателей, Герман Кант с полным правом сказал, что ГДР стала «страной читателей», и указал на то, что литература в ней является делом общественным:

«Наши книги внесли свой вклад в формирование самосознания граждан нашей страны, участвовали в новом раскрытии личности, содействовали процессам познания и просвещения, шутили и спорили, служили подлинному освобождению человека, росту гражданской сознательности, упрочению коллективизма и солидарности. Кое-кому они помогли сохранить или вновь обрести вкус к жизни, а еще наши книги помогли крепить решимость всеми силами защищать эту жизнь»<sup>3</sup>.

О литературе, являющейся делом всего общества, шла речь также в литературоведческих работах и дискуссиях 70-х годов. Так, литературовед Роберт Вайман выступил в 1978 году с докладом о взаимосвязи народа и искусства в социалистическом обществе. Следуя за Марксом, он охарактеризовал ее как «форму социального общения», которая должна рассматриваться применительно к конкретно-историческим условиям. Искусство не является автономным, в настоящее время оно существует в условиях революционных процессов. Вайман высказал следующую мысль: «Основной динамический импульс дается социалистическому обществу не стихией меновой стоимости и не товар-



*Авторы издательства «Ауфбау» на «Неделе книги».*

*Нефтеперерабатывающее предприятие города Шведт (среди присутствующих Л. Куше, Д. Нолль, Г. Отто; 1970)*

ной циркуляцией, а возникает из самих социальных процессов с помощью организованного посредничества»<sup>4</sup>. Это означает, что общественность ГДР формируется не на основе декретирования, а является результатом самой общественной жизни — но именно для этого и необходимо то «организованное посредничество», которое создается писателями и читателями, на которое направлена политика партии в области культуры, работа издательств, книготорговых учреждений, библиотек, университетов и школ.

Организованное посредничество между искусством и обществом встало на повестку дня уже в преддверии социалистической революции; В. И. Ленин в своей работе «Партийная организация и партийная литература» (1905) подчеркивал: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела»<sup>5</sup>.

После Великой Октябрьской социалистической революции Горький и Маяковский, исходя из новых общественно-политических условий, разрабатывали организационные формы, призванные обеспечить понимание книг, ли-

тературы. Так, Маяковский считал, что искусство само по себе не является искусством для масс. Оно становится таковым лишь в результате целого ряда усилий: посредством критического анализа его правильности и полезности; посредством его распространения с помощью партийного аппарата и государственной власти в том случае, если будет признана его полезность; посредством выбора верного момента, когда книгу делают доступной массам; посредством согласованности между целью книги и назреванием этих целей в массах<sup>6</sup>.

Эти коммуникационные связи между искусством и обществом приходилось осмысливать заново на различных фазах социалистической революции. Общим для всех этапов был тот факт, что происходило объективное изменение социальной функции искусства. Оно являлось органической частью общественной жизни и, следовательно, участвовало в происходивших социальных процессах и исторических преобразованиях<sup>7</sup>.

В период с 1945 года до начала 60-х годов изменение функций литературы осуществлялось сознательно и организовано. Литературная общественность практически конституировалась в процессе соединения искусства с социальным движением. Опираясь на боевой опыт немецкого пролетариата и революционных деятелей культуры, партия рабочего класса в союзе со всей прогрессивной интеллигенцией успешно решала революционные задачи социалистического строительства. Для завершения этого этапа были характерны — ставшие ныне уже легендарными — бурные литературные дискуссии о романах Эрвина Штритматтера, Кристы Вольф, Дитера Нолля, Эрика

Нойча и многих других писателей, которые обращались к теме социальных аспектов революционного процесса.

В 1948 году Брехт задавал вопрос об исторической перспективе искусства в социалистической революции: «Несомненно: вместе с великим переворотом и начинается великая пора для искусства. Насколько великим окажется оно само?»<sup>8</sup>.

В 1945 году, когда революционный процесс только начинался, в искусстве, как и во всех иных сферах общественной жизни, стояли на повестке дня первоочередные задачи современности: уничтожение фашизма и его идеологии. Поэтому главным содержанием культурной политики являлась борьба за «демократическое обновление немецкой культуры»<sup>9</sup>.

Уже в июле 1945 года был основан «Культурбунд» — Союз работников культуры за демократическое обновление Германии, который поставил своей целью объединить для общей борьбы всю интеллигенцию и деятелей культуры, заинтересованных в новом культурном строительстве. С 1946 года по 1958 год «Культурбунд» издавал журнал «Ауфбау», а его еженедельник «Зоннтаг» (основан в 1946 году) стал важным печатным органом для литературных дискуссий.

Вильгельм Пик, выступая на первом пленуме КПГ в феврале 1946 года, посвященном вопросам культуры, сформулировал первоочередную задачу всей работы в этой области, которая заключалась в том, чтобы «вымести из культуры всю фашистскую и реакционную нечисть» и «создать предпосылки и гарантии для того, чтобы благородные идеи лучших представителей нашего народа, идеи, которые мы находим у величайших гениев всех времен и народов, идеи настоящего, глубокого гуманизма и истинной свободы и демократии, идеи взаимопонимания между народами и общественного прогресса стали определяющей силой в нашей культурной жизни, а также животворной силой,



*Авторский вечер в издательстве «Фольк унд вельт» (Хермлин, Кукхоф, Вайнерт, Гирнус)*

направляющей в верное русло всю нашу политическую и общественную жизнь»<sup>10</sup>.

В этой культурно-политической программе, наметившей сложности духовного перевоспитания немецкого народа, литературе и искусству отводилось важное место. Одновременно с чистками библиотек и преодолением духовного наследия фашизма и империализма создавалось новое искусство, выпускались новые книги, кинофильмы, составлялись новые театральные репертуары, ориентированные на выполнение политико-воспитательных задач<sup>11</sup>.

Еще во время войны, в 1944—1945 годах, ЦК КПГ обсуждал в Москве вместе с писателями и другими деятелями культуры вопрос о будущих изданиях книг, о показе советских фильмов, о репертуаре театров<sup>12</sup>. Поэтому уже в первые послевоенные годы немецким читателям смогли быть предложены те произведения мировой литературы, которые являлись гуманистической альтернативой литературе, обожвавшей массы и проповедовавшей фашизм.

Издательская и репертуарная политика руководствовалась тремя главными моментами: во-первых, предполагалось издавать антифашистскую литературу немецких писателей-эмигрантов, представляющую всю широту ее спектра — от буржуазно-гуманистических до последовательно социалистических позиций; во-вторых, предполагалось пропагандировать произведения советской литературы и искусства, а также произведения русской классики и русской революционно-демократической литературы; в-третьих, предполагалось публиковать наследие немецкой классики<sup>13</sup>.

Важную роль в пропаганде новой литературы играли издательства и журналы. Большинство из них было образовано в первые послевоенные годы и заслужило впоследствии широкую международную известность. Издательства «Ауфбау», «Миттельдойчер ферлаг», «Хинсторф ферлаг» внесли столь же значительный вклад в развитие литературы ГДР, как и издательства «Киндербух ферлаг» и «Нойес лебен», которые выпускали преимущественно книги для детей и юношества. Ряд старых издательств, например «Реклам ферлаг», вместе с такими новыми издательствами, как «Фольк унд вельт», вели большую работу по повышению духовного уровня читателей. Произведения драматургии публиковались в издательстве «Хеншель ферлаг», которое с 1946 года начало выпускать театральный журнал «Театр дер цайт».

Новые театральные постановки знакомили зрителей с гуманистическим наследием немецкой классики, в которой с особой силой подчеркивалась идея преодоления дуалистического противопоставления духа и власти. В этих пьесах звучал призыв великих гуманистов к деятельной ответственности. Возобновление работы «Немецкого театра» в Берлине ознаменовалось постановкой драмы Лессинга «Натан Мудрый»<sup>14</sup> (1945), а также рядом юбилейных мероприятий, посвященных творчеству Гёте (1949)<sup>15</sup>, Баха (1950), Бетховена (1953), Шиллера (1955). Эти события имели программное значение.

Иных усилий потребовало распространение антифашистской немецкой литературы и советских книг. Трудность заключалась не в том, чтобы обеспечить их издание, а в том, чтобы создать предпосылки их доходчивости для немецкого читателя.

Показательно в этом отношении предисловие Анны Зегерс к роману «Спасение» (1937), где писательница говорит о различиях в жизненном опыте читателя, остававшегося в Германии, и автора, который находился в эмиграции. Она не скрывает взаимного отчуждения, однако ей удается найти верный подход к немецким читателям, ибо действие ее романа происходит во времена экономического кризиса. Анна Зегерс выбрала именно тот исторический пери-



од, который памятен читателю по собственному опыту и который служит хорошей отправной точкой для критических переосмыслений. Она пишет: «Автор и читатель — союзники, они пытаются вместе отыскать истину»<sup>16</sup>.

Решение, найденное Анной Зегерс для своего романа, — путь от взаимного отчуждения между писателем и читателями через поиск точек соприкосновения к отношениям союзничества — характеризовало направление того сложного и длительного процесса, который осуществлялся массовыми демократическими организациями, такими, как «Культурбунд», «Общество по изучению культуры Советского Союза» (с 1949 года — «Общество германо-советской дружбы»), а также органами массовой информации (пресса, радио).

Журналы «Нойе дойче литератур» (основан в 1953 году, орган Союза писателей ГДР), «Зинн унд форм» (основан в 1946 году, орган Академии искусств ГДР) и — после некоторых первоначальных колебаний — журнал «Ваймарер байтреге» (основан в 1955 году) систематически обращались к вопросам современной литературы. Эти журналы завоевали прочное место в литературной жизни страны.

Большое внимание уделялось развитию детской и юношеской литературы. С 1953 года в ГДР проводятся «Недели детской и юношеской литературы», в ходе которых писатели и литературные критики встречаются с читателями, а с 1962 года создан печатный орган «Байтреге цур киндер-унд югендлитератур», занимающийся вопросами литературы для детей и юношества.

Впервые в истории равноправные условия развития были созданы и для лужицкой литературы, ставшей неотъемлемой частью литературы ГДР. В 1946 году вновь была организована секция лужицких писателей, прежде запрещенная фашистами. С 1951 года она была преобразована в окружное отделение Союза писателей ГДР. Газета «Нова доба» — первый печатный орган лужицких писателей, а в 1958 году издательство «Домовина» (г. Баутцен) приняло на себя задачи по выпуску литературы на лужицком языке.

Литературная критика и публицистика, исследования по истории литературы, дискуссионные статьи открывали самые разнообразные пути к читателю, чтобы пробудить его живой интерес к литературе. Пропаганда советской литературы — например, творчества Маяковского, Гладкова, Шолохова — опиралась на успешный опыт 20-х годов, традиции которых были прерваны приходом фашистов к власти<sup>17</sup>.

Порою широкую читательскую аудиторию привлекала чисто познавательная сторона работ по истории литературы, поскольку они восполняли нехватку информации. Этим объясняется успех работы Дьёрдя Лукача «Немецкая литература в эпоху империализма» (1945; тираж — 10 000 экз.).

Аналогичную информативную функцию выполняли в послевоенные годы



*А. Зегерс и Т. Манн (Юбилей Шиллера, Веймар, 1955)*

книга Ф. К. Вайскопфа «Под чужими небесами» (1948), ставшая первым обобщенно-аналитическим изложением немецкой литературы в период эмиграции, сборник статей Стефана Хермлина и Ганса Майера «Мнения о некоторых книгах и писателях» (1946), книга Акселя Эггебрехта «Мировая литература» (1948), а также литературоведческие и театроведческие исследования Пауля Риллы, Герберта Иеринга и Фрица Эрпенбека.

С точки зрения современного исследователя, работа тех лет характеризуется как «постепенное формирование литературной общественности, то есть, с одной стороны, включение литературы в сферу общественной жизни, а с другой — вовлечение общественных проблем в литературу»<sup>18</sup>. Успешные поиски различных подходов к читателю, призванных осторожно воспитывать в нем иное отношение к литературе и иные читательские потребности, были «вкладом в выработку нового социального восприятия»<sup>19</sup>, которое достигло, однако, лишь в 60-х годах того подлинно нового уровня, о котором говорила Анна Зегерс.

Литературная общественность формировалась в первые послевоенные годы и под знаком борьбы с теми влияниями и тенденциями, которые мешали положительному процессу политико-идеологического перевоспитания. Так, в конце 40-х годов шла резкая полемика против тех или иных разновидностей модернизма, которые — из западных зон — пытались оказать свое влияние на культурную жизнь созданной позднее ГДР. Здесь следует упомянуть страстные критические выступления Фридриха Вольфа, который указывал на то, что пьесы модернистских драматургов от Ануйя до Сартра несут в себе призыв покориться судьбе и готовиться к смерти. С точки зрения сегодняшнего дня некоторые из критических высказываний кажутся преувеличенно резкими. Большинство из тех пьес, против которых выступал Вольф, позднее было опубликовано в ГДР. Статьи Вольфа сохраняют значимость как документ своего времени (не говоря уж о верном и принципиальном разграничении социалистических и буржуазных позиций), написанный в условиях холодной войны.

С началом милитаризации Западной Германии возникла ситуация, потребовавшая от деятелей культуры и творческой интеллигенции активно поддержать политику партии. В выступлениях на V пленуме ЦК СЕПГ, состоявшемся в марте 1951 года в Берлине, выдвигалась задача продолжить процесс политико-социальных и культурных преобразований на основе единой платформы<sup>20</sup>.

В области культуры политико-идеологическая работа имела своим содержанием «борьбу против формализма в искусстве и литературе» за развитие прогрессивной немецкой культуры. Понятие формализма подразумевало все тенденции, препятствовавшие демократическому обновлению культуры и продолжению прогрессивных национальных традиций. Это понятие относилось тем самым к весьма различным эстетическим течениям, в том числе и к некоторым моментам пролетарских революционных традиций, ошибочно объявленных «пролеткультовскими», в которых виделась угроза подрыва политики широкого союзничества, проводимой рабочим классом и другими слоями населения.

В острых классовых схватках того времени была необходима твердая принципиальность в вопросах построения нового, социалистического общества и сохранения гуманистических идеалов классического наследия, однако литературная критика с недостаточной силой подчеркивала творческий и динамический характер метода социалистического реализма.

Представления о том, что социалистический реализм является неизменной системой жестких канонов, обусловлены как по необходимости ускоренным усвоением основ новой литературы, так и бытовавшим мнением, будто литературное произведение может непосредственно воздействовать на те или иные стороны жизни и добиваться положительных перемен.

Дискуссии этого периода не ограничивались вопросом о формализме. Велась борьба за такую концепцию культуры и искусства, которая помогала бы вовлечению масс в процесс революционных преобразований и одновременно развивала бы в них навыки общения с искусством. На связанные с этим объективные трудности указывала, например, в 1951 году Елена Вайгель: «Широчайшие массы населения не считались при капитализме потребителями искусства... Наша задача состоит в том, чтобы пробудить в этих слоях тягу к искусству»<sup>21</sup>. Этими словами она подвела итог дискуссии вокруг оперы Брехта и Дессау «Допрос Лукулла».

Упрек в формализме объяснялся тогдашним пониманием функций искусства: «Музыка не учитывает нынешний уровень музыкальной подготовленности у широкой публики и отходит от классической линии». Партийное руководство, Вильгельм Пик, неоднократно отмечавшие заслуги Брехта и Дессау в области культуры, советовались с автором и композитором относительно необходимых изменений и приняли решение о постановке оперы под новым названием «Осуждение Лукулла», что должно было послужить «повышению чувства ответственности у публики и мастеров искусства»<sup>22</sup>.

Если дискуссия об опере «Допрос Лукулла» проходила в сравнительно небольшом кругу специалистов, то ряд инициатив Елены Вайгель — например, ее предложение сделать «посещение театра само собой разумеющимся событием» — получил широкий отклик. Были приняты организационные меры, обеспечивающие их реализацию. Ранее театральные абонементы выдавались лишь членам труппы «Фольксбюне», театра, который был вновь открыт в 1948 году. С 1952 года театральные абонементы стали распространяться через профсоюзные организации и предприятия. Положительные результаты не заставили себя долго ждать<sup>23</sup>.

Эти примеры свидетельствуют об упрочении позиций в области культуры, позволившем успешно продолжить социалистическую культурную революцию.

Немалое значение имели также попытки теоретического обобщения литературного опыта. Между 1951 и 1957 годами И. Р. Бехер издал серию работ под общим названием «Опыты», в которых он размышлял над новыми задачами и проблемами литературы. Брехт опубликовал «модели» своих театральных постановок и изложил в сборнике «Театральная практика» основные принципы нового театра. В 1955 году вышла его статья (написанная еще в эмиграции) «Широта и многообразие реалистического метода», а в 1958 году — статья «Народность и реализм». Вместе с выступлениями других авторов эти работы внесли значительный вклад в осмысление литературного творчества, поскольку они исходили непосредственно из писательской практики, стремясь определить функции литературы в общественной жизни и преодолеть догматическую узость взглядов.

В литературных дискуссиях первой половины 50-х годов определенную роль играли проблемы издательского дела, которые рассматривались в первую очередь с точки зрения освоения нового предмета. Речь шла не только о тематике. Партия призывала социалистических писателей к активному участию в строительстве новой жизни, и эта задача была, по существу, первым шагом в социальных изменениях функций литературы: издательское дело станови-

лось неотъемлемой частью революционной борьбы, тем самым литература охватывалась государственным планированием, что означало практическое применение ленинских принципов партийности в литературе с учетом конкретных условий переходного периода в ГДР. Возникла необходимость развития таких форм отклика на текущие события, как репортаж, самодеятельный спектакль, песня, которые оперативно и непосредственно мобилизовали бы массы на достижение выдвинутых целей экономического строительства<sup>24</sup>.

Спустя несколько лет Ева Штритматтер, выступая в 1962 году на съезде молодых писателей в Галле, сказала, что «организаторское воздействие литературы было не столь большим, как того бы хотелось из-за актуальности стоящих перед нею задач»<sup>25</sup>. И все же переход к планированию книгоиздания стал «первым шагом на пути к материализации литературы и ее практическому использованию коллективным потребителем»<sup>26</sup>.

Многочисленные репортажи и производственные романы 50-х годов свидетельствуют о том, что социалистические писатели откликнулись на призывы партии. Они выступали с конкретными предложениями — например, Брехт и Эйслер — о том, как искусство в тесной связи с политической работой «может усилить свою активность на предприятиях»<sup>27</sup>.

Однако именно Брехт предупреждал также о том, что, отдавая исключительное предпочтение современности, можно нарушить диалектическую связь между прошлым и будущим. Он писал в 1953 году: «Мы слишком рано повернулись спиной к сегодняшнему дню, желая заглянуть в будущее. Оно, однако, будет зависеть от расчета с прошлым»<sup>28</sup>. Вплоть до 60-х годов центральной темой литературных дискуссий оставался вопрос о том, насколько необходимо, говоря о проблемах современности, возвращаться к прошлому, к войне и фашизму. Отклики на книги Ф. Фюмана и Д. Нолля показали наконец, что произведения, посвященные расчету с фашизмом, воспоминания о войне, показ сложного процесса перехода на антифашистские позиции не только шли навстречу запросам читательской аудитории, но и вносили немалый вклад в осознание широкими слоями населения необходимости социалистических преобразований<sup>29</sup>.

Одновременно речь шла о том, чтобы предметом широкого обсуждения, а значит, и внимания литературной общественности, становились особенно те литературные произведения, которые затрагивали наиболее важные вопросы политико-идеологической и экономической борьбы. Показательной в этом отношении была дискуссия вокруг романа Ганса Мархвицы «Чугун» (1955), которая — пройдя несколько этапов — обнаружила, чего ждут читатели от литературы; обнаружила она и то, что вышедшая книга со всеми ее достоинствами и недостатками способна пробудить у читателей желание задуматься о литературе, понять ее специфические художественные возможности<sup>30</sup>.

В феврале 1953 года журнал «Нойе дойче литератур» напечатал главы из романа «Чугун» и пригласил читателей принять участие в обсуждении романа. На призыв откликнулись студенты, активисты ССНМ и молодые рабочие. Они одобрили замысел автора, решившего изобразить строительство и работу сталелитейного комбината как события, имеющие важное общественное значение для всей страны, однако сочли неудовлетворительным художественное решение книги, предложенное писателем. Претензии к роману Мархвицы были довольно расплывчаты, а объяснялись они во многом тем, что Мархвица хотел представить описываемые события как бы моделью для будущего всей страны, а потому порою пренебрегал анализом противоречий

в сложном процессе становления, стремясь к максимальному сближению настоящего с будущим.

Дискуссия выявила определенные проблемы, характерные и для некоторых других произведений, в которых шел поиск новых художественных средств, реализующих изменение социальных функций искусства (например, «дидактический» театр). Привычки эстетического восприятия изменялись не так быстро, как это предполагалось возможным в начале 50-х годов.

Иной характер приобрела дискуссия о романе «Чугун», которая развернулась на страницах газеты «Трибуне» в 1955 году, после того как книга Мархвицы вышла в свет. Здесь уже роман рассматривали в связи с открытым «Нахтерштедтовским письмом», в котором рабочие угольного комбината в Нахтерштедте сформулировали свой социальный заказ, то есть свои требования и пожелания к писателям<sup>31</sup>. Роман «Чугун» оказался им примером, свидетельствующим о единстве интересов рабочего класса и писателей.

Спустя год IV съезд немецких писателей (1956) вновь вернулся к этой теме. И. Р. Бехер подчеркнул, что стремление писателей к художественному изображению новой действительности и растущий активный интерес читателей к таким произведениям выявляют принципиальную качественную разницу между литературной жизнью в буржуазном обществе и формирующимся социалистическим «обществом литературы»<sup>32</sup>. И. Р. Бехер назвал историческим прогрессом осуществленные перемены в социальных функциях и воздействии литературы, но одновременно он высказал мысль о том, что, видимо, будущие литературные работы изберут иные пути и не станут повторять того эксперимента, который был опробован романом «Чугун» — «попыткой своеобразной и не нуждающейся в подражаниях»<sup>33</sup>.

Свою концепцию «общества литературы» Бехер считал взглядом в будущее. Взаимодействие перемен в функциях литературы и ее восприятия читательским сознанием послужило основой для определения перспектив в области связей между литературой и социалистической общественностью<sup>34</sup>. В 60-е годы мысль Бехера, призывающую превратить литературу в дело всего общества, начали упоминать слишком часто, не отдавая себе отчета в том, что его призыв еще не нашел своего исполнения в реальной действительности<sup>35</sup>, и это обстоятельство не содействовало критической оценке достигнутого. Однако в 70-е годы к этим перспективным представлениям добавились новые мысли и инициативы, значительно обогатившие коллективное осмысление возможностей литературы при социализме.

Ход революционного процесса, несомненно, способствовал осуществлению мечты Бехера о создании «общества литературы». III конференция СЕПГ (1956) сформулировала в качестве стратегической задачи борьбу за победу социализма в ГДР. Вилли Бредель, выступая на конференции, указал на необходимость нового осмысления демократических и социалистических задач в области искусства и культуры: «Мы... сделаем все, чтобы сберечь и сохранить наше великое наследие немецкой культуры, от которого уже давно отказалась проникнутая духом собственничества буржуазия. Но мы знаем также, что перед нами стоит историческая задача проложить путь для "социалистической национальной культуры"»<sup>36</sup>. Конференция СЕПГ по вопросам культуры, состоявшаяся в октябре 1957 года, подчеркнула важность неуклонного продолжения социалистической культурной революции; при этом были учтены глубокие взаимосвязи между политикой, экономикой, идеологией и культурой, понимаемыми как социально-исторические процессы, и разработаны предложения, направленные на то, чтобы теснее связать с жизнью народ-

ных масс деятельность всей сферы культуры — от культурно-массовой работы до творчества мастеров искусств.

Марксистско-ленинская идеология, являющаяся теоретическим фундаментом для концепции социалистической культурной революции, диктовала необходимость с еще большей решительностью осуществлять классовый подход к практической деятельности в сфере культуры и искусства. Это и было основным содержанием первой Биттерфельдской конференции (1959).

«Путь Биттерфельда», по словам Ганса Эйслера, предполагал «прежде всего классовый подход к культуре в нашей молодой республике. Это значит, что рабочий класс по-новому выступил в роли потребителя искусства, но также и в роли его творца»<sup>37</sup>.

Писатели получили новые возможности для творческой работы, о чем свидетельствует, например, опыт журнала «Юнге кунст» (1957—1962; этот журнал был органом Центрального совета ССНМ), который связывал задачи пропаганды социалистического искусства с привлечением молодого поколения деятелей культуры к общественной жизни.

Политико-эстетическая программа журнала гласила: «Подлинным существом нынешних литературных и эстетических дискуссий остается вопрос о том, как использовать искусство в борьбе за социализм»<sup>38</sup>. Эта программа отмежевывалась, например, от таких позиций, которые занимал Дьёрдь Лукач, абсолютизовавший антифашистско-демократическое направление, и от позиций Ганса Майера, поддерживавшего модернистские течения. Журнал призывал обратиться к культурному наследию немецкого и мирового рабочего движения, в том числе и революционно-пролетарскому наследию Веймарской республики от «агитпропа» до фотомонтажей Джона Хартфилда<sup>39</sup>. Речь шла о том, чтобы обеспечить взаимодействие искусства с политико-социальной работой, то есть мобилизовать исторический опыт активного использования искусства в условиях современной борьбы, о чем Фридрих Вольф говорил еще в 1929 году, выдвинув лозунг «Искусство — оружие!».

Выступая на IV съезде писателей ГДР, Бертольт Брехт отметил, что в борьбе за новые функции искусства и новые способы его воздействия будут складываться и новые художественные средства, а старые формы придется пересматривать<sup>40</sup>. Именно театр обнаружил в период с 1957 по 1959 год особую тягу к эксперименту. Были опробованы самые различные возможности политического театра в условиях социализма: учебные пьесы, композиции отдельных сцен, монтажи, пьеса-репортаж, значительный размах приобрели самодеятельный театр и движение «агитпропа».

Взаимоотношения этого театра — позднее он был назван «дидактическим» — со зрителем были весьма противоречивыми<sup>41</sup>. С одной стороны «дидактический театр» по самому своему замыслу нуждался в массовом зрителе и создавал его. Непосредственный контакт «дидактического театра» со зрителем был центральным элементом его эстетики. Многочисленные дискуссии со зрителями, например на крупных стройках, протоколизировались и публиковались, то есть становились достоянием самой широкой общественности. С другой стороны, круг зрителей, для которых этот театр был действительно доходчивым, оставался сравнительно узким, поскольку большинство зрителей не были готовы к восприятию театра нового типа.

Это обстоятельство изменило ход общественных дискуссий. Теперь речь шла уже не столько о находках и потерях, которые сопровождают экспериментальный театр, а о том, чтобы освоить гуманистическую драматургию от Шекспира до Горького, о развитии социалистической национальной культу-

ры, о борьбе за те произведения литературы и искусства, которые «действительно обращены к миллионам людей»<sup>42</sup>.

В этом заключалась сложность современной ситуации. Изменение социальных функций искусства, то есть сближение искусства с жизнью трудового народа, происходило в таких политических условиях, которые диктовали необходимость дойти до сознания различных классов и слоев населения, усилить влияние на них.

«Дидактический театр» (Инга Мюллер и Хайнер Мюллер, Гельмут Байерль) был экспериментом для опробования нового социального контакта посредством искусства; к такому контакту широкая публика, да и все общество еще не были готовы, но в то же время от эксперимента нельзя было отказываться.

Гельмут Байерль, автор популярной в те годы учебной пьесы «Дознание», говорил в 1976 году, оглядываясь назад и отмечая определенные потери: «В ту пору у нас была молодая драматургия, удовлетворявшая всем требованиям, которые предъявляются сегодня к искусству социалистического реализма. Она была партийной, близкой народу, критичной, и она действительно была искусством. С годами из этого кое-что утратилось... Некоторые пьесы вызвали тогда споры, речь в которых шла о «дидактическом театре». Видимо, эти споры повлияли на то обстоятельство, что я и другие отошли от "учебных пьес"»<sup>43</sup>.

Опыт «дидактического театра» принадлежит к тем традициям социалистического искусства ГДР, которые в 70-е годы в новых исторических условиях опять обрели свою актуальность.

Первая Биттерфельдская конференция, которую издательство «Миттельдойчер ферлаг» провело со своими авторами на биттерфельдском химическом комбинате, призвала писателей обратиться к самым жгучим проблемам социалистического строительства, открывать приметы новой, социалистической действительности. Эта же конференция призвала представителей рабочего класса писать о своей жизни, чтобы делать свой жизненный опыт достоянием всей общественности.

На VII съезде писателей (1973) Герман Кант подчеркнул, что с этим этапом культурной революции в ГДР связаны события, «которые навсегда останутся неотъемлемой частью нашей общественной жизни и нашего искусства». Социальные перемены и художественные поиски, происходившие в эти годы, «полностью преобразили картину нашей литературы»<sup>44</sup>.

В ту пору возникло движение «рабочих-писателей». Его значимость как фундамента социалистической национальной литературы была несколько преувеличена. Но очень важной оказалась его связь с движением бригад, поставивших своей целью по-социалистически работать, учиться и жить. Таким образом «рабочие-писатели» внесли свой вклад в строительство социалистической культуры и эстетическое воспитание трудящихся.



*Конференция авторов издательства «Миттельдойчер ферлаг» в Биттерфельде (24 апреля 1959)*

Отныне искусство и культура стали важными разделами в программах социалистического соревнования. Кроме того, «рабочим-писателям» были предоставлены свои печатные органы (например, периодический журнал «Их шрайбе»), благодаря чему их работы смогли занять прочное место в самостоятельном творчестве трудящихся масс. О трудностях, которые пришлось преодолеть «рабочим-писателям» на пути в профессиональную литературу, рассказали позднее Герберт Иобст<sup>45</sup> и Хорст Заломон<sup>46</sup>. Их личный опыт также послужил вкладом в коллективное осмысление современных литературных процессов.

На V съезде писателей ГДР (1961) Альфред Курелла подвел первые итоги: «За самое последнее время, едва ли не за несколько последних месяцев, появился целый ряд новых произведений, написанных тридцати-тридцатипятилетними авторами. Зачастую это небольшие книжечки примерно по 280 печатных страниц. На IV съезде этих молодых людей еще не было. Эта поросль взошла неожиданно и отчасти даже удивила нас»<sup>47</sup>.

Вместе с этими книгами началась новая глава в истории социалистической национальной литературы ГДР.

## Поэзия первых лет

В 1957 году за несколько месяцев до своей смерти Иоганнес Р. Бехер опубликовал сонет «Величие и ничтожность», тема которого чрезвычайно интересовала поэта с начала 40-х годов:

Как человек велик! Титан и гений,  
Главенствует он даже в стратосфере,  
Премудрый автор красочных творений,  
Прославленный в своей любви и вере.

Как человек ничтожен! Жертва лени,  
Поверить он готов любой химере.  
Каких не совершал он преступлений,  
Позором упиваясь в полной мере!

Живучий, слабый, падал он, скорбя,  
В пути добро и зло своим умом  
Он сочетал и различал от века.

Найти себя, отречься от себя,  
И все-таки познать в себе самом  
Ничтожность и величье человека!

*(Перевод В. Микушевича)*

В сочетании элегических настроений с пафосом человеческой стойкости, пафосом победы изображена сущность нашей эпохи: с одной стороны, показаны преступления фашизма и империализма, падение человека, а с другой — вырисовываются возможности, предоставляемые социализмом для совершенствования человека, для триумфа его разума и творческих сил. Здесь запечатлен опыт всей долгой жизни поэта. К стихам, содержащим в себе живой и страст-



ный отклик на исторические события недавнего прошлого и одновременно уверенный взгляд в будущее, предпосылкой чего является активная политическая позиция, — к таким стихам другие поэты приходили не сразу.

В стихах послевоенных лет они часто писали об испытаниях, выпавших на долю человека в страшные годы войны и трудные первые послевоенные годы. В них отвергался фашизм и милитаризм. Поэзия стремилась к ясности, она хотела раскрыть людям новый смысл жизни, рассказать правду о событиях недавнего прошлого, поэтому ей были свойственны некоторые дидактические элементы; в ней преобладали строгие классические метры и строфика. Осуждение и самоосуждение были ее важнейшими мотивами. Это был период расцвета больших поэтических циклов; в них рас-



*П. Хухель (1953)*

крывались причины трагических поворотов истории, свидетелями которых становились поэты, а подведение исторических итогов давало возможность заглянуть в завтрашний день. И. Р. Бехер, Б. Брехт, Л. Фюрнберг, Куба, С. Херmlin, Р. Леонгард продолжали — не без трудностей — применительно к новым условиям литературную линию антифашистской эмиграции. Э. Вайнерт, М. Циммеринг, В. Ткачик, Г. Лорбер и В. Демель стремились развивать боевые традиции пролетарской революционной поэзии.

Творчество Георга Маурера и Рене Швахгофера также обрело новые черты, обогатившись опытом современной истории и революционных преобразований.

В послевоенные годы достигла творческих вершин поэзия Петера Хухеля (1903—1981). В его цикле «Отступление» сплавлены воедино зорко увиденные картины природы с размышлениями поэта о крахе и новом начале. Стихи этого цикла отличаются историко-философской глубиной и виртуозным языком. К сожалению, эти качества не нашли своего продолжения в творчестве Хухеля 50—60-х годов. В 1971 году он переселился в ФРГ.

С началом социалистического строительства на рубеже 40—50-х годов в поэзию вошли новые мотивы. Поэты с оптимизмом всматривались в открывающиеся горизонты общественного развития. Песня и гимны выходят на первый план. Поэты страстно борются за мир, за единую антиимпериалистическую



В. Демель. «Бранденбургский пейзаж» (1936)

Германию. На фестивалях и демонстрациях демократической молодежи звучат новые стихи и песни. Их интонации были задорными и призывными, а форма зачастую довольно простой, как, например, у этих строк Вальтера Демеля (1903—1960):

Тем, кто хнычет об утратах  
в этот трудный час,  
скажем мы, что нет возврата  
к прошлому для нас.  
Мы зовем вас за собою  
по пути вперед,  
ибо счастье только с боем  
обретет народ \*.

Вальтер Штранка (род. в 1920 г.), перенявший интонации Эриха Вайнерта, собрал свои песни в книгах «Песни нашей силы» (1954) и «Родина, взываю к твоему беспокойному сердцу» (1959).

Суровые классовые бои, осознание противоречий нового исторического этапа обусловили более глубокое проникновение поэзии в современность, более точное изображение ее сложности, запечатлевшее не только успехи начавшегося социалистического строительства, но и тревогу поэтов перед лицом новой военной угрозы.

---

\* Здесь и далее в этой главе стихи даются в переводе Б. Хлебникова.

Пауль Винс (1922—1982) писал в эти годы:

Когда начнут войну последние державы,  
кто уцелеет от безумной лавы?  
В живых ее смертельный жар  
оставит ли кого-нибудь?  
Кто вспомнит их былую славу?  
И кто проводит бедный шар  
земной — в его последний путь?

В этих словах, полных отчаяния, но и надежды, звучат раздумья о важных проблемах современности.

Содержание новых стихов в значительной мере определялось темой дружбы народов. Поэты ГДР чувствовали свою тесную связь с писателями всех стран, борющимися за мир и демократию.

Общность целей, проявлявшаяся особенно наглядно в песнях и агитационно-политических стихах, диктовала и определенное сходство тем и выразительных средств. Благодаря переводам творчество Владимира Маяковского, Поля Элюара и Пабло Неруды давало поэтам ГДР новые образцы.

Поэзия этого периода создавалась усилиями поэтов разных поколений. Боевые традиции 20-х годов и антифашистской эмиграции продолжали И. Р. Бехер, Б. Брехт, Э. Вайнерт, Э. Арендт, Л. Фюрнберг, Куба и С. Херmlin. Их понимание социальной функции искусства позволило им направить свое творчество на решение новых задач, которые ставились временем, что служило замечательным примером для следующих поколений поэтов. Поистине новаторским было творчество Бехера и Брехта. В своих литературно-теоретических работах они открывали новые пути для социалистической поэзии. Их последователями было новое поколение поэтов, таких, как Ф. Фюман, П. Винс и др.

## Иоганнес Р. Бехер

Поэтическое творчество и общественно-политическая деятельность Бехера отразили в себе всю сложность эпохи исторического перелома.

Вернувшись в 1945 году из эмиграции в Берлин, Бехер сразу же стал одним из активнейших работников КПП в области культурного строительства. В своих речах и статьях он выступал за духовное перевоспитание интеллигенции и внес большой вклад в духовное обновление немецкой культуры.

Особые заслуги принадлежат Бехеру в создании «Культурбунда», издательства «Ауфбау-ферлаг», а также журналов «Зоннтаг», «Ауфбау» и «Зинн унд форм».

Сборник стихов Бехера «Возвращение на родину» (1946) полон радости возвращения в родимый край, надежд на перемены и новое начало. В сборнике же «Народ, блуждающий во мраке» (1948) отразились чувства разочарования и усталости. В нем нашли сильное выражение страдания и тяготы трудных послевоенных лет.

Займствуя некоторые мотивы и выразительные средства у поэзии XVII века, Бехер стремился помочь людям преодолеть чувство отчаяния. Религиозный мотив «воскресения» обретает в его стихах новый, земной смысл, выражая необходимость общественного переустройства. Он соединил в стихах мрак

войны, тяжелых послевоенных лет со светлой надеждой народа на новую жизнь.

Сумрачно уныние  
Родины моей —  
Светит небо синее  
Радостно над ней.

Б. Брехт дал очень точную интерпретацию этих строк: «Поэт сам пережил «сумерки» над своей страной, это были «сумерки» фашизма, античеловечности, но это были и предутренние «сумерки», когда после разгрома фашизма началось утро социализма. Поэтому родина для него и «уныла», и «радостна». И всегда в памяти его оставалось «синее небо», которое он воспекает в третьей строке, то есть красота его страны, которая остается неприкосновенной, даже когда власть захватывают волки»<sup>48</sup>.

Под впечатлением происходивших в стране социалистических преобразований Бехер написал книгу «Новые немецкие народные песни» (1950). На ее создание поэта вдохновил расцвет песенного жанра, наблюдавшийся в эти годы.

Соединяя формы народной песни и боевых песен рабочего движения, Бехер написал ряд песен, которые были очень популярны среди демократической молодежи («Песня о голубых флагах» и др.). Чрезвычайно плодотворным оказалось сотрудничество Бехера с композитором Гансом Эйслером (1898—1962), в содружестве с которым он осенью 1949 года написал «Национальный гимн Германской Демократической Республики». Этот первый гимн немецкого государства рабочих и крестьян воспевал борьбу за мир и был проникнут антиимпериалистическим пафосом, ибо империалистическая политика раскола и ремилитаризации Германии вызвала у поэта гневный протест. Многие из стихов Бехера («Немецкие сонеты», 1952), многие его речи и статьи посвящены этой теме.

Поэтическое изображение новой жизни в ГДР было для Бехера непростой задачей. Наряду с замечательными стихотворениями — «Знайте!», «Человеку с золотым шлемом» — поэт писал и неудачные стихи. Порою Бехера охватывала глубокая творческая неудовлетворенность. На несколько лет он умолк как поэт. В этот период он создал свой многотомный сборник афористических заметок и эссе «Опыты» — «Дневник 1950», «Защита поэзии» (1952), «Поэтическое вероисповедание» (1954), «Власть поэзии» (1955) и «Поэтический принцип» (1957), — где Бехер осмысляет место человека в новом обществе, проблемы развития социалистического искусства, вопросы поэзии, исходя из своего большого политического и литературного опыта.

Основою этих «размышлений поэта» являлся социалистический гуманизм, страстно отстаиваемый Бехером от нападок идеологов империализма. Пристально вглядываясь в процессы, происходящие в общественно-политической и культурной жизни страны, выступая против неверных взглядов, Бехер изучал новые возможности литературы и искусства, их связь с настоящим и прошлым, их роль в формировании социалистической личности. «Опыты» Бехера являются ценным вкладом в теорию социалистической культуры и эстетики, открывающим широкие перспективы, но одновременно это также и своеобразное подведение итогов и дальнейшая разработка собственной творческой концепции.

Упрочение позиции ГДР и возникновение мировой социалистической

системы послужили наряду с этими теоретическими работами важной предпосылкой для нового этапа в поэтическом творчестве Бехера. Для книги «Шаг середины века» (1958) характерны не столько формальные находки, сколько умение по-новому осмыслить противоречия века, грозящие человеку опасности и его невиданные доселе возможности.

Изменившееся соотношение сил в мире в пользу социализма представлялось Бехеру подтверждением правильности итогов собственной жизни. Однако и противоречия нового общества, удел человека в старости, болезнь и смерть — эти темы также нашли свое выражение в стихах Бехера. Сложные мысли и чувства воплощены у Бехера в простой, непритязательной форме, что выявляет не только его близость лучшим традициям классической и романтической поэзии, но свидетельствует и о творческом освоении новаторских достижений поэзии XX века.

## Бертольт Брехт

В последние годы жизни Брехта его поэтическое творчество нередко уступало место театральной работе. И все же новые стихи Брехта, тесно связанные с политическими и социальными преобразованиями в стране, знаменовали собою весьма важные тенденции в поэзии ГДР.

Используя мотивы поэзии Шелли, Брехт написал в 1947 году эпическую аллегорию «Анахроническое шествие, или Свобода и демократия», в которой он в сатирически-гротесковых образах рисует возрождение немецкого империализма. Одновременно он приветствовал общественные перемены, происходившие в восточной части Германии. «Детские гимны» Брехта обращены к новой демократической нации. Призывную «Песню стройки» (1949) Брехт посвятил Союзу свободной немецкой молодежи:

Жить несладко на пустое брюхо.  
Но заря всегда встает из тьмы,  
Ведь недаром в голод и разруху  
Эту стройку затеваем мы.

Хорошо иметь свой кров, но мало  
Этого для нас, и потому  
Мы начнем все с самого начала  
И построим новую страну.

Вместе со своими лжевождями  
Старая страна пошла ко дну.  
Мы себе вождями станем сами  
И построим новую страну.

Мы взяли за строительство, зная  
Что должны  
Над руинами выстроить зданье  
Нашей новой страны!

В результате социального переворота, происшедшего в стране, изменился и строй брехтовских стихов. На место сухой лаконичности, агрессивности,

горечи, которые преобладали в стихах, написанных в эмиграции, пришли живая образность, дружелюбная интонация, яркая поэтичность.

Примером тому могут служить «Новые детские песни» и «Песни любви». Баллада «Воспитание проса» (1950) соединяет в себе непритязательный рассказ о советском новаторе с глубоким обобщением социалистического мировосприятия:

Совершенно новое уменье  
Нужно, чтоб, меняя лик земли,  
Сравнивать итог тысячелетия  
С тем, что за год сделать мы смогли.

Сеятель, мечтай  
О колосьях золотых, учась  
Урожай  
Завтрашний — своим считать сейчас!

В «Буковских элегиях» (1953) говорится о внутренних конфликтах и противоречиях нового общества. Брехт внимательно относился к трудностям, с которыми сталкивалась в своем развитии молодая демократическая страна, к противоречиям между новыми задачами и косными привычками, к тем следам, которые оставило прошлое в сознании людей и в их поступках. Характерные жизненные события, изложенные лаконичным языком эпиграмм, получают глубокое поэтическое осмысление. При этом Брехт безошибочно улавливает как позитивные явления, так и те, что подлежат критике.

Привычки — все те же.

Тарелки ставятся в ряд  
С отрывистым стуком.  
Раздается команда:  
«К еде приступить!»

Это прусский орел  
Кормит  
Своих юнцов.

И своей стилистикой, и своей идейной убежденностью творчество Брехта до сих пор продолжает оказывать большое влияние как на форму, так и на содержание поэзии и драматургии ГДР.

## Куба и Луи Фюрнберг

Более мажорно, чем в стихах Бехера и Брехта, звучат новые темы в творчестве Курта Бартеля (1914—1967), взявшего псевдоним Куба.

Вернувшись из английской эмиграции, Куба стал активистом прогрессивного молодежного движения. Он был одним из первых писателей, пошедших в 40-е годы на народные предприятия («Максхютте Унтервелленборн»), чтобы наладить там культурно-массовую работу. В 1951—1953 годах Куба был Генеральным секретарем Немецкого союза писателей.

Стихи Кубы несут в себе агитационно-песенное начало, они продолжают традиции боевой пролетарской поэзии и народной песни. В его стихах соединены и непосредственный отклик на злободневные события, и раздумья о коренных вопросах эпохи. Одним из самых значительных произведений Кубы является «Поэма о Человеке» (1948), которую он начал еще в эмиграции.

Поэма насчитывает семь частей; она отличается смелой образностью и необычайным сочетанием строгого рифмованного стиха со свободными строфами. Исходным моментом служат тяготы послевоенного времени; идет поиск выхода из хаоса. Куба заглядывает в глубины истории, поэтически осмысляет пути развития человечества, чтобы доказать историческую неизбежность прихода к коммунизму. Лирические интонации сменяются резкой сатирой, элегическая печаль — патетикой гимна:

В доме Ленина  
взрастет, могуч и смел, вольный человек —  
Хозяин Мира.

(Перевод С. Курсанова)

Разнообразный и обширный материал поэмы сплавлен в единое целое страстной личностью поэта. Поэма Кубы вызвала горячий отклик у молодежи.

В 50-х годах Куба ведет творческие поиски в области зрелищных искусств. Он написал сценарий для двухсерийного кинофильма «Дворцы и хижины» (1955), в котором рассказывается о трудном пути крестьян и батраков к социалистическому сельскому хозяйству. Драматическая баллада Кубы «Клаус Штёртебекер» (1959), народное представление в стихах, исполнялась перед десятками тысяч зрителей в Ральсвике на острове Рюген по случаю Недели Балтийского моря.

Штёртебекер, бывший батрак поместья Рувшиц на Рюгене, становится заступником угнетенных от феодалов и городских патрициев; он создает общину «справедливых», в которой люди будут свободны и никто не будет помыкать другим человеком:

Так пусть же в награду  
дадут пастуху  
за труд его — стадо,  
улов — рыбаку,  
крестьянину — хлеба.  
Пускай навсегда  
принадлежат им небо,  
земля и вода.

Крепкая дружба связывала Кубу с Луи Фюрнбергом. Они познакомились в середине 30-х годов в Чехословакии, куда вначале эмигрировал Куба. Эта дружба возобновилась после того, как Фюрнберг поселился в Веймаре. Когда Фюрнберг умер, Куба завершил начатую Фюрнбергом работу — «Вселенский



Л. Фюрнберг (Э. Шоу, 1956)

гимн», большую историко-философскую поэму о том влиянии, которое оказал на ход истории Великий Октябрь.

В годы изгнания, проведенные Фюрнбергом в Палестине, им были написаны итоговые поэмы «Эль Шат» (создана в 1946 году, опубликована в 1960 году) и «Брат Безымянный» (написана в 1947 году, расширенный вариант — в 1955 году).

Если первая поэма запечатлела в сильных поэтических образах прежде всего общую ситуацию послевоенного времени, то поэма «Брат Безымянный» повествует о противоречиях в духовном развитии самого поэта. Она содержит в себе психологически очень глубокое изображение душевных перемен в человеке, который из тонкого буржуазного лирика превратился в борца, сражающегося за дело рабочего класса, поэтому в период перехода различных слоев населения на антиимпериалистические и социалистические позиции эта поэма имела особенно актуальное значение.

Успехи социалистического строительства в Чехословакии и ГДР нашли свое поэтическое воплощение в сборниках Фюрнберга «Странник, идущий навстречу утру» (1951) и «Дивный закон» (1956). В этих книгах соединились агитационное и песенное начало прежних стихов Фюрнберга с глубоким пониманием лучших образцов позднебуржуазной поэзии (Р. М. Рильке), а главное — с личными впечатлениями от социалистической действительности.

Характерной чертой поэзии Фюрнберга является неразрывная связь его любви к родной Богемии с боевым пролетарским интернационализмом. В творчестве Фюрнберга ощутимо влияние чешских поэтов и соратников С. К. Неймана, В. Незвала и И. Волькера (которых Фюрнберг переводил).

В своих поздних стихах Фюрнберг с жизнеутверждающим оптимизмом обращается к темам нарождающегося и уходящего, юности и старости.

И чтоб туман и тьма  
ушли с земли навеки,  
гори, огонь труда —  
сиянье естества.  
А вечность — это свет  
победный в человеке.  
Косарь махнет косой,  
а жизнь вокруг жива.

*(«Песня жизни». Перевод В. Леванского)*

## Эрих Арендт, Стефан Херmlin и другие поэты

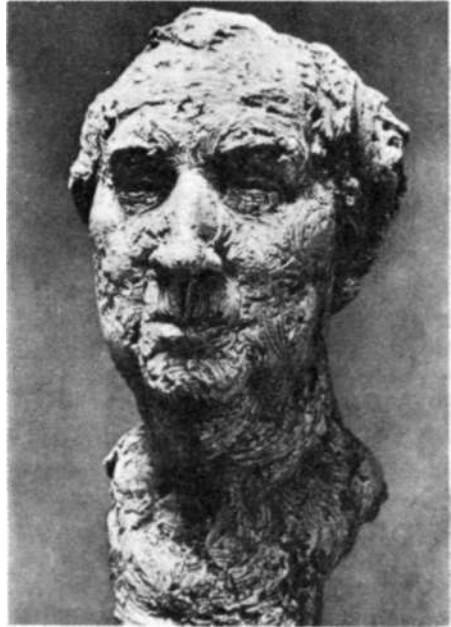
Поэзию иного рода представляет творчество Эриха Арендта (1903—1984). Если сборник «Толу» (1956) еще содержал в себе темы и образы, навеянные южноамериканской эмиграцией, то поэма «О пепле и времени» (1957) и цикл «Песнь семи островов» (1957) явились шагами к совсем другой поэтике. В «Одах полета» (1959) эта поэтика нашла свое полное воплощение.

Образы природы и мифологии, история культуры и человеческого духа служат отправными моментами для ритмически свободных стихов Арендта с их языковой лаконичностью и скупой метафоричностью. Эти стихи охватывают широчайшие исторические горизонты.



Арендт продолжил традиции Клопштока, Гёльдерлина и позднебуржуазной поэзии. Но его вдохновили и достижения современной науки. Символика, зашифрованная в метафорах, принадлежит к числу излюбленных выразительных средств, которыми пользовался Арендт. «Поскольку тут все дело в языке, — писал о стихах Арендта Г. Маурер, — то субстанции изображаются с помощью подбора существительных, создающих провидческую картину, но нарисованную словно расплывающимися друг в друге прозрачными акварельными красками, и взгляд человека на них оказывается вновь изначальным»<sup>49</sup>.

В «Одах полета» доминирует тема стойкости человека перед лицом тяжелейших исторических испытаний. В стихах 60-х и 70-х годов подчеркнуты трагические аспекты человеческой судьбы («Эгейский архипелаг», 1967; «Огненный стебель», 1973). Для этих стихов характерны образы Средиземноморья и античной мифологии. Для понимания своей поэзии самим Арендтом знаменательны заключительные строки стихотворения «Час Гомера»:



*Э. Арендт (фрагмент, В. Фёрстер, 1968)*

Тогда  
от застолья богов  
смех слетел  
к согбенному  
смертному.  
Лишь один, с воспаленно-  
бессонными глазами,  
поднял  
слезу,  
что была тяжела,  
как решимость и  
преступленье, смерть —  
и — смерть. Лишь тогда  
завучала  
песнь:  
Позднее  
терпение!

Позднее творчество Арендта оказало значительное влияние на молодых поэтов ГДР (Хайнц Чеховский, Адольф Эндлер, Уве Грюнинг). Переводы Арендта сделали достоянием социалистической культуры ГДР творчество многих зарубежных поэтов, прежде всего Пабло Неруды, Николаса Гильена и Рафаэля Альберти.

Значительным вкладом в развитие плодотворных контактов поэзии ГДР с мировой литературой послужила общественно-культурная деятельность Стефана Хермлина (род. в 1915 г.). В своих выступлениях и статьях («Чтения 1960—1972», 1973) он привлек внимание общественности ГДР к творчеству крупнейших писателей и поэтов XX века. Особые заслуги принадлежат С. Хермлину в переводе и издании стихов современных французских (Поль Элюар), испаноязычных (Пабло Неруда) и венгерских поэтов.

Много энергии Стефан Хермлин отдал работе по осуществлению антифашистско-демократических и социалистических преобразований в стране. Активная деятельность в Союзе молодежи и во всемирном движении сторонников мира определила содержание многих его произведений (песни для молодежи, сборник «Полет голубя», 1952).

Особенно продуктивным было поэтическое творчество С. Хермлина в 40-х годах и в начале 50-х годов. Он быстро завоевал популярность благодаря стихам, написанным еще в эмиграции («Двенадцать баллад о больших городах», 1945; «Дороги страха», 1947; «Двадцать две баллады», 1947).

Ясная, проникновенная поэзия Хермлина, черпающая свои образные средства в основном из исторического материала, исполнена трагизма тяжелых сражений, пафоса боев и побед.

Я зову луну, мою подругу,  
Слушать тех, чья речь в земле слышна.  
Звездная задумалась страна.  
Я зову луну, мою подругу,  
В теплый смех я окунаю руку.  
Как снежинки, реют имена.  
Я зову луну, мою подругу,  
Вспомнить тех, чья речь в земле слышна.

*(Перевод Г. Ратгауза)*

Формы классической и народной поэзии, как, например, французский триолет, приобретали у С. Хермлина самое современное звучание. В метафорическом строе его стихов чувствуется связь с ранним экспрессионизмом и с поэзией барокко. О многообразии выразительных средств в поэтическом творчестве С. Хермлина свидетельствует «Мансфельдская оратория» (1950; музыку к ней написал Эрнст Герман Мейер), в которой оживают прошлое, настоящее и будущее трудового народа.

Традиции революционной пролетарской поэзии продолжали в своем творчестве Вильгельм Ткачик и Макс Циммеринг (1909—1973). Стихи В. Ткачика обычно изображают политические и социальные события так, как они бывают увидены глазами рабочего человека. Порою его стихи полны иронии:

Едва свои скорлупки расколов,  
беспомощные черепахи  
торопятся к воде в животном страхе,  
чтобы укрыться от толпы врагов.

Ни лап когтистых, ни клыка, ни яда,  
ни бега резвого, ни мощной мышцы  
беднягам не дано, чтоб защититься.  
Так погибает черепашие стадо.

А если доползет какая-либо  
из черепах, то лишь затем, чтоб рыба  
зубастая полакомилась властью.

С какую целью, господи, в природе  
ты создал это двуединство плоти  
немилосердное — еду и пасть?

(«На Галапагосах»)

Поэзия Макса Циммеринга (сборники «На терпком утреннем ветру», 1953; «Этапы пути», 1960) представляет собою прежде всего хронику революционной борьбы и социалистического строительства.

Книги для детей и юношества сам Циммеринг называл «главной отраслью» своего творчества. Такие стихи, как «Смотрите, как улыбается солнце» (1955), свидетельствуют о живом понимании природы, о большом жизненном и политическом опыте поэта. Ряд стихов Циммеринга был положен на музыку, и эти песни стали весьма популярны в детских и молодежных организациях ГДР.

В своей прозе Циммеринг обращался к событиям недавнего прошлого, к борьбе рабочих против капитализма и фашизма («Кругосветное путешествие не по своей воле», 1956; «Привидение на Цигельштрассе», 1962; «Мятеж в выпускном классе», 1962; «Ли и красные альпинисты», 1967; «Под кличкой Ади», 1973). Это не просто исторические картинки для ребят, а по-своему серьезные, учитывающие особенности детского восприятия рассказы о событиях, многие из которых были так или иначе пережиты самим автором. Тот же синтез фактического материала с художественным вы-



М. Циммеринг и Р. Леонгард в кружке молодых писателей (1952)

мыслом характерен и для биографии Эрнста Тельмана, написанной Циммерингом («Бутье Питер и его герой», 1951). Наибольший успех выпал на долю книги «Охота за сапогом» (на чешском языке вышла в 1936 году, на немецком — в 1953 году; по книге делалась театральная инсценировка и экранизация в 1961 году), в которой повествуется о том, как дети рабочих раскрывают политическое убийство в годы Веймарской республики.

## Новое поколение поэтов

Для таких поэтов, как Георг Маурер, Иоганнес Бобровский, Франц Фюман и Ганс Цибулка, которым пришлось служить в фашистском вермахте, внутренний перелом и обретение новых позиций определили главные темы их творчества.

Освобождение Германии от фашизма и ее возрождение на демократической основе стало важнейшей частью жизненного опыта этого поколения. В первых поэтических сборниках Пауля Винса, Гюнтера Кунерта, Армина Мюллера, Гюнтера Дайке, Уве Бергера, Вальтера Штранки и Хайнца Калау ведущими темами стихов были преодоление войны и фашизма, строительство новой жизни. Они писали стихи, в которых звучали призывы к революционным преобразованиям и к борьбе за мир.

Стихи и песни Пауля Винса использовали фольклорные основы. Кунерт и Калау стремились продолжить линию, начатую Брехтом еще в период эмиграции, когда он обратился к жанру агитационно-дидактических стихов. У других поэтов важную роль играли образы природы, в которых выражалась надежда на лучшее будущее и уверенность в завтрашнем дне. Эта поэзия отличалась политической актуальностью, однако она не выдерживала испытания временем. Причиной тому были определенная поверхностность, неокрепшие мировоззренческие связи с революционным процессом, схематизм и доктринерство в понимании взаимоотношения искусства и действительности. Выступая с острой критикой таких стихов на IV съезде писателей ГДР в 1956 году, Георг Маурер с сожалением сказал, что «никто из нас не застрахован от опасности впасть в версификацию нового содержания»<sup>50</sup>.

Критика и самокритика, осознание препятствий и трудностей на пути к созданию нового общества, которые стали особенно явственными благодаря XX съезду КПСС, состоявшемуся в 1956 году, привели после некоторой растерянности и разочарования к более глубокому и всестороннему пониманию задач современности. В этот период творчество Бехера и Брехта вновь служило вдохновляющим примером для поэтов молодого поколения. Но и в поэтическом сборнике Франца Фюмана «Творение бессмертно» (1957), Ганса Цибулки «Два слога» (1959) и в книгах Георга Маурера появилось много стихов, лишенных поверхностной политизации и желания приукрасить действительность. Поэты пристально вглядываются в противоречия своей эпохи. Уве Бергер сказал об этом так:

И, соответствуя призванью,  
в свой нелегкий век был поэт  
печальным среди ликованья  
и мужественным среди бед.

Выражение личностного восприятия действительности стало важной приметой и результатом тех положительных сдвигов, которые наблюдались в по-

эзии этих лет. Благодаря им выявлялась творческая индивидуальность молодых поэтов, степень их дарования, их вклад в поэзию ГДР.

Это относится особенно к Гюнтеру Кунерту и Паулю Винсу, творчество которых играло заметную роль в 60—70-е годы. В те же годы заложили прочные основы для плодотворной поэтической работы Уве Бергер, Гюнтер Дайке, Хайнц Калау и переселившийся из ФРГ Йенс Гёрлах.

Гельмут Прейслер (род. в 1925 г.) остался приверженцем агитационной поэзии. Свой цикл «Голоса» (1962) он построил на приеме, заимствованном у американского поэта Эдгара Ли Мастера (1868—1950). Пользуясь этими выразительными средствами, Прейслер обращался к темам социалистического строительства.

Гельмут Прейслер, Хорст Заломон (1929—1972) и Вернер Бройниг (1934—1976) представляли агитационно-политическое направление в поэзии ГДР второй половины 50-х годов, активно сражавшееся с империалистической идеологией и ее влиянием.

В ряды поэтов молодого поколения вошел в начале 50-х годов лужицкий поэт Юрий Брезан. Позднее он писал только прозаические произведения. Среди лужицких поэтов следует назвать также Юрия Млынка (1927—1971) и Юрия Винара-Юрка (род. в 1909 г.).

## Иоганнес Бобровский

Поэзия и проза Иоганнеса Бобровского (1917—1965) проникнуты чувством многовековой вины немцев перед соседними восточными народами, а также желанием приблизить время человеческой общности. Рассказ об этой вине, стремление «пробудить дружеские чувства к литовцам, русским, полякам и т. д.»<sup>51</sup> являются «генеральной темой» творчества Бобровского. Оно исполнено активного гуманизма, представляющего прогрессивные христианские традиции и опирающегося в политическом отношении на социалистические преобразования в мире, а в социальном отношении — на трудовую жизнь народа. Гердер и Гама, литовец Кристиан Донелайтис или поляк Адам Мицкевич так же живы в произведениях Бобровского, как песни крестьян и цыган. Традиции и новаторство сливаются у Бобровского в самобытном художественном мироощущении.

В своих стихах — при жизни поэта вышли сборники «Время сарматов» (1961) и «Страна теней и рек» (1962); после смерти — «Знаки грозы» (1966) и «Кустарник ветра» (1970) — Бобровский использовал поэтический язык, отличающийся лексическим и образным лаконизмом, дающим возможность создать емкую картину лишь немногими, зачастую противоположными по своему смыслу образами.



У. Бергер (1978)

Уже в «Элегии памяти пруссов», посвященной «безвестной гибели» балтийского племени пруссов, ощутимо это творчески активное продолжение великих поэтических традиций, и в первую очередь здесь вспоминаются оды Клопштока:

Но живы твои имена,  
народ истребленный: и склоны  
гор, присмирившие реки,  
и камни, и тропы,  
вечерние песни, сказанья,

и ящериц шорох твердят о тебе,  
и, как вода из болот,  
моя скупая от слез  
песня —

скупа, как улов рыбака  
седого, который на голом  
прибрежье закинул свой бредень  
в закатный час.

*(Перевод Г. Ратгауза)*

Ландшафт восточных земель, их природа, их история, их люди, портреты великих писателей, поэтов, композиторов прошлого занимают значительное место в стихах Бобровского. «Сфера, в которой так долго господствовали нечистые голоса, внезапно наполнилась этим спокойным, негромким голосом. Иоганнес Бобровский не делал заявлений о братстве: его поэзия была братской», — сказал Стефан Херmlin в своем «Надгробном слове **Бобровскому**»<sup>52</sup>.

Образная уплотненность языка служит в поэзии Бобровского точному наименованию вещей. Прошлое и настоящее, действительность и внутренняя духовно-эмоциональная жизнь сливаются в единый выразительно-смысловой сгусток.

Ассоциативное богатство стихов Бобровского делало их особенно предрасположенными для устного исполнения (это в меньшей мере относится к портретным стихам), однако, противостоя брехтовскому пониманию поэзии, они были рассчитаны на эмоциональное, катарсическое воздействие. Поэзия Бобровского несет в себе мощное гуманистическое начало и стремится вызвать соответствующий отклик в душах людей.

## Георг Маурер

Георг Маурер (1907—1971) — выдающаяся фигура в поэзии ГДР. Творческие успехи и личные качества Георга Маурера выдвинули его на то центральное место, которое он занимал, будучи поэтом, теоретиком и наставником молодежи.

Георг Маурер родился и вырос в Румынии, в 20-е годы он приехал учиться в Германию. В первом поэтическом сборнике «Вечные голоса» (1936) отразились его тогдашние мировоззренческие, религиозные умонастроения. Пережитая война, советский плен, социальные преобразования, происходившие в ГДР,

положили для Маурера начало трудному, но последовательному процессу духовного перерождения, который привел поэта в политическом и идейном отношении в ряды борцов за дело рабочего класса, а в художественном отношении — на позиции социалистического реализма. Георг Маурер сознательно выбирал свой путь, о чем свидетельствует ярко выраженная идейная направленность его творчества.

В книге «Песни времени» (1946) проявились начавшиеся внутренние перемены. Циклы стихов «Сознание» (1950—1956) и «Автопортрет» запечатлели стремление поэта усвоить мировоззренческие основы пролетарского учения. В своих произведениях «Поэтическое путешествие» (1952) и «Бракосочетание морей» (1953—1954) Маурер обратился к реальным темам социалистического строительства.

Уже в 1950—1951 годах возник оригинальный поэтический цикл «Трех-строфный календарь», в котором выразилось новое, оптимистическое жизневосприятие поэта:

Тьмы глухой бесцветна маска.  
Света отыщи родник!  
Чтоб не прозябали краски —  
в них ведь мира яркий лик.  
Стоит только с нежным сердцем  
в очи синие всмотреться,  
ты увидишь в них, бездонных,  
отсвет глаз своих влюбленных

и поймешь, как ты силен,  
ты же — мир со светлым взором,  
ты же — свет, перед которым  
твой вчерашний мрак смешон.

*(«Свет». Перевод О. Татариновой)*

Даже непримечательному на первый взгляд предмету Маурер умел дать интересное философское осмысление. Именно это качество, а также постоянное ощущение связей с классическими традициями литературы от античности до современности и характеризовало поэзию Маурера.

Это относится, в частности, к циклам «Образы истории» (написан в 1954—1960 годах) и «Мысли о любви» (1961) и прежде всего к крупному философско-поэтическому циклу «Наше достояние» (1962), в котором Маурер, продолжая традиции Гёльдерлина и Рильке, вместе с тем дал новое — диалектико-материалистическое — осмысление места человека в мире. Виртуозность языка, точность и мощь образов, композиционная уравновешенность и крупномасштабность замысла делают это произведение одной из вершин в творчестве Георга Маурера.

## Драматургия

Материальное и духовное опустошение, в котором был повинен фашизм, постигло также и театр. Театральные здания превратились в руины. Режиссеры, актеры и зрители утратили связь с прогрессивной драматургией и реалистическим сценическим искусством. Советская военная администрация, пар-



*Театральный плакат (1947)*

1952). Широкий отклик вызвали работы Ульриха Бехера (род. в 1910 г.), который в сатирической пьесе «Бокерер» (написана в соавторстве с Петером Презесом, ее премьера состоялась в 1948 году) разоблачал австрийский фашизм. В пьесах «Самба» (1950) и «Огненная вода» (1951) он рассказывает о судьбах европейских эмигрантов в Америке. Антифашистские взгляды У. Бехера отразились и в его прозе («В начале пятого», 1957; «Охота на сурков», 1969).

К событиям военного и послевоенного времени, к проблемам вины и новой ориентации обращались в основном молодые авторы. Сильнейшее звучание обрели эти темы в пьесе Вольфганга Борхерта «На улице перед дверью» (см. с. 203).

Антифашизм, начавшиеся социальные преобразования определили содержание и таких пьес, как «Мы приказываем вам надеяться» (1946) Фреда Денгера (род. в 1920 г.), «Сигнал — Сталинград» (1946) Гюнтера Зауэра (род. в 1918 г.), «Петер Киве» (1946) Генриха Гертца (род. в 1908 г.) и «Цепь падает» (1948) Аннемари Бострем (род. в 1922 г.). Образы героев этих пьес, их язык и выразительные средства перекликаются с экспрессионистской драмой.

Драматургия последующих лет характеризуется множеством интересных начинаний. Фридрих Вольф, используя традиционные приемы «современной пьесы», показал в драме «Бургомистр Анна» проблемы социального переустройства общества, а Бертольт Брехт в своей инсценировке пьесы Э. Штритматтера «Кацграбен» попытался использовать принципы эпического театра применительно к новым темам. Обе эти работы были в значительной мере основополагающими для дальнейшего развития театрального искусства. В качестве центральной эстетической проблемы рассматривались, с одной стороны,

тийные организации и демократические государственные органы помогали строить или восстанавливать разрушенные театры. Социальные перемены и духовное обновление общества изменили и публику.

Большую работу вели вернувшиеся из эмиграции выдающиеся театральные деятели В. Лангхоф, Ф. Вистен, Г. фон Вангенгейм и М. Валентин, замечательные артисты Е. Вайгель, Э. фон Винтерштейн и Э. Буш, театральные критики П. Рилла, Г. Иеринг и Ф. Эрпенбек. К числу наиболее репертуарных драматургов принадлежал Ф. Вольф. Определяющее значение для конца 40-х — начала 50-х годов имела театральная работа Б. Брехта. Важный импульс давала советская драматургия (К. Симонов «Русский вопрос», 1946), а также пьесы венгерского драматурга Юлиуса Гая (берлинская премьера пьесы «Иметь» в 1948 году) и польского драматурга Леона Кручковского («Зонненбруки»,



выявление тех конфликтов прошлого и современности, которые были существенны для исторических перемен, а с другой — нахождение драматургических средств, которые соответствовали бы решению поставленных задач и действовали бы активизации роли театрального искусства как в жизни общества, так и в жизни каждого человека.

В этот же период развернулась острая дискуссия о задачах реалистического театра, и хотя сама дискуссия была в целом плодотворна и велась она среди политических единомышленников, однако порою ее сопровождали недоразумения или догматические перегибы, как это происходило, например, в растянувшейся на несколько лет полемике об «эпическом театре» и «системе Станиславского».

Значительными достижениями ознаменовалась разработка антиимпериалистической тематики. Здесь шел поиск драматургических конфликтов, в которых борьба против фашизма и войны вела к мысли о необходимости социальных преобразований, что помогало зрителям сделать правильный политический выбор в новых условиях. Пьесы Гедды Циннер и Гаральда Хаузера заняли прочное место в театральных репертуарах.

После первых попыток начала 50-х годов отобразить на театральной сцене жизнь ГДР в конце десятилетия были предприняты новые усилия в этом направлении, связанные, в частности, с так называемым «дидактическим театром». Вершиной и завершением этого этапа стала комедия Гельмута Байерля «Фрау Флинц», одна из наиболее значительных попыток обращения к современной теме.

## Фридрих Вольф

В современных и исторических пьесах Фридрих Вольф продолжил творческую линию своей драматургии 20—30-х годов, которая отличалась политической злободневностью и стремлением побудить зрителя к принятию верных решений. После 1945 года из прежних пьес Вольфа особенно охотно в репертуары многих театров включали пьесу «Профессор Мамлок» (1934).

Фридрих Вольф активно участвовал в создании демократического радиовещания и кинематографии. С 1949 по 1951 год он был первым послем ГДР в Польше.

Пьесы Вольфа выявляют социально-историческую сущность событий. В них действуют персонажи, судьбы которых трогают зрителя, позволяя ему понять общественно важные моменты действительности.

Пьеса «Словно звери лесные» (1948) показывает молодых людей в последние дни войны, когда им приходится сделать трудный для себя выбор. По своему содержанию эта пьеса близка работам молодых драматургов, однако она отличается большей последовательностью в выводах, содержащихся в самом действии пьесы; с другой стороны, ей недостает той непосредственности чувств, которая присуща пьесам Денгера и Гертца.

«Серьезная комедия» Вольфа «Бургомистр Анна» (1950) была поистине новаторской работой. Новые общественные отношения впервые целиком определили материал и структуру драматического произведения, хотя Вольфу и не вполне удалось раскрыть в нем всю диалектику социальных перемен.

Молодая героиня пьесы, народный бургомистр Анна, добивается строительства новой школы, несмотря на противодействие и бюрократические рогадки кулака Лемкуля. Тем самым на сцене впервые наряду с антагонистическими

конфликтами предстали неантагонистические противоречия нового общества. Главная же героиня пьесы оказалась предшественницей многочисленных замечательных образов литературы ГДР.

Актуальным проблемам современности посвящена и последняя пьеса Вольфа, историческая драма «Томас Мюнцер» (1953). Автор вернулся к теме, которая интересовала его еще в 20-е годы («Бедный Конрад», 1924). Обратившись к апогею революционных выступлений крестьянства в XVI веке, Вольф исходил из главных исторических вопросов революции и стремился показать их связь с современностью.

В расколе революционных сил Вольф видит главную причину трагического поражения, в защите революционной власти — одну из важнейших задач. Эпические драматические образы, запечатлевшие революционное прошлое, несут в себе мощные импульсы для современной борьбы. Изображение сражающегося народа тесно связано с показом духовной эволюции Мюнцера, причем связь эта отличается большой художественной убедительностью.

Наряду с театральной работой Фридрих Вольф создал ряд произведений и в других жанрах. В поэме «Лило Герман» (1950) он воздал дань славной памяти борцам антифашистского Сопротивления. В романе «Менетекел, или Летающие блюда» (1952) Фридрих Вольф разоблачал антикоммунистическую истерию времен «холодной войны».

## Бертольт Брехт

В Берлине Бертольту Брехту удалось найти материальные предпосылки для своего нового театра. В 1949 году вместе с женой Еленой Вайгель он основал «Берлинер ансамбль», завоевавший вскоре всемирную известность. Ряд блестящих постановок, вошедших в историю театрального искусства («Господин Пунтилла и его слуга Матти», 1948; «Мамаша Кураж и ее дети», 1949; «Кавказский меловой круг», 1954; «Жизнь Галилея», 1955), продемонстрировали возможности брехтовского «эпического театра».

В «Малом органоне для театра» (1949) Брехт требует создания такого театра, который показывал бы зрителю возможность изменить мир; этот театр посредством «осуждения» того, что кажется уже известным зрителю, делает ему понятной социальную подоплеку явлений и тем самым позволяет зрителю принять активное участие в изменении действительности. Из этих установок Брехт сделал соответствующие выводы для драматургии, режиссуры, актерской игры, взаимодействия различных видов искусства в театре и для реакции зрителей. Театр призван поучать и развлекать. Развивая свое учение о театре — в связи с новыми общественными условиями, — Брехт выдвигал на центральное место аспект наслаждения творческой природой человеческой деятельности.

Брехт покинул США в 1947 году после допроса в пресловутой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Во время своего непродолжительного пребывания в Швейцарии в 1948 году он переработал трагедию Софокла «Антигона» («Антигона Софокла»). Не прибегая к поверхностному осовремениванию пьесы, Брехт вместе с тем провел вполне отчетливые параллели между Фивами и Германией периода второй мировой войны. Образ Антигоны ярко воплотил в себе стойкость борцов антифашистского Сопротивления.

Затем последовали другие обработки: «Гувернер» Я. М. Р. Ленца (1950), «Трубы и барабаны» Дж. Фаркера (1955) и «Кориолан» (1952) Шекспира.

Наиболее значительным произведением этого периода стала историческая драма Брехта «Дни Коммуны» (написана в 1948—1949 годах, впервые поставлена в 1956 году). На примере битв и поражений Парижской Коммуны в 1871 году Брехт стремился показать необходимость завоевания политической власти трудящимися Германии для того, чтобы обеспечить здесь создание нового общественного строя. Брехт способствовал тем самым утверждению рабочего класса ГДР на завоеванных им позициях и предупредил о том, что в Западной Германии исторический шанс для трудового народа может быть упущен.

В противоположность исторической драме Нурдаля Грига «Поражение» (1937) Брехт изображает жизнь трудового народа Парижа, работу нового государственного аппарата и деятельность реакционеров с гораздо большей достоверностью, диалектичностью и с более серьезной опорой на фактический материал. Сильные, задорные персонажи, выхваченные из гуши народной жизни, воплощают в себе историческое превосходство Коммуны над своими противниками, ибо, несмотря на поражение, история утвердила их победу.

Попытка написать пьесу об активисте социалистического труда осталась незавершенной. В 50-х годах была написана пьеса-парабола «Турандот, или Конгресс обелителей» (1953—1954), где сатирически изобличается приспособленчество буржуазной интеллигенции в условиях капитализма.



*Э. Энгель, Б. Брехт, П. Дессау и Е. Вайгель («Берлинер ансамбль», 1948)*

## Драматургия 50-х годов

Общее требование сценического изображения проблем и конфликтов современности привело в начале 50-х годов к созданию пьес, которые поставили в центр внимания новый характер труда и воспитание зрителей в духе революционной активности на производстве. Однако подобно тому, как это происходило в производственном романе (см. с. 348), современные проблемы преподносились скорее в агитационном плане, чем с последовательным соблюдением особенностей сценического искусства. Поверхностная политизация нередко не позволяла выйти за пределы оперативных задач.

Герман Вернер Кубш (1911—1983) в пьесе «Первые шаги» (1950, написана в 1948 году) сталкивает сознательного рабочего с переплетением противоречий, недоверия, вражды и саботажа, показывая вместе с тем, как множатся силы тех, кто занят созидательным трудом.

Пьесы Карла Грюнберга (1891—1972) «Золотом льется сталь» (1950) и «Электроды» (1954) были посвящены событиям острых классовых схваток тех лет. Пользуясь средствами детективного жанра, автор изображал в этих пьесах столкновение между еще не вполне сложившимся трудовым коллекти-



*Г. В. Кубш ставит пьесу «Первые шаги» (Дессау, 1952)*



*П. Г. Фрейер (1962)*



*Г. Пфейфер (Х. Кречмар, 1979)*

вом и классовым врагом. В пьесах Пауля Герберта Фрейера (1920—1983; «Пароход», 1953; «Подсолнухи», 1954; «Вверх по дороге», 1954) показан процесс сплочения коллектива. Правда, в этих пьесах приходится отметить тенденцию к упрощенчеству.

Попытки направить эпический театр на работу с современным материалом оказались гораздо плодотворнее. Они отвечали принципам и задачам самого эпического театра, предполагавшим критически активное отношение зрителей к сценическому действию. Однако те новые творческие импульсы, которые несла в себе комедия Эрвина Штритматтера (род. в 1912 году) «Кацграбен» и ее инсценировка, сделанная Брехтом, поначалу не были восприняты ни театрами, ни драматургами.

Именно Брехту принадлежит заслуга первооткрывателя литературного дарования Штритматтера. Его комедия «Кацграбен», которую Брехт поставил в 1953 году в своем театре «Берлинер ансамбль», «впервые показала на немецкой сцене классовую борьбу в условиях современной деревни»<sup>53</sup>. Действие пьесы, разделенное на эпизоды, последовательно показывает революционные преобразования в деревне. Узловым моментом для развития сюжетной линии является взаимосвязь между мыслями и поступками персонажей и их социальным положением.

Бедняки Кацграбена получают землю. Однако их старая зависимость от кулака Гросмана еще сохраняет свою силу. Помощь со стороны нового государства не слишком интересует крестьян, пока она ощутимо не изменяет их жизни. В 1947 году Гросману еще удастся помешать строительству дороги, ведущей в город, но в 1949 году строительство дороги все же заканчивается, и в деревне появляются первые трактора. Господству Гросмана приходит конец.

Пользуясь фоном этих событий, оттеняющих материальные причины социальных конфликтов и зачастую скачкообразные перемены в мыслях и поступках крестьян, Штритматтер старается показать, как у людей, прежде бесправных и угнетенных, растет способность к самостоятельному устройству своей жизни. Для пьесы характерна комедийная основа как отдельных персонажей, так и всего действия.

Поддерживая Штритматтера инсценировкой пьесы «Кацграбен», Брехт пытался применить принципы своей драматургии к новому материалу, чтобы заложить таким образом основы для театра нового общества.

Штритматтер использовал принципы эпической драматургии и в своей следующей пьесе, «Невеста голландца» (1960), действие которой происходит в конце войны и первые послевоенные годы.

Беднячка Ганна любит богатого крестьянина. Она надеется быть счастливой с ним, несмотря на все социальные барьеры и политические разногласия. И чем больше рассеивается ее заблуждение в силу новых событий и разочарований, тем более вырастает она как личность, в том числе и в своих непростых отношениях с коллективом, который объединяет ее подлинных друзей. В этой пьесе характеры персонажей более индивидуальны, чем в «Кацграбене», узловыми моментами действия служат прочные взаимосвязи социально-политических процессов с глубоко личными мотивами.

В начале 50-х годов на сценах часто шли пьесы, посвященные антиимпериалистической борьбе в других странах, например, пьеса Пауля Герберта Фрейера «Безнадежное дело» (1951), в которой показано, как развеиваются иллюзии солдат Иностранного легиона, участвующих во французской войне против Вьетнама, или пьеса Ганса Пфейфера (род. в 1925 году) «Игра с фонариками» (1957).

Эта пьеса-предупреждение, действие которой происходит год спустя после атомной бомбардировки американцами города Нагасаки, разоблачает агрессивную империалистическую политику. События пьесы концентрируются вокруг важных личностных решений, которые приходится принимать людям в период напряженного противостояния сил войны и мира.

В центре ранних драматургических работ Альфреда Матуше (1909—1973) «Деревенская улица» (1955) и «Голая трава» (1958) стоят нравственные перемены, происходившие в последние военные и первые послевоенные годы.

Признание Альфреду Матуше принесли пьесы 60-х и 70-х годов («Песня моей дороги», 1969; «Ван Гог», 1973). В пьесе «Мыс тревоги» (1970) он откликается на актуальные проблемы жизни социалистического общества. Матуше указывает на несколько умозрительный максимализм своего героя, выдвигающего высочайшие требования по отношению к себе и к обществу.

Важный вклад в развитие драматургии ГДР принадлежит Гедде Циннер и Гаральду Хаузеру.

Гедда Циннер (род. в 1907 году), эмигрировав из фашистской Германии в Советский Союз, работала преимущественно в публицистическом жанре. В 1940—1941 годах она написала пьесу «Кафе "Пайер"», где показано, в какой мере мелкобуржуазные слои населения виновны в захвате фашистами власти. Широкий отклик получила пьеса Гедды Циннер «Дьявольский круг» (1953), в основу которой лег процесс о поджоге рейхстага. В центре пьесы находятся перемены, происходящие в сознании одного из депутатов от социал-демократов, который находится в плену иллюзий о буржуазной демократии, чем пользуются фашисты в своих кознях против коммунистов, однако сильное



*Г. Байерль вручает Г. Циннер премию имени Лиона Фейхтвангера (1973)*

впечатление от речи Димитрова на суде приводит героя к антифашистам. Обращаясь к историческим материалам, Гедда Циннер неизменно отыскивала их связь с современностью («Солдаты Лютцова», 1955; «Равенсбрюкская баллада», 1961). Пьеса «Генерал Ландт» (1957) стала полемическим ответом на пьесу Карла Цукмайера «Генерал дьявола», ибо Гедда Циннер со всей ясностью показывает ту ответственность за вторую мировую войну, которую несет германский генералитет, находившийся якобы «вне политики».

Позднее Гедда Циннер обратилась в основном к прозе, ею написаны, в частности, биографический роман «Всего лишь женщина» (1954), посвященный жизни и деятельности Луизы Отто-Петерс, а также трилогия «Предки и наследники» («Регина», 1968; «Сестры», 1970; «Фини», 1973), представляющая собою развернутое эпическое повествование, в центре которого находится судьба одной австрийской буржуазной семьи. О своей жизни коммунистки и писательницы Гедда Циннер рассказала в автобиографии «На красном ковре» (1977).

Гаральд Хаузер (род. в 1912 году) в своей пьесе для трех действующих лиц «Конец ночи» (1955) говорит об истоках германо-советской дружбы и необходимости ее упрочения. Побывав на Тибете, он написал пьесу «Небесные сады» (1958), посвященную сложным проблемам преодоления вековых религиозных традиций. В пьесе «Белая кровь» (1959) Хаузер обратился к теме гонки ядерного вооружения; пьеса «Операция Найт-степ» (1960) обличает военную истерию на Западе и антикоммунистическую пропаганду.

## Дидактический театр

Гельмут Байерль

Дидактический театр, заявивший о себе во второй половине 50-х годов, представлял собою не столько намерение наставлять и поучать зрителя на тех или иных примерах, сколько попытку показать действительность во всей ее противоречивой сложности, чтобы побудить тем самым зрителя к активному размышлению над ее проблемами. Значительный импульс дидактическому театру дала драматургия Брехта, причем не только его «поучительные пьесы», но и те установки, о которых он говорил на IV съезде писателей ГДР в 1956 году. Выступая на съезде, он рекомендовал развивать «малые, подвижные формы борьбы»<sup>54</sup>, которые способны оперативно откликнуться на актуальные проблемы общества, преодолеть репертуарную косность мелкобуржуазного театра и привлечь в театр именно того зрителя, который непосредственно осуществляет социальные и экономические преобразования в ГДР, то есть рабочих и крестьян. Правда, надежды на массовость не оправдались, причиной чему был не только резкий протест со стороны тех, кто приписывал дидактическому театру претензии на господствующее положение<sup>55</sup>, но и тот факт, что в зрительской массе еще господствовало «аполитичное» отношение к театру.

Наиболее примечательные пьесы дидактического театра были написаны Хайнером Мюллером (род. в 1929 году) совместно с Ингой Мюллер (1925—1966). Пьеса «Рвач» (1958), в основу которой лег роман Эдуарда Клаудиуса «О тех, кто с нами», а также пьеса «Поправка к плану» (1958) были посвящены типичным ситуациям из производственной жизни.

В пьесе «Рвач» рассказывается о рабочем-каменщике Бальке, одном из многих, кто последовал призыву увеличить выработку. Это вызывает ненависть неосознательных рабочих и недоверие партийного секретаря Шорна, который при фашизме был арестован по вине Бальке. Но когда с одной печью произошла авария, Бальке исправил ее без длительной остановки производства. На предприятии совершаются акты саботажа, передовика Бальке избивают, но в конце концов он добивается успеха. Партсекретарю Шорну приходится отказаться от своих предубеждений, но и Бальке преодолевает отчуждение своих товарищей по работе, которые начинают активно ему помогать.

Иная ситуация представлена в пьесе «Поправка к плану». Во время строительства комбината «Шварце пумпе» одна из бригад использует беспорядок на производстве, чтобы получить побольше денег, в отчетности постоянно указывая перевыполнение нормы. Бригадир Бремер не хочет покрывать обмана, однако не может переубедить рабочих и лишь отталкивает их от себя. Бригада начинает гнать брак, а Бремер обвиняет в саботаже инженера, буржуазного специалиста. Один из молодых рабочих раскрывает истинные причины брака, и Бремеру приходится признать ошибки. Он просит извинения у инженера и пытается установить новые отношения с рабочими.

В этих пьесах речь шла в первую очередь не о производственных проблемах и не о демонстрации положительных примеров, а о выявлении объективных причин и личностных мотивов тех противоречий, которые были характерны для переходного периода, о наблюдающихся тенденциях развития этих противоречий и о возможных способах их устранения. Сюжет и сценическое действие были разработаны в этих пьесах таким образом, что зритель имел возможность мысленно как бы перепроверять показываемые события. На материал пьесы накладывался индивидуальный опыт. В поведении «рвача»,



передовика Бальке, как и в поведении его противников, проявляются вполне индивидуальные черты, но вместе с тем в них обнаруживается и типичный социальный опыт новейшей истории Германии. Бальке действует как революционер, но не только потому, что осознает необходимость преодоления трудностей начального этапа социалистического строительства, а и в силу конкретных материальных интересов. Различные виды отношения к работе обуславливают различные взаимоотношения людей, которые также необходимо понять и осознать; лишь в непосредственной социальной действительности возникают принцип нового коллективного труда и новые человеческие отношения.

Предельный лаконизм языка, остроумное построение сцен направлены на то, чтобы дать возможность почувствовать, как развиваются противоречия и как они переходят в иное качество в каждой из ситуаций. Индивидуализация персонажей достигалась точной мотивацией их поступков. Это требовало от зрителей довольно значительного интеллектуального напряжения.

По сравнению с драматургией Хайнера Мюллера учебная пьеса «Дознание» (1957) Гельмута Байерля в большей мере отвечала потребности в развлекательном искусстве, особенно за счет комических «эффектов очуждения». Пьеса «Дознание» задумана для самодеятельных театральных коллективов. В ней выясняется, почему один из крестьян, покинувший ГДР, затем возвращается обратно и хочет все же вступить в сельскохозяйственный кооператив.

Крестьянин и председатель кооператива дважды разыгрывают перед общим собранием жителей деревни — причем меняясь ролями — сцену, в которой председатель пытается привлечь крестьянина в кооператив. Члены кооператива, участники и зрители театрального действия, поправляют или дополняют главных героев, разыгрывающих события пьесы. Речь идет об осознании того, что представляют собою социалистическая демократия и правильные взаимоотношения между рабочим классом и крестьянством. Зрители вовлекаются в активное обсуждение этих проблем. Неантагонистическая природа конфликта позволяет людям разных взглядов прийти к общему решению.

Более широкие возможности профессиональной сцены — Байерль стал заведовать литературной частью театра «Берлинер ансамбль» — помогли ему использовать накопленный опыт для работы в крупных жанровых формах. Комедия Байерля «Фрау Флинц» явилась вершиной драматургии тех лет; кроме того, этой работой Байерль, по существу, уже вышел за рамки «дидактического театра».

Сюжет комедии возвращается к замыслу Брехта, воплотившемуся в пьесе «Мамаша Кураж и ее дети». Фрау Флинц хочет оградить своих пятерых сыновей от активного участия в новой жизни, но терпит «поражение». Сыновья преодолевают устаревшую самоизолированность семьи от общества, навязанную им матерью, жизненный опыт которой не сулил ей от властей ничего хорошего, и тогда выясняется, что именно участие в новой жизни создает им условия для полного раскрытия своих способностей. «Бессознательная» революционерка, как говорит о ней ее друг и противник в спорах Вайлер, фрау Флинц вновь и вновь убеждается в том, что ее семейная «партизанщина» против новых властей оказывается либо смешной, либо приносит пользу, но тогда уж одновременно и ей и государству. Как и Кураж, Флинц покоряется силе обстоятельств, но обстоятельства эти ныне таковы, что несут с собою именно то, чего не смогла добиться мамаша Кураж. Флинц не учится на «своих ошибках», она поначалу бессознательно содействует революционным преобразованиям, а затем и примыкает к революционному авангарду, ибо это отвечает ее прямым жизненным интересам. Пьеса, построенная в виде своеобраз-

ной хроники событий, является широкой панорамой современности, она не просто показывает действительность, а дает наглядное, диалектическое изображение наиболее существенных условий, противоречий, конфликтов периода перехода к социализму. Впоследствии Байерль продолжил эту линию своей драматургии.

## Расцвет прозы

Как и другие литературные жанры, художественная проза ГДР переживала свое становление в теснейшей связи с революционными общественными преобразованиями, совершавшимися в период перехода от капитализма к социализму. Способность художественной прозы изображать человеческие судьбы как переплетение общественного и личного, способность раскрывать социальную сущность явлений вначале использовалась прежде всего для того, чтобы воспитать в читателях прогрессивное историческое сознание. Для первых послевоенных лет было характерно, что такие социалистические писатели, как Иоганнес Р. Бехер, Фридрих Вольф и Вилли Бредель, наряду с неустанной политической и организаторской работой активно участвовали в процессе демократического перевоспитания,



*Л. Ренн (Ф. Кремер, 1959)*

прибегая для этого в первую очередь к публицистическим средствам. Речи и статьи Бехера и Вольфа находили широкую аудиторию. Важную роль сыграла книга Александра Абуша «Ложный путь нации», вышедшая в 1948 году. Эта работа поддерживалась другими демократически настроенными писателями. Молодые люди, которым пришлось участвовать в войне, развеявшей их иллюзии, рассказывали о своей судьбе в книгах, в которых происходил их расчет с фашизмом и войной. Большое значение имели такие достоверные, порой почти документальные повествования о войне и фашизме, как «Мемориал» (1947) Гюнтера Вайзенборна, «Сталинград» (1945) Теодора Пливье или «Конец Берлина» (1947) Хайнца Рейна.

Особую роль сыграл роман Пливье, ибо он, будучи опубликованным сразу же после окончания войны еще

в 1945 году, на основе многочисленных документов рассказывал о разгроме 6-й армии под Сталинградом и обличал преступную политику фашистов, отдававших приказы держаться до последнего, что несло бессмысленную гибель многим и многим людям. Широкомасштабное повествование о моральном упадке среди рядовых и офицеров, о безумии, обрекавшем на уничтожение тысячи человеческих жизней и огромное количество техники, беспощадно разоблачало фашистские легенды и псевдоидеалы.

В критическом и реалистическом анализе позиции той или иной личности во времена фашизма видели Бернгард Келлерман и Ганс Фаллада, после освобождения Германии посвятившие свое творчество делу демократического строительства, темы для новой немецкой литературы, о чем свидетельствовали их романы «Пляска смерти» (1948) и «Каждый умирает в одиночку» (1947). Неотъемлемой частью молодой литературы ГДР стали и исторические романы Лиона Фейхтвангера.

Три романа «революционной трилогии» — «Лисы в винограднике» (1947), «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1951), «Мудрость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака Руссо» (1952) — рисуют картину исторического прогресса, в которой доминирующую роль играют народные массы, а кроме того, всесторонне рассматриваются взаимосвязи искусства и народа, революционной идеи и исторического деяния. Движущей силой общества, подчеркивал Фейхтвангер, является «сила разума». Если роман «Лисы в винограднике» посвящен американской Войне за независимость, поддерживаемой некоторыми кругами предреволюционной Франции в 1776—1778 годах, то роман о Гойе изображает тот период жизни великого испанского художника, который был особенно насыщен духовными и социальными конфликтами. «Тяжкий путь познания», по которому приходится пройти Гойе, ведет его от связей с придворной камарильей к глубинным, социальным истокам его творчества — к народу и жизненным интересам народа. Наконец, «Мудрость чудака» повествует о судьбе молодого аристократа, который в 1778 году становится приверженцем Руссо, а во время Великой французской революции — якобинцем, и о силе прогрессивных идей, непосредственно сливающейся с борьбой трудящихся масс.

Определяющее влияние на молодую литературу ГДР оказали такие прозаики, как Г. Мархвица, В. Бредель, А. Зегерс, Б. Узе, Л. Ренн и А. Цвейг. Используя свой богатый политический и литературный опыт, они создавали романы и повести, в которых изображались правильные и ложные пути немецкой истории — изображались под углом зрения того нового исторического поворота, который начался в судьбе немецкого народа. Отправным моментом своих произведений эти писатели вновь и вновь делали неизбежность главного человеческого и политического выбора, освобождение личности, опирающейся на силы пролетариата и всего народа. При этом их творчество во все большей



А. Цвейг (Б. Хеллер, 1965)

мере откликалось на современные преобразования в обществе и сознании людей. Именно эти писатели определяли для молодых авторов критерии их литературной работы, помогали им воплотить в их произведениях особенности мировосприятия своего поколения. Тем самым началось преодоление унаследованного от капитализма разделения между высокой литературой для элиты и массовой литературой, отличавшейся невысокими художественными достоинствами, преодолевалось и отсутствие подлинного внимания к художественной литературе для детей и юношества.

## Революционный опыт прошлого и взгляд в будущее

Роман «Седьмой крест» стал первым из литературных произведений, написанных в эмиграции и опубликованных вскоре после победы над фашизмом. Роман знакомил читателей с «другой Германией», с борцами-антифашистами и их заветом. Символ незанятого седьмого креста сохранил свое значение от времен страданий и преследований до новых дней, которые показали, что герои Сопротивления были авангардом борцов за лучшую жизнь.

И в других своих произведениях, далеких от немецкого материала, Анна Зегерс стремилась также противопоставить неверию в будущее обоснованный исторический оптимизм, который давал бы человеку силы, чтобы пересмотреть свою жизнь, и мужество начать ее сначала.



*А. Зегерс. «Мертвые остаются молодыми» (фильм «ДЕФА», 1968).*

Вершиной воплощения этого творческого замысла послужил роман «Мертвые остаются молодыми» (1949).

Судьбы самых разных в социальном плане персонажей, события, происшедшие с ними за период с 1918 по 1945 год, складываются в монументальную панораму новейшей истории Германии. Зловещая деятельность прусско-германских милитаристов и отмеченный многими жертвами путь немецкого пролетариата образуют основную тематическую линию романа, имеющую многочисленные ответвления. Роман нес современному читателю то, чего ему не могли дать ни историки, ни иные литературные произведения: глубокое по своей проникновенности изображение различных мировоззрений во всей их сложности, а вместе с тем картину повседневных событий; автор подробно показывает, как формировалось сознание отдельных персонажей и как оно диктовало им те или иные поступки, и все это подчинено в романе закономерностям общего хода истории. Продолжая прогрессивные традиции антипрусской критики (Фонтане), роман «Мертвые остаются молодыми» дал исключительную по своей всесторонности характеристику фашистской стадии германского империализма. Мысль, заключенная в названии романа, символизирует жизнеутверждающую силу жертв, которых требует борьба, диалектическую связь поражений и побед.

Мастерство классиков русской литературы XIX века служило образцом для изображения личных судеб или семейных историй в рамках эпического повествования национально-исторического масштаба.

Для последующих произведений Анны Зегерс продолжало оставаться характерным неразрывное единство творческого начала, литературно-теоретического осмысления и политической направленности.

В повестях «Возвращение» (1949) и «Человек и его имя» Анна Зегерс обращается к послевоенной действительности. Ее темой становится освобождение простых людей из тенет фашизма.

В повести «Человек и его имя» (1952) речь идет о сохранении личности в переломный период истории, о раскрытии или упадке нравственных сил. «Мирные истории» (1950) и цикл «Первый шаг» (1953) также посвящены теме внутреннего перерождения человека.

Повесть «Свет на виселице» (1961), продолжающая «Карибские рассказы» 40-х годов, и части цикла «Сила слабых» используют исторический материал, рисуя образы людей, совершающих нравственный выбор в борьбе за свободу и человеческое достоинство. На первый план здесь выступает тема завета борцов, неизменного во все времена стремления людей к свободе и счастью.

Латиноамериканская тематика, с которой Анна Зегерс познакомилась во время эмиграции в Мексике, воплотилась в новеллах, напоминающих новеллы Клейста. Они показывали читателю, что его проблемы, заботы, повседневная жизнь перекликаются с тем, что происходит в самых далеких от него странах мира. В мексиканском рассказе «Крисанта» (1951) чувство интернационализма так же сильно, как в рассказе «Хлеб и соль» (1958), посвященном венгерским событиям, или в рассказе о немецкой рабочей женщине «Сорок лет Маргареты Вольф» (1958).

Роман «Решение» (1959) служит своеобразным итогом литературной и общественной деятельности этого десятилетия. Роман описывает вступление граждан ГДР в эру социализма.

Сюжет романа складывается из судеб трех бывших участников национально-революционной войны в Испании — Рихарда Хагена, Роберта Лозе и Гер-

берта Мельцера. Они пришли в ряды антифашистов разными путями, после падения Испанской республики они потеряли друг друга из виду. Мельцер эмигрировал в США. Он не желает приспособляться к законам капиталистического рынка и пишет реалистический роман о национально-революционной войне в Испании. Судьбы Хагена и Лозе, встретившихся после 1947 года, показывают различные возможности для самоутверждения человека. Первый стал партсекретарем в восточной части Германии, и ему приходится прилагать не меньше усилий в поисках верных решений, чем второму, которому общественная деятельность дается с большим трудом и который все же находит свое место в жизни страны, став мастером, обучающим молодежь профессиональным навыкам.

Роман «Решение» с его действием, развивающимся по нескольким параллельным линиям, которые затем пересекаются, выявляя смысловые акценты повествования и связывая судьбы отдельных персонажей с событиями всемирно-исторического значения, представляет собою новый шаг вперед в развитии этого жанрового типа, уже ранее с успехом опробованного писательницей.

Герои романа оказываются в поле напряженного противостояния двух миров (действие романа происходит на сталелитейном заводе в ГДР и в западногерманском концерне), требующего от них принятия принципиальных решений. Их повседневные заботы, радости, поиски и свершения являются именно той сферой, где им приходится принимать это решение. Все они, сознательно или бессознательно, участвуют в историческом процессе; в то же время ни у одного из героев причастность к истории не складывается просто и легко, она требует раздумий, усилий борьбы.

## Вилли Бредель, Ганс Мархвица, Отто Готше

Их вклад в литературу ГДР состоит прежде всего в отображении исторического самосознания борющегося пролетариата и в развитии традиций пролетарско-революционной литературы, из которой они пришли.

В. Бредель и Г. Мархвица продолжили свои начатые еще в эмиграции романы, посвященные событиям недавнего прошлого. За романом Бределя «Отцы» (1943) — первая часть трилогии «Родные и знакомые» — последовали романы «Сыновья» (1949—1952) и «Внуки» (1953).

На примере жизненного пути внука Хардекопфа Вальтера Brentена, которому удается сделать реальной революционной программой иллюзорную мечту своего деда о «народном социалистическом государстве», на примере его родных и знакомых повествуется о возможностях и перспективах победы над империализмом. Горький урок, который вынес Brentен от общения с заблуждающимися соратниками по классово-борьбе, столкновение с социал-демократическими реформаторами и фашистским варварством, но, главное, живые свидетельства международной солидарности и крепнущих сил, противостоящих войне и фашизму, позволяют читателю лучше понять исторические события и правильно усвоить итоги недавнего прошлого.

В рассказах «Молчащая деревня» (1949) и очерке «Пятьдесят дней» (1950) Вилли Бредель обратился к современной тематике, в своей же биографии Эрнста Тельмана («Эрнст Тельман. Опыт политической биографии», 1948; двухсерийный фильм о Тельмане: «Эрнст Тельман — сын своего класса»,

1963, и «Эрнст Тельман — вождь своего класса», 1955) он стремился рассказать современникам об истории.

Трехтомный роман «Новая глава» (1959—1964), отличающийся свободной композиционной формой, имеет несомненный автобиографический характер.

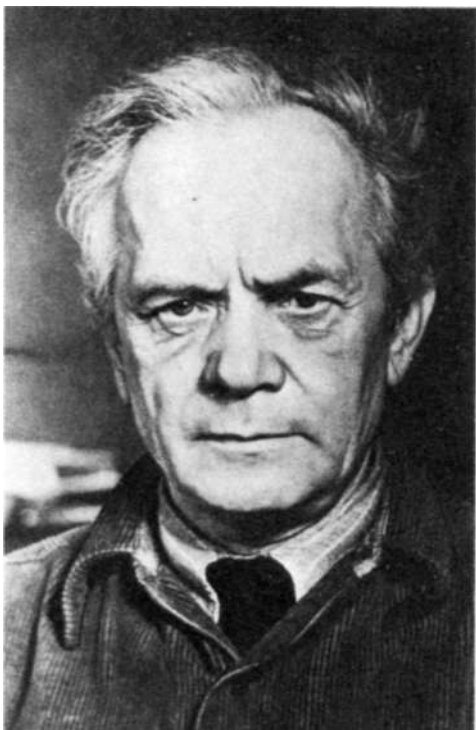
В центре романа находится писатель Петер Бойзен, вернувшийся после войны из Советского Союза, где он был в эмиграции, в Росток и Шверин и старающийся наладить демократическое самоуправление, преодолеть крайнюю нужду здешнего края. Многочисленные эпизоды его работы рассказывают о том, как постепенно искоренялось наследие фашизма, как люди стряхивали с себя скепсис и летаргию, как завязывались дружеские отношения между немцами и советскими людьми и как шла борьба с непримиримыми реакционерами.

Роман Ганса Мархвицы «Моя юность» (1947) был одной из первых послевоенных книг, рассказывавших немецкому читателю о мыслях и чувствах рабочего паренька, о жизни пролетарских кварталов во времена кайзеровской Германии. За романом «Кумиаки» последовали в 1952 году роман «Возвращение Кумиаков» и в 1959 году «Кумиаки и их дети». Последний роман вобрал в себя многое из опыта первого десятилетия литературы ГДР.

В трилогии о Кумиаках Мархвица подробно рассказывает о противоречивых взаимосвязях между индивидуальными характерами и социальными условиями. Петера Кумиака — роман повествует в основном о его судьбе — происходящие события ставят перед необходимостью вновь и вновь делать выбор. Хотя он и сложился как личность и принадлежит к числу тех, кто после 1945 года осуществляет власть трудящихся, однако его развитие — это соответствует личностной и исторической концепции Мархвицы — не может быть завершено окончательно. В последнем томе трилогии Кумиака становится вначале новоселом в деревне, а затем партрубочником в каменноугольном районе Эльсниц. Мархвица пишет о том, что он хорошо знает, и поэтому его романы отличаются большой достоверностью. Характерной приметой для произведения писателя, который прежде неизменно изображал противоречие между капиталистической эксплуатацией и творческими устремлениями чело-



Плакат к кинофильму «Эрнст Тельман — вождь своего класса» (1955).



*Г. Мархвица (1948)*



*О. Готше (Х. Кретчмар, 1971).*

века, явилась новая тема освобожденного труда, содействующего развитию личности как главного героя, так и других персонажей. Менее убедительным оказался роман «Чугун» (1955, см. с. 299).

Отто Готше, сражавшийся в период с 1933 года по 1945 год в рядах антифашистского Сопротивления, смог вернуться к литературной работе лишь после освобождения Германии. Воспользовавшись прекрасным знанием материала — Готше руководил проведением земельной реформы в округе Мерзебург, — он написал роман «Глубокие борозды», оказавший значительное влияние на многих писателей, обращавшихся к теме революционных преобразований в деревне.

В романе рассказывается о проведении земельной реформы в одной из мансфельдских деревень. Яркие сцены и эпизоды деревенской жизни чередуются в романе с очерково-публицистическими фрагментами.

В своих последующих книгах Готше также стремится к тому, чтобы помочь читателю осознать политические и экономические перемены, происходящие в стране. Основные темы романа «Весенние грозы» (см. с. 122) были продолжены писателем во второй части дилогии, опубликованной в 1971 году. Романы «Между ночью и утром» (1955), «Криворожское знамя» (1959) и «Наш маленький трубач» (1961), а также рассказы Готше посвящены борьбе пролетариата в Мансфельде. Пережитое самим автором и услышанное от других, реальные события и художественный вымысел слетаются в напряженный сюжет, призванный передать опыт старшего поколения молодым. В 1967 году вышел роман Готше «Жизнь сильнее».

Отто Готше продолжил свою





*Л. Турек (1968)*

литературную работу выпуском ряда путевых репортажей и сборников рассказов с автобиографическими и историческими мотивами.

### Бодо Узе, Людвиг Ренн, Арнольд Цвейг

Борьба за социальную справедливость, демократию и социализм определила жизнь и литературное творчество Бодо Узе, Людвиг Ренна и Арнольда Цвейга. Отход от буржуазии и вступление в ряды пролетариата характеризуют их отношение к историческому пути Германии после 1945 года.

Для прозы Людвиг Ренна характерна конкретность. Его романы «На развалинах империи» (1961) и «Инфляция» (1963), продолжающие темы знаменитых книг Ренна «Война» и «После войны», повествуют о неизбежности классового выбора, который встает перед главными героями — и перед самим автором — в условиях морального и политического упадка аристократии и буржуазии. Хотя эти книги и не являются документальными, как автобиографическая книга «Испанская война» (1955), однако им присуща историческая достоверность и повествовательная объективность. Да и автобиографические книги «Мои детство и юность» (1957), «Пешком на Восток» (1964) и «Выход» (1967) характеризуют автора как правдивого очевидца, которому



*Б. Узе с гостем Союза писателей ГДР*

удалось собрать свои впечатления в единую панораму современности. Людвиг Ренн писал произведения, которые помогали понимать историю и современность, продолжая традиции демократической литературы XVIII века в жанрах автобиографии и путевых заметок (Йоганн Готфрид Зойме, Георг Форстер).

В позднем периоде творчества Людвиг Ренна важное место занимает литература для детей и юношества. Писателя интересуют в первую очередь переломные моменты истории: мексиканская крестьянская революция, предводимая Вильей и Сапатою («Трини», 1954), пробуждение Африканского континента («Ноби», 1955), кубинская революция

(«Камило», 1963). Если прежнюю прозу Ренна отличало слияние исторического и автобиографического элементов, то в книгах для детей и юношества он соединяет факты и художественный вымысел.

Романы «Герниц и слепой Азни» (1956) и «Герниц и Армин» (1958) повествуют об освободительной борьбе германцев против римлян. Они несут читателю материалистическое понимание истории.

Бодо Узе, вернувшись в 1948 году из эмиграции, опубликовал роман «Мы — сыновья» (1948) и сборник рассказов «Святая Кунигунда на снегу» (1949). В новых повестях и рассказах («Мост», 1952; «Задание», 1958; «Воскресный сон в Аламезе», 1961) говорится о проблемах классового выбора, о борьбе за мир в Германии, о событиях периода мексиканской эмиграции. Главным произведением Бодо Узе стал роман «Патриоты» (1954; вторая часть существует лишь в фрагментах).

В этом романе очень важный и актуальный вопрос о подлинном патриотизме решается на материале антифашистского подполья во время второй мировой войны. Мужественные антифашисты находятся в центре широко разветвленного действия, события которого разворачиваются в Германии, Советском Союзе и на различных фронтах. Узе рассказывает о людях, находящихся в авангарде революционных преобразований, помогая читателю правильно сориентироваться по отношению к попыткам исторических фальсификаций.

Арнольду Цвейгу удалось в последние двадцать лет своей жизни достичь новых творческих вершин.

Романы «Затишье» (1954) и «Время назрело» (1957), продолжившие цикл «Большая война белых людей», выявляют прежде всего социальные и классовые корни империализма и войны, а действие этих романов происходит в годы первой мировой войны, характеризующейся как переломное событие для мировой истории. Роман «Мечта обходится дорого» (1961) повествует о трудном для буржуазного интеллигента процессе мировоззренческого и политического выбора. В этом романе находят развернутое выражение гуманистические взгляды Цвейга и его концепция общественного развития.

Роман рассказывает об эмиграции в Палестине, о тяжелых разочарованиях, пережитых немецкими эмигрантами, которые на собственном примере столкну-

лись с антикоммунизмом западных держав. Постепенно у героев романа развеиваются иллюзии относительно того, что западные союзники стремятся к возрождению демократии, поэтому герои Цвейга приходят в ряды коммунистического авангарда, воплощая авторские позиции реального гуманизма. Роман «Мечта обходится дорого» является ярким свидетельством веры писателя в возможности социалистического общества.

## Многообразие творческих путей

Писатели молодого поколения, вступившие в литературу после 1945 года, следовали примеру своих предшественников, активно борющихся против фашизма.

В эти годы начали свою литературную деятельность Инга фон Вангенгейм, Р. Вернер и В. Йохо, которые были связаны с борцами-антифашистами, находившимися в эмиграции или сражающимися в подполье. Эм Вельк, отстаивавший в романах о Куммерове («Праведники из Куммерова» и «Язычники из Куммерова») позиции социалистического реализма в искусстве, внес свой вклад в молодую литературу ГДР биографической книгой «Моя страна, ты светишь мне издали» (1952), романом «В утреннем тумане» (1953) и сборником рассказов на темы современности «С молотком нужно уметь обращаться» (1958).

Франц Карл Вайскопф работал после войны советником при дипломатическом представительстве Чехословакии в США, затем он стал посланником Чехословакии в Швеции, послом Чехословакии в Китае. В 1952 году он переехал в ГДР и возглавил вместе с Вилли Бределем журнал «Нойе дойче литератур».

Ф. К. Вайскопф боролся за чистоту немецкого языка (книга «В защиту немецкого языка», 1955), он оказывал большую помощь молодым авторам. Вайскопф оказался замечательным мастером литературного анекдота («Книга анекдотов», 1954; в расширенном виде — 1959). Цикл романов об Австро-Венгерской монархии, третий том которого остался незавершенным («Сумерки на Дунае», на англ. яз. — 1946 год, немецкое издание — 1950 год под названием «Прощание с мирной жизнью»; «Дети своего времени» на англ. языке — 1948 год; немецкое издание — 1951, 1955 годы под названием «В бурном потоке»; «Мир в муках рождения», 1965), повествует об упадке буржуазии и о переходе ее лучших представителей в ряды пролетариата.

Большое значение для стилистического развития новеллистического жанра имели прозаические работы Стефана Хермлина. Он активно участвовал в антифашистской борьбе в Испании, во Франции и в Швейцарии. В 1947 году Стефан Хермлин переехал из Франкфурта-на-Майне в Берлин. Его очерки, эссе, рассказы отличаются сочетанием традиционных и новаторских стилистических средств, психологической проникновенностью и лаконизмом.

Проза Хермлина, собранная в книге «Рассказы» (1966), тематически обращена к событиям антифашистской борьбы. В этих рассказах речь идет зачастую о необычных эпизодах, о поворотных моментах в жизни героев: в повествование нередко встраиваются ассоциативные фрагменты (видения и сны). Уже новелла Хермлина «Лейтенант Йорк фон Вартенбург» (1946) подкупает безукоризненным языком и оригинальной композицией, то есть теми художественными особенностями прозы Хермлина, которые в еще более зрелой форме проявляются в таких рассказах, как «Время одиночества» и «Время

общности» (оба вышли в 1950 году), или в новелле «Комендантша» (1954), обличающей фашистскую, антикоммунистическую идеологию и мораль. Свою книгу «Первая шеренга» (1951), собравшую портреты молодых борцов антифашистского Сопротивления, Хермлин посвятил «многомиллионной второй шеренге, Союзу Свободной Немецкой Молодежи».

Для прозы ряда других писателей характерно то, что отправной точкой для своих произведений они брали либо непосредственно автобиографический материал, либо сочетали его с художественным вымыслом. Среди этих авторов можно назвать участника национально-революционной войны в Испании Вальтера Горриша (1909—1981; «За свободу Испании», 1946; «Пять патронных гильз», 1960) и Ханса Маассена (1908—1983; «Месса Барцело», 1956); здесь же следует упомянуть первый роман Рут Вернер (род. в 1907 году) «Необычная девушка» (1958; за ним последовал в 1961 году роман «Ольга Бенарио. История отважной жизни»). Инга фон Вангенгейм, прежде чем издать свои первые романы («Сын своей матери», 1958; «Профессор Худебраах», 1961), опубликовала автобиографические записки «Воспоминания молодой женщины», «Мой дом Отечество» (1950) и «В широком поле» (1954). Наряду с этими автобиографическими произведениями, среди которых выделялись книги Тео Хариха (1903—1958) «За черными лесами» (1951) и «В долине заложников» (1952), появились и воспоминания писателей старшего поколения, например «Штиль и шторм» (1955) Берты Ласк (1878—1967) и «Вечнозеленый» (1949, в расширенном издании — в 1958 году) Виланда Херцфельде (род. в 1896 году). Многообразной была литературная деятельность Людвиг Турека (1898—1975).



*Суперобложка (1959)*

*Р. Вернер*

Написанные с задорным юмором романы и рассказы Турека — автобиографические книги «К повороту готовьсь!» (1949) и «Счастливого плавания!» (1974), в которых он рассказывает о своей морской жизни, а также роман «Анна Любитцке» (1962) и книга для детей «Я не был лицемером» (1967) — повествуют о жизнеутверждающей силе людей труда, проявляющих свою стойкость в самых трудных условиях. Людвигу Туреку принадлежат также киносценарии «Хлеб наш насущный» (1949) и «Последний фрахт» (1950).

Важное место в литературном ансамбле ГДР заняли книги таких разных писателей, как Вольфганг Йохо, Стефан Гейм и Вернер Штайнберг.

Уже в ранних произведениях Вольфганга Йохо (род. в 1908 году) — новелле «Пастушья флейта» (1948) и романе «Жанна Пейрутон» (1949) — прозвучал главный мотив его творчества: связанный с преодолением личного кризиса переход представителей буржуазии в лагерь борцов за социальный прогресс. Эта же тема нашла продолжение в романах «Путь из одиночества» (1953), «Поворотный пункт» (1957) и «Милосердия нет» (1962).

Стефан Гейм (род. в 1913 году) опубликовал свои первые книги в эмиграции. С 1943 года он сражается против фашистской Германии, будучи сначала солдатом, а затем офицером прессы американской армии. В 1952 году Стефан Гейм переехал в ГДР. Антифашистская направленность его творчества («Дело Глазенаппа», 1958; на англ. яз. — в 1942 году под названием "Hostages"), разоблачение псевдодемократии американского общества ("Goldsborough", на англ. яз. — в 1953 году, на нем. яз. — в 1954 году), выявление подлинной сущности американской политики военных и послевоенных лет достигли художественных вершин в пользовавшемся большой популярностью романе «Современные крестоносцы» (1950, на англ. яз. — в 1948 году под названием "The Crusaders").

Борьбе за власть, коррупции в американской армии в романе противопоставлен поиск демократической альтернативы, к которой стремятся некоторые из американских офицеров.

Антифашистское звучание характерно и для публицистики Стефана Гейма («Ясная голова», 1954; «Откровенно говоря», 1957).

Вернер Штайнберг (род. в 1913 году) начал свою литературную деятельность с публицистических выступлений и лишь затем стал писать романы. В 1956 году он переселился в ГДР. Наряду с историко-биографическими книгами («Протоколы бессмертия», 1969) он пишет научно-фантастические и детективные романы, преобладающим остался, однако, жанр современного романа. В книге «Когда часы остановились» (1955) Штайнберг описывает падение крепости Бреслау. На примере отдельных персонажей он обличает нормы капиталистической и фашистской морали; он повествует также и о судьбах, чаяниях простых людей. Эта книга стала первой частью тетралогии, в которой прослеживается жизненный путь главных героев вплоть до 50-х годов и тем самым раскрываются различные пути развития двух немецких государств («Вступление гладиаторов», 1958; «Вода из высохшего колодца», 1962; «Без труб и барабанов», 1965).

## Бруно Апиц

Роман Бруно Апица (1900—1978) «Голые среди волков» (1958) принес автору всемирную известность. В основу романа легли события, лично пережитые писателем, который в 1927 году вступил в КПП и почти все годы фашизма



*Б. Апиц (Р. Хане, 1965)*

провел в концлагерях. Его книга стала захватывающим свидетельством того, как силы пролетарской солидарности одолели фашистское варварство.

В то время как подпольный лагерный комитет готовит восстание в Бухенвальде, в концлагерь прибывает новый заключенный с маленьким ребенком, которому всего три года. Один из членов лагерного комитета спасает ребенка от охранников, но тем самым ставит под угрозу подпольщиков и все восстание. С помощью многих товарищей заключенным удается спрятать ребенка от охранников. Одновременно продолжается подготовка к восстанию. Роман завершается победой восставших.

Активный, не ограничивающийся оборонительными позициями гуманизм, который воплощается как в поступках отдельных людей, так и в их общем деле, определяет не только идею романа, но и развитие сюжета, композиционное переплетение персонажей и событий.

Хотя основной конфликт романа, служащий сюжетным стержнем, — это конфликт между фашистами и узниками концлагеря, готовящими восстание, однако с наибольшим вниманием автор следит за пролетарской группой персонажей и конкретно за каждым из них. Именно поэтому в романе отчетливо вырисовывается социальная альтернатива человеконенавистнической общественной системе, что и является, по существу, главной темой романа.

В 1975 году Бруно Апиц опубликовал роман «Радуга», в котором он вновь обращается к прошлому как истоку современности. На примере одной семьи писатель изображает путь к революционной пролетарской идее и делу, но в то же время он показывает и крах мелкобуржуазных иллюзий и надежд, происшедший в первые два десятилетия XX века.

## Новое поколение писателей Тема войны и фашизма

Большинство молодых писателей обращалось в своем творчестве к теме демократического строительства, поскольку в нем они видели реальную альтернативу прошлому. Однако уже в середине 50-х годов ремилитаризация ФРГ и ее вступление в НАТО потребовали вернуться к темам фашизма и войны.

Первые повести и романы, посвященные войне, были написаны с последовательных антифашистских позиций и не скрывали своих побудительных мотивов. Определяющими для этих литературных произведений были страстная полемика против восхваления войны и затушевывания ее социальных и политических причин, а также предостережение от возрождения фашистской идеологии, приукрашенной демократической фразеологией.

Такие литературные произведения, как рассказ Ганса Пфейфера «Пещера в Бабьем яре» (1957), рассказы Карла Мундштока (род. в 1915 году) «До последнего солдата» (1956), «Солнце в полночи» (1959) и «Час Дитриха Конради» (1958) или роман Эгона Гюнтера (род. в 1927 году) «Критская война» (1957), рисовали в остросюжетном и напряженном повествовании деформацию человеческой личности и непримиримые противоречия между жестокой реальностью и фашистскими псевдоидеалами.

1945 год, ознаменовавший собою исторический перелом в обществе и переломы в индивидуальных судьбах людей, война, процесс внутренних перемен в человеке — таковы были главные мотивы романа «Ложь» (1956) Герберта Отто (род. в 1925 г.) и других, обращавшихся к этой теме вплоть до 60-х годов.

Эти книги запечатали события новейшей немецкой истории, удостоверяя выбор социалистических позиций. Взаимодействуя с целым ансамблем персонажей, отражающим все многообразие социальных и политических различий в обществе, главный герой романа, освобождаясь от ошибок и заблуждений, проделывал тот путь, который шел параллельно с объективным движением истории и характеризовал это движение.

В основу подобных сюжетных линий ложилась объективная обусловленность судьбы отдельного человека исторической судьбой всего общества, поэтому не случайна их перекличка с тем художественным и идейным замыслом, который осуществлялся, например, в пьесе Бехера «Зимняя битва» или романе Бодо Узе «Лейтенант Бертрам».

Такие сюжетные линии были характерны для многих романов, которые появились в конце 50-х — начале 60-х годов, повествуя о становлении человеческой личности. Одним из наиболее показательных в этом отношении произведений стал роман в двух частях Дитера Нолля (род. в 1927 г.) «Приключения Вернера Хольта» (1960—1963).

Дитер Нолль задумал создать образ героя, «целиком определенного своей классовой принадлежностью, а именно своей отчетливой мелкобуржуазностью», становление которого было бы «максимально однозначным по своей направленности и максимально сложным по самому процессу»<sup>56</sup>. На этой основе возникла проникнутая событийной динамикой картина духовного перерождения того поколения, которое было обмануто фашизмом. Отказ от прежних заблуждений становится в романе Нолля отправной точкой для обретения новых жизненных позиций и перехода к активному участию в демократическом строительстве. На примере ряда персонажей романа, различных по своим социальным и политическим характеристикам, Нолль показывает возможные, порою резко противоположные варианты личного выбора в условиях исторически переломных событий. Во второй части романа, рисующей неодинаковые по своей сложности пути становления личности уже в период новой эпохи в жизни общества, досто-



*К. Мундшток*

верная событийность нередко уступает место словесным прениям, и это позволяет делать вывод, что освоение новых и более комплексных проблем меньше удастся прозе, главными элементами которой служат социальная репрезентативность и сюжетная динамичность.

О многообразии социальных и личных моментов, сопутствующих решающему выбору, который заставляет сделать время, повествуют также романы Юргена Бринкмана (род. в 1934 году) «Франк Мелентин» (1966), Йоахима Кнаппе (род. в 1929 году) «Моя безымянная земля» (1965), Йоахима Вольгемута (род. в 1932 году) «Эгон и восьмое чудо света» (1962, телеэкранизация в 1964 году). Некоторые из этих книг, в том числе романы Гюнтера Хофе (род. в 1914 году) «Красный снег» (1962), «Спасибо, друг» (1970) и «Заключительный аккорд» (1974), соединяя в себе приверженность к факту с художественным вымыслом, напоминают антивоенные романы о первой мировой войне. Автобиографическая литература, начиная с книги Рудольфа Петерсхагена (1901—1969) «Совесь пробуждается» (1957), обнаруживает тяготение к анализу событий недавнего прошлого с личных позиций.

Интересным художественным экспериментом стал роман Макса Вальтера Шульца (род. в 1921 году) «Мы не пыль на ветру» (1962).

Главный герой романа — солдат Руди Хагедорн, парень из рабочей семьи. В последние недели войны он чувствует себя обманутым в своей вере в «отчизну» и «гуманность», а кроме того, он тяжело переживает то, что его предал давнишний друг — врач Залигер, с которым он вместе учился в гимназии. В то время как Залигер, капитан фашистского вермахта, доносит эсэсовцам на подпольщиков-антифашистов, Руди Хагедорн решает по-своему закончить войну. Постепенно в Хагедорне зреет мужественная готовность начать все сначала, в чем ему помогают прежде всего простые люди труда, налаживающие мирную жизнь. Но и философские и политические споры, услышанные Руди Хагедорном в доме девушки, которую он любил в юности, также помогают ему разобраться в происшедших событиях.

Шульц самым тесным образом связывает личные судьбы своих героев с основными философскими и миро-



Д. Нолль «Приключения Вернера Хольта» (Р. Леман, 1969)



Супербложка книги Гарри Тюрка «Час мертвых глаз» (1957)



воззренческими линиями немецкой истории, с традициями гуманистического воспитания. Основное внимание он уделяет критике «немецкой самоуглубленности», выявившемуся бессилию буржуазно-гуманистических идей.

Если война и фашизм послужили основными темами перечисленных произведений, то в других книгах наметилась тенденция к охвату рамками биографического романа более широкой панорамы прошлого. Весьма характерной в этом отношении оказалась тетралогия Герберта Иобста (род. в 1915 г.) «Драматический жизненный путь Адама Пробста» («Подкидыш», 1957; «Воспитанник», 1959; «Бродяга», 1963). Последняя часть тетралогии («Искатели счастья», 1974) рассказывает о том, как шахтер Герберт Иобст становится писателем.

Складывающаяся заново развлекательная литература брала свой материал и героев из того же круга тем, пользуясь, кроме того, и обычными детективными, приключенческими и научно-фантастическими сюжетами.

Приобретший большую известность роман «Операция "Тундерсторм"» (1954) Вольфганга Шрейера (род. в 1927 году) как бы определил качественный уровень развлекательной литературы ГДР. Местом действия последующих романов Вольфганга Шрейера («Храм Сатаны», 1960, позднее роман был экранизирован; «Прелюд 11», «Желтая акула», 1961; «Адьютант», 1970; «Резидент», 1974) была преимущественно Латинская Америка, и рассказывалось в них об антиимпериалистической освободительной борьбе в странах этого континента.

Начав, подобно Шрейеру, с тем второй мировой войны («Час мертвых глаз», 1957; «Долина семи лун», 1960), Гарри Тюрк (род. в 1927 году) обратился затем к темам освободительной борьбы народов Азии («Ветер умирает перед джунглями», 1962; «Лотос на горящих заводах», 1962; «Дождь и смерть», 1967). Наибольший успех выпал роману Гарри Тюрка «Лицедей» (1978), избличавшему литературного предателя. Книга, несущая в себе большой политический заряд, раскрывала механизм тайной психологической войны против социалистических стран.

## Франц Фюман

Новыми акцентами для литературы ГДР ознаменовалось творчество Франца Фюмана (1922—1984). Главная тема его во многом автобиографических произведений — духовный и нравственный перелом в сознании людей, оказавшихся на неверном жизненном пути в результате буржуазного воспитания и фашистской демагогии. В рассказах сборника «Еврейский автомобиль» (1962) повествуется о постепенном преодолении фашистской идеологии, варварства, духовного рабства.

Антиимпериалистические позиции Фюмана, борьба за гуманистические идеалы нашли свое выражение в его ранних поэтических произведениях.

Поэма «Путь в Сталинград» (1953) говорит о чувстве вины лирического героя, о переменах в его душе, о третьей встрече со Сталинградом, многострадальным городом, с которым прежде он встречался, сначала будучи солдатом, затем военнопленным, между этими тремя встречами протягиваются напряженные связи. В личных переживаниях открываются социальные основы, и здесь же избличается сущность проповедовавшейся фашистами идеологии «народности».

В ряде стихотворений 50-х годов (они представлены в сборнике «Направление сказки», 1962) присутствует, например, тема мифа о Нибелунгах, исполь-

зовавшегося фашистами для затуманивания умов немецких солдат. Поэтическая мысль обращена к социальным мотивам, которые скрывались или демагогически извращались теми, кто угнетал и обманывал народ. В стихах часто звучат мотивы сказок:

Мудрость сказок:  
Всегда  
Из страданий рождается счастье,  
И из чуда — реальность. Герою  
Чувство страха всегда в них знакомо. —

и это придает стихам подлинную народность.

Содержание прозаических произведений Фюмана всегда определяется противоречиями между личностью и обществом в переломные моменты истории, проявляющимися в характерных ситуациях, событиях, деталях. Здесь отсутствует подробный пересказ биографии героев; их индивидуальность постепенно вырисовывается в непосредственной связи с повествуемым событием; переломный момент в сюжете наступает обычно тогда, когда ложное сознание, бесчеловечность сталкиваются с реальностью. Фюман предпочитает новеллистический жанр; сюжетные мотивы складываются в его новеллах в смысловое единство, которое делает конкретное событие примером, имеющим мировоззренческое и историческое значение. Новеллой «Однополчане» (1955) Фюман положил начало своему критическому осмыслению фашистского типа сознания.

Необычный случай позволяет увидеть, насколько извращались фашистами понятия о товариществе, долге и чести, правде и лжи (это было одним из главных мотивов социалистической антивоенной литературы). Незадолго до



Ф. Фюман (1969)

нападения фашистов на Советский Союз трое солдат во время охоты в пограничном районе случайно застрелили дочь своего майора. Полагаясь на чувство «товарищества», они решают скрыть правду. Однако каждый из них не доверяет другому. Наконец Йозеф, сын высокопоставленного нациста, просит отца уладить дело: в смерти девушки обвиняют «русских», а в качестве «возмездия» вешают двух русских девушек. Тогда Томас, единственный из троих солдат, кого мучает сознание вины, пытается рассказать правду, но его объявляют сумасшедшим и ранят при попытке к бегству. Писатель показывает, что фашистские псевдоидеалы не просто несостоятельны — они служат средством для демагогического оправдания подлинных преступлений. В отличие от других новелл, где затронута

эта тема, здесь нравственный перелом в одном из героев только намечен. С гораздо большей силой изображено лицемерие, переходящее в варварскую жестокость.

Последующие произведения Фюмана — некоторые из них сатирически и гротескно заострены против реваншизма и неофашизма в ФРГ («Воспоминание», 1959; новелла «Богемия у моря», 1962, или идиллия «Эдип-царь» с ироническим посвящением «западногерманскому контингенту во Вьетнаме», 1966) — также отличаются высокой актуальностью. Развитие подлинно гуманистических отношений между людьми в социалистическом обществе служило Фюману мерилем для его критики империализма.

Эта критика стала темой новеллы Фюмана «Богемия у моря», в которой используется мотив Шекспира и контрапунктом сталкиваются темы прошлого и настоящего; в ней говорится также о поисках родины и о том, что обретенной наконец свободе все еще угрожает опасность.

О сохранении человеческого достоинства и защите гуманистических идеалов в условиях фашистского варварства повествуется в новелле Фюмана «Барлах в Гюстрове» (1963).

Знакомство с работой варновской верфи позволило Фюману увидеть перемены в мыслях и делах людей труда, о которых он написал в своих очерках «Подъемный кран и Голубой Петер» (1961).

## Юрий Брезан

В творчестве лужицкого писателя Юрия Брезана (род. в 1916 году) — он пишет на лужицком и немецком языках — развитие богатого наследия лужицкой литературы и истории тесно переплетается с темами социалистических революционных преобразований в ГДР. Его литературная деятельность, как и творчество других лужицких писателей, подняла на новую высоту литературу лужицких сербов, находившуюся прежде в условиях дискриминации.

Юрий Брезан начал публиковаться в 50-х годах, когда вышел сборник его деревенских историй, лирических зарисовок и рассказов о родном крае («На меже растет хлеб», 1951); он писал также книги для детей и юношества («Криста», 1957), путевые очерки («Освобожденная дружба», 1955).

Повести Брезана (в том числе «История одной любви», 1962; «Путешествие в Краков», 1966) свидетельствовали о возросшей уверенности писателя во владении словом и стилем. Брезан ставил в своих повестях важные актуальные проблемы, обращаясь не только к лужицкому материалу. В трилогии, включающей в себя романы «Гимназист» (1958), «Семестр потерянного времени» (1960) и «Пора зрелости» (1964), Юрий Брезан запечатлевает исторический ход времени, широко охватывая при этом лужицкую тематику.

Эти три романа о выходе из бедной лужицкой семьи, ставшем впоследствии партийным работником, Феликсе Януше (это произведение называют порою «трилогией о Януше») написаны в традициях «романа воспитания». Во внутренних конфликтах героя, который ищет место в жизни, вначале колеблясь между попытками примкнуть к иному социальному слою и нежеланием отрываться от своих корней, отражаются те противоречия, которые приходилось переживать лужицкому народу в нашем веке. Брезан выбрал способ повествования, который соединяет индивидуальное и типическое; прежде всего это относится к образам людей из народа, например Агнессе и вдове Наконц. Подобный образ встречался уже в раннем рассказе Брезана «Как старуха Янчова с начальством воевала» (1951).

Роман «Пора зрелости» повествует о годах социального и национального освобождения лужичан. Брезан объединяет в романе специфические проблемы лужичан с общими проблемами, характерными для процесса революционных преобразований в ГДР. На их фоне происходят личные конфликты героев романа. Психологически глубокое изображение их индивидуальностей выдвинуло эту книгу в ряд тех произведений, которые внесли свой вклад в литературное отображение новых общественных процессов в социалистическом обществе.

Большие заслуги в развитии новой лужицкой литературы принадлежат Мерчину Новаку-Нехорнскому (род. в 1900 году), первому председателю вновь образованного в 1946 году объединения лужицких писателей, и учительнице Марии Кубашец (1890—1978), опубликовавшей в 1963—1965 годах историческую трилогию «Боший Сербин». Юрий Кравжа (род. в 1934 году), Петр Малинк (род. в 1931 году), а также Кчешан Кравц (род. в 1938 году), Бено Шолта (род. в 1928 году) и Юрий Кох (род. в 1936 году) продолжили начатую старшими писателями линию новой идейно-художественной ориентации.

## Иоганнес Бобровский

Проза Иоганнеса Бобровского оказала на литературу ГДР не меньшее влияние, чем его поэзия. Бобровский отказался от часто использовавшейся прежде линейной, хронологически последовательной композиции; он свободно оперировал пространством и временем в зависимости от темы. Бобровский



Обложка поэтического сборника И. Бобровского

акцентировал внимание читателя на личности рассказчика в соответствии с традициями устного рассказа.

Исполненный большого духовного напряжения контакт между рассказчиком и читателем становился важным средством эстетического воздействия. Решающую роль при этом играла позиция рассказчика по отношению к повествуемым событиям, выступая с которой он стремился увлечь умы и сердца читателей гуманистическими идеалами.

«Генеральная тема» Бобровского — добрососедство и дружба с восточно-европейскими народами — была определяющей и для его прозы. В рассказах сборников «Белендорф и Мышинный праздник» (1965) и «Пророк» (1967), в повседневных на первый взгляд историях и жанровых картинках, запечатлевается настоящее и прошлое; они освещают в давнем и недавнем прошлом то, что осталось непознанным, было забыто или вытеснено из сознания, чтобы сделать это духовным и нравственным достоянием современности. В своем романе «Мельница Левина» (1964) Бобровский создал «модель взаимоотношений между разными национальностями»<sup>57</sup>.

Современный рассказчик излагает в «34 пунктах» историю своего Деда, который националистическими фразами и «правом» прикрывал своекорыстные интересы и над которым в конце концов моральную победу одерживают бедняки. Действие романа происходит в 1874 году в бывшей Западной Пруссии, где «немцы звались Каминский, Томашевский и Коссаковский, поляки же — Лебрехт и Герман». Дед богат, ему принадлежит мельница. Чтобы устранить конкурента, он разрушает мельницу еврея Левина. Хотя это всем известно, однако немцы, обычно враждующие между собой, объединяются против «полячишек, евреев и цыган», чтобы помешать следствию. Действительно, процесс затягивается до бесконечности, но бедняки, лишенные юридических прав, пользуются своим моральным правом, взаимной поддержкой и в конце концов доводят деда до того, что ему приходится уйти из деревни. Бобровский наглядно показывает, что национальные противоречия между немцами, евреями, поляками и цыганами являются, по существу, противоречиями социальными. В кажущейся деревенской идиллии прослеживается осуществление великогерманской империалистической политики, отражающей интересы определенных социальных слоев. Именно на нее возлагает рассказчик вину, которую нельзя исправить, но необходимо осознать как «устаревшее историческое влияние», устремляя «взгляд на современность или, может быть, в будущее»<sup>58</sup>, и преодолеть с новых позиций.

Роман «Литовские клавиры» (1966), действие которого происходит в 1936 году в Мемельской области, заостряет именно этот политический аспект.

Среди националистического угара и провокаций фашистской «Мемельской партии» два немца, философ и концертмейстер, решают написать оперу о народном литовском поэте Донелайтисе. Жизнь литовского народа, его



Плакат

сказания и легенды, литовское искусство и его отклик в сердцах людей, деятельный гуманизм великих художников, таких, как Донелайтис, и их последователей — все это позволяет почувствовать, несмотря на приближающуюся катастрофу, что неистребимы силы народа, опирающиеся на социально-исторический опыт. Именно в этом романе Бобровскому с особой убедительностью удалось показать диалектику истории в чрезвычайно ярких образах, в поэтичном, почти музыкальном языке и композиции.

## Новая действительность, новые герои

Литература ГДР все чаще брала материал и темы из тех сфер, где шло социалистическое строительство или происходила острая классовая борьба. Здесь можно было с наибольшей наглядностью выявить главные политические процессы современности.

Чувство коллективизма, созидательный порыв, трудовой энтузиазм изображались в качестве черт передового человека, достойных подражания.

Характерными для этих тенденций в литературе были, например, такие репортажи 1950 года, как «Пятьдесят дней» Вилли Бределя, «Борьба за мир» Стефана Хермлина и «Тайна Зозы» Гельмута Гауптмана (род. в 1928 году).

Эмансипация личности, рост творческих сил трудового народа в ходе социалистического строительства в значительной мере определяли сюжеты первых романов и рассказов на современные темы. Они повествовали «О трудном начале», как назывался рассказ Эдуарда Клаудиуса (1911—1976), в котором он опробовал материал для своего написанного впоследствии романа «О тех, кто с нами» (1951). Этот роман положил начало широкому охвату современной темы в литературе ГДР.

Инициатива Ганса Эре, героя романа «О тех, кто с нами», сыграла важную роль в развертывании движения активистов на его предприятии. Его пример свидетельствует о необходимости роста самосознания у рабочих, о необходимости приобретения ими все больших знаний, чтобы рабочий мог почувствовать себя подлинным хозяином производства. Новое отношение к работе дает Гансу Эре возможность стряхнуть с себя последние остатки отчужденности от общего дела и превращает его из простого исполнителя заданий, заинтересованного лишь в своем заработке, в сознательного строителя новой жизни.

Находясь в эмиграции, Клаудиус написал роман «Зеленые оливы и голые горы» (1945), который стал одним из наиболее значительных художественных произведений, посвященных антифашистской борьбе в Испании. Роман «О любви нужно не только говорить» (1957) был полемически направлен против некоторых далеких от жизни книг, выходивших на первоначальном этапе развития литературы ГДР.

Творческие проблемы в освоении темы освобожденного рабочего класса, нового отношения к труду, социальных перемен в жизни страны обнаруживались в первую очередь в книгах, которые относят к жанру «производственного романа».

Эти романы стремились не столько к художественной цельности, сколько использовали — как, например, романы Марии Лангнер (1901—1967) «Сталь» (1952), Карла Мундштока «Светлые ночи» (1952), Ганса Лорбера (1901—1973) «Семерка — хорошее число» (1953) или Ганса Мархвицы «Чугун» —



В. Райновский



Э. Вельк (1959)

повествование о строительстве крупного промышленного предприятия лишь в качестве сюжетного обрамления для человеческих судеб, отражавших классовые конфликты, а также для постановки важных политических, экономических или производственных проблем.

Роман и очерк не сливались в единое целое; утверждающий или обличающий пафос подменял глубокое проникновение в суть проблем, в психологию и характеры героев. Такой подход, сочетавшийся с упрощенными теоретическими представлениями о возможности прямого социального и политического воздействия литературы на сознание читателей, приводил к утрате художественной глубины в ряде произведений. Однако публикация романа Ганса Мархвицы «Кумиаки и их дети», рассказов Анны Зегерс и ее романа «Решение» в конце 50-х годов ознаменовала собою новый творческий подъем в освоении темы социалистического строительства.

В книгах, посвященных преобразованиям в деревне, речь также шла о глубинных процессах, быстро изменявших как исторические традиции, так и жизненные привычки. Однако по мере развития социалистического общества в целом данный материал стал постепенно утрачивать некоторые из своих прежних специфических особенностей. Большое влияние на литературу ГДР имел роман Отто Готше «Глубокие борозды». Определенный социологический схематизм присутствует в третьей книге цикла романов («Маленькая голова», 1952; «От пшеницы отделяются плевелы», 1952; «Этот мир должен стать нашим», 1953; «Нетерпеливые», 1960) Вернера Райновского (род. в 1908 году). Однако многим писателям удалось создать достоверные образы деревенской жизни, примером чего могут служить романы Ирмы Хардер (род. в 1915 году) «В доме на Визенвег» (1956) и «Облака над Визенвег» (1960). Бенно Фёлькнер, опубликовавший в 1952 году роман о мекленбургской деревне, какой она была после первой мировой войны, — «Они становятся светлее», выпустил затем романы «Люди из Карвенбруха» (1955) и «Крестьяне из Карвенбруха», в которых он, как и Куба в своем киносценарии «Дворцы и хижины»



Э. Клаудиус

(1957), дал своеобразную хронику деревенской жизни, причем в отличие от многих «производственных романов» в этих произведениях преобладает интерес к индивидуальности персонажей и к изображению исторических процессов через их преломление в человеческих судьбах.

В начале 60-х годов Бернгарду Зеегеру удалось найти оригинальное художественное решение для деревенской темы, о чем свидетельствует его роман «Осенний дым» (1961).

Роман рассказывает историю жизни двух людей, дружба которых вновь и вновь подвергается испытаниям. «Не бросать друг друга на ничейной земле» — этот ведущий мотив, определяющий отношения между двумя героями, отражает противоречивые пути становления личности. Этот мотив тесно связан с изображением социальных преобразований в деревне.

Бернгард Зеегер был верен избранной теме и в других произведениях,

что подтвердили его радиопьесы и сборник рассказов «Там, где кружится ястреб» (1957).

Однако, начиная с середины 50-х годов, писатели реже обращаются к современной теме. Причиной тому было и обострение классовой борьбы, особенно в 1953 и 1956 годах, и некоторая неуверенность у ряда писателей относительно продолжения традиций реалистической литературы.

Благодаря инициативам Первой Биттерфельдской конференции в конце 50-х — начале 60-х годов наблюдается подъем интереса к современной теме, а параллельно ему развивается движение «пишущих рабочих». Участие многих писателей в работе производственных и сельскохозяйственных коллективов приблизило их произведения к реальности. Непосредственные жизненные впечатления диктовали писателям выбор манеры повествования, выбор конфликтов и персонажей. Темой многих книг стало социалистическое воспитание молодежи.

Наиболее характерными произведениями этой темы можно считать повесть Бригитты Райман (1933—1973) «Вступление в будни» (1961), названием которой стали обозначать целое направление — «литературу вступления», книгу Пауля Шмидта-Эльгера (род. в 1915 году) «Началось лето» (1960), Карла Хайнца Якобса «Описание одного лета» (1961), «В семнадцать лет ты еще не герой» (1962) Вернера Шмолля (род. в 1926 году).

## Эрвин Штритматтер

Бертольт Брехт считал Эрвина Штритматтера одним из тех новых писателей, которые «не выросли из пролетариата, а выросли вместе с пролетариатом»<sup>59</sup>. Первым романом Штритматтера был «Погонщик волон» (1950).



Роман дает яркую и многообразную по индивидуальности характеров и богатству оттенков картину деревенской жизни в годы Веймарской республики. В центре романа находится мальчик из деревенской семьи, который пытается найти свое место в мире нищеты и отчаяния.

Связь романа с современностью хотя и не является прямой, но зато более глубокой, чем у иных книг этих лет.

После сборника рассказов «Стена падает» (1953) Эрвин Штритматтер опубликовал роман для детей «Тинко» (1957; экранизация осуществлена в 1957 году; театральная постановка — в 1969 году), оказавшийся одним из наиболее зрелых произведений литературы ГДР раннего периода. То, что до появления книг «Тинко» Эрвина Штритматтера и «Трини» Людвиг Ренна оставалось лишь призывом отобразить нераздельное единство мира взрослых и мира детей, нашло здесь художественное воплощение, предопределившее на будущее самые высокие требования к этому виду литературы.

Роман повествует о социальных переменах в лужицкой деревне в 1948—1949 годах. Развитие сюжета определяется событиями, которые показывают, что новый уклад жизни делает людей более человечными. Главный конфликт романа связан с образом старого крестьянина Краске, который видит в революционных преобразованиях лишь средство для достижения личной выгоды, для того, чтобы устроить свою жизнь по прежнему образцу деревенских богатей. Получив по земельной реформе свой надел, Краске делает себя и свою семью рабами этого надела, из-за чего глубокая гуманистическая суть социального переворота в деревне превращается в свою противоположность. Краске теряет сына и внука Тинко, для которых открываются иные жизненные перспективы благодаря тем людям в деревне, которые несут ей новое. По-детски наивный взгляд десятилетнего мальчика, главного героя книги, от лица которого ведется рассказ, обуславливает тот забавный и дидактический «эффект очуждения», который одновременно и занимателен для читателя, и активизирует его критическое отношение к повествуемым событиям.

До 60-х годов центральной темой в творчестве Штритматтера было внутреннее преодоление трудящимся человеком пережитков антагонистического классового общества. Первый том романа «Чудодей» (1959), поэтическая повесть «Пони Педро» (1959), драма «Невеста голландца» (см. с 324) подняли литературу ГДР на новую высоту, обусловив собою более серьезные требования к современным художественным произведениям. В романе «Оле Бинкоп» (1963) Штритматтер сделал решительный шаг вперед в изображении современности и ее самых злободневных проблем.

После того как земельная реформа помогла крестьянам улучшить свое благосостояние, мечтатель Оле Бинкоп организовал вместе с деревенскими бедняками «Новое общество крестьянской взаимопомощи». Не дожидаясь указаний, он покончил с прежним неравенством, которое едва не начало утверждаться вновь. Прошли годы, и оказалось, что Оле Бинкоп действовал правильно: в деревне окреп социалистический способ ведения сельского хозяйства. Но возникли и новые трудности: догматическое отношение к указаниям вышестоящего руководства вредило не только хозяйству, но и подрывало основы коллективизма у крестьян. Бинкоп пытается справиться с этой проблемой в одиночку. Он обособляется, упрямо протестует и в конце концов трагически погибает.

В романе изображены конфликты и противоречия, сопутствовавшие построению социализма и обусловленные не только борьбой со старым обществом. В драматически остром сюжете сталкиваются догматизм и твор-

ческий подход к делу, узколобое начетничество в исполнении неверно понятых решений и инициатива. Но как противники Бинкопа, так и он сам, искренне верящий в социалистическую демократию и делом доказывающий это, обнаруживают своими поступками существование еще не искорененных пережитков прошлого. Таким образом, строительство нового жизненного уклада становится и самоосвобождением человека от вековых оков.

Роман «Оле Бинкоп» вызвал множество споров об отображении современности. Нападки на роман, за которыми скрывались узкосхематические представления о реализме в искусстве, были отбиты, в дискуссиях подчеркивалась активная роль литературы в осмыслении новой действительности. Для самого Эрвина Штритматтера этот роман означал завершение одного и начало нового этапа его творчества.

## Расцвет литературы ГДР

Литература ГДР стала коллективным органом осмысления проблем общества и всей исторической эпохи. Выступая в 1978 году, Герман Кант смог назвать ее «предметом обихода»<sup>60</sup> и «демократическим делом». По его словам, она хранит накопленный «опыт» и вместе с тем является «движением от того, что есть, к тому, что должно наступить»<sup>61</sup>. Выполняя это назначение, она создала и свое самобытное понимание искусства, и общество, которое любит искусство.

Этот процесс был тесно связан с завершением в 60-е годы переходного периода от капитализма к социализму и с началом построения развитого социалистического общества.

Поиски и эксперименты были характерными чертами 60-х годов. На съездах Союза писателей, в многочисленных статьях и публицистических выступлениях поднимались проблемы активного участия литературы в общественной жизни, проблемы научно-технической революции, вопросы необходимости развития новой, социалистической морали, проблемы изменений в соотношении сил на международной арене и конфронтации этих сил.

VIII съезд СЕПГ (1971) положил начало новому этапу общественного развития ГДР. Съезд выдвинул в качестве главной социальной задачи всестороннее удовлетворение растущих материальных и культурных потребностей населения. Умножение общественного достояния, развитие социалистических производственных отношений и социалистической демократии послужили надежной основой для создания подлинно творческой атмосферы в стране.

VI пленум ЦК СЕПГ (1972) поставил задачу развивать все многообразие социалистической реалистической литературы в соответствии с разносторонними потребностями трудящихся. Он указал на особые возможности искусства, присущие только ему одному, и на эстетическую специфику искусства, а также на широчайший диапазон творческих исканий, имеющих в своей основе партийный подход к действительности. В эти годы получил значительное развитие жанр телефильма, который оказал немалое влияние и на литературу в целом. Писатели стали смелее варьировать стилевую манеру и композиционные решения. Заметно оживились новеллистический жанр, эссеистика и мемуаристика. Драматурги — отстаивая порою весьма различные представления о содержании и функции социалистического театра — искали новые современные темы и новые пути их сценического воплощения. В поэзии появилось большое количество произведений, отличающихся философско-мировоззренческой глубиной.

Прочнее и убедительнее стала взаимосвязь между стремлением к актуальности и желанием исторически осмыслить современность: более разнообразным и глубоким стало воздействие литературных произведений на читателя по сравнению с некоторыми книгами начального периода литературы ГДР.

Однако у некоторых писателей обнаруживаются тенденции к абстрактному морализированию, внеисторические взгляды на прошлое и настоящее.

VIII съезд писателей ГДР (1978) дал конструктивные и принципиальные ответы на эти вопросы<sup>62</sup>.

## Литература и общество в 60-е и 70-е годы

«Эта книга взволновала умы. О ней говорят, о ней спорят, причем так, как спорят о глубоко личных вещах, с энтузиазмом и ожесточением. Это характерно... Кажется, будто Оле живет в своей семье»<sup>63</sup>. Таким был итог, который подвел литературный еженедельник «Зоннтаг» дискуссии о романе Эрвина Штритматтера «Оле Бинкоп», прошедшей в 1964 году.

Широкие читательские дискуссии первой половины 60-х годов, отличавшиеся стремлением к «осмыслению, самоутверждению и самокритике»<sup>64</sup>, свидетельствовали о том, насколько тесными были связи между интересами читателей и литературой. Читатели осваивали новую литературу, непосредственно вовлекая ее в свою жизнь. В литературу пришло новое поколение читателей, поколение, которое училось в школе уже в ГДР и именно в этой школе получило свое политическое, идейное и эстетическое воспитание. Это поколение привносило в литературу свои надежды и чаяния, проблемы и трудности, свершения и идеалы, и, наоборот, новые книги укрепляли в нем сознательное стремление бороться за дело социализма.

Подобное отношение читателей к литературе объяснялось их самоотождествлением с героями книг. Сопереживание с героями книг, как бы повторение их судеб и путей становления личности, их «вступление» в социализм и формирование новых жизненных позиций воспитывали в читателе чувство гражданской ответственности и вели его к активному участию в деле социалистического строительства. Там же, где такого самоотождествления не происходило, возникали характерные вопросы и сомнения. Например, почему умирает Оле Бинкоп? Почему переживает тяжелый нервный шок Рита, сделав свой выбор в пользу ГДР и против Манфреда («Расколотое небо» Кристи Вольф)? Или: Фрида Симсон — нетипичная фигура для нашей жизни («Оле Бинкоп»).

Вовлечение художественного произведения в непосредственную живую действительность — историческое достижение литературы тех лет — имело и свою оборотную сторону, а именно отождествление реальной повседневности с художественным образом<sup>65</sup>. Читатель принимал новые книги — к их числу относились и переводные произведения (например, роман Галины Николаевой «Битва в пути», который вызвал в 1962 году бурную дискуссию в печати), — видя в литературе простое, зеркальное отображение жизни. Поэтому и смерть Оле Бинкопа воспринималась не как художественный образ, с помощью которого писатель хотел привлечь внимание читателей к важным для общества проблемам, а как искажение действительности и явление не типичное.

Дискуссии о новых книгах вновь ставили вопросы о задачах и возможностях литературы. После окончательного утверждения социалистических производственных отношений в стране было необходимо вновь пересмотреть и опробовать возможности литературы и искусства в условиях социалистического общества. В этом процессе рождались различные инициативы. Одна из инициатив была выдвинута Второй Биттерфельдской конференцией, на которой партийное руководство и писатели подвели первые итоги литературной работы за период с 1959 года. На их основе перед литературой была поставлена задача нести читателям художественное воплощение идей научного социализма, сделать свой вклад в изучение общих тенденций социального развития: сближение науки и искусства преследовало своей целью повышение действенности искусства, осуществление идейного и нравственного воспитания трудящихся, направленного на выполнение поставленных перед страной экономических за-

дач. Искусство должно было стать «наукой о человеке в ГДР»<sup>66</sup>, и этой цели как нельзя лучше отвечало требование к деятелям литературы и искусства развивать в себе навыки «плановика и руководителя»<sup>67</sup>.

Вторая Биттерфельдская конференция указала, исходя из условий обострившейся идеологической борьбы, на необходимость повысить актуальность художественных произведений, используя вместе с тем убедительную силу научного познания процессов социального развития. Особенно телевидение — об этом свидетельствовал успех крупных телевизионных фильмов и постановок 60-х годов, — будучи массовым искусством, близким к публицистике и способным быстро реагировать на новые проблемы, активно участвовать в идеологических схватках, было признано наиболее действенным средством для того, чтобы на примере конкретных человеческих судеб «охватить широкую панораму исторических и современных событий, освещая их с передовых мировоззренческих позиций»<sup>68</sup>.

В 70-е годы огромный общественный резонанс этих телефильмов и телефильмов получил историческую оценку: «Потребность пережить исторические и современные события вместе со многими другими людьми, потребность соотносить то, что пережито отдельным человеком, с общим историческим процессом, стремление найти свое место в обществе — эти потребности не были привнесены в одностороннем порядке в сознание зрителей телевидением как средством массовой коммуникации, а объективно существовали в сознании людей, чем и объясняется высокий интерес многомиллионной аудитории к этим произведениям»<sup>69</sup>.

Особая роль телевидения в 60-е годы объясняется еще одной причиной. В начале этого десятилетия империализм, почувствовав возросшую силу социализма, выдвинул вместо прежней стратегии «отбрасывания коммунизма» стратегию «размягчения» социалистических стран, пытаясь использовать для своих целей культуру и искусство. Например, подходящим поводом для этого сочли дискуссию об «эффекте оуждения», пропагандировавшегося на пражской конференции, посвященной творчеству Кафки, на которой была предложена и концепция «идеологического сосуществования»<sup>70</sup>.

Разоблачение этого варианта империалистической политики и идеологии осуществлялось в ГДР в тот момент, когда искусство, особенно литература и театр, стремилось раскрыть сложность и противоречивость социалистической действительности, ее внутреннюю динамику в прошлом и настоящем. В театральных постановках анализ современной действительности нередко связывался с вопросами перспектив коммунистического строительства. Конфронтация между двумя мировыми системами обусловила появление таких пьес, как «Мориц Тассов» Петера Хакса и «Стройка» Хайнера Мюллера, где показан разрыв между настоящим и будущим и противопоставлены обычные будни и коммунистическая утопия<sup>71</sup>. Перед лицом этой напряженной идеологической борьбы 11 пленум ЦК СЕПГ (1965) осудил концепцию «идеологического сосуществования» и ее разновидности, связанные с настроениями скептицизма, внеисторическим подходом, с субъективизмом, либерализмом в литературе и искусстве<sup>72</sup>.

Специфика телевидения как особого вида искусства, его политическая оперативность, способность крупномасштабного изображения социальных и исторических процессов открыла альтернативные пути по отношению к сложным тенденциям, наблюдавшимся в поэзии, прозе и кинематографе. Наряду с его «опорой на политику» телевидению удалось осуществить во второй половине 60-х годов и «вступление в сферу эстетического». На VIII съезде СЕПГ,



*К. Микель*

принявшем важные решения о политике в области культуры, направленные на развитие всех видов искусства, отмечалась историческая значимость достижений телевизионного искусства<sup>73</sup>.

Наряду с этим в ходе дальнейшего осмысления функционирования искусства и литературы в условиях социалистического общества родился ряд новых идей, ставших достоянием общественности благодаря работам в области марксистско-ленинской эстетики и искусствознания. Правда, поначалу можно было говорить о работах, известных сравнительно небольшому кругу специалистов, однако их результаты, воздействуя на художественную и культурную жизнь, оказывали свое влияние на формирование взаимоотношений между искусством и обществом.

Марксистско-ленинская эстетика в течение многих лет оставалась на рубежах, достигнутых в 30-е годы, и с тех пор не поднимала вновь вопросы о сущности социалистического реализма как художественного метода, о взаимосвязи между способом отображения действительности в социалистическом реализме и его художественных средствах, о роли реципиента в марксистско-ленинской теории отражения. В 60-е годы эти упущения стали очевидны<sup>74</sup>. Искусствоведы и литературоведы, занимающиеся проблемами марксистско-ленинской эстетики, предприняли ряд усилий для того, чтобы исправить создавшееся положение. Если искусствознание изучало вопросы «теории отражения» с точки зрения коммуникативных функций литературы и искусства, то литературоведение анализировало творческие достижения мастеров социалистической культуры, выделяя те элементы их практической и теоретической работы, которые казались наиболее важными для осмысления современных процессов в области искусства и культуры.

В этой связи особого внимания заслуживает статья Вернера Миттенцвай «Дискуссия между Брехтом и Лукачем», опубликованная в 1967 году журналом «Зинн унд форм»<sup>75</sup>. В ней анализировалась неизвестная широкой общественности дискуссия, проходившая в 30-х годах (см. с. 167), и этот анализ внес новый вклад в развитие коллективной эстетико-теоретической мысли.

Миттенцвай указывал, что Брехт стремился к созданию «продуктивного образа», то есть для него связь между художественным образом и реальностью не исчерпывалась простым воспроизведением действительности, но предполагала в художественном образе подлинный продукт творчества, результат работы художника, дающий читателю или зрителю возможность правильного осмысления действительности и помогающий в борьбе и практической деятельности. С этим была связана и проблема выбора художественных средств. Миттенцвай показал, что Брехт для воплощения нового содержания пользовался новыми художественными приемами и новой техникой. При этом представлялось возможным использовать и технические средства буржуазного

модерна, если отделить их от первоначального социального содержания и переориентировать на то, чтобы с их помощью показывать людям, что человек сам является хозяином своей судьбы.

Формирование всесторонних и многообразных связей между литературой и обществом неизбежно осуществляется как процесс коллективного осмысления нового материала, что еще раз подтвердила дискуссия о современной поэзии, развернувшаяся весной 1966 года на страницах журнала «Форум». Результаты дискуссии подтвердили, что «сегодня литература представляет собою для сотен тысяч людей особую форму размышлений о своем личном отношении к социалистическому общественному строю, ставшему для них естественной основой всей их жизни»<sup>76</sup>. Однако дискуссия обнаружила также, что многим читателям поэзия, несущая политический заряд, была доступнее, нежели поэзия философская, которая казалась непонятной и даже слишком субъективистской. Спор велся прежде всего о стихах Карла Микеля (в том числе о стихотворении «Озеро», которое несколько лет спустя было признано одним из наиболее замечательных образцов поэзии ГДР)<sup>77</sup>. В дискуссии о стихах Карла Микеля<sup>78</sup> речь шла, по существу, о том, должна ли социалистическая поэзия ориентироваться непременно на такой тип стихов, который близок по своему воздействию к средствам массовой коммуникации, а именно к телевидению, или же следует развивать ансамбль всех поэтических форм.

В дискуссии, проведенной журналом «Форум», эти вопросы остались открытыми — «повисли в воздухе», как сказал позднее об этом Гюнтер Дайке, — так как сама дискуссия была «резко прервана»<sup>79</sup>. Дайке написал также, что это был не лучший способ решения проблем, поскольку в результате спорящие стороны просто остались при своем мнении.

В начале 70-х годов на страницах журналов «Зинн унд форм» и «Ваймарер байтреге» вновь прошла дискуссия о поэзии. На этот раз у нее был более широкий предмет для обсуждения по сравнению с дискуссией 1966 года, однако и на ней отрицательно сказались незавершенность прежнего спора. Об этом свидетельствовали и резкость полемики, и тот факт, что разговор шел не столько о самих стихах, сколько о тех или иных мнениях по поводу этих стихов.

Дискуссии положила начало рецензия Адольфа Эндлера на сборник статей Ганса Рихтера, литературоведа из Йены, которая — не в последнюю очередь потому, что и сама она содержала в себе острую критику современного литературоведения, — вызвала крайне резкий ответ<sup>80</sup>. В пылу спора из рассмотрения выпал ряд вполне справедливых замечаний Адольфа Эндлера, например о том,



*Антология молодых поэтов ГДР*

что литературоведение порою недостаточно чутко относилось к поэзии, что оно предпочитало нормативные положения конкретному анализу, что оно довольно узко трактовало понимание социалистических традиций в поэзии (в том числе и в интернациональном масштабе).

Итог дискуссии еще до ее окончания подвел комментарий главного редактора журнала Вильгельма Гирнуса, высказывания которого о взаимоотношениях литературы и общества в условиях развитого социализма сохранили свою значимость и по сей день. Вильгельм Гирнус высказал убеждение, что «литература в отличие от некоторых других видов общественной деятельности является делом публичным» и по самой природе своей литература такова, что она «создается не только для общества, но и при участии всего общества, вырастая из его проблематики, а потому литература нежизнеспособна без общественного обсуждения ее проблем, осуществляемого под руководством партии»<sup>81</sup>.

После VIII съезда СЕПГ и 6-го пленума ЦК СЕПГ новые мысли о функционировании литературы в развитом социалистическом обществе, вызревавшие в ходе дискуссий предшествующего десятилетия, были объединены под общим понятием о «незаменимости» искусства. То, что в 70-е годы стало программой и практикой культурной политики, подготавливалось идеями, творческим опытом, импульсами культурной жизни предшествующего десятилетия.

Взаимоотношения между литературой и читательской аудиторией к концу 60-х годов обнаруживали на первый взгляд — по сравнению с началом этого десятилетия — некоторые перемены в интересах (в то время как телефильмы пользовались массовой популярностью, широких дискуссий о новых книгах больше не было). Однако это впечатление обманчиво. В литературном процессе, как и в сознании читателей, происходили неприметные, но непрерывающиеся изменения. В литературу ГДР этого периода вошли романы Альфреда Вельма «Пауза для Ванцки, или Путешествие в Дескансар», «Буриданов осел» Гюнтера де Бройна, «Доверие» Анны Зегерс, «Размышления о Кристе Т.» Кристы Вольф и другие совершенно различные по писательской манере книги, с необычайной чуткостью реагировавшие на жизнь социалистического общества. Эти книги приглашали читателя к диалогу, будили его мысль, фантазию, развивали его способность самостоятельно размышлять о литературных проблемах.

Широкий общественный интерес к этим книгам не находил, однако, отражения в средствах массовой информации — если не считать обсуждения в газете «Нойес Дойчланд» романа Анны Зегерс «Доверие» — и поэтому ограничивался лишь читательскими конференциями, клубными вечерами, беседами в дружеском кругу. Общественный резонанс был не столь громок и заметен. Однако именно эти книги положили начало тому, что позднее получило название «приглашение к диалогу».

Учитель Ванцка из книги Альфреда Вельма, Карл Эрп из романа Гюнтера де Бройна, «обыкновенные люди» из книги Вернера Бройнига (его роман так и назван) в конце 60-х годов «задались вопросами о том, что прежде находилось на периферии общественной жизни или оставалось подспудным»<sup>82</sup>. Тем самым они предопределили новое качество социального общения в условиях развитого социализма — и этот процесс получил свое дальнейшее продолжение.

Разумеется, и в 70-е годы еще оставался разрыв между возможностями «живой коммуникации произведений искусства и граждан нашего общества»<sup>83</sup> и их действительной реализацией.



Тот факт, что для искусства определено конкретное историческое место в обществе развитого социализма и осознана незаменимость искусства как одной из составных частей человеческой практики и жизнедеятельности, делает функционирование литературы вопросом общесоциальной значимости. Постановка острых проблем, неудовлетворенность достигнутым, новые инициативы служат в этом смысле не проявлением волюнтаризма, а важными компонентами социалистического общественного сознания, развивающегося в конкретных исторических условиях.

Симптоматичным для новых тенденций стал отклик на пьесу Ульриха Пленцдорфа «Новые страдания молодого В.».

Пьеса обращалась прежде всего к молодежному зрителю, который и «чувствовал себя от начала до конца непосредственным адресатом»<sup>84</sup>, но одновременно она требовала и от старшего поколения занять определенную позицию по затронутым проблемам, а кроме того, предполагала достаточно хорошее знание гётевского «Вертера».

Спектр различных суждений и оценок оказался чрезвычайно широким. Тут были и известные уже по дискуссии о романе Э. Штритматтера «Оле Бинкоп» недоуменные вопросы о том, почему положительный герой в пьесе гибнет, и желание действительно понять социальные проблемы, поднятые в обоих произведениях.

Однако по мере того, как пьеса Пленцдорфа переставала играть роль своего рода «отводного клапана» для страстных дискуссий, интерес к ней начал постепенно угасать.

В 1974 году пьеса «Новые страдания молодого В.» уже была вполне обычной по сравнению с остальным театральным репертуаром, но социальные вопросы, поднятые ею, продолжали привлекать внимание общественности.

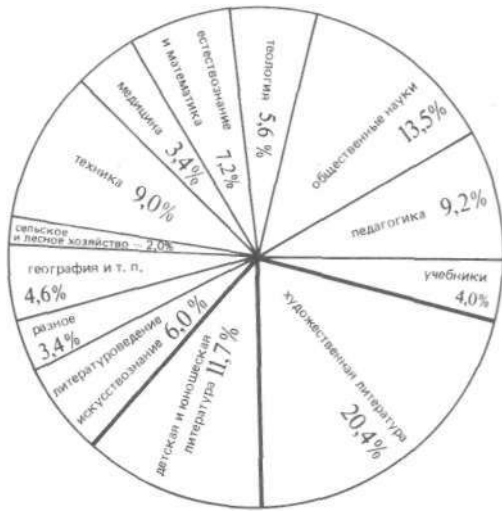
Проблема литературного наследия, которой коснулась и пьеса Пленцдорфа, занимала литературную общественность вплоть до середины 70-х годов.

Несмотря на известную поверхностность сопоставления Эдгара Вибо, героя пьесы Пленцдорфа, с Вертером — не говоря уж о том, что в пьесе нет попытки сравнить две совершенно различные эпохи, — само обращение Эдгара Вибо к роману Гёте (в свое время этот драматургический ход также оспаривался) является фактом безусловно положительным.

Это оказалось симптоматичным для тенденций, наметившихся в театрах ГДР в начале 70-х годов и сопровождавшихся широкой дискуссией об освоении гуманистического наследия обществом развитого социализма.

В ходе дискуссии высказывалась мысль о необходимости пересмотреть характерный для театральных постановок 40-х и 50-х годов подход, когда

### Книжная продукция ГДР (1979 год)



подчеркивался лишь воспитательный характер гуманистического наследия и его историческое значение<sup>85</sup>, говорилось о необходимости пересмотреть и представление о том, что социалистическое общество является лишь «исполнителем» гуманистических заветов немецких классиков<sup>86</sup>.

Театр начал творческие поиски новых подходов к освоению гуманистического наследия, которые принесли с собою целый ряд самобытных концепций и оригинальных художественных решений, разных по форме, но единых в своем стремлении осовременить классику и приблизить ее к сегодняшнему зрителю, в свою очередь активно вовлекаясь в творческий процесс.

Эти новации на театральной сцене совпали по времени (1972—1973 гг.) с научной дискуссией по вопросам гуманистического наследия в социалистическом обществе<sup>87</sup>, которая, однако, практически не оказала влияния на художественную жизнь. Причина была, видимо, в том, что полемика, развернувшаяся прежде всего на страницах журнала «Зинн унд форм» и сосредоточившаяся на проблеме «Брехт и немецкая классика», представляла собой, по существу, лишь взаимный обмен выпадами представителей различных концепций, а потому не заинтересовала широкую общественность. Однако слабый резонанс отнюдь не говорит о незначительности самих вопросов, которые по-прежнему настоятельно требуют ответов: как относится общество развитого социализма к наследию человеческой культуры и как должны быть поставлены акценты, с одной стороны, в преемственности социалистических традиций, непосредственно связанных с борьбой рабочего класса, и, с другой стороны, — в освоении гуманистического наследия, которое — как об этом свидетельствуют «Немецкая хрестоматия» (1976) Стефана Хермлина и эссе Кристи Вольф о Каролине Гюндероде «Тень мечты» (1979) — сохраняет свою актуальность в наши дни и служит творческим стимулом для нашего поколения.

Выступая на VIII съезде писателей ГДР (1973), Фолькер Браун назвал дискуссию, проведенную журналом «Зинн унд форм», «сражением под прикрытием теоретической дымовой завесы», признав, однако, что высказывавшиеся точки зрения являются частью «литературной повседневности». Он призвал осмыслить реальные творческие процессы, происходившие в искусстве.

По его словам, концепция, которая предполагает перенести культурное наследие в социалистическое общество без особых изменений и ориентируется на классические образцы, приведет к тому, что «реальность исчезнет в драматургии классицизма и классицизм притупит нашу зоркость касательно побудительных мотивов, рождающих современную литературу». Другая же концепция, которая предполагает сохранить «материал, историю и наследие» за счет творческого акта диалектического обновления, согласуется с пониманием и изображением современной действительности как революционного процесса, а для этого нужна новая стилистика и новая художественная техника, ибо в готовом виде их для новой истории еще нет<sup>88</sup>. В заключение Фолькер Браун сказал: «За нашей суетой не следует забывать о той битве, которую мы сообщаем ведем, битвы против литературы, продающей все человеческие интересы. Не будем забывать о битве против контрреволюции на всех границах наших возможных Чили»<sup>89</sup>.

Спустя два года в выступлении на III съезде Союза работников театрального искусства ГДР (1975) Ганс Дитер Меде, интендант театра имени Максима Горького, еще сильнее акцентировал этот аспект общности эстетических позиций, основывающийся на устоях реального социализма<sup>90</sup>.

Развитие различных эстетических взглядов не означало наличия противоречий между творческой индивидуальностью и единством общественно-политической платформы реального социализма. Когда в середине 70-х годов подчеркивалось единство социалистического искусства, то имелись в виду прежде всего политический характер этого единства и та активная позиция, которую занимало социалистическое искусство в глобальной «идеологической борьбе между социализмом и империализмом», а также тот отпор, который оно давало нападкам ревизионистов и ультралевых на «реальный социализм, скрытым порою под личиной приверженности социализму»<sup>91</sup> и стремящимся разрушить исторически сложившийся союз партии и творческой интеллигенции.

Эти политические и идеологические предпосылки укрепили дух сотрудничества, общности среди деятелей искусства и культуры, прочно стоящих на позициях реального социализма, и одновременно потребовали недвусмысленной ясности по отношению к тем идейным тенденциям, которые играли на руку политическим противникам социализма. Отмежевание от Вольфа Бирмана (ноябрь 1976 г.) стало необходимым разграничением фронтов, хотя это и принесло с собою — как сказал Герман Кант на VIII съезде писателей — и известные потери. «Потеря таланта — это в любом случае потеря, но не только для нас, а прежде всего для тех, кто сейчас еще мнит себя нашим наследием»<sup>92</sup>.

Разграничение фронтов было предпосылкой для упрочения тесных связей между партией и деятелями литературы. Эрих Хонеккер сказал в мае 1979 года на совещании с деятелями культуры и искусства: «В художественной жизни нашего социалистического общества есть место каждому писателю и художнику, который привержен своим творчеством миру, гуманизму, демократии, антиимпериалистической солидарности и реальному социализму»<sup>93</sup>. Для тех, кто исходит из этих позиций, в социалистическом искусстве нет никаких табу ни в отношении тем, ни в отношении избираемых художественных средств.

Начиная с середины 70-х годов в центре внимания литературной общественности оказалась прежде всего тема истории ГДР. Свой вклад в ее разработку внесли и искусство, и наука, и критика. В театрах были вновь поставлены такие пьесы, как «Кацграбен» Эрвина Штритматтера, «Фрау Флинц» Гельмута Байерля, «Рвач» и «Поправка к плану» Хайнера Мюллера и Инге Мюллер, появились инсценировки произведений, написанных еще в 50-е годы, но вызвавших тогда споры («Крестьяне» Х. Мюллера), ряд пьес был переработан или в них включались новые сцены, отражавшие уже взгляды 70-х годов («Битва» и «Трактор» Х. Мюллера). Таким был вклад театрального искусства в разработку темы истории ГДР.

Два момента определили интерес к этой теме. Во-первых, это было проявлением стремления — совпавшего с определенной переориентацией театра «Берлинер ансамбль» и поисками нового подхода к постановкам пьес Брехта — воспользоваться теми ценностями из художественного наследия ГДР, которые сохранили свою актуальность для решения проблем общества развитого социализма. Заявляло о себе желание впервые взглянуть на развитие искусства ГДР как на собственно исторический процесс. Это новое открытие или переоценка творческих достижений прежних лет продолжается и поныне. Второй момент<sup>94</sup> был обусловлен потребностью глубже осмыслить историю войны и фашизма, глубже понять искажение человеческой психики и поведения в повседневности «обыкновенного фашизма», чтобы передать осознан-

ный личный и исторический опыт молодому поколению читателей, выросших и воспитанных уже при социализме.

Широко обсуждался роман Кристи Вольф «Пример одного детства». Еще в 1976 году Криста Вольф в одном из выступлений отметила, что у нее есть «ощущение пробела, будто чего-то не хватает, о чем, как мне кажется, читатели за пределами нашей страны знают больше, а ведь хочется знать, что же, собственно, происходило тогда в душах людей»<sup>95</sup>. Острая дискуссия вокруг романа Кристи Вольф разгорелась в связи с выходом «Контрвоспоминаний» Аннемари Ауэр, которая противопоставила подчеркнуто субъективному подходу Кристи Вольф к событиям прошлого рассмотрение этих событий с позиций активного антифашизма<sup>96</sup>. Эмоциональная острота полемики привела к тому, что речь в ней шла не столько о действительно справедливых критических выступлениях, сколько о выступлениях в защиту Кристи Вольф или же Аннемари Ауэр<sup>97</sup>. Поэтому фактически без внимания остался важный аспект прочтения этой книги, о котором еще до дискуссии Герман Кант в журнале «Зинн унд форм» сказал так: «Подчеркнутая интроспективность повествования, однако, вместе с тем вновь и вновь возвращает нас на места исторических событий, окунает нас в историю и буквально обязывает почувствовать свою «личную причастность» к ней. История — таков для нас урок книги — обращена к нам»<sup>98</sup>.

Эта «обращенность истории к нам» характеризует именно тот момент, благодаря которому такие произведения, как «Двадцать два дня, или Половина жизни» Ф. Фюмана, «Битва» Х. Мюллера, «Остановка в пути» Г. Канта и, наконец, «Вечерний свет» С. Хермлина, привлекли к себе интерес общественности, отвечая потребности в коллективном осмыслении; с другой стороны — обществу нужны именно такие книги и пьесы, поскольку благодаря им литература становится важным органом жизнедеятельности общества.

Такое функционирование литературы всегда подразумевает критическое отношение к достигнутым результатам, которое позволяет выдвигать новые конструктивные предложения. Выступая на совещании руководителей партии с деятелями культуры и искусства (1979), покойный президент Академии искусств ГДР Конрад Вольф подчеркнул необходимость того живейшего контакта между искусством и обществом, образец которого дал В. И. Ленин на примере своего отношения к Горькому или в статьях, анализировавших творчество Л. Н. Толстого. Конрад Вольф следующим образом сформулировал поставленную задачу: «Общественное внимание, общественный климат, общественное мнение — я подчеркиваю: общественное! — должны быть требовательны к искусству и литературе и должны помогать им... Отношение к искусству должно стать здравым и простым, как тому и надлежит быть в нашей повседневности, в нашем обществе»<sup>99</sup>.

## Проза

Литература ГДР на новом этапе своего развития во все большей мере могла рассчитывать на читателей, которые видели в ней средство для более глубокого понимания человеческой личности и общества в целом. Прозаические произведения стали более разнообразными по форме и содержанию, более многоплановыми; богатство стилистических и композиционных приемов позволяло активизировать диалог между писателем и читателем, выявлять

новые, нерешенные общественные проблемы и выступить с новыми предложениями. Целый ряд романов, повестей, рассказов вызвал интересные дискуссии, которые по своей значимости нередко перерастали в разговор о более широком круге эстетических и идейно-художественных проблем.

Творчество Анны Зегерс стало в 60-е и 70-е годы свидетельством неиссякаемой творческой энергии и больших художественных достижений литературы ГДР.

## Анна Зегерс

Своим творчеством Анна Зегерс содействовала формированию того сознания истории и современности, которое — проявляясь в повседневных ситуациях, нравственном выборе и жизненных позициях людей — позволяло увидеть исторические созидательные силы народа, понять причины побед и поражений.

Так, рассказы из сборника «Сила слабых» (1965) повествуют не о великих исторических событиях, а о поступках простых людей в таких ситуациях, которые требуют от человека мужества и готовности к самоутверждению. Это «люди, которые молча делают нечто важное» и о которых должна остаться память. «Если я не напишу о них, то ровным счетом никто ничего не узнает»<sup>100</sup>, — говорила А. Зегерс. Последние четыре сборника «Настоящий синий цвет» (1967), «Через океан. История одной любви», «Странные встречи» (1973) и «Каменный век», «И снова встреча» также посвящены теме взаимосвязей между делами человека и смыслом его жизни, между общественными условиями и личной решимостью каждого.

В 1968 году Анна Зегерс опубликовала роман «Доверие». Если в романе «Решение» поступки героев и их убеждения определяются прежде всего конфронтацией капитализма и социализма, то в этом романе на первый план выступают человеческие взаимоотношения в развивающемся обществе, уже свободном от антагонистических классовых противоречий. Разумеется, конфликты не становятся от этого менее острыми, тем более что писательница последовательно помещает своих героев в гущу классовых битв, происходящих на международной арене; но эти конфликты уже свидетельствуют о способности человеческой личности к самораскрытию и о растущем чувстве ответственности за других.

В романе «Доверие» его героям пришлось пережить первую проверку правильности избранного пути и удостовериться в том, не останется ли закрытым впредь этот путь к сердцам людей. В отпоре противникам социализма, данном 17 июня 1953 года, в преодолении периода неуверенности после смерти Сталина решающую роль играет крепнущее сознание того, что жизнь надо строить, целиком полагаясь на свои силы.

О богатстве средств в отображении проблем современной эпохи свидетельствуют произведения Анны Зегерс позднего периода, и прежде всего повесть «Через океан. История одной любви» (1971), как бы продолжившая мотивы романа «Транзит» и отличающаяся высочайшей художественной силой реалистического письма.

В повестях «Каменный век» и «И снова встреча» (обе опубликованы в 1977 г.) Анна Зегерс вновь страстно ищет ответа на вопрос о человеческом счастье. Сталкивая противоположные жизненные позиции, она отстаивает мысль о том, что человек сам несет ответственность за свое счастье...

## Герман Кант

Одним из наиболее важных литературных документов об истории ГДР стал роман Германа Канта (род. в 1926 г.) «Актный зал». Вопрос о прошлом молодой республики, начиная с ее первых лет, и о новых требованиях, выдвигаемых социалистической действительностью к делам и помыслам человека, был чрезвычайно актуален в условиях той общественной ситуации, которая сложилась в стране в начале 50-х годов. Новой и довольно неожиданной была интонация книги, обращенной к пережитому, полной раздумий и стремления заново осмыслить прошлое. Своеобразная манера повествования, зачастую ведущегося от первого лица, тяготение к строю устной речи, превращавшее читателя как бы в собеседника, сидящего рядом, — все это устанавливало особую близость между автором романа и читательской аудиторией.

Сюжет книги складывается из отдельных историй, которые образуют, однако, единое идейно-художественное целое. Главный герой книги журналист Роберт Исваль должен выступить с юбилейной речью о той роли, которую сыграли рабоче-крестьянские факультеты в становлении нового общества. Размышления о минувших годах и о собственных поступках нарушают линейно-хронологическую последовательность, ибо автор стремится связать прошлое с настоящим. Главной темой разговора становится «искусство разумного обращения друг с другом». Подобный критический взгляд в прошлое и признание достижений, не затушевывавшие прежних ошибок и не претендующие на разрешение всех противоречий, поднимают историческое самосознание на новую ступень. Ему соответствуют весьма разнообразные средства художественного анализа, которому не чужды ирония и юмор.

Второй роман Германа Канта «Выходные данные» (1972) имеет сходную структуру.

Давид Грот, главный редактор журнала, получивший назначение на пост министра, в течение рабочего дня размышляет о том, по плечу ли ему столь высокая ответственность. Он считает, что честно выполняет свой долг, диктуемый историческими задачами рабочего класса. Кроме того, чувство долга имеет для Давида Грота и глубокий нравственный смысл, направленный на то, чтобы делать и общество в целом, и отношения между людьми еще более человеческими. Принципиальность и терпимость, чуткость и высокая требовательность по отношению к себе и другим рассматриваются как нормы социалистической морали. Но одновременно они являются и итогом прошлого, ибо этими критериями поверяется жизненный путь Давида Грота. История ГДР находит здесь еще более многокрасочное и глубокое выражение, чем в романе «Актный зал». Этапы жизненного пути Давида Грота и других персонажей романа обнаруживают как расхождения во взглядах, так и их единство, а в целом это дает яркую картину истории революционного становления нового общества. Правда, если взять в романе план современности, то динамичное действие нередко уступает место рефлексии главного героя.

В 1977 году вышел роман Германа Канта «Остановка в пути». Манера повествования, свидетельствующая здесь о несовпадении позиций автора и героя, призвана будить у читателя прежде всего критическое отношение к происходящему; рассказывает же роман о мыслях и чувствах, пережитых в юности главным героем Марком Нибуrom.

Повествование ведется от первого лица, то есть от лица Марка Нибура, рассказывающего о своем пребывании в польском плену. Марк Нибур, не

оправдывая себя, пытается разобраться в том, что он за человек: его по ошибке принимают за военного преступника, сажают вместе с настоящими нацистскими убийцами; он сталкивается с событиями, фактами, за которые он не чувствует поначалу своей вины. Лишь знакомство с поляками, с людьми, пострадавшими от злодеяний фашистов, заставляет его задуматься. В результате глубокой самопроверки «...дело доходило... до расшатывания привычных мнений, приобретения позиции, сомнений в некоторых истинах». Но понимание того, что «каждый поляк, с которым мы что-то сделали, может подумать, обо мне подумать, что это сделал я», еще не приводит Марка Нибура к политическим решениям.



*Г. Кант (Д. Кахане, 1967).*

В отличие от повествовательной манеры 50-х и 60-х годов, которая концентрировала внимание читателя на процессе становления героя, в своем новом романе Герман Кант исходит из более зрелого политического сознания своих читателей, а потому обращается к более далекому прошлому. Писатель считает, что необходимой предпосылкой для того, чтобы изменить всего человека, является как множество объективных факторов, так и духовная зрелость каждого в отдельности.

## Эрик Нойч

Эрик Нойч (род. в 1931 г.) предпочитает строить свои произведения на остром сюжете, динамичном действии. Его сборник рассказов «Биттерфельдские истории» (1961) и роман «След камней» (1964) оказали значительное влияние на развитие литературы ГДР в начале 60-х годов. Как и многие другие писатели, он обратился впоследствии к событиям недавней истории (трилогия «Мир на Востоке», к настоящему времени опубликованы три тома — в 1974, 1978 и 1985 гг.).

Рассказывая историю бригадира Баллы, который поначалу проявлял анархические замашки, а затем стал героем труда, и партсекретаря Хоррата, Нойч показывает конфликты, рожденные противоречиями между устаревшими и новыми производственными отношениями и методами руководства, между анархическими, мелкобуржуазными или догматическими взглядами и необходимостью формирования новой морали. Эти конфликты обретают убедительность благодаря сильным характерам, незаурядности людей, имеющих собственные представления о жизни и достаточный внутренний потенциал, чтобы их реализовать. Вместе с тем роман дает широкую панораму определенного периода в жизни страны, изображая наряду с крупной стройкой, главным местом действия, и многие другие сферы жизнедеятельности общества. Подобная широта охвата — не свободная от некоторой «иллюстративности» — была призвана, по замыслу автора, отразить «взаимосвязь между развитием ин-



Э. Нойч (1978).

дивидуума и развитием общества»<sup>101</sup>, как сказал сам Эрик Нойч о своей пьесе «Кожа или рубашка» (ее премьера состоялась в 1971 г.), сходной по проблематике с романом «След камней».

Роман «В поисках Гатта» (1973) исследует личные и социальные причины, приведшие сознательного рабочего к жизненному кризису, причем события раскрываются благодаря свидетельствам разных персонажей.

После 1945 года Гатт становится партийным журналистом, он стойко борется с классовым и идейным противником, но постепенно его сознанием овладевает косность, и он совершает ряд тяжелых ошибок. Гатт теряет свою работу, жена от него уходит,

но, несмотря на все трудности объективного и субъективного характера, Гатту удастся найти в себе силы, чтобы начать все сначала. Роман призывает читателя задуматься о том, каким должно быть новое, социалистическое отношение к проблемам личной и общественной жизни.

В цикле «Мир на Востоке» Эрик Нойч поставил перед собой задачу проследить жизненный путь своего поколения. Суть конфликтов и ход сюжетной линии определяются здесь не столько расчетом с фашизмом и переходом на демократические позиции, сколько тем, как по-разному воспринимают герои новую, социалистическую мораль, их различным участием в строительстве социализма и различным отношением к проблемам своего времени. Все это Нойч показывает на судьбе трех друзей Ахима — Штайнхауэра, Франка Люттера и Эриха Хельсфарта.

Первая книга («У реки») служит как бы развернутым зачином для всей трилогии, она посвящена тому духовному перелому, который переживают трое юношей в 1945—1950 годах. Вторая книга («Бурная весна») характеризует их позиции в острых классовых схватках первых лет молодой республики. Рабочий Хельсфарт, будущий биолог Штайнхауэр и будущий журналист Люттер оказываются в трудных ситуациях, приводящих молодых людей к ошибкам и прозрениям, а главное, по-разному формирующих их характеры. Смерть Сталина, отпор контрреволюционному путчу 17 июня 1953 года, ожесточенные споры о формализме, о проблемах генетики — вот отправные моменты для серьезных конфликтов. Жизненный опыт главных героев — порою горький — не вызывает у них сомнений в правильности избранного пути, а дает им все новые и новые силы для дальнейшего продвижения вперед. Вторая книга столь же богата динамичными событиями, как и первая, однако в ней эти события в большей степени связаны с размышлениями автора, в которых, правда, порою чувствуется некоторая выпренность.

В 1979 году Эрик Нойч опубликовал повесть «Два пустых стула», в которой он полемически выступает против рутинного подхода и поверхностного отношения к проблемам воспитания молодого поколения. В 1981 году вышла в свет повесть «Форстер в Париже».



## Криста Вольф

Концепцию художественной прозы, которая в значительной мере отходит от непосредственного описания событий, разрабатывает в своем творчестве Криста Вольф (род. в 1929 г.).

В «Московской новелле» (1961) Криста Вольф, рассказывая драматическую историю любви, обратилась к одной из своих главных тем — теме моральной вины молодого военного поколения и возможности ее искупления. Однако позднее сама писательница резко раскритиковала свою первую работу — и повествовательную манеру, и способ решения конфликта.

Тяготеющая скорее к роману повесть «Расколотое небо» нашла широкий читательский отклик, так как она отличалась глубоким проникновением в суть переломной ситуации и чувства молодых людей, пережитые на протяжении нескольких месяцев до и после 13 августа 1961 года. Через воспоминания об этих событиях показаны зарождение и угасание одной любви, противоположные отношения к жизни и обществу, отстаивание своих позиций в острых конфликтах и бегство от конфликтов.

Речь идет о мыслях и чувствах главной героини Риты Зайдель, которая после несчастного случая, почти самоубийства, пытается осмыслить прошлое и таким образом выйти из душевного кризиса. Исследование душевного мира героев, их внутренних побудительных мотивов и надежд, тесно связано с изображением жизни ГДР, работы заводской бригады и многих других событий, происходивших в стране.

Криста Вольф рассказывает законченную, новеллистически заостренную историю, не лишенную трагизма, в которой возникает поэтическая атмосфера современности, напоминающая о повествовательной манере Анны Зегерс.

В последующие годы творческая концепция Кристи Вольф определилась еще более явственно. Проза, по ее словам, служит опосредованием связи между «объективной реальностью и субъектом-автором», который описывает «мир», «реальность» не как естествоиспытатель, но фиксирует свои собственные впечатления, размышляя о них<sup>102</sup>, именно поэтому художественное произведение способно «расширить границы нашего знания о самих себе»<sup>103</sup>. Критерием художественности должна служить не внешняя достоверность, а «субъективная аутентичность», и не традиционная фабула должна определять строй художественного произведения, а углубленная мысль.<sup>104</sup> Художественная проза «должна стремиться к тому, чтобы не поддаваться киноэкранизации»<sup>105</sup>. Этими высказыва-



*К. Вольф (1978)*

ниями Криста Вольф не только подчеркивает роль автора, но и настаивает на том, что именно «субъективная аутентичность» должна определять форму и содержание его произведений, его художественное видение.

Эти взгляды Кристи Вольф нашли свое выражение в рассказах «Июньский день» (1957), «Опыт на себе» (1973) и «Унтер-ден-Линден» (1974), а также в романах «Размышления о Кристе Т.» и «Пример одного детства». В этих произведениях субъективность повествования — как правило, оно ведется от первого лица, хотя рассказчик не вполне совпадает с автором, — сочетается с «исследованием роли индивидуума» и субъективных факторов внутри «социальных причинно-следственных связей»<sup>106</sup>.

Роман «Размышления о Кристе Т.» (1968) сосредоточивается на кризисных моментах в жизни главной героини, в жизни, до смысла которой и пытается доискаться персонаж, от лица которого ведется повествование: «В потоке моих воспоминаний плавают, подобно островкам, конкретные эпизоды — такова структура повести».

Конфликт между утверждением безоговорочного права на самобытное развитие личности, почти субъективистским стремлением Кристи Т. к тому, чтобы быть «только самой собой», и преувеличенным страхом перед нивелирующей приспособляемостью к обществу красной нитью проходит через всю историю этой жизни. Когда же Криста Т. наконец находит возможности для своего самораскрытия — «они имеют не столько действенную, сколько посредническую природу», — она умирает. Ее «глубинная гармония с этим временем» охватывает и ее самое в качестве диалектического дополнения к ее созерцательности, одиночеству. Изображение этого противоречия (сталкивающего идеалы и реальность, пожалуй, сильнее, чем это бывает в действительности), а также глубокий показ внутреннего мира человека обогатили литературу ГДР и новыми выразительными средствами, и новым содержанием.

«Пример одного детства» (1977), самый объемистый роман Кристи Вольф, исследует «структуру отношения моего поколения к прошлому... в настоящем»<sup>107</sup>, причем не с точки зрения общего хода истории или политических перемен, а так, как это отношение выражается в мыслях и чувствах ее поколения. Действие романа происходит в трех временных планах: детство и юность (1929—1947 гг.), поездка в польский город, где прошли годы детства (1971), и время написания романа (1972—1975 гг.).

Роман выявляет те «психические механизмы», которые формировали личность девочки Нелли Йордан во времена фашизма, в результате чего и сложился определенный «тип»<sup>108</sup>.

Хотя главная цель центрального персонажа, от лица которого ведется повествование, состоит в том, чтобы проследить во время поездки и написания романа, как преодолевался тот «тип поведения», который сложился в детские годы Нелли Йордан, именно детство и юность показаны здесь непосредственно в социальном аспекте со всей определенностью мелкобуржуазного уклада, зато современность предстает лишь в виде рефлексий. Их предметом является сама писательская работа, самоосвобождение от прошлого и обретение суверенных личностных позиций в настоящем, что происходит лишь за счет чисто интеллектуальных усилий. Несмотря на проблематичность такого подхода и неправомерность распространения описанного «типа поведения» на все поколение в целом, и эта книга Кристи Вольф наряду с некоторым тяготением к абстрактно-гуманистическим ценностям дает разработку ряда проблем, не затрагивавшихся прежде современной литературой.

В 1979 году Криста Вольф опубликовала эссе о Каролине Гюндероде, чьи произведения Криста Вольф отобрала для переиздания, а также повесть «Нет места. Нигде».

В повести рассказывается о вымышленной встрече между Каролиной Гюндероде и Генрихом Клейстом. Оба они в отличие от других людей своего окружения не желают приспособляться к нивелированному обществу своего времени и потому не видят в нем места для свободной, творческой жизни. Тема «предшественников» современности вновь ставит в центр внимания проблему эмансипации личности, показывает длительный процесс осуществления в обществе гуманистических идеалов; в то же время постановка этих проблем дана в историческом плане.

В 1983 году вышла в свет повесть Кристи Вольф «Кассандра», где судьба дочери троянского царя рассказана как притча, посредством которой миф включается в историческую реальность, что позволяет писательнице обратиться к ключевым проблемам жизни современного человека, особенно современной женщины.

## Новые прозаические произведения Э. Штритматтера, Ю. Брезана, Ф. Фюмана, С. Хермлина

Сдвиги в многообразных взаимосвязях между литературой и действительностью, происходящие по мере развития социалистического общества, изменения в образе жизни, увеличение интереса к литературе и рост требовательности у читательской аудитории сопровождались и переменами в творчестве Эрвина Штритматтера, Юрия Брезана, Франца Фюмана, Стефана Хермлина и других писателей. Оказав в 50-е годы значительное влияние на становление литературы ГДР, они и сейчас помогали читателям своими новыми произведениями осмысливать изменяющуюся действительность.

Новым для поэтики Штритматтера стало обращение к коротким рассказам, историям, заметкам в сборниках «Шульценгофский календарь» (1966) и «Без четверти сто маленьких историй» (1971). Их объединяет прежде всего философски-углубленный взгляд на человека. Душевная близость к природе, всегда являвшаяся неотъемлемой составной частью поэтики Штритматтера, предстает здесь главным условием бытия человеческой личности в ее взаимоотношении с окружающим миром. Обретение целостности во всех жизненных проявлениях человека служит основной темой сборников рассказов «Вторник в сентябре» (1969) и «Голубой соловей» (1972).

Начиная с 50-х годов Эрвин Штритматтер работает над крупномасштабным произведением на современную тему. Трилогия «Чудодей» (1953, 1973, 1980) представляет собою рассказанную в хроно-

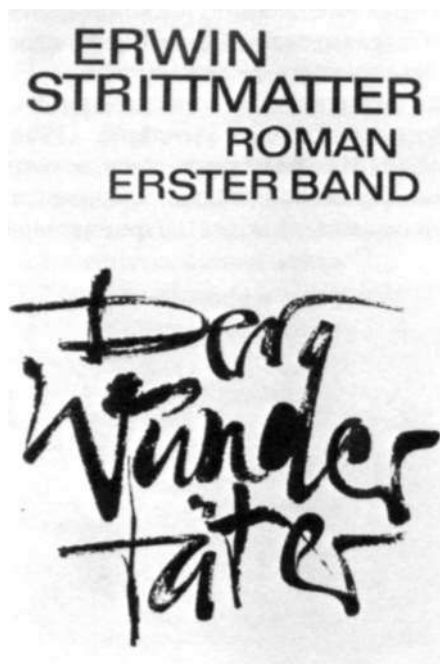


*Э. Штритматтер (1973)*

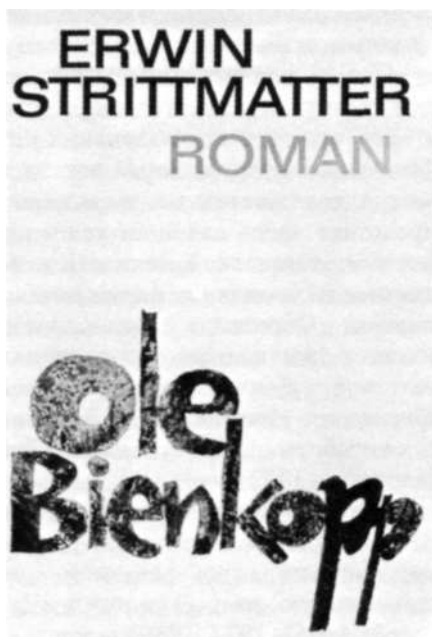
логической последовательности историю жизни главного героя; единство героя и художественного замысла определяет целостность трилогии, хотя и манера повествования, и некоторые содержательные моменты со временем претерпели известные изменения. Речь в трилогии идет о том, как непросто было главному герою, выходцу из крестьянской среды, найти самого себя в трудные годы нашего века.

В первом томе трилогии сын безземельного крестьянина Станислаус Бюднер, которого в юности прозвали «чудодеем» за то, что свой необычный дар наблюдательности он использует для диковинных занятий, мечется между многочисленными, нередко комичными попытками придать своей жизни некий смысл и неизменно повторяющейся необходимостью подчиниться обстоятельствам и приспособиться к ним. Пекарня, дома мелких буржуа, фронты первой мировой войны и соответственно обучение профессии, работа, армейская служба — все это давало Станислаусу жизненный опыт, но не открывало ему верного жизненного пути, на котором исполнились бы его желания и мечты. Противоречие между нераскрытыми возможностями человека и обезличивающей его эксплуатацией становится мерилom для оценки общественных условий, при которых тот, кто находится на низшей социальной ступеньке, является для других лишь объектом эксплуатации. В конце первой книги, в 1943 году, Станислаус дезертирует из армии и скрывается в уединенном греческом монастыре, чтобы таким образом пережить войну.

Второй том повествует о том, как Бюднер искал свое место в жизни в смутное время первых послевоенных лет. Сталкиваясь с предпринимателями, спекулянтами, сектантами-проповедниками и другими темными личностями, Бюднер начинает зорче вглядываться в жизнь и постепенно находит путь в ряды рабочего класса. Да и его литературные пробы, до сих пор бывшие неудачными, становятся более зрелыми.

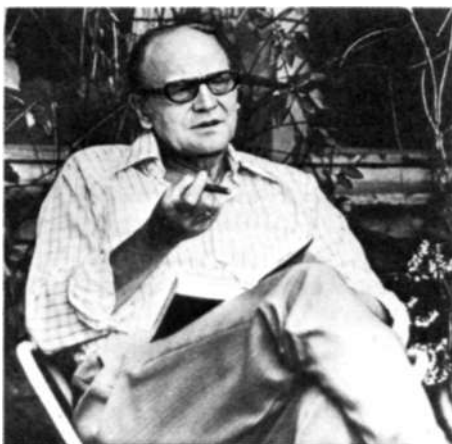


Суперобложка



Суперобложка

Вторая книга трилогии вобрала в себя многие содержательные и стилистические элементы, характерные для творчества Э. Штритматтера в 60-е годы. Использование различных форм повествования, фрагменты-размышления, дневниковые записи, воображаемые диалоги о литературной работе и ее смысле, прямое вмешательство автора в рассказ — все это создает особенно тесный контакт с читателем. Писатель не просто воспроизводит исторические факты, хотя большое многообразие событий дает точное ощущение времени; главным для Штритматтера было желание показать отношение Станислауса к всевозможным поворотам — зачастую



*Ю. Брезан*

совсем случайным — его непростой жизни. Именно так учится Станислаус разбираться в себе и в окружающем его мире. В стремлении Станислауса к творческому самовыражению его — а также его художническую совесть, «мастера-фавна», который комментирует писательские опыты Станислауса и дает ему советы, — волнуют вопросы искусства в узком смысле этого слова, они являются своего рода призмой, преломляющей его отношение к миру и становление как творческой личности.

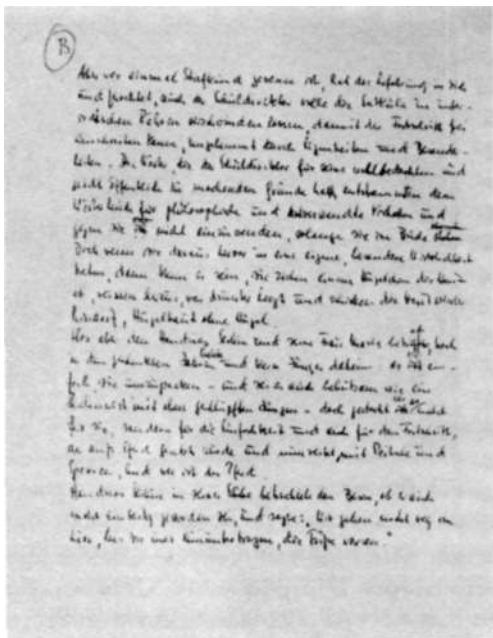
Здесь намечен переход к третьей книге, которая, впрочем, имеет вполне определенный собственный абрис. Бюднер стал журналистом и писателем, постепенно завоевывающим признание; он порою довольно субъективен в суждениях о проблемах развивающегося социализма и своенравен по отношению к людям, которые ведут себя иначе, чем он сам; Бюднер пользуется успехом и испытывает горечь поражений, но, как бы он ни заблуждался, он стремится не терять связи с рабочим классом. В конце третьей книги герой показан на склоне своих дней.

В 1983 году опубликован роман Штритматтера «Лавка», в котором писатель вспоминает о своем детстве.

Сходные перемены происходили и в творчестве Юрия Брезана. Если трилогия о Хануше рассказала на примерах недавнего прошлого о вступлении лужицкого народа в новую эру, то теперь в изображении современности Юрий Брезан прибегает к мифологическим мотивам и философским размышлениям. Особенно богатым материалом оказалась легенда о Крабате.

Лужицкая легенда о мастере Крабате давно интересовала Брезана. В 1954 году он перевел на немецкий язык ее вариант, записанный Мерчином Новак-Нехорнским, а в 1968 году он использовал легенду для своей сказки «Черная мельница». Роман «Крабат, или Преображение мира» (1976) наряду с романом «Портрет отца» (1982) стал вершиной творчества Юрия Брезана. Роман Юрия Брезана стал «эпопеей лужицкого народа»<sup>109</sup> и вместе с тем произведением с глубоким философским и художественным содержанием.

Роман вобрал в себя и миф, и конкретные приметы современности, фантазию и реальность, а сюжет романа, по ходу которого Крабат, его друг Якуб Кушк и девушка Смяла предстают в облике персонажей из различных исторических эпох, свободно оперирует и пространством и временем. В «Крабате» воплощены «мечты и чаяния лужицкого народа» и «чувство ответственности



Страница из рукописи «Крабат, или Преображение мира» (1976).

за его будущее»<sup>110</sup>. В сегодняшнем дне это нашло свое отражение в работе профессора Яна Сербина, который вывел «формулу жизни» и борется против любых попыток использовать ее во вред людям, а в прошлом эта тема отразилась в борьбе его предков, в борьбе лужицкого народа против «Райсенбергов», своих порабитителей. Связь легенды о Крабате с фаустовской миропознавательной темой и с темой противоборства слуги и господина выводит роман за пределы конкретно-исторических и современных событий к главному человеческому событию, к которому отсылают и многие другие моменты романа, имеющие общемировоззренческий характер, — это событие происходит и в прошлом, и в настоящем, и в будущем, а суть его заключается «в долгих поисках страны счастья», которые не могут

быть ни законченной идиллией, ни пессимистической трагедией.

В творчестве Франца Фюмана по-прежнему доминирующую роль играли темы расчета с фашизмом и войной, обличения буржуазного уклада жизни и буржуазного лицемерия. Однако эти темы получили новое звучание в сборнике рассказов «Жонглер в кино, или Остров мечты» (1970), к которому Фюман дал подзаголовок «Штудии буржуазного общества».

Ребенок как объект его произведений и непосредственный адресат играет в творчестве Фюмана значительную роль, что подтверждается сборниками стихотворений «Творение бессмертно» (1957) и «Направление сказки» (1962). Большой заслугой Фюмана явились его литературные пересказы («Рейнеке-Лис», 1964; «Деревянный конь», 1968; «Шекспировские сказки», 1968; «Песнь о Нибелунгах», 1971; «Прометей», 1974), благодаря которым юному читателю открылась важная глава человеческой культуры.

В поэтических переводах Фюмана читатели ГДР познакомились с произведениями замечательных венгерских и чешских поэтов. Особенно значительны переводы из венгерских поэтов Эндре Ада, Миклоша Радноти, Милана Фюшта и чешских поэтов Константина Библа, Франтишека Галаса, Витезслава Незвала («Стихи и переводы», 1978).

Важным литературным документом, характеризующим творческий путь Франца Фюмана, стал его дневник с записями о поездке в Венгрию «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1973).

С беспощадной правдивостью подводит Фюман итоги первой «половины своей жизни». В своем прежнем творчестве и миропонимании он выявляет то, что больше не может удовлетворить его, и пытается достичь нового духовного и художественного уровня. Впечатления от поездки в Венгрию открывают автору много важного в самом себе и своей творческой задаче: необходимо добиваться полного единства субъективного жизнепроявления с требова-

ниями времени и с творчеством. В глубоком осмыслении своих жизненных впечатлений и собственного жизненного опыта Фюман видит наиболее существенный момент своей общественной «подфункции», то есть своего назначения в обществе; понятие «внутренних перемен» занимает в этих размышлениях центральное место.

Мысли о литературе и о взаимоотношениях между литературой и обществом Фюман изложил — наряду с венгерским дневником — в эссеистических работах («Мифический элемент в литературе»; эта работа вошла в книгу «Опыт и противоречия», 1975).

Литература должна помогать людям жить, передавая им жизненный опыт и душевные переживания отдельного человека, необходимо отказаться от слишком утилитарных целей, от конъюнктуры дня во имя осмысления целостности человеческого существования.

В 1978 году Фюманом были опубликованы веселые истории в сборнике «Возлюбленный утренней зари», детская книга «Лошади в Вавилонской башне» (1978) и занимательная книжка «Игры с языком».

Для Стефана Хермлина 60-е и 70-е годы также стали периодом углубленных раздумий о задачах литературы. Об этом свидетельствуют как его эссеистский сборник «Прочитанное» (1973), так и многочисленные переводы, в первую очередь с французского и венгерского. Его прозаические работы («Кассберг», 1965; «Мост Корнелиуса», 1968) дают сплав личных воспоминаний со значительными историческими событиями в годы детства и юности писателя.

Радиопьеса «Скарданелли» (1970), новая литературная обработка древнегреческой легенды об аргонавтах («Аргонавты», 1974) и издание «Немецкой хрестоматии» вновь подтвердили неразрывную связь творчества Хермлина с традициями гуманистической литературы.

Автобиографическая книга Стефана Хермлина «Вечерний свет» (1979) обращена к прошлому. Писатель рассказывает о своей жизни, начало которой было не совсем обычным, но которая стала образцом служения партийному долгу.

Яркие впечатления детства и юности, прошедших в буржуазной семье, дальнейшие события, впечатления, знакомства пересказываются лишь постольку, поскольку они могут объяснить внутреннюю биографию автора и его глубокую причастность к этому времени. Будучи неколебимо уверенным в том, что со старым миром будет покончено и на смену ему, несмотря на все самые тяжелые трудности и препятствия, придет новый мир, Стефан Хермлин написал книгу, в которой элегия сплетается с гимном. В книге ведется страстная полемика и слышится отзвук поэтической мечты.

## В ногу с социалистической действительностью

Проблемы развития социалистического общества стали ведущими темами и в творчестве других писателей: изменение характера труда, роль рабочего класса при социализме, развитие межличностных отношений в быту, становление нового уклада жизни и новых нравственных норм.

Новый подход к изображению этой тематики наметился в 60-е годы, примером чего могут служить роман «Сыновья волков» (1965) крупного партийного работника Фрица Зельбмана (1899—1976), книги которого публиковались с 1961 года и который показал в своей автобиографии «Альтер-

натива, баланс, кредо» (1970) преемственность революционных традиций в наши дни, или роман «Санкт-Урбан» (1968) Мартина Фиртеля (род. в 1925 г.), повествующий о формировании личности рабочего человека в ходе создания саксонской горнодобывающей промышленности. Немалый вклад в раскрытие этой тематики внесли и литературные репортажи, а также проза малых жанров. Так, Ян Копловиц (род. в 1909 г.), заслуживший признание в 50-е годы своими произведениями, посвященными строительству социализма и совместной борьбе немецких, чешских и польских антифашистов («Истории из промасленной бумаги», 1971), создал форму «открытого репортажа», который, пользуясь различными средствами и приемами, стремится непосредственно вторгнуться в описываемые события. Результатом этих усилий стали книга «Конвейер» (1967) и коллективный сборник «Города творят людей» (1968). О многогранности творчества Яна Копловица свидетельствует вышедший в 1979 году роман «Богемия — моя судьба», где писатель рассказывает о своей жизни и о том, как крепла его решимость бороться за дело пролетариата.

Йоахим Кнаппе (род. в 1929 г.), известность которому принес роман «Моя безымянная земля» (1965), приступил в конце 60-х годов к созданию трилогии «Береза там, наверху» («Воскрешение мертвых», 1970; «Женщины без мужчин», 1974; «Прощание с Марией», 1980). На примере конкретных человеческих судеб с их горестями и радостями в период крушения фашизма и становления нового общества Кнаппе пишет историю нашего века.

О жизни рыбаков и природе севера Германии повествует проза Герберта Нахбара (1930—1980). За романом «У луны есть ореол» (1956), действие которого происходило в конце прошлого и начале нашего века и который продолжал реалистические традиции деревенской прозы, акцентирующей социальные аспекты в изображении событий и персонажей, в 1960 году последовал роман «Свадьба на Леннекене». На примере истории одной любви в нем рассказывается о начавшемся при социализме преодолении противоречий в человеческих отношениях.

Более поздние работы Нахбара, например повести «Вверху бредет Большая Медведица» (1963) и «Дорога на Самоа» (1976) или роман «Дом под дождем» (1965), так же как и его первые книги, тесно связаны с темой природы. Новое направление в творчестве Нахбара открыли два тематически взаимосвязанных романа «Темная звезда» (1973) и «Подвал старой кузницы» (1979). Первый роман описывает конфликт между наивным мировосприятием десятилетнего мальчика и действительностью, характерной для северогерманского городка в 1938 году, а второй роман прослеживает духовное и эмоциональное формирование подростка и юноши за десятилетний период с 1939 по 1949 год.

Уже литературный дебют Эриха Кёлера (род. в 1928 г.) свидетельствовал о появлении весьма самобытного писателя. Его произведения, отличающиеся своеобразным сочетанием реальности и фантазии, были посвящены взаимосвязи духовных перемен с техническим прогрессом на селе. Его первая повесть «Лошадь и ее хозяин» (1956) и роман «Искатели сокровищ» (1964) вызвали большой интерес у читателей благодаря занимательному сюжету и тому упорству, с которым автор и его герои отстаивали свою индивидуальность, не довольствуясь простыми решениями.

После насыщенной символикой пьесы «Привидение из Краница» (1972) своеобразие творческой манеры Кёлера в полной мере проявилось в юмористической повести «Жаба, или Штуковина под шляпой» (1976) и романе «За горами» (1976).



В этом романе Кёлер рассказывает о том, как после 1945 года в одной заброшенной, отрезанной от мира деревушке «за горами» крестьяне решили создать коммуну. Сочетание утопии и реальности, чужаковатых идей и верного понимания действительности ставили в романе ряд вопросов, актуальных для общества и в наши дни.

Продолжая традиции Жюль Верна и Г. А. Бюргера («Мюнхгаузен»), Кёлер внес заметный вклад в литературу для детей и юношества («Вокруг света за восемь дней», 1970; «Думающая машина», 1970).

Большое значение для литературного показа духовных и нравственных перемен в жизнеощущении, повседневном поведении и общественном сознании трудового человека имели начиная с 60-х годов малые прозаические формы. Пристальное внимание к детали, доверие к культурному уровню и ассоциативной восприимчивости читателя дали жизнь ряду литературных работ, оказавших немалое влияние и на крупные эпические формы. Среди наиболее характерных произведений этого ряда можно назвать рассказы из сборника «Обыкновенные люди» (1969; в расширенном составе — 1971) Вернера Бройнига, книгу рассказов «Телевизионная война» (1969) Фрица Рудольфа Фриза (род. в 1935 г.) или рассказы Ендришика (род. в 1943 г.) «Стекло и клен» (1967) и «Факел и борода» (1971). Преимущественно малой прозой представлено творчество Зигфрида Пичмана (род. в 1930 г.).

Рассказы сборников «Удивительная помолвка одного откатчика» (1961) и «Контрапункты» (1968), отличающиеся живым и метким языком, дают весьма разнообразные картины повседневности и «намечают линии развития человеческих судеб», «начиная от юношеской беспомощности в 1945 году и до жизненных моделей, возможных в наши дни»<sup>111</sup>, как охарактеризовал свои рассказы сам автор в одном из интервью.

Пичман использовал, в частности, такие приемы, как изображение одного и того же характера с точки зрения различных персонажей («Пять попыток рассказать об Уве»), монологическая композиция («Директор»). Драматические формы использовались Пичманом в радиопьесах и камерных спектаклях («Он и она»).

Талантливым новеллистом проявил себя Иоахим Новотный (род. в 1933 г.). 36 историй из сборников «Лабиринт без страха» (1967), «Воскресенье среди людей» (1972) и «Редкий случай любви» (1978) знакомят читателей с жизнью крестьян, ремесленников и рабочих Оберлаузица. Эти истории показывают, как в повседневных поступках людей переплетается влияние давних крестьянских обычаев с тем влиянием, которое оказывают индустриализация края и перемены в социальном укладе жизни.

Роман Иоахима Новотного «Некто по имени Робель» (1976) полон сдержанного и в то же время лукавого юмора, с которым писатель повествует о людях и природе.

Новеллистическая по своему характеру завязка романа сводит множество различных историй в единое целое: Робель, сорокалетний водитель грузовика, решает обратиться за помощью к участковому врачу, ибо ему кажется, что ослабевает его мужская сила. Стеснительность, однако, заставляет его откладывать визит в поликлинику. Так начинается долгая поездка, которая сталкивает его со многими людьми, благодаря чему Робель в конце концов вновь обретает душевное равновесие.

Иоахим Новотный стремится «поведать о сегодняшнем сегодняшним людям». Он принадлежит к тем писателям, которые постоянно обращаются к детям и юношеству. Основная тема его произведений — взаимоотношения



*И. Новотный (1978)*

детей и взрослых в условиях социалистического общества («Наводнение в деревне», 1963; «Охота в Каупице», 1964; «Якоб бросает меня», 1965). Книга «Путешествие в рай» (1969) стала одним из образцов «молодежного романа», сыгравших определяющую роль в развитии детской и юношеской литературы ГДР.

Основной темой для прозаиков ГДР продолжал оставаться образ рабочего, его духовный и нравственный мир. Особый интерес вызывала эта тема у молодых писателей. В качестве примеров можно назвать роман Пауля Гратцика (род. в 1935 г.) «Пауле-грузчик» (1977) и написанный с большим юмором роман Лотара Герике (род. в 1937 г.) «Рандо» (1977). Ряд других писателей, таких, как Ганс Юрген Штейнман (род. в 1929 г.), вновь обратились к теме людей, работающих на крупных социалистических предприятиях («Большая любовь», 1959; «Мечты и дни»,

1970). Преодоление расхождений между личными представлениями о счастье и действительностью определяет мысли и чувства героев романа Ганса Юргена Штейнмана «За два шага до счастья» (1979), который повествует о жизни одного из городов-новостроек.

Важный вклад в литературное изображение жизни и психологии рабочего человека внес Герберт Отто. После своего антивоенного романа «Ложь» он заинтересовался преимущественно образами молодых людей, которые чувствовали себя одинокими и оторванными от жизни, однако после ряда конфликтов с окружением им удается проявить свои лучшие качества и способности.

Действие повести «Пора аистов» (1966) и романа «Например, Йозеф» (1970) происходит на стройке.

Объединяя в судьбе главных героев важные события как личной, так и общественной жизни, Герберт Отто создал ряд самобытных образов и тем самым дал яркую картину трудовых будней 60-х годов. Симпатии писателя к сильным личностям и склонность к романтизации жизни большой стройки характерны и для романа «История с Марией» (1976). В 1983 году вышел роман Герберта Отто «Мечта о лесе».

Разнообразие тем и тяга к эксперименту отличают книги Карла Хайнца Якобса (род. в 1929 г.), которые повествуют о непростых отношениях между обществом и людьми активными, творчески неудовлетворенными в работе и в жизни.

Роман «Описание одного лета» (1961) рассказывает о трудностях, с которыми сталкиваются молодые люди на большом строительстве, и о том, как

им порой приходится преодолевать не только эти трудности, но и самих себя.

Рассказ ведется от лица инженера Тома Брейтшпрехера, который страстно увлечен своей работой, однако не вполне сознает ее политический смысл. В центре внимания находятся нравственные конфликты. Изложение событий с подчеркнута субъективных позиций позволяет читателю с большой непосредственностью почувствовать и то, как в главном герое растет сознание социальной ответственности, и его протест против шаблонного подхода к людям.

В романе «Пирамида для меня» (1971) Якобс сопоставляет нравственный климат конца 60-х годов с трудовым энтузиазмом первых лет республики.

Якобс показывает, что выдвижение человека на высокую социальную ступень само по себе еще не означает, что он будет находиться на уровне задач своего времени. И наоборот, порою именно в работе внешне неприметной продолжает жить революционный дух энтузиастов первых лет социалистического строительства.

Роман «Интервьюеры» (1973) интересен совмещением различных пластов времени и той постепенностью, с которой проясняются и становятся понятными взаимоотношения его героев.

Этот «ассоциативный роман», в котором действующие лица находятся в некоем континууме, совершенно неожиданно меняя и время и место»<sup>112</sup>, показывает с различных точек зрения события, происходящие на современном предприятии, и обнаруживает неоконченность, казалось бы, уже сложившихся взглядов на жизнь, заставляет переживать своих героев сильные душевные потрясения, в результате которых человек более реально начинает оценивать окружающее. Интервьюеры — это группа кинодокументалистов и научных работников, приехавших на предприятие, чтобы выяснить причины недостаточно высокой производительности труда. По ходу действия на вопросы приходится отвечать уже самим интервьюерам. Действительность вносит свои коррективы в радужные представления одних и в желание приукрасить действительность у других.

Роман «Пустыня, вернись назад!» (1976) ведет читателя в вымышленную африканскую страну где-то в районе Сахеля. Подзаголовок романа («Книга первая: Эль Ход») свидетельствует о том, что автором задуман целый цикл.

В 1967—1968 годах Якобс работал в Мали, и впечатления этих лет вошли в роман. Якобс рассказывает о работе специалистов ГДР по сельскому хозяйству, об их довольно сложных взаимоотношениях, о национальном самосознании африканцев, развивающих хозяйство своей страны.

Наряду с зарисовками и литературными портретами («Вести из разных мест», 1975) Карл Хайнц Якобс, занявший довольно проблематичную позицию в политических конфликтах конца 70-х годов и переселившийся в ФРГ, опубликовал и свои теоретические размышления о проблемах литературы. Его репортаж «Стать однажды Чингисханом» (1964) и книга «Таня, Ташка и т. д.» (1975) объединяют в себе публицистическое и романтическое начало.

Новые конфликты, победы и поражения, необходимость вновь и вновь задавать себе вопрос, идешь ли ты в ногу со временем, — таковыми были наиболее важные аспекты изображения взаимоотношений общества и личности в условиях социализма. Характерен для выявления подобных конфликтов роман Макса Вальтера Шульца «Триптих с семью мостами» (1974), который служит своего рода продолжением его романа «Мы не пыль на ветру».



*М. В. Шульц (1976)*

Шульца. История солдата Редера, судьба которого круто переменялась под влиянием главных событий человеческого существования, коими являются жизнь и смерть, труд и любовь, восходит к истокам нынешней общности немцев и советских людей. Повесть тяготеет к мировоззренческим, философским обобщениям.

Роман Дитера Нолля «Киппенберг» (1979) возродил в конце 70-х годов широкую дискуссию о социалистическом образе жизни, о продолжении революционных традиций в условиях социалистического общества.

Дитер Нолль предоставляет своему герою, химику Киппенбергу, возможность рассказать о том, как он стал ученым, но главный акцент в этом рассказе ложится на эпизод конца 60-х годов, когда герой допустил ошибки в весьма напряженной ситуации, требовавшей не бояться ответственных решений, проявить смелость в преодолении сложившихся привычек, чтобы помочь дальнейшему развитию экономической основы социализма с помощью науки. По вине Киппенберга косные привычки остаются незывлемыми и тем самым упускается возможность создать своими силами новую производственную технологию. Изображая самых разных персонажей, Нолль создает интереснейшие характеры и образы людей, в том числе и тех, кто помог Киппенбергу обрести его прежнюю инициативность.

## Повседневность и нравственность

Уже с конца 60-х годов разносторонний интерес к проблемам повседневной морали, в частности к теме любви, свидетельствовал о том, что социалистическое общество внесло глубокие перемены в сознание людей и в их отношения друг к другу. Последний роман Бригитты Райман «Франциска Линкерханд» (1974) служит примером того, сколь глубоким может быть показ подлинной эмансипации современного человека.

Конфликты, которые переживает главная героиня романа, архитектор, на работе — она борется с людьми, которые используют временную невозможность расширить городское строительство как оправдание собственной косности и близоруких решений, — по существу, не отличаются от проблем

ее личной жизни, где она проявляет столь же высокую требовательность к близким ей людям. Писательница не предлагает готовых решений, она выносит на обсуждение различные позиции своих героев, доверяя правильной оценке самого читателя.

Гюнтер де Бройн, решительно отказавшийся от тенденций своего литературного дебюта («Овраг», 1963), которые превращали персонажей в непосредственных носителей политических идей<sup>113</sup>, также обратился к проблемам повседневной жизни социалистического общества. Поворот к судьбе конкретного человека потребовал от писателя большей чуткости и пристального внимания к тому, чего же хочет от жизни человек и как исполняются его желания, какую позицию он при этом занимает и как согласуется она с общественными нормами. Именно в этом отношении роман Гюнтера де Бройна «Буриданов осел» (1968) явил собою законченное художественное целое.

Писатель рассказывает историю любви женатого человека к молодой девушке, которая дает ему возможность начать жизнь заново. Но герой слишком связан условностями и привычками, а потому терпит крах — в противоположность обоим женским персонажам, которых эта история приводит к осознанию себя как самостоятельной личности.

Между приспособленчеством и гражданским мужеством приходится выбирать и героям романа «Присуждение премии» (1972): история германиста Тео Овербека, который вопреки собственным убеждениям должен выступить с торжественной речью по поводу плохой, но отмеченной литературной премией книги своего бывшего друга, становится резким обвинением конформизма, попыток уклониться от решения трудных вопросов ради видимого благополучия в семье и на работе. Как и в романе «Буриданов осел», Гюнтер де Бройн стремится вместе с читателем проанализировать повседневный нравственный опыт современников, отстаивая принципиальность и выступая против приспособленчества.

В почти гротесковой повести «Бранденбургские изыскания» (1978) Гюнтер де Бройн показывает на примере преуспевающего литературоведа, сколь опасны лицемерие и потребительское отношение к жизни, ставящее во главу угла соображения престижа.

Мужество и беззаветную решимость воспел де Бройн в своем переложении истории любви «Тристана и Изольды» (1975), воспользовавшись сюжетом Готфрида Страсбургского.

В произведениях Гюнтера де Бройна часто слышатся переключки с мотивами и интонациями Фонтане и Жан Поля. Биографический роман Гюнтера де Бройна «Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера» (1975) вновь вызвал широкий интерес к жизни и творчеству этого писателя.

Большим своеобразием отличается литературное творчество Ирмтрауд Моргнер (род. в 1933 г.), которая по своему подходу к освещению весьма важных социальных проблем. Уже в своем романе «Свадьба в Константинополе» (1968) она отошла от однолинейного повествования. Рассказ ве-



Г. де Бройн. «Бранденбургские изыскания» (К. Г. Хирш, 1979).

дется от лица героини, которая, дерзко смешивая реальность и фантастически-невероятные события, играя по своей прихоти пространством и временем, разыгрывая, как в театре, те или иные типы поведения и чувства, создает таким образом богатую противоречиями и перспективами картину того нравственного мира, в котором мужчины и женщины будут одинаково свободны, естественны, являясь в то же время зрелыми гражданами своего общества.

Этот игровой строй повествования был еще более усилен в романах «Легенда о фокуснике» (1971) и «Удивительные путешествия Густава-землепроходца» (1972).

В большом романе Ирмтрауд Моргнер «Жизнь и приключения трубадура Беатрисы в свидетельствах ее наперсницы Лауры» (1974) сведены в единое целое фантастический сюжет (провансальский трубадур попадает через 800 лет в наши дни), истории из современной действительности, мифологические мотивы и документы.

Для монтажа сознательно используется подчеркнута разнородный материал, и хотя порой отдельные фрагменты чересчур обособляются, все они подчинены центральной теме романа: осуществлению равноправия мужчин и женщин при социализме. Продолжение этой книги вышло под названием «Аманда. Ведьмовский роман» (1982).

При всем своем различии, по существу, именно этой теме посвящены роман Герти Тецнер (род. в 1936 г.) «Карен В.», сборник магнитофонных «протоколов» Макси Вандер (1933—1977) «Доброе утро, красавица» и многие другие произведения молодых авторов. Весьма широкий отклик — в частности, благодаря их экранизации — вызвали романы и повести Эберхарда Паница (род. в 1932 г.): «Под деревьями дождь идет дважды» (1969; в 1972 году роман экранизирован под названием «Третий»), «Семь походов доньи Хуаниты» (1972, экранизация — в 1973 г.), «Софья-грешница» (1974, экранизация — в 1975 г.), «Поражение Виктории» (1975, экранизация — в 1978 г.), «Мораль русалки» (1978). Общим для героинь Паница является стремление к полнокровной, самостоятельной жизни и борьба с устаревшими нормами.

Тема равноправия женщины имеет давнюю традицию в литературе ГДР: эмансипация женщины служит неотъемлемой составной частью революционных преобразований, борьбы за создание нового общества.

Об этом свидетельствовали на раннем этапе развития литературы ГДР биографические романы Эльфриды Брюнинг (род. в 1910 г.) «...чтобы ты продолжала жить» (1949) и Рут Вернер «Необычная девушка» (1958) и «Ольга Бенарио. История мужественной жизни» (1961), за ними последовали книги Гедды Циннер, Марианны Брунс (род. в 1897 г.) и Маргареты Нойман (род. в 1917 г.). Если в получивших широкое признание романах Рут Крафт (род. в 1920 г.) «Остров без маяка» (1959), «Люди на встречном ветру» (1965) и «Отложенная любовь» (1970) речь идет о поисках собственной позиции в условиях коренного общественного перелома и начала новой эры в истории страны, то книги Эльфриды Брюнинг («Соратницы», 1978) и Рут Вернер вобрали в себя исторический опыт борьбы пролетариата.

Интерес к романам Рут Вернер получил новый импульс в связи с выходом ее автобиографической книги «Рапортует Соня» (1977). Эта книга, в которой Рут Вернер очень сдержанно рассказывает о своих трудностях и проблемах, дает яркий образ коммунистки-разведчицы, которая, рискуя жизнью, ведет непримиримую борьбу с врагом и в то же время не перестает быть человечной.

В 70-е годы в литературу ГДР с интересными книгами вошли новые прозаики, рассказывавшие о жизни поколения, выросшего уже при социализме.

Рольф Флосс (род. в 1936 г.; «Ирина», 1969; «Время на размышление», 1975; «Уроки танцев», 1979), Ганс Вебер (род. в 1937 г.; «Прыжок на чертовое колесо», 1968; «Моя сестра Тилли», 1972; «Въезд в рай», 1979; «Старина, дружище», 1984), Рената Фейль (род. в 1944 г.; «Грубиян», 1968; «Третий глаз был стеклянный», 1971; «Построй мне мост», 1972; «Картины без рамы», 1977), Иоахим Вальтер (род. в 1943 г.; «От ночи до ночи», 1972; «Городской пейзаж с друзьями», 1978) и другие заняли столь же прочное место в литературе ГДР, как и многие иные прозаики, чей дебют состоялся несколько позднее: Хельга Шуберт (род. в 1940 г.; «Всюду жизнь», 1975), Ангела Стахова (род. в 1948 г.; «Час между собакой и кошкой», 1976), Бернд Ширмер (род. в 1940 г.; «Где живет Мотс», 1973; «Игра в доктора», 1976), Гюнтер Пройс (род. в 1940 г.; «Армерия», 1973; «Большие пестрые луга», 1976), Вольфганг Трампе (род. в 1939 г.; «Медный пфенниг», 1976; «Тихие дни», 1977), Мартин Штефан (род. в 1945 г.; «И корабли иногда тонут», 1975), Йон Эрпенбек (род. в 1942 г.; «Анализ одной вины», 1977; «Голубая башня», 1981).

В центре внимания этих писателей находятся повседневные события, работа, семья, любовь, дружба. Отдавая предпочтение рассказу, молодые писатели хотят понять, как живут люди, каковы их мечты и исполняются ли эти мечты, они стремятся почувствовать всю полноту своей ответственности и осознать те задачи, которые ставит перед ними общество. В эти годы дебютировали не только молодые писатели. Ряд авторов, уже заслуживших известность своими работами для кино, телевидения или радио, также опубликовали свои первые прозаические произведения. Так, Вольфганг Кольхаазе (род. в 1931 г.) выпустил сборник рассказов «Новогодняя ночь с Бальзаком» (1977), а Бодо Хомберг (род. в 1926 г.) — книгу «Время, чтобы осмотреться» (1976), а также романы «Игра в прятки» (1978) и «Молва о короле» (1983). Художник Карл Герман Рёрихт (род. в 1928 г.) завоевал интерес широкой читательской аудитории своими книгами «Ярмарка» (1976), «Полевые цветы в вазе стиля бидермайер» (1977), «Детство в предместье» (1979) и «Полдень в предместье» (1980).

## Единство поколений

У колыбели литературы для детей и юношества стояли буржуазные педагоги и писатели. С возникновением революционно-пролетарской литературы были созданы и первые значительные произведения социалистической детской и юношеской литературы (см. таблицу на с. 127).

Писатели ГДР смогли воспользоваться этим теоретическим наследием, продолжив его традиции. Прежде всего это были писатели, возвратившиеся из эмиграции. Большое влияние на развитие детской и юношеской литературы оказала Алекс Веддинг (1905—1966), создав ряд исторических произведений, в которых прослеживались аналогии с важнейшими проблемами послевоенного времени. В книге «Знамя Ганса-дударя» (1948) рассказывается о событиях Крестьянской войны. В произведении «Наемники без жалованья» (1948, начиная с 1951 года оно публиковалась под названием «Приключения Каспара Шмека») на примере американской Войны за независимость ставится вопрос о справедливых и несправедливых войнах. Августа Лазар (1887—1970)

также обратилась к исторической теме («Юра в шалаше Ленина», 1960). Международное признание пришло к ее детской книге «Салли Блейштифт в Америке» (1935, на немецком языке вышла в 1949 г.).

Помогая развитию детской и юношеской литературы, партия и правительство осуществили ряд мероприятий, таких, как организация специальных издательств, книжных объединений, библиотек, театров, учреждение премий, проведение конкурсов, дней детской литературы и дней театра для молодежи и т. д.

Литература для детей и юношества вошла не только в учебные программы школ, но и стала предметом изучения в университетах и институтах. В Берлине создан «Центр детской литературы ГДР». «Кураторий социалистической детской литературы ГДР» представляет ее в международных организациях и имеет свои печатные органы: «Киндерлитератур-репорт» и «Байтреге цур киндер-унд югенд литератур». Для детей и юношества выпускаются такие газеты и журналы, как «Атце», «Бумми», «Юнге вельт» и др.

За истекшие тридцать пять лет социалистическая литература для детей и юношества стала важной составной частью национальной литературы ГДР. Различия между взрослой литературой и литературой для юных читателей обнаруживаются — начиная с 60-х годов — преимущественно в методическом плане: они определяются особым подходом к темам и материалу, учитывающим возрастную специфику восприятия подрастающих читателей.

Высокие педагогические и художественные требования, предъявляемые социалистическим обществом к детской и юношеской литературе, содействовали такому ее развитию, что ее отличия от литературы для взрослых стали понемногу устраниваться. Для эпических произведений граница между различными адресатами, по существу, стерлась уже в середине 50-х годов. Многие книги Штритматтера, Ренна, Раймана, Гайдучека, Гёрлиха, Плудры, Новотного, Вельма, Якобса, Бастиана, Вельскопф-Генрих пользуются одинаковой популярностью как у детского, так и у взрослого читателя.

Творчество Бенно Плудры (род. в 1925 г.) отличается тонкой образностью, пронизано романтическими и сказочными мотивами.

В своей первой книге «Шериф Тедди» (1956, экранизирована в 1957 г.), принесшей автору успех, Бенно Плудра рассказывает историю четырнадцатилетнего Калле Беккера и показывает, как опасен неверный выбор образцов для подражания.

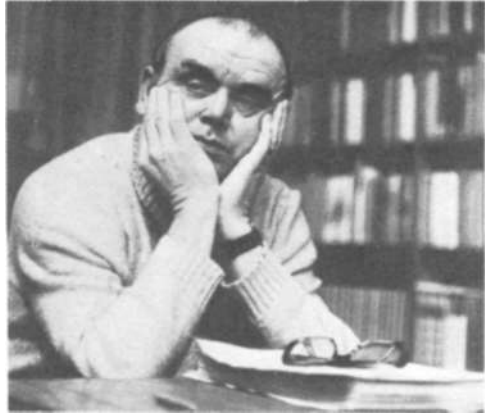
Плудра часто пишет о событиях, которые требуют мужества, инициативы и беззаветности и в которых порою приходится выбирать между личным успехом и делом на благо всего коллектива. От книги к книге все глубже и сложнее становится картина социалистического общества, показываемая Плудрой юному читателю («Янет Маттен и белая раковина», 1963, за книгой последовала ее экранизация; «Путешествие в Сундевит», 1965, экранизация — в 1966 г.; «Тамбари», 1969, радиопостановка — в 1970 г., опера — в 1972 г.). «Тамбари», наряду с «Лебединым островом» (1981), — вершина творчества Плудры. Хотя в книге речь идет лишь о людях из маленькой рыбацкой деревушки и об их жизни, однако в теме и содержании произведения слышится переключки с событиями, происходящими во всем мире.

Решающий вклад в развитие исторической беллетристики в рамках детской и юношеской литературы внесли Л. Ренн, Алекс Веддинг, К. Давид и В. Майнк.

Успех шеститомного цикла «Сыновья Большой медведицы» (1951—1963) писательницы-историка Лизелотты Вельскопф-Генрих (1901—1979) нанес сильнейший удар по расхожим представлениям о жизни индейцев, рожденным



романами Карла Мая. Широкая международная популярность этого цикла объясняется удачным сплавом исторических и этнографических фактов с поэтичным изображением человека и природы. Экзотика и приключения играют важную роль в книгах Эдуарда Кляйна (род. в 1923 г.; «Северино с островов», 1972), Вальтера Пюшеля (род. в 1927 г.; «Оцеола», 1961, экранизация — в 1973 г.) и Гетца Р. Рихтера (род. в 1923 г.; трилогия «Савви» вышла в 1955—1963 гг.).



*Г. Гёрлих (1978)*

Первые книги Вилли Майнка (род. в 1914 г.) черпали свой материал из истории немецкого рабочего движения («Осенний ветер несется над Гамбургом», 1954; с 1958 года публикуется под названием «Куддель и Фитье»). Наибольший успех выпал на долю книг Майнка «Удивительные приключения Марко Поло» (1955) и «Удивительные путешествия Марко Поло» (1957). Удачным было и обращение Майнка к современной тематике. Роман Вилли Майнка «Сальви Пять, или Порванная нить» (1966), повествующий о сицилийском мальчишке-рыбаке, который, отправившись на поиски счастья, попадает в ГДР, внес немалый вклад в более широкое освоение действительности детской и юношеской литературой.

Как и многие другие писатели своего поколения, Гюнтер Гёрлих (род. в 1922 г.) рассказывает в своих романах о событиях недавнего прошлого.

Его герои — это в первую очередь представители рабочего класса («Самое дорогое и смерть», 1963; «Возвращение на родину, в страну незнакомую», 1974).

В своей первой книге для юного читателя, романе «Черный Петер» (1968), Гёрлих поставил в центр сюжета конфликты между подростками и взрослыми. Роман Гёрлиха «Чуть ближе к облакам» (1971) поднимает вопросы социалистической морали. Эта книга является одним из важнейших произведений детской и юношеской литературы 70-х годов. Решительность, с которой Гёрлих ставит проблемы заветов революции и единства юного и взрослого поколений, находит свое воплощение в острых конфликтах и в показе нравственного выбора, который приходится делать его героям. Эту тематику Гёрлих продолжает в своей повести «Объявление в газете» (1978, телефильм вышел в 1980 г.).

Альфред Вельм (род. в 1927 г.), большой успех которому принесли такие книги, как «Дети из Пливерсдорфа» (1959) и «Кауле» (1962), задался сходными вопросами в своем романе «Пауза для Ванцки, или Путешествие в Дескансар» (1968), вызвавшем немалые споры. Вельм рисует образ замечательного учителя, который сумел установить прочные и душевные отношения со своими учениками, воспринимает ребят всерьез, видя в каждом из них личность, помогает развиваться их задаткам и способностям.

В книге «Пуговица, или Серебряные часы» (1975) Альфред Вельм повествует о том коренном переломе, который произошел в стране в 1945—1946 годах. Это книга о любви, страданиях и смерти, о надежде на человечность и справедливость.



*А. Вельм (1975)*

Изображение противоположных жизненных позиций определяет характеры персонажей и конфликтов в романах Вернера Гайдучека (род. в 1926 г.), в которых рассказывается об отношениях между юным и старшим поколением («Марк Аврелий, или Семестр нежности», 1971). Роман «Прощание с ангелами» (1968, инсценирован в 1969 году под названием «Марулы») дает широкую панораму современности. В книге рассказывается о том, как члены одной и той же семьи, разбросанные после 1945 года по разным уголкам Германии, преодолевают жизненные трудности по мере того, как перестают слепо верить в неотвратимость собственной судьбы. Роман «Смерть у моря» (1977), повествующий о писателе, недовольном собою и находящемся в творческих поисках, интересен пристальным вниманием к проблемам нравственности. Эта книга, так же как и «Прощание с ангелами», адресуется к взрослому читателю.

Из детских книг Вернера Гайдучека следует отметить новеллу «Братья» (1968) и переложение эпического произведения Вольфрама фон Эшенбаха «Удивительные приключения Парцифаля» (1974).

Альфонс Циттербаке, неунывающий, хотя и преследуемый неудачами герой одноименного романа Герхарда Хольц-Баумерта (род. в 1927 г.), стал прямо-таки легендарным персонажем («Альфонс Циттербаке» вышел в 1958 г., продолжение — в 1962 г., экранизация — 1966 г.). Среди других книг этого автора («Маленький трубач и его друг», 1959; «Пешком на Север», 1976, экранизирована в 1977 г.) наибольший успех выпал на долю сборника рассказов «Три женщины и я» (1972). Это веселые истории о подростках, ищущих свое место в жизни семьи, школы и всей страны.

Книги Хорста Безелера (род. в 1925 г.) также связывают повседневные события из жизни детей с событиями «большого мира». Книги «Болотная банда» (1952, инсценирована в 1953 г.) и «Койцхенкуле» (1965, экранизирована в 1968 г.) рассказывают, как ребята борются с наследием фашистского прошлого. История «Липа перед домом Приба» (1970) повествует о том, как ребята вступаются за дерево и не дают его срубить.

Хорст Бастиан (род. в 1939 г.) повествует о судьбах молодых людей в трудные послевоенные годы («Мораль бандитов», 1964; «Грабители», 1968). Роман «Насилие и нежность» (вышли три тома этого цикла — в 1974 г. и в последующие годы), охватывая сравнительно большой период, ставит в центр событий вопрос: что я сумел сделать за это время для этого времени?

Многообразие тем и использованных художественных средств отличает произведения Курта Давида (род. в 1924 г.). Среди его книг, создающих исторические портреты выдающихся личностей и эпох, можно выделить романы о Чингисхане («Горный волк», 1966; «Тенгери», 1968), о Франце Шуберте («Музыкант из Химмельпфортгрунда», 1964) и особенно книгу

«Встреча с бессмертием» (1970) — «роман о Бетховене для молодежи». Стилистическая структура этих произведений заставила усомниться в справедливости до сих пор выдвигавшихся требований к биографическим книгам для детей и юношества, согласно которым повествование должно вестись «линейно». Большим художественным своеобразием отличаются «Записки из дневника несовершеннолетнего» («Купанье по пятницам», 1964, телевизионный цикл вышел в 1965 г.).

Повесть «Пережившая» (1972) рассказывает о переменах в отношениях между поляками и немцами.

## История и современность

Для раскрытия темы фашизма — в произведениях Германа Канта, Кристи Вольф и других писателей — был характерен не столько богатый внешними событиями сюжет, сколько углубленный психологический анализ. В центре внимания оказывались индивидуальные обстоятельства человека, личное мужество противостояния фашистскому варварству. При этом возросла писательская зоркость, с которой запечатлевалась манипуляция фашистов чувствами и разумом людей, постепенное приучение человека к бесчеловечности. В качестве примера здесь можно назвать повести Хельги Шюц (род. в 1937 г.) «Предыстория, или Дивный край Пробштайн» (1971) и «Праздничная иллюминация» (1973). После выхода в свет романа Бруно Апица «Голые среди волков» дальнейший вклад в идейно-художественное освоение этой темы внесли прежде всего романы Юрека Беккера и Петера Эделя, повесть «Седьмой колодец» (1971) Фреда Вандера, а также романы Евы Липпольд (род. в 1909 г.) «Дом с тяжелыми воротами» и «Жить там, где умирают» (1974, последний роман экранизирован под названием «Невеста» в 1980 г.).

Роман Юрека Беккера (род. в 1937 г.) «Якоб-лжец» (1968) посвящен чувствам, надеждам, переживаниям, страданиям людей в еврейском гетто.

Главный герой романа Якоб Гейм вовсе не является сознательным борцом, антифашистом по политическим убеждениям, однако обстоятельства заставляют его невольно сыграть решающую роль в судьбе товарищей по несчастью. Ему приходится поддерживать иллюзию, будто он располагает точными сведениями об освобождении гетто; он вновь и вновь должен выдерживать трудное нравственное испытание, ибо без его «лжи» людей охватывает беспросветное уныние и безнадежность. Героизм, мужество и малодушие оказываются в романе Беккера результатом конкретной ситуации и обстоятельств, а не только следствием социального процесса.

Этот же принцип Юрек Беккер использовал и применительно к современному материалу, впрочем, не столь успешно, как в своей первой книге. Роман «Боксер» (1976) повествует — с достаточно критических позиций — о жизни в ГДР бывшего узника концлагеря, который после 1945 года замыкается в себе и становится «аутсайдером». Беккер — в настоящее время он живет в ФРГ — опубликовал еще три романа: «Преднамеренный обман властей» (1973), «Бессонные дни» (1978) и «Всеобщий друг» (1982).

Роман Петера Эделя (1921—1983) «Картины свидетеля Шатмана» (1969), носящий явно автобиографический характер, рассказывает о тех временах, когда было загублено счастье многих и многих людей, и о том, как одиночке удастся найти путь, на котором он преодолевает свое бессилие. Роман о жизни художника Шатмана, бывшего пассивным «просвещенным бюргером» и став-

шего убежденным социалистом, обращен не только в прошлое, но и вглядывается в настоящее. Двухтомная автобиография Эделя «Когда речь идет о жизни» (1979) представляет собой широкую историческую панораму, на фоне которой человек, опирающийся на свой жизненный опыт, ставит важнейшие вопросы современного гуманизма.

Историческая картина, представленная в этих произведениях, характеризуется показом завоеваний реального социализма, пониманием его значения и вклада в дело создания подлинно гуманистического общества.

Противоположные представления о человеке и обществе, выразившиеся в исторических романах Стефана Гейма «Лассаль» (1969) и «Рассказ царя Давида» (1972), делают психологическими абстракциями социально обусловленные особенности характеров и нравственные категории, а политическую власть трактуют как неизменно враждебную человеку (следует, однако, отметить, что роман «Рассказ царя Давида» разоблачал империалистические методы господства). Начиная с середины 70-х годов Стефан Гейм все сильнее сомневается в тех позициях, которые он прежде отстаивал своим романом «Сегодняшние крестоносцы».

Исторический роман внес существенный вклад в литературное осмысление действительности и в развитие исторического сознания. При этом в обработке исторического материала прямые параллели и аналогии с современностью, еще характерные для романа периода эмиграции, вскоре уступили место углубленному рассмотрению исторических событий.

Весьма характерны в этом отношении произведения Карла Цухардта (1887—1968; «Умри, шут!», 1960), Иоганнеса Тралова (1882—1968; «Османская трилогия», 1944—1956), Клауса Германа (1903—1972; «Византийский пожар», 1955) и Ганса Юлиуса Вилле (1895—1961; «Спутница. Жизнь Терезы Левазор с Жан-Жаком Руссо», 1952). Ганс Лорбер (1901—1973), один из основателей Союза пролетарско-революционных писателей Германии, уделил особое внимание в своей трилогии о Мартине Лютере — «Мятежники из Виттенберга» («Чистилище», 1956; «Опровержение», 1959; «Знать», 1963) — показу объективной диалектической взаимосвязи между историческим процессом, народом и выдающейся личностью. Этот же подход в полной мере нашел свое отражение и в романах Роземари Шудер (род. в 1928 г.).

Если роман «Еретик из Наумбурга» (1955) еще был посвящен традиционной теме социальной ответственности художника, рассматривавшейся с точки зрения главного идейного выбора, перед которым поставлен каждый человек нашей эпохи, то двухтомный роман о Кеплере («Сын ведьмы», 1957; «На чертовой мельнице», 1959), а также книги о Микеланджело («Связанный», 1962; «Разбитая мадонна», 1965) уже расширяли социальное окружение главного героя и показывали все многообразие объективных и субъективных моментов, из которых складываются исторические события. В романах «Одаренные, или Образ бедного Лазаря в Мюнстере Вестфальском» (1968) и «Парацельс и сад наслаждений» (1972), давших многокрасочную картину исторической действительности, Роземари Шудер уделяет основное внимание мировоззренческим аспектам отношения героев к их современности, а также взаимосвязям между социальным прогрессом, исторической ограниченностью и предвидением будущего. Эта же тема была продолжена и в последующих работах Роземари Шудер («Агриппа и корабль удовлетворенных», 1978; «Сервето у Пилата», 1982).

Наряду с крупномасштабными изображениями минувших эпох, порою даже не имеющими строгой документальной основы или реальных прототипов, как,

например, романы Вальтраут Левин (род. в 1937 г.) «Господин Люциус и его белый лебедь» (1974) и «Врач из Лакроса» (1977), в исторической прозе преобладала биография или сюжет, выстраивающий действие книги вокруг того или иного исторического персонажа.

Книги о великих революционерах прошлого — например, романы Е. Р. Гройлиха (род. в 1909 г.; «Никто не рождается героем», 1961; «...а не на коленях», 1964; «Анонимное письмо», 1971), Ханса Маассена («...в час опасности», 1971), Ганса Пфейфера («Томас Мюнцер», 1975) — и прежде всего книги, посвященные выдающимся деятелям искусства и науки, были наиболее характерны для исторической прозы. Большой интерес у читателей вызвали книги Герхарда В. Менцеля (1922—1981; «Смешной Питер», 1969), Иоахима Купша («Тяготы одного дня», 1973). После биографий Фихте, Лессинга и Вейтлинга Карл Хайнц Бергер (род. в 1928 г.) опубликовал исторический роман «Неттесхайм, или Как трудно стать героем» (1966), иронически прослеживающий историю рейнско-католической мелкой буржуазии вплоть до времен фашизма. Роман Бергера «Квартира, или Выход из лабиринта» (1976) — продолжение «В лабиринте, или Прогулки по двум ландшафтам» (1984) — повествует о первых послевоенных годах демократического строительства. Эберхард Хильшер (род. в 1927 г.) в своем романе «Утренняя звезда» (1976), посвященном Вальтеру фон дер Фогельвейде, и в романе «Часы мирового времени» (1983) предпринял интересную попытку свести воедино силой фантазии прошлое, настоящее и будущее. Одну из своих книг Криста Йоханнсен (1914—1981) посвятила жизни выдающегося немецкого ученого Лейбница («Лейбниц», 1966).

Начиная с 60-х годов историческая проза заняла видное место и в литературе для детей и юношества. Большой успех выпал на долю книг Ильзы Корн и Вильмоса Корна «Мавр и лондонские вороны» (1962, радиопостановка состоялась в 1963—1964 гг., фильм вышел в 1968 г., спектакль поставлен в 1973), Готхольда Глодера «Человек с золотым шлемом» (1972), Гизелы Карау «Тогда я стану журавлем» (1975), Ренаты Крюгер «Полночь в Сан-Суси» (1980).

## Драматургия

По мере развития социально-экономической базы социалистического общества, одной из важнейших задач, в частности для реализма в драматургии, стал поиск и отображение новых противоречий и конфликтов<sup>114</sup>.

Драматургия находила и воплощала на сцене неантагонистические противоречия в социалистическом обществе, новое в отношениях между людьми. Здесь были необходимы эксперименты, были и неудачи.

Не случайно, что определяющим для драматургии 60-х и 70-х годов было творчество драматургов «дидактического театра»: Хайнера Мюллера, Гельмута Байерля и Петера Хакса. Все больший интерес проявлялся к драме других социалистических стран, особенно к советской драматургии. Большие заслуги в ее освоении принадлежат Армину Штольперу (см. с. 396). Важный творческий импульс был дан аналитическими и документальными пьесами немецкого писателя-антифашиста Петера Вайса (см. с. 257), жившего в Швеции (среди них «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное группой умалишенных в Шарантоне под руководством г-на де Сада», 1964; «Дознание», 1965; «Обсуждение предыстории и течения долголетней освободительной войны во Вьетнаме как примера, доказывающего необходимость

вооруженной борьбы угнетенных против своих угнетателей и попытки США уничтожить основы революции», 1967).

Однако поиск конфликтов не оставался лишь внутренним делом. Новые противоречия и жизненные позиции, представлявшие интерес для театра, соединялись многообразными связями с антагонистической классовой конфронтацией социализма и капитализма.

Эти обстоятельства нашли свое выражение в таких пьесах начала 60-х годов, как «Барбара» (1963) Гаральда Хаузера, «Его дети» (1963) Райнера Керндля и "Terra incognita" (1964) Кубы. И все же — хотя многообразные конфликты давало широкую панораму социальных и личных проблем, тем не менее драматизм событий еще не получал своего подлинного раскрытия.

Характерным для пьес этих лет было стремление воспользоваться темами, персонажами, мотивами мировой литературы. Драматурги могли вполне рассчитывать на возросшие познания в области истории и искусства у большей части зрительской аудитории. В качестве моделей для актуальных проблем использовались пьесы авторов греческой античности, Шекспира и немецкой классики. Тема творческих возможностей человека, взаимоотношений между мужчиной и женщиной, отношений между личностью и обществом, проблемы мира и войны находили в этих пьесах свое яркое художественное воплощение. Следование классическим образцам содействовало высокому развитию чувства формы. Тем самым драматургия ГДР с успехом продолжала тот путь, который был проложен переработками и адаптациями Брехта.

Радио и телевидение в значительно большей мере, чем прежде, давали творческие импульсы для развития драматургии. Нередки были случаи переработок театральных постановок для радио и телевидения, и наоборот: пользующиеся успехом телепостановки и радиопьесы переделывались для сцены.

Примером этому может служить радиопьеса Зигфрида Пфаффа (род. в 1931 г.) «Регина Б. Один день из ее жизни» (1968), в которой отражены типичные конфликты повседневной жизни социалистического общества. Многие из интересных театральных постановок Гельмута Заковского прошли первоначально на телеэкранах или прозвучали по радио. Инсценировались и многие произведения современной социалистической прозы. Наибольший успех выпал на долю театральной инсценировки романа Германа Канта «Актный зал» (1968).

Попытки драматургического воссоздания образа современника, деятельно участвующего в строительстве развитого социализма, охватывали широкий спектр различных сценических форм — от постановок-ревью в театре города Галле («Импульсы I и II», 1969 и 1970), в которых использовались всевозможные малые литературные жанры, до пьес-диалогов и простого сценического воспроизведения забавных событий сегодняшней жизни и далее до глубокого философского осмысления, стилизаций и обработок исторических тем или легенд.

Наиболее значительный вклад в развитие драматургии ГДР этих лет принадлежит двум авторам: Петеру Хаксу и Хайнеру Мюллеру.

## Петер Хакс

Петер Хакс (род. в 1928 г.) переехал в 1955 году из ФРГ в ГДР. Своими первыми пьесами он активно включился в борьбу против империализма. Продолжая вначале брехтовскую линию театрального искусства, Хакс стремился

дать материалистическую трактовку исторических тем, раскрывая их актуальный смысл. Он развенчивал героев буржуазных исторических легенд и отдавал все свои симпатии угнетенному народу. Пьесы Хакса «Герцог Эрнст, или Герой и его свита» (1955), «Открытие индийского века» (1954) и «Мельник из Сан-Суси» (1958) показывают, что историей движут не одиночки и что определяющее значение принадлежит в ней социальным интересам — забавные, полемичные ракурсы исторических событий, позволяющие разглядеть подлинную сущность закономерных общественных процессов.

Против ремилитаризации германского империализма и против его псевдодемократических форм направлена пьеса Петера Хакса «Битва при Лобозице» (1955), в основу которой положен автобиографический роман Ульриха Брекера «История жизни и приключений бедного человека из Такенбурга», написанный в XVIII веке.

Видимость человечности в отношениях между офицером и простым солдатом разоблачается по мере того, как оказываются затронутыми их классовые интересы. Хакс показывает неизбежный крах попытки прусского офицера-вербовщика установить в армии наемников некие идейно-нравственные основы. В конце концов солдат дезертирует, ибо для него имеет смысл лишь мирная жизнь.

Вновь и вновь вызвали горячие споры те из последующих пьес Хакса, в которых он обращался к проблемам нового общества. Так, в пьесе «Заботы и власть» (1960) речь идет о противоречиях между рабочими брикетной фабрики и стекольного завода.

Возникший на этой основе конфликт между рабочим брикетной фабрики и работницей стекольного завода, любящими друг друга, служит моделью, на примере которой показывается, как непросто развиваются новые отношения между людьми. Социалистические нормы морали противостоят тем экономическим и социальным условиям, которые еще содействуют сохранению у людей чувств зависти и собственности. Хаксу удается придать своему повествованию крупный исторический масштаб; этому замыслу соответствует и стилизованная манера автора, поэтическая приподнятость языка пьесы.

Уже в этой пьесе Хакс подошел к проблемам современности с мерками коммунистического будущего, причем порою путь и цель противопоставляются, а в комедии «Мориц Тассов» (1965) этот вопрос занял еще более заметное место.

Мориц Тассов — революционер-мечтатель, который в 1945 году после освобождения Германии от фашизма Советской Армией отбирает у помещика усадьбу и на его земле организует «Коммуну третьего тысячелетия».



*П. Хакс (1978)*



«Прекрасная Елена» (эскиз декораций, Г. Тилеман, 1976).

в первые годы становления нового общества, однако ей принадлежало будущее. Хакс с реалистической достоверностью показал противоречие между идеалом и действительностью, пользуясь порою средствами сатиры. Он создал драматический образ, который мог бы встать в один ряд с замечательными героями комедийной мировой литературы. Противоречивость образа увела его, однако, в иное направление.

Хакс считает, что с формированием в ГДР общества развитого социализма необходимо сосредоточить внимание на драматическом изображении всестороннего развития человеческой личности. Связанные с этим мысли он изложил в своем сборнике статей «Поэтическое» (1972).

Проводя резкое и одностороннее отграничение от того социалистического искусства, которое родилось в классовых битвах, Хакс рекомендовал отныне позицию «классика», согласно которой следует создавать образ эмансипированной личности и раскрывать ее проблемы, стремиться к «артистичности, блеску, богатству фантазии»<sup>115</sup>. Хакс предложил концепцию «постреволюционной драматургии»<sup>116</sup>, которая призвана учитывать в своих темах обострение мирового революционного процесса.

В пьесах Хакса, отвечавших этой концепции, перерабатывался мифологический или уже известный литературный материал. Этим произведениям присущи значительность действия, характеров, событий, поэтичность языка. Хакс делает работы для музыкального театра (оперетта для актеров — «Прекрасная Елена», 1964; либретто для оперетты — «Еще ложечку яда, милый?», 1972). В пьесе Хакса «Амфитрион» (1967) Юпитер предстает существом, способным испытывать высшее наслаждение и одарять им, в то время как Амфитрион показан растерявшим свои лучшие человеческие качества в военных походах и в повседневной суете. Любовь объявляется высшим идеалом:

Лишь несколько часов любви коротких,  
Что человека делают великим,  
Способны оправдать существованье  
Всего людского рода...

(Перевод Е. Венгеровой)

Способности любить отводится центральное место, и она начинает символизировать собою любую социальную активность человека. Петер Хакс



требует развивать творческие силы личности, однако это требование остается односторонним.

Творческая концепция Петера Хакса нашла различное выражение в его пьесах «Мир» (1962, по мотивам Аристофана), «Маргарита в Эксе» (1967), «Омфала» (1970), «Адам и Ева» (1972), «Ярмарка в Пюндерсвейлерне» (1974, по мотивам Гёте). Чтобы очертить перспективы и границы различных типов людей в их взаимосвязи друг с другом («Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гёте», 1975; «Рози мечтает», 1975) или чтобы предложить к обсуждению те или иные формы социального развития («Прексасп», 1974; «Смерть Сенеки», 1977), Хакс вновь обращается к историческому материалу.

Прекрасные роли, написанные Хаксом для актеров (например, роль госпожи фон Штейн), динамизм сценического действия, остроумие, виртуозность языка служат для пьес Петера Хакса залогом их постоянного успеха у широкой публики.

## Хайнер Мюллер

Наряду с Брехтом и Хаксом Хайнер Мюллер является одним из зачинателей драматургии ГДР. Играя в ней определяющую роль с первых лет ее существования, он в то же время до сих пор не стал таким автором, пьесы которого охотно играют в театрах. «У меня нет столь часто встречающегося таланта освежать утомленную публику гармониями, о которых она может лишь мечтать»<sup>117</sup>, — писал он в 1975 году. За этим стоят твердые представления о том, какие задачи должен решать театр в социалистическом обществе: Хайнер Мюллер видит театр «лабораторией социальной фантазии»<sup>118</sup>. Мюллер ожидает от зрителя большего, чем благосклонный интерес к новизне, он ждет от него готовности к сотрудничеству. Проблема несовпадения авторских замыслов с интересами публики остается пока еще не решенной. Те устремления, которые этот автор связывает с театром, продолжают традиции «дидактических пьес» 20-х годов, что одновременно служит залогом внутренней преемственности для многосложного творческого пути Хайнера Мюллера. Он черпает свой материал из античной мифологии, берет его у Софокла и Шекспира, обращается за ним к советской и немецкой литературе. Образцом для него служат «дидактические пьесы» Брехта, политический театр агитпропа, советская революционная драматургия, пантомима немых фильмов Чаплина, поэтический язык Гёльдерлина. Его темы: революция и труд.

Мюллера в меньшей мере интересуют великие личности и события, а потому он предпочитает воссоздавать на сцене сложные ситуации в их развитии. Отказ от «героя» и скроенного под него сюжета отвечает идейно-художественной установке, согласно которой оба эти элемента могут вызвать у зрителей — граждан развитого социалистического общества ощущение слишком быстрого «достижения цели».

Мюллер не столько склонен изображать человека достигшим полного расцвета своих сил в тех или иных исторических событиях, сколько стремится показать нерасторжимую связь человека с многообразием факторов, обуславливающих его историческое бытие. Значительность человека определяется для Мюллера мерой его участия в работе и битвах своего класса. И если Мюллер избегает возвеличивания побеждающей или уходящей с исторической арены личности, то все же он является именно тем автором в ансамбле драматургии

ГДР, который с наибольшей последовательностью обращается к темам всемирно-исторических сдвигов, происходящих в нашем веке.

Критика так называемого «дидактического театра» (см. с. 326) помешала Мюллеру продолжить его попытки по изображению неантагонистических конфликтов в пьесах-моделях.

Равные и удаленность автора от своих героев, и близость к ним, призванные отразить разные аспекты реальных противоречий, как это было в пьесах «Выскачка» и «Поправка к плану» или в случае с пьесой «Стройка» (1965, по мотивам романа Э. Нойча «След камней»), вызвали упрек в адрес Хайнера Мюллера в том, что его герои являются лишь придатками к производственному механизму.

У Софокла Мюллер находил такие конфликты и такое сочетание персонажей, что с их помощью он мог показать как преодоление почти безвыходного положения, так и значимость выбора, сделанного тем или иным индивидуумом. В пьесах «Тиран Эдип» (премьера состоялась в 1967 г.) и «Филоклет» речь идет о попытке выхода из исторического тупика, что служило отражением политической ситуации 50-х годов.

Пьеса «Филоклет» (написана в 1958—1964 гг., премьера состоялась в 1968 г.), изображая воскрешение вредного и устаревшего, акцентировала внимание на том, как в ходе жестокой битвы и ненависть, и искренность тоже становятся оружием. В итоге персонажи пьесы, мертвые или живые, отправляются в поход на Троию, став человеческими «военными машинами». На упреки во враждебности к человеку Мюллер ответил, что войны уничтожают человеческую личность.

Как и «Тиран Эдип», «пьесы-модели» «Гораций» (1968) и «Маузер» (1970) также посвящены теме самоисправления общества и революционного самоочищения.

Народ Рима устраивает триумф Горацию, победителю в поединке над Куриацием, представлявшим этрусский город Альбу, и одновременно приговаривает Горация к смертной казни за то, что он убил свою сестру, оплакивавшую гибель жениха, врага города. В пьесе «Маузер» партийный работник, отдавший все свои силы для дела революции, обрывает свою жизнь.

Если эти пьесы акцентировали положительный смысл понятия «лаборатория социальной фантазии», показывая превосходство нового состояния общества над старым, то обращение Мюллера к немецкой истории отличается такой непримиримостью, на какую способен лишь человек, переживший фашизм и понявший его сущность. Критикуя пьесу Брехта «Страх и нищета в Третьей империи» за некоторую абстрактность, Мюллер уже в своей первой пьесе, посвященной темам немецкой истории, — «Битва» (написана в 1951—1974 гг.; первая постановка состоялась в 1975 г.) — уделяет главное внимание характерному для всего немецкого общества того времени насилию над человечностью, причем как раз в той сфере, которая не подлежала суду в Нюрнберге, ибо это была сфера повседневности.

Пьеса «Битва. Сцены из Германии» представляет собою цепочку кошмарных историй, характеризующих страну, в которой было «неким лозунгом приветствие убийства»: солдаты-каннибалы, истребивший свою семью коммерсант, свадьба Гитлера в бункере, убийство врача, мужа, брата. Критика фашизма у Мюллера не зависит от каких бы то ни было конъюнктурных соображений. Нравственный ригоризм Мюллера помог вернуть в литературу ГДР гротеск.

Там, где фашизм уродует всех вместе и каждого в отдельности, объективное освобождение личности остается для людей из бункера скорее чем-то

непознаваемым («Простыня», сцена из «Битвы»). Субъективное же освобождение личности происходит, например, тогда, когда немецкий тракторист, в прошлом участвовавший в расстреле советского колхозника, сознательно подвергает себя опасности, направляя трактор на заминированную пашню, и становится калекой. А там, где героизм этого подлинного перелома сочетается с новаторской технической мыслью, заявляет о себе вторая главная тема Мюллера: труд. Его интерес к теме труда — интерес художника-материалиста к способностям человека стать воистину человеком.

Этой теме посвящены пьесы-модели 50-х годов («Прометей», впервые поставленный в 1969 г.; «Геракл 5», 1964; «Трактор» — написана в 1955—1974 гг., первая постановка состоялась в 1975 г.; «Крестьяне»), персонажи которых и самый их строй были наиболее близки театру и его зрителю.

В «Женской комедии» (по мотивам радиопьесы Инги Мюллер «Женская бригада», премьера осуществлена в 1971 г.) женщина-монтажник, купаясь обнаженной, останавливает работу целой мужской бригады. Лишь после того как женская бригада завершает монтаж подъемного крана, между мужчинами и женщинами вновь устанавливается мир.

Пьеса «Крестьяне» (написана в 1956—1961 гг., первая постановка — в 1975 г.) изображала историю Германии как историю освобождения крестьян. Весь процесс переворота в деревне от земельной реформы до окончательной победы кооперативного способа производства в сельском хозяйстве Мюллер воссоздает на сцене в виде хроники жизни одной из деревень, показывая внутреннюю динамику событий и расслоение социальной структуры (беженцы, новоселы и кулаки, трактористы), работу общественных организаций (партийная и молодежная организация), строительство и чистку государственного аппарата (бургомистр, ландрат, полиция и деревенский сход). В характерных эпизодах Мюллер обнажает противоречия между словом и делом, руководством и политикой, любовью и агитацией, между крестьянами и трактористами, партией и крестьянами, кулаками и новоселами. События и разрешения противоречий совершаются скачкообразно, трагические и комические аспекты находятся в непосредственной близости. Мюллер пытается ухватить диалектику переходного периода, не желая поступаться ради схемы социального прогресса ни полнотою подробностей, ни разнообразием случайностей. Драматургический язык Мюллера, всегда тяготеющий к лаконизму и сентенциозности, обретает здесь точность острого народного слова.

В конце 70-х годов обращение Мюллера к темам немецкой и прусской истории утрачивает свою продуктивность.

Если в пьесе «Смерть Германии в Берлине» (написана в 1956—1971 гг.) фрагментарность ее структуры еще служила формой сценического выражения неустойчивости прогрессивных движений в Германии, а абсурдность гротеска соответствовала чудовищной клоунаде гитлеровского режима, то художественно выразительные средства пьесы «Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского Лессинга сон грезы крик» (1976) уже грозили превратить ее в своего рода "tabula rasa". В этой пьесе роль научной и художественной интеллигенции в прусской истории низводилась до участи шутов, приживальщиков, самоубийц и бунтарей, лишившихся в конце концов своих бунтарских идей. После пьесы «Гамлет-машина» (1977), ставшей носителем бесперспективно-пораженческих настроений, Мюллер вернулся в пьесе «Задание — напоминание о революции» (написана в 1979 г. по мотивам рассказа Анны Зегерс «Свет на виселице») к главному вопросу своего творчества: что ожидает революцию после ее первых побед?

То, что не удалось Хайнеру Мюллеру в работе над темами немецкой истории — взгляд на события с точки зрения всемирно-исторических перспектив, — он нашел, обращаясь к советской литературе. Огромный по своей значимости материал, который содержался в романе Федора Гладкова «Цемент» (1925), давал возможность запечатлеть исторический опыт коммунистического движения, показать переход от времен борьбы к эпохе созидания, отобразить неудержимую, коренную перемену всего образа жизни людей. В пьесе «Цемент» Мюллеру удалось добиться синтеза всех основных своих тем: труд, война и революция. Здесь нашли свое место исторически достоверные примеры перестройки личности в процессе общественного развития, примеры, в которых тесно переплетаются упадок и прогресс, рождение и смерть. Даже использование мотивов античной мифологии теряет здесь прежний притчевый характер. Измененные, рассказанные заново, они выявляли подлинное отличие нового общества от тех его форм, которые были известны истории классовых общественных формаций.

### Фолькер Браун, Гельмут Байерль, Клаус Хаммель

Драматургия Фолькера Брауна (род. в 1939 г.) также стремится вскрыть новые противоречия социалистического общества, чтобы активно содействовать их разрешению. Поэтически-ораторская сила его пьес заставляет забыть об их отвлеченной конструктивности, а характеры персонажей находят точное выражение в лапидарном языке.

Основное философское содержание пьес Фолькера Брауна всегда черпается из социалистической действительности, из событий мирового революционного процесса. Так, драматургический конфликт пьесы «Отвальщики» (1966; название первоначального варианта пьесы — «Отвальщик Пауль Баух», 1962) заключался в противоречии между устаревшими, недостаточно развитыми производственными отношениями и нарождающимся у людей стремлением к всестороннему творческому самопроявлению.

Рабочий буроугольного карьера Пауль Баух, отличающийся от своих товарищей по работе неумным желанием полнокровной жизни и огромной самоотдачей в труде, мечтает о том, чтобы человек смог использовать преимущества социализма, превратив и работу и быт в сплошной праздник, которому человек будет отдавать себя всего, без остатка. Не зная меры ни в своих эмоциях, ни в работе, он увлекает свою бригаду на достижение сверхвысоких результатов, но тем самым Пауль Баух, по существу, лишь мешает другим, что приводит в конце концов к аварии. Бригада отказывается продолжать работать с ним, и все же Пауль Баух знает, что именно он расшевелил людей.

Пьеса исполнена пафоса, ее диалоги имеют философский смысл, однако это не перегружает ни сценической речи, ни хода событий и отнюдь не вступает в резкое противоречие с атмосферой барачного общежития и трудовых будней на буроугольном карьере. Если в этой пьесе прослеживается определенная связь с «Разбойниками» Шиллера, то в пьесе «Хинце и Кунце» (1973; первый вариант шел под названием «Ганс Фауст» — 1967 г.) Браун попытался рассмотреть диалектику темы Фауст — Мефистофель на материале социалистической действительности.

Пьеса «Тинка» (1975) повествует о борьбе за революционные позиции

в сложном процессе социалистического строительства на исходе 60-х годов.

Героиня пьесы, инженер, протестует против решения приостановить запланированную автоматизацию предприятия. Борьба мнений приводит Тинку к разрыву с любимым человеком. В пьесе говорится о творческих возможностях освобожденного труда и о необходимости широкого общественного обсуждения при решении назревших острых проблем.

Пьесы Фолькера Брауна о Ленине и Че Геваре возвращаются к теме революции и революционных движений в современных условиях. Его историческая драма «Великий мир» (1979) объединяет многие из этих мотивов. Для всего творчества Фолькера Брауна весьма характерна следующая высказанная им мысль: «То, что именуется здесь себя искусством, может желать лишь того, чтобы стать определенной формой действительности, если оно вообще чего-то хочет; этим желанием и противоречием оно и живет»<sup>119</sup>.

Последние пьесы Гельмута Байерля берут свой материал из повседневной жизни людей. Тем самым драматургические произведения Байерля, в частности цикл сцен «Истории тринадцатого» (1962) и пьесы «Иоганна из Дёбельна» (написана в 1964 г., первая постановка состоялась в 1969 г.), «Горлица» (1974) и «Зоммербюргер» (1976), отвечают общим устремлениям литературы ГДР по идейно-художественному осмыслению проблем социалистической демократии и взаимоотношений между личностью и обществом во всей их противоречивой сложности.

В пьесе «Зоммербюргер» рассказывается о старом коммунисте, который, выступая против проявлений мещанства в быту, пользуется методами прежних боевых лет. Он добивается успеха, однако в конце концов сознает, что тем самым ему удастся справиться лишь с внешним слоем событий, но этого недостаточно, чтобы овладеть всей глубиной жизненных проблем в обществе развитого социализма.

Наряду с заимствованием сюжетов из реалистической литературы XIX века («Госпожа Женни Трайбель, или Где встречаются сердца», 1963, по мотивам Теодора Фонтане; «Янки при дворе короля Артура», 1967, по мотивам Марка Твена; «Делец, или В ожидании Годо», 1970, по мотивам Бальзака) Клаус Хаммель (род. в 1932 г.) обращался и к современной теме. Здесь наибольший успех выпал на долю его пьесы «В десять у аттракциона "Русские горы"» (1964).

Эта пьеса повествует о мыслях и чувствах молодых людей. В центре пьесы находится тема формирования патриотического сознания граждан Германской Демократической Республики.

В комедии «Рим, или Второе сотворение мира» (1975) Хаммель размышляет о новых условиях и возможностях для творческого труда и счастья человека.

После пьес «Желтое окно, желтый камень» (1977) и «Размышления о Феликсе Дзержинском» (1978) Клаус Хаммель выступил с очень значительными произведениями — историческими драмами «Гумбольдт и Боливар, или Новый континент» (1979) и «Пруссы идут!» (1981).

## Путь к новым решениям

Советская литература, отображенные в ней идейные позиции и конфликты, обусловленные неантагонистическим характером противоречий, дала важные творческие импульсы для драматургии ГДР. С обращением к материалу и те-

мам советской литературы связано прежде всего имя Армина Штольпера (род. в 1934 г.).

Первыми пьесами Штольпера были «Признание» (1963) и «Два физика» (1965), написанные по произведениям Галины Николаевой и Даниила Гранина. Затем последовала пьеса «Современники» (1969), в основу которой положен одноименный кинофильм Габриловича и Райзмана, и «Вознесение на землю» (1970) по мотивам рассказа Сергея Антонова.

Герой этой пьесы отличается высочайшей требовательностью к себе, принципиальностью, нетерпимостью к слабостям и недостаткам окружающих людей. Пережив тяжелую неудачу в своем коллективе, он начинает ценить друзей и товарищей по труду, понимая, что близость этих людей необходима ему для полноценной жизни. Опыт, полученный при работе над этими драматургическими переложениями, Армин Штольпер использовал при создании пьес на современные темы «Клара и гусак» (1973) и «Сапожник и петух» (1976).

Актуальные политические и нравственные проблемы живо интересовали Райнера Керндля (род. в 1928 г.). Для его творчества характерен пропагандистско-публицистический пафос, прозвучавший уже в первых пьесах-диалогах «Я встретил девушку» (1969) и «Когда придет Эрлихер?» (1971), завоевавших большую популярность.

Нравственные проблемы политического бытия людей поставлены в центр пьесы «Ночь с компромиссами» (1973—1975): победа чилийской контрреволюции порождает глубокий душевный кризис у главного героя пьесы, политически искушенного журналиста. Он задается вопросом, отвечает ли рутина его повседневных дел его первоначальным чаяниям и целям, отвечает ли его работа современным требованиям классово-борьбы. С этих позиций он пересматривает всю свою жизнь.

Райнер Керндль, продолживший этой драмой ряд простых по построению пьес-диалогов, достиг здесь вершины своего творчества благодаря тому, что ему удалось создать сложный и противоречивый образ главного героя, организовать в единый ансамбль довольно большое количество персонажей, найти проблему сильного интернационалистского звучания, сделав ее основой всех событий пьесы. Возможности такого подхода к драматургическому материалу были опробованы еще в пьесе «Удивительное путешествие Алоиса Фингерлейна» (1967). Керндль продолжил эти творческие поиски пьесой «Долгое прибытие Алоиса Фингерлейна» (1979).

Многие драматурги пытались отобразить в своих пьесах новые конфликты из сферы производства. Однако в результате этих попыток на сцене редко появлялись драматические произведения с интересным, насыщенным событиями действием. В основном преобладали диалоги, призванные изложить либо те или иные аргументы, либо мысли героев; персонажам не хватало жизненной достоверности. И все же благодаря этим пьесам накапливался важный опыт для дальнейшего развития драматического искусства, а некоторые из постановок несли в себе ценные творческие импульсы. Таковы были, например, пьесы «Кошачье золото» (1964) и «Шалопай» (1967) Хорста Заломона (1929—1972), «Костер» (1969) Клауса Вольфа (род. в 1935 г.) или «Кожа или рубашка» (1969) Эрика Нойча. Рольф Шнайдер (род. в 1932 г.) удачно использовал в пьесе «Переезд в замок» (1971) комический элемент.

Интерес зрителей и самого театра к камерным сценическим площадкам стимулировал работу драматургов в малых жанровых формах. Регина Вейкер

(род. в 1935 г.) в пьесе «Награжденные» (1974), Курт Барч (род. в 1937 г.) в пьесе «Живот» (1976) и Пауль Гратцик в пьесе «Ручное производство» (1976) показали конфликты социалистических производственных бригад: вопросы личных взаимоотношений, трудовой морали, критика мещанского образа жизни.

В более интимно-личном плане подходит к этой же проблематике Зигфрид Пичман в трех своих одноактных пьесах «Он и она» (1976). В них рассказывается о новых взаимоотношениях между мужчинами и женщинами, между представителями разных поколений.

Так, например, супружеская пара пытается разобраться в своей жизни среди безрадостных семейных будней. Некий молодой человек внезапно рассказывает о себе всю правду незнакомой пожилой женщине. Двое влюбленных неожиданно для себя сталкиваются с главными проблемами нашей эпохи. В этих пьесах нет бурных столкновений, динамичного сюжета; носителем сценического действия оказываются скорее почти неприметные перемены, тонкая психологическая наблюдательность автора.

Драматургия 70-х годов гораздо чаще, чем прежде, показывала на сцене проблемы молодежи. Армин Мюллер в пьесе «Франциска Лессер» (1970), Пауль Гратцик в «Объездах» (1970) и Гизела Штайнекерт (род. в 1931 г.) в радиопьесе «Последняя страница в дневнике» (1972) прослеживают сложный и противоречивый процесс формирования у молодых людей чувства гражданской ответственности.

Наибольшим успехом в эти годы пользовалась пьеса «Новые страдания молодого В.» (1972) Ульриха Пленцдорфа (род. в 1934 г.). Необычайно сильным был и отклик на его фильм «Пауль и Паула» (1973). Используя некоторые мотивы Дж. Д. Сэлинджера и проводя оригинальные, иногда пародийные параллели с гётевским «Вертером», Пленцдорф изображает молодого аутиста, честные и искренние устремления которого наталкиваются на непонимание в некоторых сферах жизни социалистического общества. Его смерть придает трагическую интонацию повествованию, которое нередко ведется в комической или сатирической манере. Автору удается вызвать симпатию к своему герою, но происходит это за счет поверхностной обрисовки остальных персонажей. И все же, хотя зачастую зритель видит лишь симптомы явлений вместо их причин, пьеса недвусмысленно указала на проблемы молодежи. Клаус Вишневский резюмировал: «Та резкость, с которой оба заявляли о своем личном праве на счастье как праве на полнокровную, осмысленную жизнь, не умалчивая при этом о своих трудностях, вызвала немало волнений, острую критику и горячую поддержку... стала поводом для многих полезных, конкретных, откровенных разговоров, споров среди молодых людей и взрослых. Речь в них шла не столько о критике и поддержке, сколько о личном жизненном опыте, о своих проблемах, об идеалах, о воспитании, о творческой или рутинной работе, о возможностях для развития личности, о взаимоотношениях между личностью и обществом и, не в последнюю очередь, о любви в социалистическом обществе»<sup>120</sup>.

Руди Штраль (род. в 1931 г.) пишет для зрителя, который любит посмеяться. В пьесе «По делу Адама и Евы» (1969) вымышленный суд ведет бракоразводный процесс, рассматривая весьма различные нравственные позиции и жизненные взгляды, события показываются в сатирическом свете. Этот комедийный рассказ о человеческих отношениях в социалистической повседневности привлек к себе внимание многих зрителей как в ГДР, так и за рубежом. Таким же успехом пользовались и пьесы Руди Штраля «Сума-

шедший запах свежего сена» (1974) и «Арно, принц фон Волькенштейн» (1973).

Веселье, юмор, ирония и сатира нужны были не только театру. Большинство авторов, которые видят и описывают действительность через эту призму, работают не только в кино, на радио и телевидении, но и в драме, поэзии и прозе. Руди Штраль известен также не только как драматург, но и как киносценарист («Герой резерва», 1965; «Тысячью поцелуев», 1964), прозаик («Ты и я и Маленький Париж», 1968; экранизация — в 1971 г.), автор книг для детей («Песочный человечек на Маячном острове», 1964). Гансгеорг Штенгель (род. в 1922 г.), многолетний автор популярной сатирической серии «Колючее животное», писал веселые, порой едкие стихи для кабаре («Штенгель-спаситель», 1974), рассказы и книги для детей («Петер-растреп», 1970). Весь спектр журналистских жанров опробован Лотаром Куше (род. в 1929 г.). Его фельетоны (короткие рассказы «Порванная пленка», 1973, «Всюду карликовая страна», 1960) принадлежат к наиболее удачным материалам журнала «Вельтбюне». Хенрик Кейш (род. в 1913 г.), разносторонний публицист и переводчик, добился значительного успеха сатирическим фильмом «Капитан из Кёльна» (1956); его эпиграммы метки и остроумны («Молотком и резцом», 1972). Ганс Краузе (род. в 1924 г.) пишет юмористическую прозу и песни едва ли не для всех средств массовой коммуникации, включая студии грамзаписи. Наибольшей популярностью пользуется его постоянная работа для кабаре «Дистель» и столь же забавные, сколь глубокие по смыслу стихи «Куддельдаддельду».

Герхард Бранстнер (род. в 1927 г.) пишет песни, афоризмы и пьесы, рассказы и романы. Время от времени он выступает с публикациями, где теоретически осмысляет свою работу («Не стал ли афоризм потерянным дитятей?», 1959). Бранстнер пишет также детективные и научно-фантастические романы («Путешествие к Планете окрыленных», 1968); он работает и в самых различных жанрах малой прозы («Шутовское зеркало. Книга семи искусств», 1971), в поэтической форме откликаясь на вопросы искусства, политики, современной жизни.

Весьма разносторонне творчество Йо Шульца (род. в 1920 г.), который пишет сатирические тексты для журналов и кабаре, а также шансоны, стихи, романы («Бег без лидера», 1976).

Гюнтер Шпрангер (род. в 1922 г.) принадлежит к тем писателям, кто использует для социального анализа преимущественно военную или детективную тему, когда человек оказывается в экстремальной ситуации и способен проявить мужество и героизм, то есть речь идет в данном случае о работе в жанре приключенческого и остросюжетного романа, примером может служить роман «Поездка в Вену» (1966).

Ганс Скиреки (род. в 1935 г.) использует в своих рассказах («Лев в парке», 1973) фантастические и гротесковые элементы, однако этими средствами он стремится отобразить примечательные явления современной действительности. Эту же задачу ставит перед собою и Рената Холланд-Мориц (род. в 1935 г.), автор фельетонов, рассказов, книг для детей. Кинофильмом «Человек, пришедший после бабушки» (1972), снятым по мотивам ее книги «Граффунда наводит порядок» (1969), а также телефильмом по мотивам ее книги «Проходная комната» (1967) Рената Холланд-Мориц завоевала симпатии многих любителей кино; впрочем, это имя было им хорошо известно и прежде благодаря остроумным и неллицеприятным рецензиям на кинофильмы, которые она регулярно публикует в журнале «Ойленшпигель».



## Драматургия для юных зрителей

Первый детский театр ГДР был основан при содействии советской военной администрации в 1946 году в Лейпциге. Опыт советского детского театра, начинание пролетарско-революционных писателей в 20-е годы послужили основой для той работы, которая принесла впоследствии богатые плоды.

В настоящее время в ГДР имеется 17 кукольных театров, 32 пионерских ансамбля и две тысячи детских самодеятельных театральных коллективов и кабаре; в Дрездене, Берлине, Магдебурге и Галле есть детские театры, в других театрах существуют филиалы детских театров.

Первые репертуары детских театров были немыслимы без советских пьес. Наряду с ними ставились сказки или инсценировалось классическое наследие. Лишь в 50-х годах в театре появились постановки пьес на современные темы, причем обычно это были театральные обработки известных и пользующихся успехом прозаических произведений. Это обстоятельство, обусловленное сравнительно небольшим кругом авторов, постоянно пишущих для детей — среди них можно назвать Х. Калау, М. Штройбеля, Й. Кнауца, Х. Чеховского, Г. Д. Шмидта и Г. А. Педерзани, — не сыграло, однако, негативной роли, ибо работа театра с эпическим материалом помогла ему довольно быстро набрать тот недостающий опыт, отсутствие которого было связано с конкретно-историческими причинами его развития. Заимствуя и материал и постановку проблем у прозы, детский театр опробовал множество различных жанровых форм — от пьесы-модели, сказок до ревю, опер и мюзикла.

Поэтичными, исполненными творческой фантазии были многие театральные инсценировки сказок: «Кот в сапогах» (1967) и «Умная Сузанна» (1972) Х. Калау, «Король Дроссельбарт» (1969) и «Гном» (1971) Х. Чеховского, «Шестеро странствуют по свету» (1972) К. Ноак и «Бременские музыканты» (1980) К. Энзиката.

Весьма интересными в идейно-художественном отношении были постановки фантастически-сказочных пьес, где использовались средства художественного остранения и в то же время проводилась аналогия с действительностью: «Самаркандское чудище» (1957) А. Э. Виде, «Сказка о трамвае Терезе» (1964, по мотивам О. Гофмана и Й. Герстеля) Г. Д. Шмидта, «Рейнеке Лис» (1968, музыка Р. Цехлин) и «Мастер Рёкле и мистер Фламмуфус» (1974, музыка Й. Верцлау) Г. Дайке. Кроме того, следует упомянуть пьесы «Кувшин с маслинами» (1966) Х. Калау, «Принц Португалии» (1973) Й. Кнауца, который писал комедии, сказки и переложения античных тем и для взрослого зрителя, «Король Йорг» (1974) Й. Эшнера, «Бедный рыцарь» (1979) П. Хакса, «И тут явился юный принц» (1980) М. Штройбеля.

Материалом для театральных постановок служат преимущественно события современности или недавнего прошлого. Благодаря Гансу Альберту Педерзани (род. в 1923 г.) и Гансу Дитеру Шмидту ряд выдающихся произведений литературы ГДР был успешно инсценирован и для детского театра. Среди этих произведений следует отметить романы М. Циммеринга «Охота за сапогом» (1961), О. Готше «Наш маленький трубач» (1963), Э. Штритматтера «Тинко» (1969) и Г. Гёрлиха «Чуть ближе к облакам» (1971).

В то же время сравнительно редкими были значительные произведения, написанные специально для детского театра. Начало им положила пьеса Г. фон Вангенгейма «Ты тот, кто нужен» (1950), за которой последовали пьесы Г. Циннер «С игрою в жизнь» (1951) и «Контрольная» (1960). Среди дальнейших драматургических работ для детского театра заслуживают вни-

мания: «История с футболом» (1969) Й. Кёппеля, «Примерный ученик» (1972), «Бригада Бернштейна» (1972) Э. Блаха, «Измена» (1975) Э. Брюнинг, «Мой велосипед» (1980) Э. Шлоссарека.

## Радиопьесы и телефильмы

Кино и радио, а с 50-х годов и телевидение стали с самого начала «оптовыми потребителями» литературы, прежде чем появилась специальная литература, ориентированная на эти виды искусства. Сценарии, написанные для телевидения, отвечают специфике этого средства массовой коммуникации. И в то же время они вполне сопоставимы с произведениями других литературных жанров, особенно с драматургическими произведениями для театра и с эпической прозой.

Средства массовой коммуникации сыграли исключительно важную роль в укреплении «связи искусства с массами, с повседневной жизнью, вовлечении художественных произведений и эстетических переживаний в быт и будничные привычки людей, которые осознали свои проблемы как проблемы искусства, что повлияло на расширение традиционных границ эстетики»<sup>121</sup>.

Уже в период между 1925 и 1933 годами Бертольт Брехт, Фридрих Вольф и Рудольф Леонгард внесли ценный вклад в зарождение радиопьесы<sup>122</sup>. После 1945 года большое внимание уделялось целенаправленному развитию этого жанра. Предпочтение отдавалось произведениям классического наследия, антифашистской эмиграции, мировой драматургии. Лишь в 1950 году количество оригинальных радиопостановок превысило количество драматических переработок для радио. Наиболее успешными радиодраматургами первых послевоенных лет стали Фридрих Карл Кауль (1906—1981) и Берта Ватерштрадт (род. в 1907 г.).

Радиопьесы Кауля (так же, как и многие из его последующих телеспектаклей) заимствовали свой материал из истории и практики судопроизводства. Берта Ватерштрадт обращалась к судьбам немецких рабочих семей, как, например, в радиопьесе «Пока был выключен ток» (1946).

В начале 50-х годов радиопьеса стала действенным оружием в борьбе за мир и в политических схватках, происходивших на мировой арене. Наиболее значительными радиодраматургами этого периода были Рудольф Леонгард и Максимилиан Шеер (1896—1978). Одной из вершин в обличении германского милитаризма стал радиомонолог Вальтера Карла Швейкерта (род. в 1908 г.) «Внимание, говорит Хакенбергер!» (1961). В трехчастной радиопьесе «Выздоровление» (1954) Карла Георга Эгеля (род. в 1919 г.) и Пауля Винса прошлое последней войны также находит свой отклик в настоящем.

Начиная с середины 50-х годов радиодраматургия во все большей мере осваивает материалы и темы современной действительности. Особое предпочтение отдается проблемам взаимоотношения людей в социалистических коллективах. Проблемам партийной работы и социалистических преобразований в сельском хозяйстве посвятил ряд своих радиопьес, построенных обычно на острых конфликтах, Бернгард Зеегер.

Полнее и многообразнее отражены взаимоотношения людей при социализме в 60-е годы: этот жанр играет едва ли не ведущую роль в постановке новых и актуальных вопросов. Большая заслуга в этом принадлежит Герхарду Ренчу (род. в 1926 г.) и Рольфу Шнайдеру.

Подъем радиодраматургии ГДР связан прежде всего с именем Гюнтера Рюкера.

В радиопьесе «Ночная смена» (премьера состоялась в 1952 г.) он первым предпринял попытку рассказать о проблемах нового времени в обществе, где труд стал свободен. Конфликт пьесы «Дори» (премьера — 1953 г.) основывается на тех исторических решениях, которые стояли перед немцами в эти годы. Обращаясь к историческим темам, Рюкер мастерски использовал форму радиопьесы-монолога («Место у окна», 1961; «Место у окна напротив», 1962; «Реквием по фонарщику», 1962; «Отчет № 3», 1970). Многоплановый образ социалистической действительности создан Рюкером в радиопьесе «Модель» (1970): в четырех эпизодах из современной повседневной жизни рассказывается о женщинах, счастливая судьба которых противоречивым образом связана с самим характером нового общества. Радиопьесой «Портрет толстой женщины» (1971) Рюкер внес существенный вклад в начавшийся в 70-е годы процесс интенсивного осмысления писателями ГДР проблем литературного творчества.

Радиопьесы Рюкера, создавшего также ряд интересных сценариев для художественных и документальных кинофильмов, подкупают прежде всего своей жизненной достоверностью, точностью деталей, меткостью языка.

Начиная с середины 50-х годов немалое значение обрела литературная работа для телевидения. Разумеется, на первых порах речь шла прежде всего о поиске специфических выразительных средств. Характерной для целого ряда произведений малого жанра была главным образом кинематографическая подача актуальных проблем и установок. Порою использовались традиции буржуазного сценического искусства легких жанров. Первые серьезные успехи непосредственно связаны с театральной драматургией, поэтому телепостановки легко и небезуспешно переносились на сцены театров. Это относится к телевизионным пьесам Фреда Рейхвальда (1921—1963), темой которых служили революционные преобразования в жизни людей деревни («Самосуд», 1957; «Риск Марии Диль», 1957; «Охотник за гектарами», 1959), а также к первым работам Гельмута Заковского (род. в 1924 г.): «Решение Лены Матке» (1958), «Камни на дороге» (1960), «Лето в Хайдкау» (1964) и шванк «Женские распри и хитрости любви» (1961). В них рассказывалось о простых крестьянах и о конфликтах, возникших в ходе социалистического строительства в деревне. Сильное впечатление производит жизненность характеров, созданных Гельмутом Заковским, особенно в женских образах.

Творчеству Рейхвальда и Заковского тематически близки телевизионные пьесы Бернгарда Зеегера, в основу которых были положены его радиопьесы, что порою заметно по некоторой скупости зрительного ряда и преобладанию диалогов. Партийная страстность, с которой Зеегер изображает простых людей труда и сознательных коммунистов, определяет идейно-художественные достоинства его двух телевизионных трилогий, показанных в 1966 и 1967 годах под названиями «Наследники Манifestа» и «Ганнес Тростберг».

В 60-е годы специфические художественные возможности телевидения использовались уже в гораздо большей мере. Огромный успех у зрителей имели многочисленные «телевизионные романы» и телепостановки, как, например, телевизионный цикл «Совесть пробуждается» (1961), сценарий для которого Ганс Олива-Хаген (1922—1983) написал по книге воспоминаний и при участии Рудольфа Петерсхагена.

Драматическая судьба, трудный, полный острых конфликтов путь бывшего офицера нацистского вермахта, сделавшего сознательный выбор в пользу

социализма, приобрели чрезвычайно актуальное звучание в этот период — вскоре после закрытия государственной границы ГДР 13 августа 1961 года.

Композиционный художественный принцип этих телевизионных постановок, хронологически последовательно показывавших человеческие судьбы в их связи с важнейшими политическими событиями и основными общественными силами, продолжал традиции социального романа.

В многосерийном телевизионном фильме «Ректор Шлютер» (1965—1966) Карла Георга Эгеля показаны судьба и духовный путь ученого во второй трети нашего века, границы и возможности, которые предоставляют ему капиталистический и социалистический общественный строй для раскрытия его творческих способностей.

Схож по построению, но целиком и полностью направлен на сатирическое разоблачение главного персонажа телевизионный роман К. Г. Эгеля «Я — Аксель Цезарь Шпрингер» (1968—1970, в сотрудничестве с Гарри Сепуком), в котором рассказывается о темном прошлом и реакционной сущности газетного короля ФРГ.

Широким историческим полотном стал телевизионный роман Герхарда Бенгша (род. в 1928 г.) «Крупп и Краузе» (1969—1970). Создав в 60-е годы ряд телевизионных художественных фильмов о положении трудящихся в ФРГ («Ночная смена», 1960; «Надежда в кредит», 1961; «Манко», 1962; сценарий для экранизации романа Макса фон дер Грюна «Светляки и пламя», 1966), Герхард Бенгш решил на этот раз проследить начиная с 20-х годов

судьбу одного из крупповских рабочих, противопоставив его «пушечному королю» из Рура.

Оба эти героя, как и множество второстепенных персонажей, являются носителями антагонистических противоречий между двумя главными классами капиталистического общества. В этом телевизионном фильме Бенгшу удалось с большой убедительностью рассказать также о победе рабочего класса в ГДР и тем самым показать конфронтацию между Круппом и Краузе как противостояние двух различных общественных систем на немецкой земле. Главное достоинство телевизионного фильма «Крупп и Краузе» состоит в том, что решающие, коренные вопросы современной эпохи наглядно изображены в нем на примере конкретных человеческих судеб.

С наибольшей последовательностью и успехом в жанре телевизионного романа работает Гельмут Заковский. Его многосерийные телевизионные фильмы «Дороги странствий» (1968) и «Даниэль



*Б. Зеегер (1971)*

«Друскат» послужили важным вкладом в художественное изображение средствами социалистического реализма духовного становления граждан ГДР. В центре телефильмов находится жизненный путь героев Заковского, а отдельные драматические или комедийные эпизоды их жизни оказываются неразрывно связанными с важными историческими событиями.

Телефильм «Дороги странствий» повествует о бывшей батрачке, потом крестьянке, «Даниэль Друскат» — о молодом крестьянине, впоследствии руководителе сельского хозяйства. Им приходится бороться и с эксплуататорами, и с людьми труда, пошедшими по ложному пути, а в «Друскате» — и с тем образом мыслей, стилем руководства, которые несовместимы с социализмом. Заковский показывает в своих фильмах, каким трудным препятствием для строительства новой жизни было тяжкое наследие войны. Из этих и из последующих неантагонистических противоречий рождались конфликты. Доброта, отзывчивость и прежде всего солидарность простых людей, а также авангардная роль революционного, организованного рабочего класса являются движущими силами сюжетных событий. Поиски счастья, смысла жизни, борьба за них, труд — вот основные темы этих телевизионных романов. Причины их успеха у широкого зрителя заключаются в том, что в единое целое сливаются в них и художественно убедительные образы людей труда, и осознание исторических событий, переживаемых ими.



*Г. Заковский (1978)*

Бенито Вогацкий (род. в 1932 г.) посвятил свои телевизионные художественные фильмы современным проблемам социалистического общества. В четырехсерийном телевизионном фильме «Мои лучшие друзья» (1965—1968) — особенно в сериях «Терпение смелых» (1967) и «Время — это счастье» (1968) — он прослеживает те новые трудности и проблемы, которые возникают в социалистическом обществе в результате научно-технической революции, предъявляющей все более высокие требования к рабочим, руководителям производства и экономики, ученым.

Вогацкий вскрывает конфликты, художественное отображение которых вызвало среди зрителей весьма оживленные дискуссии, поскольку речь шла о реальных проблемах, настоятельно требующих своего решения. Это стремление к злободневности, возможно, снижало порою художественные достоинства фильма, но вполне соответствовало замыслу автора показать сегодняшние трудовые коллективы, характерные и интересные образы рабочих, конфликты, назревшие в сфере планирования и управления производством. Большую популярность у зрителей завоевал мастер Фальк, опытный рабочий, человек деятельный, наделенный лукавым юмором.

В телевизионном фильме «Бродди» (1975) Вогацкий попытался в еще большей мере связать многоплановую проблематику прежних произведений с индивидуальностями, личными судьбами своих героев. Успехом у читателей

пользовались и прозаические работы Бенито Вогацкого: сборник рассказов «Цена за девушку» (1971) и романы «Дуэт с Амелией» (1977) и «Ослиная шкура» (1982).

## Поэзия

Поэзия начала 60-х годов явила своим читателям молодое лицо. Они стали свидетелями того, как в литературу стремительно вошла большая группа молодых поэтов. На многолюдных вечерах поэзии стихи читались тысячам горячих поклонников поэзии. Оживилась дискуссия о вопросах поэтического творчества. Заговорили о новой поэтической волне. Хотя позднее ажиотаж несколько спал, однако поэзия поднялась на новый уровень.

Социалистический образ жизни и возросшее историческое самосознание сформировали содержание этой поэзии, а новые неантагонистические противоречия в значительной мере определили ее проблематику. ГДР стала для поэтов социалистической родиной, в их стихах искала и находила свое выражение братская дружба с другими социалистическими странами. Изучались и творчески использовались художественные достижения прогрессивной зарубежной поэзии. И пусть некоторые из поэтов стремились резко отмежеваться от поэзии ГДР прежних лет, однако в целом ее традиции были подхвачены и продолжены.

Свой вклад в это поступательное движение литературного процесса вносили все поэты. Молодые поэты, чей приход в литературу был столь громким, нашли в лице Георга Маурера чуткого наставника, покровителя и критика. Примером для них служил Иоганнес Бобровский, завоевавший в эти годы большую популярность. Его произведения, получившие и международную известность, повлияли на творчество многих молодых поэтов.

Очень плотные по своему языку элегии Эриха Арендта с их весьма трудными для расшифровки ассоциациями соседствовали рядом с доходчивыми, простыми песнями других поэтов, написанными для молодежных клубов. Стихи Вильгельма Ткачика («У нас свои небесные луга», 1958; «Радужный балдахин», 1970; «День велик», 1972) запечатлели путь рабочего-поэта от 20—30-х годов до наших дней.

Социалистическая действительность и мировой революционный процесс воспринимались поэтами 70-х годов по-новому. Для поэзии этого периода характерны осознание сложности ее задач, глубокое проникновение в сущность межличностных отношений в обществе, открытие новых граней социалистического мировоззрения, обостренное чувство «нетривиальности языка»<sup>123</sup>.

Поэзия этих лет носила несомненный политический характер, хотя собственно политическая тематика и отодвинулась немного на задний план. Многие из поэтов приветствовали борьбу и победу вьетнамского народа, гневно протестовали против чилийской контрреволюции. Гельмут Прейслер (см. с. 315) посвятил три поэмы из книги «Цветной сон» (1972) и сборник «Моя мечта — человек» (1976) борьбе народов мира за лучшее будущее, раскрыв ее исторический смысл. Эти же темы звучали в стихах Фолькера Брауна («Против симметричного мира», 1976), Адольфа Эндлера («Песчинка», 1974), Хайнца Чеховского («Овцы и звезды», 1974), Петера Госсе («Определения места», 1975). В их стихах говорится о социалистическом укладе жизни, об отношении людей к работе, к решению общественных и личных проблем, об их отношении друг к другу и к самим себе. Исходя из сознания ответственности за социа-

листическое общество и высоких нравственных требований, поэты резко критиковали устаревший образ мыслей и действий. Но порою эта критика приобретала черты «злых карикатур»<sup>124</sup>, в результате чего не находили своего должного отображения исторические завоевания социализма.

Подобные тенденции отчетливо проявились, например, в сборнике «Письмо с синей печатью» Райнера Кунце (род. в 1933 г.; «Посвящения», 1963), который в 1977 году переселился в ФРГ.

Вызывающий, агрессивный характер неизменно носили песни и баллады Вольфа Бирмана (род. в 1936 г.), которые он писал и исполнял, находясь в ГДР с 1953 по 1976 год. Если поначалу они были нацелены против милитаристской политики империализма и определенных недостатков социалистического общества, то позднее в них все явственнее звучало принципиальное неприятие реального социализма. После острой полемики вокруг Бирмана в 1976—1977 годах несколько писателей и поэтов выехали из ГДР (в том числе Зара Кирш).

За период с начала 60-х годов в наибольшей мере проявилась творческая индивидуальность поэтов среднего поколения. В их стихах ощущается тот импульс, который возник от взаимодействия между продолжением прежних поэтических тенденций и теми новыми требованиями и возможностями, которые встали на повестку дня перед социалистической поэзией.

Это нашло свое выражение в поэтических сборниках Гюнтера Кунерта (род. в 1929 г.) «Непрошенный гость» (1965), «Невинность природы» (1966), «Открытый исход» (1972) и «Маленькое "но"» (1975). Кунерта интересовали внутренние противоречия. Он напоминает о тех несправедливостях и преступлениях, которые совершались в прошлом и совершаются сегодня, он предупреждает людей и призывает их к бдительности:

Вечерами  
 Когда в городах  
 Умирает свет и чернеют скелеты  
 Под условным названием «деревья»  
 Несущие небо  
 Тогда воскресают солдаты

Они маршируют под мостовыми  
 Чтоб вы слышали их  
 Пока города безмолвны.

Без устали  
 Ибо у вас в ваших квартирах  
 Трамваях  
 Машинах  
 Одно лишь занятие

Забота одна лишь — забвеньё  
 Забвеньё  
 Забвеньё.

(«Любимое занятие»)

Для языка и образного строя стихов Кунерта характерны отстраненность и вызов. Стремление к «индивидуальному мироосмыслению»<sup>125</sup> позволило

Кунерту ярче выявить особенности своей поэзии, но одновременно и усилило в них настроения пессимизма по отношению к истории и культуре. Им соответствует поэтика, устраняющаяся от активного, деятельного вмешательства в общественные процессы и представляющая человека в виде абстрактной антропологической сущности («Зачем писать?»).

Стихи сборника «Маленькое "но"» целиком и полностью направлены на акцентацию противоречий в жизненных событиях и позициях. В прозе Кунерт выступил (с 1978 г. живет в ФРГ) в качестве автора коротких историй и путевых заметок, весьма близких его стихам, а также с романом «От имени шляп» (1976).

Пауль Винс опубликовал в 1968 году сборник стихов «Служебная тайна».

Его стихи также повествуют об острых противоречиях человеческой судьбы. При этом наряду с социальными проблемами его внимание привлекает также отношение человека к природе и космосу.

Большое впечатление производит виртуозное использование языка в стихах Винса. Ирония и самоирония, меланхолия и гротеск определяют интонацию многих его стихов, основное содержание которых сам Винс охарактеризовал так: «Я слежу за противоборством сил, которые должен подчинить себе. Я пытаюсь сделать это в жизни и пытаюсь сделать это в стихах»<sup>126</sup>.

От стихов Кунерта или Винса явственно отличается поэтическая манера Хайнца Калау (род. в 1931 г.). Темой его стихов — преимущественно рифмованных — обычно служат повседневные события и впечатления, нередко им присуща некоторая дидактичность. При всем тяготении к конфликтному материалу им свойственны оптимизм и мажорные интонации.

Калау написал целый ряд прекрасных детских стихов («Василек цветет во ржи», 1972). Многие из его стихов вошли в школьные хрестоматии. На них часто пишут музыку.

Большим разнообразием по сравнению с 50-ми годами отмечено творчество Уве Бергера (род. в 1928 г.; «Хижины у реки», 1961; «Полуденная



Г. Цибулка (1977)



П. Винс (1976)



земля», 1965; «Лица», 1968; «Уход из тишины», 1982), Гюнтера Дайке (род. в 1922 г.; «Любовь в наши дни», 1954; «Облака», 1964), Йенса Гёрлаха (род. в 1926 г.; «Еврейская хроника», 1961; «Свет и тьма», 1963; «Джаз», 1966; «Городское кладбище в Доротее», 1972) и Гельмута Прейслера («Скажите человеческое слово», 1964; «Пути и встречи», 1966; «Счастью длиться», 1971).

Следуя урокам Иоганнеса Бобровского и Константина Паустовского, Вальтер Вернер (род. в 1922 г.) обращается в своих стихах к темам природы («Лес под ветром», 1970), при этом чрезвычайно важное значение для его творчества приобретает ассоциативность поэтического мышления. Яркая образность и богатство фантазии присущи поэзии Манфреда Штройбеля (род. в 1932 г.; «Счет времени», 1968; «За медом», 1977). Наиболее ощутимо это проявилось в его стихах для детей и о детях.



*Г. Дайке (1969)*

Творчество поэтов среднего поколения характеризуется весьма широким диапазоном. Во всяком случае, оно вовсе не осталось невосприимчивым к тому новому импульсу, который принесли с собою в литературу молодые поэты в начале 60-х годов. Более того, оба поколения оказались довольно тесно связаны друг с другом благодаря тому, что ими переживались одни и те же общественно-политические события. Об этом свидетельствует, например, та роль наставника молодых талантов, которую сыграл поэт и критик Адольф Эндлер (род. в 1933 г.; в 1955 г. переехал в ГДР из ФРГ). Пережив, как и многие другие поэты, творческий кризис в середине 50-х годов, Эндлер в последующее десятилетие занял позиции, которые были весьма близки поэзии молодых.

Гюнтер Дайке также с большим участием следил за работами молодых поэтов. О «вступлении нового поколения» он писал: «...пока мы еще рассчитывались с прошлым, они уже открывали для себя проблемы в настоящем, в том, что нам представлялось прогрессом, они видели недостатки, они вмешивались в события, спорили друг с другом, с единомышленниками и демонстрировали на практике то, что нам с трудом приходилось постигать теоретически: остроту и разрешимость неантагонистических конфликтов»<sup>127</sup>.

Здесь следует назвать прежде всего Фолькера Брауна. Исполненному внутренней силы самосознанию молодого поколения, выросшего уже при социализме, соответствовал в стихах Брауна неизвестный до этих пор образ лирического героя и новая, самобытная метафоричность языка. В первых стихах Брауна ясно ощущаются традиции В. Маяковского и влияние поэтики Е. Евтушенко:

Это магия джаза:  
бас взламывает окаменелость оркестра.  
Ударник вышвыривает бездарные звуки.  
Рояль вспарывает труп покорности.  
Саксофон взрывает оковы партитуры.  
Трепещите, пальцы! — мы играем новую тему,  
которой я одержим: быть самим собой —  
я борюсь за это, сливаясь с мотивом и ритмом.

(«Джаз». Перевод В. Куприянова)

Мощный натиск молодости, стремление изменить жизнь к лучшему, борьба с препятствиями на этом пути — вот что определяет поэтический язык стихов Брауна, в котором нередко звучат резко полемические интонации. Однако Браун не довольствуется одними лишь декларациями; социалистическая реальность воспринимается им во всей ее конкретности. Стройплощадки, пашни, институтские аудитории — здесь происходят события, о которых он пишет в своих стихах. Они воспевают историческое величие творческих деяний человека и атакуют мещанство. Они требуют от каждого полного раскрытия личностных сил на благо общего дела. На более тихих регистрах звучат темы любви и дружбы, выражающие сущность новых отношений людей в настоящем и будущем.

Первый сборник стихов Брауна назывался «Мой дерзкий вызов» (1965). В сборнике «Мы, а не они» (1970) поэт говорит об общечеловеческих и политических проблемах современного мира.

Целый раздел стихов посвящен отношению к немецкому империалистическому государству, которое он оценивает меркой революционных преобразований эпохи. В социалистическом обществе вскрывается ряд неантагонистических противоречий. Поэт настойчиво подчеркивает определяющую роль рабочего класса и его историческую ответственность. Однако порою в своей философской интерпретации социальных процессов Браун тяготеет к некоторой абстрактности.

В 70-е годы Браун одним из первых поэтов обратился в своем сборнике «Против симметричного мира» (1974) к теме растущей интеграции социалистических стран, к явлениям, которые он считает «решающим процессом этого века»<sup>128</sup>. Одновременно его интерес во все большей мере привлекают к себе проблемы личности, возможности, конфликты и перспективы социализма, поэт отстаивает коммунистические идеалы, остро противопоставляя их порою некоторым сложным фактам современности.



Ф. Браун (1976)

Лирика Брауна творчески продолжает традиции классической немецкой поэзии (Гёльдерлин). Примером этому может служить стихотворение Брауна «Время».

Наполовину в шумную  
 высь уже поднялись стены,  
 мерцающие башни, и светло  
 от изобретенного света.  
 Люди теснят друг друга,  
 проходя своими путями, однако  
 взгляды при встрече  
 становятся все приветливей.  
 Тело мое вскоре  
 растворится в цветенье  
 бетона. А лучшего  
 из того, чем дарует время,  
 мне увидеть не довелось.  
 И роз городов. Прекрасное  
 время лишь начинается.

Вслед за поэтическими сборниками Фолькера Брауна выходят его эссеистические заметки и размышления («Простой правды недостаточно», 1975). Рассказы Брауна, которым присущи автобиографические черты («Беззаботная жизнь Каста», 1972), обычно восходят к той же проблематике, что и его стихи.

Многообразие человеческих чувств и их изменений под влиянием новых общественных условий открывает в своих стихах Зара Кирш (род. в 1935 г.). При этом спектр ее стихов чрезвычайно широк, в них есть все — от веселых фантазий до мучительных раздумий о серьезных проблемах.

В ранних стихах («Разговор с динозавром», 1965, совместно с Райнером Киршем) эта серьезность ощущалась лишь эпизодически. Стихи о любви из сборника «Пребывание в деревне» (1967) затрагивают и такие значительные темы современности, как война во Вьетнаме или расчет с фашизмом («Легенда о Лиле»).

Эти стихи были напоминанием и предупреждением и одновременно творческим продолжением в освоении поэтического наследия Иоганнеса Бобровского. Для стихов, в которых речь идет о проблеме нравственных ценностей, Зара Кирш предпочитает обычно свободные формы.

Радости и боли, связанные со стремлением человека самоутвердиться в качестве целостной личности, являются доминирующей темой стихов из сборника «Заклинания» (1973).

Для этих стихов Зара Кирш находит слова, способные уловить тончайшие оттенки настроений и мыслей и передать их с большой психологической достоверностью; чувство же представляется в этих стихах жизнеутверждающей основой человеческих отношений.

Зара Кирш, переводившая Блока, Ахматову и Багрицкого, кроме того, писала и стихи для детей («Прекрасны птичьи песни в дождь», 1968). Записи бесед послужили Заре Кирш импульсом для ее рассказов («Женщина-пантера», 1973); в рассказе «Чудовищно высокие волны в море» (1973) повествуется о невероятных приключениях, происходящих в наши дни, при этом в причудливой писательской манере чувствуется влияние Клейста. Зара Кирш проживает в настоящее время в ФРГ.

Ряд поэтов, тесно связанных друг с другом, переживал как бы общий процесс развития. Это относится прежде всего к Карлу Микелю, Райнеру Киршу (род. в 1934 г.; первый сборник — «Совершить прогулку», 1980), написавшему также интересные статьи о поэзии («Должность поэта», 1979), Хайнцу Чеховскому и Гансу Цибулке, а также к Уве Грессману (1933—1969; «Птица Весна», 1966; посмертно — «Солнечный автомобиль», 1972; «Сказочные существа», 1979), образность и ассоциативность мышления которых внесла заметный вклад в развитие поэтического языка.

В этом же направлении складывалось и творчество Дитера Муке (род. в 1936 г.), Петера Госсе (род. в 1938 г.; «Антиосенневременное», 1968) и Акселя Шульце (род. в 1943 г.; «Сообщения одного лета», 1968; «На земле», 1973). Лужицкие поэты Юрий Кох и Кито Лоренц (род. в 1938 г.; «Струга — образы нашего края», 1967) привнесли своеобразный национальный колорит в разработку поэтических тем этого поколения.

Восприятие и творческое освоение исторических традиций, искусства прошлых веков, размышления о роли науки и техники в жизни социалистического общества, что нашло свое место, например, в стихах Ганса Цибулки (род. в 1920 г.; «Роза ветров», 1968; «Ласточки света», 1973), открыли новые черты в «поэзии природы» (Naturgedicht) («Виноградная лоза», 1980). Георг Маурер писал в 1971 году: «То, что поэт говорит о природе, он говорит об общественном строе, в котором живет»<sup>129</sup>. Свидетельством этого может послужить, например, заглавное стихотворение сборника Вальтера Вернера «Слова для бузины».

Птичий кустарник,  
заросли.  
Два крыла утром,  
гнездо под вечер.  
Бузина,  
отчий дом  
замирающих песен,  
дурманящих сердца,  
оживляющих погосты.  
Приют любви,  
шелест листвы,  
где от наших поцелуев  
наливаются  
тяжкая сладость ягод,  
светлые соки корней.

Человек и природа тесно связаны здесь друг с другом. Чувство полета и дома, смерть и любовь — вся человеческая жизнь сконцентрировалась в образе бузинового куста.

Основное содержание «поэзии природы» (Naturgedicht) 60-х и 70-х годов, переплетение столь значительных тем, как природа и война, человек и история, нашли свое выражение прежде всего в стихах Карла Микеля (род. в 1935 г.), вошедших в его сборники «Хвала и брань» (1963), «Vita nova mea» («Моя новая жизнь», 1966) и «Железный век» (1975). Кроме эссеистических работ о крупнейших представителях немецкой литературы, Карл Микель написал пьесу «Навсикая» (преьера — в 1968 г.) и либретто к опере Пауля Дессау «Эйнштейн» (преьера — в 1974 г.).

В стихотворении Микеля «Эльба» (1973) вслед за лаконичным описанием пейзажа (зимняя Эльба между Дрезденом и Хостервитцем) с античной

сентенциозностью говорится о влюбленных парах, укрывшихся за прибрежным кустарником.

Тема реки, часто сопряженная в поэзии с темами исторических надежд (Гёте, Гёльдерлин), вызывает здесь самые различные ассоциации с приметами XX века. Поэт вновь использует широкий диапазон мотивов, известных из классики, чтобы создать многоплановую и целостную картину мира.

Стихи о природе принесли широкую популярность с 70-х годов и Еве Штритматтер (род. в 1930 г.; «Я песнь творю из тишины», 1973; «Лунный снег лег на луга», 1975; «Единственная роза пересилит все», 1977; «Диалог», 1979; «Гелиотроп», 1983).

Ее чрезвычайно эмоциональные стихи продолжают романтические традиции. Лирическая героиня стихов Евы Штритматтер стремится к прямому и непосредственному самовыражению, а речь в них идет о главных событиях человеческой жизни. Важную роль играет звуковой ряд стиха и рифма. Неотделимое от связей с природой поэтическое чувство родины открыто для впечатлений от иных пейзажей и встреч с людьми из братских социалистических стран.

Более суровы и угловаты стихи Вульфа Кирстена (род. в 1934 г.; «Начало предложения», 1970; «Свинцовое дерево», 1977). Картины природы у него отражают и социальные аспекты жизни крестьян. Поэту удается найти интересные и самобытные образы, чтобы поведать об исторических переменах, происходящих в деревне.

Как и тема природы, тема любви служит мощным катализатором в процессе поэтического осмысления новых проблем и вопросов, которые ставит жизнь. Социальное освобождение женщины привело к тому, что и в любви двух людей на первый план выходит личность человека. Но в то же время чувственность любви, ее живая полнокровность воспринимается как неотъемлемое качество ее человечности.

В книгах Пауля Гюнтера Крона (1929—1979) «Все мои имена» (1976) и «Брошь» (1978) собраны стихи о любви, глубоко связанные с историческими и философскими размышлениями поэта.

Одной из замечательных особенностей социалистической литературы является тот факт, что известные поэты пишут стихи и для детей. В этом они следуют традициям пролетарско-революционных писателей, примеру Брехта, Бехера, Вайнерта, Фюрнберга, Кубы, Циммеринга и других. Начиная с 50-х годов — не последнюю роль здесь сыграло и проведение III Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине в 1951 году — количество стихов и песен, публикуемых в детских газетах и журналах, в антологиях, коллективных и тематических сборниках, неуклонно росло. Среди их авторов можно назвать Пауля Винса, Стефана Хермлина, Гюнтера Дайке, Хайнца Калау, Петера Хакса, Гельмута Прейслера, Манфреда Штройбея, Еву Штритматтер, Франца Фюмана, Фолькера Брауна, Розу Ниланд, Адольфа Эндлера, Вернера Бройнига, Райнера Кирша, Йенса Гёрлаха, Маргарету Нойман и Армина Мюллера. Они обращались не только к традиционным темам детской литературы, но и к новой тематике, раскрывавшей перед детьми и юношеством важные общественные проблемы и конфликты современности и по-новому характеризующей и формирующей отношения между взрослым и подрастающим поколениями в соответствии с условиями социалистического общества. Характерными чертами этих стихов являются их содержательность и высокий художественный уровень, отказ от плоской поучительности и примитивизации, свободная игра поэтической фантазии.

Такие авторы, как Вернер Линдеман (род. в 1930 г.; «Прогулка по Вулкениену», 1970; «Танцующие березы», 1977), Готфрид Герольд (род. в 1929 г.; «Небесно-голубая летняя скамейка», 1973; «Собираю шутки в шапку», 1979), Виктория Рупка-Франц (род. в 1930 г.; «Я — Колумб», 1975), Манфред Штройбель (род. в 1932 г.; «Счет времени», 1968), Рейнгард Бернгоф (род. в 1940 г.; «Кукушкина дудка», 1973), Вальтер Петри (род. в 1940 г.; «Остановка Чепуха», 1979) и Вольфганг Бушман (род. в 1943 г.; «Стул вместо лошадки и наоборот», 1980), написали множество прекрасных стихов, которые стали очень популярны у юных читателей.

Движение молодежных клубов песни, большую работу с которыми вела Гизела Штайнеккерт, дало мощный толчок для бурного развития песенного жанра. Из этого движения вышел ряд интересных авторов, которые одновременно были и исполнителями своих песен, в том числе Курт Деммлер (род. в 1940 г.), Рейнгольд Андерт (род. в 1944 г.) и Хартмут Кёниг (род. в 1947 г.). Их песни были посвящены политической классовой борьбе, проблемам повседневной жизни социалистического общества, дружбе народов и международной антиимпериалистической солидарности трудящихся.

Немало талантливых представителей выдвинуло и самое молодое поколение поэтов. Имена некоторых из них уже довольно хорошо известны: Уве Грюнинг (род. в 1943 г.; «Утренняя поездка в декабре», 1977), Юрген Реннерт (род. в 1943 г.; «Бранденбургские депеши», 1976), Герд Эггерс (род. в 1945 г.; «Мой Зимний дворец», 1972), Андреас Райман (род. в 1946 г.; «Мудрость плоти», 1975; «Целая половина жизни», 1979), Кристиан Пех (род. в 1946 г.; «Отступления о деревьях», 1976), Рихард Питрас (род. в 1946 г.; «Аварийный выход», 1980) и Уве Кольбе (род. в 1957 г.; «Врожденный век», 1980).

Стихи этих молодых поэтов выражают их веру в свои силы и активное отношение к социалистической действительности. Идеалы нового общественного строя, достижения отечественной поэзии ГДР и прогрессивной зарубежной поэзии служат для них высокой мерой нравственной требовательности и эстетических оценок. Активные, сознательные жизненные позиции этого поколения поэтов, выросших уже при социализме, отражены, например, в стихах Герда Эггерса, в известной степени характеризующих сущность новой поэзии.

Переживи все ужасы, всю радость  
своей земли. Судьбу  
с сосною раздели, но не утрати  
способность удивляться, научившись  
следить за ней, поняв ее закон.

Ствол вовремя свали, пока его  
не подточил жучок, не съела порча,  
и распили его, а из суков  
сложи костер, чтобы разжечь, когда  
в ненастный холод потемнеет небо.

Вода просачивается сквозь прибрежный  
песок. Сбей крепкий стол и стул.  
Сырую древесину покори. Всю радость,  
все ужасы земли переживи.  
Судьбу свою с сосною раздели.

## ПРИМЕЧАНИЯ

## Примечания

### Литература и литературная борьба в первой половине XX века (1895—1945)

<sup>1</sup> Holz A. Selbstanzeige zu: Phantasus. Zitiert nach: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. H. G. Thalheim u. a. Bd. 8, 2. Berlin, 1975, S. 1050—1051.

<sup>2</sup> Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955. Hg. v. W. Hecht. Berlin/Weimar, 1977, S. 137 (Notat vom 19. 12. 1940).

<sup>3</sup> Brecht B. Der Dreigroschenprozeß. — In: B.B.: Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. 1. Berlin/Weimar, 1966, S. 185.

<sup>4</sup> Zitiert nach F. Klein: Deutschland von 1897/ 98 bis 1917. Berlin, 1961, S. 42.

<sup>5</sup> Bismarck O. v. Rede vor dem deutschen Reichstag am 6. 2. 1888 (sog. Septennatsrede). In: O. v. B.. Also sprach Bismarck... Hg. v. A. Klein. Berlin, 1915.

<sup>6</sup> Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgehalten zu Gotha v. 11. bis 16. 10. 1896. Berlin, 1896, S. 181.

<sup>7</sup> Lexikon sozialistischer deutscher Literatur. Leipzig, 1964, S. 238.

<sup>8</sup> Mehring F. Kunst und Proletariat (1898). — In: F. M.: Gesammelte Schriften. Hg. v. T. Höhle u. a. Bd. 11. Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel. Hg. v. H. Koch. Berlin, 1961, S. 449.

<sup>9</sup> Энгельс — Минне Каутской в Вену. Лондон, 26 ноября, 1885 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 36, с. 269—270.

<sup>10</sup> F. Nietzsche an M. v. Meysenbug. Brief v. 18. 10. 1888. — In: F. N.: Werke in drei Bänden. Hg. v. K. Schlechta. Bd. 3. München, 1956, S. 1322.

<sup>11</sup> Nietzsche F. Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. Ibid. S. 634.

<sup>12</sup> Ibid., S. 433.

<sup>13</sup> Ibid., S. 634.

<sup>14</sup> Ibid., S. 919.

<sup>15</sup> Ibid., S. 839.

<sup>16</sup> Ibid., S. 423.

<sup>17</sup> Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. — In: F. N. (s. Nachweis 10). Bd. 1. München, 1954, S. 666 (Nr. 439).

<sup>18</sup> George S. Tage und Taten. Berlin, 1903, S. 85.

<sup>19</sup> Polgar A. Der Österreicher. Ein Nachruf. — In: Die Mission des Luftballons. Berlin, 1975, S. 543.

<sup>20</sup> Hofmannsthal H. v. Gedichte von Stefan George. — In: H. v. H.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. v. H. Steiner. Prosa, Bd. 1. Frankfurt a. M., 1950, S. 289.

<sup>21</sup> Hofmannsthal H. v. Das Schrifttum als geistiger Raum. — In: H. v. H. (s. in Nachweis 20). Prosa, Bd. 4. Frankfurt a. M., 1955, S. 413.

<sup>22</sup> Kraus K. Ich und die «Neue Freie Presse». — In: Die Fackel. Nr. 5/ 1 (Mitte Mai 1899), S. 11.



<sup>23</sup> Kraus K. Aphorismen. — In: K. K. Aphorismen und Gedichte. Auswahl 1903—1933. Hg. v. D. Simon. Berlin, 1974, S. 299.

<sup>24</sup> Kraus K. Was man im Traum auf sagen kann. — Ibid., S. 116.

<sup>25</sup> Kraus K. Im dreißigsten Kriegsjahr. — In: Die Fackel. Nr. 800—805/XXX (Anfang Februar 1929), S. 1—2.

<sup>26</sup> Kraus K. Demokratisierung und Isolierung. — In: Die Fackel. Nr. 811—819/XXXI, S. 176.

<sup>27</sup> Kraus K. Warum die Fackel nicht erscheint. — In: Die Fackel. Nr. 890—905/XXXVI (Ende Juli 1934), S. 33.

<sup>28</sup> Kraus K. Man frage nicht... In: K. K. (s. in Nachweis 23), ibid.

<sup>29</sup> Mann H. Erinnerungen an Frank Wedekind. — In: H. M.: Essays. Bd. 1. Berlin, 1954, S. 409.

<sup>30</sup> Reinhardt M. Über ein Theater, wie es mir vorschwebt. 1901. — In: M. R.: Schriften. Hg. v. H. Fetting. Berlin, 1974, S. 64.

<sup>31</sup> Winterstein E. v. Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte. Berlin, 1963, S. 337—338.

<sup>32</sup> Mann T. Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt a. M., 1956, S. 129.

<sup>33</sup> Mann T. Meine Zeit— In: T. M.: Zeit und Werk. Berlin, 1956, S. 588.

<sup>34</sup> Mann H. Notizen für den Schutzumschlag zu: Die Göttinnen. Hs. im Heinrich-Mann-Archiv der Akademie der Künste der DDR.

<sup>35</sup> Von H. Mann verf. Verlagsanzeige. — In: Heinrich Mann. 1871—1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Berlin/Weimar, 1971, S. 118.

<sup>36</sup> H. Mann an R. Schickele. Brief v. 27. 12. 1909. Ibid., S. 112.

<sup>37</sup> H. Mann an Ewers. Brief v. 31. 10. 1906. Ibid., S. 125.

<sup>38</sup> Liebknecht K. Militarismus und Antimilitarismus unter besonderer Berücksichtigung der internationalen Jugendbewegung. — In: K. L.: Gesammelte Reden und Schriften. Hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1. September 1900 — Februar 1907. Berlin, 1958, S. 308.

<sup>39</sup> Ленин В. И. Война и российская социал-демократия. — Полн. собр. соч. М., 1961, т. 26, с. 22.

<sup>40</sup> Pınthus K. Zur jüngsten Dichtung. — In: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Hg. v. P. Raabe, München, 1965, S. 72.

<sup>41</sup> Pınthus K. Vorwort zu: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Leipzig, 1968, S. 29.

<sup>42</sup> Pınthus K. (s. Nachweis 40), ibid.

<sup>43</sup> Ibid., S. 70.

<sup>44</sup> Heym G. Tagebuch v. 15. 9. 1911. — In: G. H.: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hg. v. K. L. Schneider. Bd. 3. Tagebücher Träume Briefe. Hamburg, 1960, S. 164.

<sup>45</sup> Becher J. R. Das poetische Prinzip. Berlin, 1957, S. 103—104.

<sup>46</sup> F. Kafka an O. Baum. Brief v. Juni 1918. — In: F. K.: Briefe 1902—1924. Hg. v. M. Brod. Frankfurt a. M., 1958, S. 242.

<sup>47</sup> Kafka F. Die acht Oktavhefte. — In: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. v. M. Brod. Frankfurt a. M., 1953, S. 120—121.

<sup>48</sup> Kafka F. (s. Nachweis 46), S. 28.

<sup>49</sup> Frank L. Links wo das Herz ist. Berlin, 1957, S. 491.

Примечания

- <sup>50</sup> Ruge W. Deutschland 1917—1933. Berlin, 1974, S. 65.
- <sup>51</sup> Mann T. Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte. — In: T. M.: Altes und Neues. Berlin, 1956, S. 214.
- <sup>52</sup> Манн Г. Молодые люди. — Сочинения в восьми томах. М., 1958, т. 8, с. 384.
- <sup>53</sup> Mühsam E. Selbstbiographie. — In: E. M.: Unpolitische Erinnerungen. Leipzig, 1963, S. 267.
- <sup>54</sup> Ibid., S. 270.
- <sup>55</sup> Zitiert nach A. Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1927, S. 629.
- <sup>56</sup> Grosz G. u. Herzfelde W. Die Kunst ist die Gefahr. — In: Manifeste, Manifeste 1905—1933. Hg. v. D. Schmidt. Dresden, 1965, S. 352.
- <sup>57</sup> Ibid., S. 358.
- <sup>58</sup> Kanel O. Kunst und Künstler im Proletariat. — In: F. Albrecht: Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Berlin/Weimar, 1970, S. 531.
- <sup>59</sup> Бехер И. Р. «Мертвая точка» (О немецкой литературе нашего времени). См.: Бехер И. Р. Любовь моя, поэзия. М., 1965, с. 468.
- <sup>60</sup> Вебер J. R. Über die proletarisch-revolutionäre Literatur in Deutschland. — Ibid., S. 28.
- <sup>61</sup> Jhering H. Das werdende Drama (1925). — In: H. J.: Der Kampf ums Theater. Berlin, 1974, S. 216.
- <sup>62</sup> Brecht B. Der Dreigroschenprozeß. — In: B. B. (s. Nachweis 3), S. 249.
- <sup>63</sup> Langenbucher H. Die deutsche Gegenwartsdichtung. Eine Einleitung in die volkhafte Schrifttum unserer Zeit. Berlin, 1939, S. 148.
- <sup>64</sup> Mann T. Bekenntnis zum Sozialismus. — In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1965, S. 429.
- <sup>65</sup> Hesse H. Über Literatur. Berlin/Weimar, 1978, S. 452.
- <sup>66</sup> Mann H. Dichtkunst und Politik. In: H. M. (s. Nachweis 31). S. 324.
- <sup>67</sup> Манн Г. Немецкая республика. — Сочинения в восьми томах. М., 1958, т. 8, с. 408.
- <sup>68</sup> Mann T. Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters. In: T. M.: Adel des Geistes. Berlin, 1956, S. 125.
- <sup>69</sup> Ossietzky C. v. Rede auf einer Kundgebung des Berliner SDS am 17. 1. 1933. Zitiert nach A. Kantorowicz: C v. Ossietzkys Vermächtnis. In: Die Weltbühne 2 (1947), S. 373.
- <sup>70</sup> Döblin A. Vom alten zum neuen Naturalismus. — In: A. D.: Die Vertreibung der Gespenster. Berlin, 1968, S. 497.
- <sup>71</sup> Feuchtwanger L. Die Konstellation der Literatur. — In: L. F.: Centum opuscula. Rudolstadt, 1956, S. 419.
- <sup>72</sup> Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслии исторического романа. — Собр. соч. в двенадцати томах. М., 1968, с. 670.
- <sup>73</sup> Фейхтвангер Л. Мой роман «Успех». — Собр. соч. в двенадцати томах. М., 1968, с. 657.
- <sup>74</sup> Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслии исторического романа. — Собр. соч. в двенадцати томах. М., 1968, с. 674.
- <sup>75</sup> Vgl. Schröter K. Heinrich Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg, 1967, S. 107.
- <sup>76</sup> Döblin A. Vom alten zum neuen Naturalismus. — In: A. D. (s. Nachweis 70), S. 497.

- <sup>77</sup> Р е м а р к Э. М. На Западном фронте без перемен. Возвращение: Романы. Минск, Высшая школа, 1982, с. 6.
- <sup>78</sup> F a l l a d a H. Bauern, Bomben und Bonzen. Vorbemerkung. Berlin/Weimar, 1964, S. 12.
- <sup>79</sup> H o l l a e n d e r F. Cabaret. — In: Die Weltbühne 28 (1932), S. 170.
- <sup>80</sup> B e n j a m i n W. Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch. — In: W. B.: Lesezeichen. Leipzig, 1970, S. 256.
- <sup>81</sup> T u c h o l s k y K. Gebrauchslyrik. — In: K. T.: Gesammelte Werke. Hg. v. M. Gerold-Tucholsky u. F. J. Raddatz. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1961, S. 1322.
- <sup>82</sup> T u c h o l s k y K. Gesunde und kranke Nerven. — Ibid., Bd. 3, S. 558.
- <sup>83</sup> B e c h e r J. R. Unser Bund. — In: Zur Tradition... (s. Nachweis 59), S. 95.
- <sup>84</sup> С м.: Entwurf eines Aktionsprogramms. — Ibid., S. 119.
- <sup>85</sup> Ibid., S. 120.
- <sup>86</sup> W o l f F. Kunst ist Waffe. — In: F. W. (s. Nachweis 59), S. 37.
- <sup>87</sup> Б р е х т Б. Народность и реализм. — Б. Брехт о литературе. М., Художественная литература, 1977, с. 186.
- <sup>88</sup> B r e c h t B. Vergnügenstheater oder Lehrtheater? — In: B. B. Schriften zum Theater. Bd. 3. Berlin/Weimar, 1964, S. 60.
- <sup>89</sup> B e c h e r J. R. Unsere Wendung. Vom Kampf um die Existenz der proletarisch-revolutionären Literatur zum Kampf um ihre Erweiterung. — In: Zur Tradition... (s. Nachweis 59), S. 375.
- <sup>90</sup> Ibid., S. 383.
- <sup>91</sup> С м.: Entwurf zu einem Programm des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. — Ibid., S. 393, 394, 397.
- <sup>92</sup> B e c h e r J. R. Erinnerung um einen Roman. — In: J. R. B. (CHCI = CH)<sub>3</sub> As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg. Berlin/Weimar, 1969, S. 562.
- <sup>93</sup> B e c h e r J. R. Vorwort zur russischen Ausgabe von: Levisite (1926). — Ibid., S. 555.
- <sup>94</sup> B e c h e r J. R. Unsere Wendung. — In: Zur Tradition... (s. Nachweis 59), S. 381.
- <sup>95</sup> Zitiert nach F. Albrecht: Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Berlin/Weimar, 1970, S. 294.
- <sup>96</sup> W e i n e r t E. 10 Jahre an der Rampe. — In: E. W.: Ein Dichter unserer Zeit. Aufsätze aus drei Jahrzehnten. Berlin, 1960, S. 20.
- <sup>97</sup> B e c h e r J. R. Kühnheit und Begeisterung. — In: Zur Tradition... (s. Nachweis 59), S. 431.
- <sup>98</sup> W e i s k o p f F. C., H i r s c h f e l d K. Um den proletarischen Roman. Rundfunk-Gespräch. — In: Zur Tradition... (s. Nachweis 59), S. 196.
- <sup>99</sup> K i s c h E. E. Reportage als Kunstform und Kampfform. — Ibid., S. 723.
- <sup>100</sup> Zitiert nach: Kisch-Kalender. Berlin, 1955, S. 186.
- <sup>101</sup> Б р е х т Б. Немецкий театр двадцатых годов. — Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах, т. 5/2. М., Искусство, 1965, с. 75.
- <sup>102</sup> B r e c h t B. Offener Brief an den Schauspieler Heinrich George. — Ibid., S. 11.
- <sup>103</sup> В о л ь ф Ф. Современный немецкий театр. — Фридрих Вольф. Искусство — оружие. Статьи. Очерки. Письма. Составитель В. Н. Девекин. М., Прогресс, 1967, с. 80.
- <sup>104</sup> K r o e t z F. X. Horváth von heute für heute. — In: F. X. K.: Weitere Aussichten... Neue Texte. Hg. v. W. Schuch u. J. Ziller. Berlin, 1976, S. 520.

Примечания

- <sup>105</sup> P i s c a t o r E. Entstehung der Piscator-Bühne. — In: E. P.: Das politische Theater (= Schriften I). Hg. v. L. Hoffmann. Berlin, 1968, S. 129.
- <sup>106</sup> Ibid., S. 133.
- <sup>107</sup> Б р е х т Б. Об экспериментальном театре. — Бертольт Брехт. Театр, т. 5/2. М., Искусство, 1965, с. 88.
- <sup>108</sup> В о л ь ф Ф. Пролетарское искусство в Германии. — Фридрих Вольф. Искусство — оружие, с. 29.
- <sup>109</sup> В о л ь ф Ф. Основные элементы драмы. — Перевод З. Петровой.
- <sup>110</sup> В о л ь ф Ф. Современные проблемы театра. — Там же, с. 121.
- <sup>111</sup> Zitiert nach W. Jehser: Friedrich Wolf. Sein Leben und Werk. Berlin, 1968, S. 69.
- <sup>112</sup> В о л ь ф Ф. Один «Мамлок»? Нет, 12 миллионов Мамлоков. — Ф. Вольф. Искусство — оружие, с. 364.
- <sup>113</sup> Б р е х т Б. Мать. Примечания. — Брехт Б. Театр, т. I, с. 458.
- <sup>114</sup> B r e c h t B. Gedichte. Bd. I. Berlin, 1961, S. 8.
- <sup>115</sup> B r e c h t B. Marxistische Studien. — In: B. B.: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Bd. I. Berlin/Weimar, 1968, S. 79—80.
- <sup>116</sup> Zitiert nach R. Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Stuttgart, 1976, S. 93.
- <sup>117</sup> B r e c h t B. Die Dreigroschenoper. — In: B. B. (s. Nachweis 113), Bd. 3. Berlin, 1962, S. 100.
- <sup>118</sup> B r e c h t B. Vergnügungstheater oder Lehrtheater? — In: B. B. (s. Nachweis 88), S. 62.
- <sup>119</sup> W e i n h e b e r J. Meine geistige Welt. — In: J. W. Sämtliche Werke. Hg. v. J. Nadler u. H. Weinheber. Bd. 4. Salzburg, 1954, S. 13.
- <sup>120</sup> H o f m a n n F. Nachwort zu: A. Polgar: Die Mission des Luftballons. Berlin, 1975, S. 615.
- <sup>121</sup> P o l g a r A. Die Mission des Luftballons. Berlin, 1975, S. 546.
- <sup>122</sup> Ibid., S. 175.
- <sup>123</sup> K r a u s K. Anderthalb Wahrheiten. Berlin, 1969, S. 91—92.
- <sup>124</sup> K r a u s K. Franz Ferdinand und die Talente. — In: K. K.: Grimassen. Auswahl 1902—1914. Hg. v. D. Simon. Berlin, 1971, S. 557.
- <sup>125</sup> B r o c h H. Gesammelte Werke. Hg. v. H. Arendt. Bd. 8. Briefe von 1929—1951. Zürich, 1957, S. 18.
- <sup>126</sup> Ibid., S. 686.
- <sup>127</sup> B r o c h H. (s. Nachweis 125). Bd. 10. Zürich, 1961, S. 320.
- <sup>128</sup> Ibid., S. 280.
- <sup>129</sup> B e n j a m i n W. Der destruktive Charakter. — In: W. B.: Schriften. Hg. T. W. Adorno u. G. Adorno. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1955, S. 3.
- <sup>130</sup> R o t h J. Die Überschätzung der Jungen. — In: J. R.: Werke in drei Bänden. Bd. 3. Köln/Berlin, 1956, S. 573.
- <sup>131</sup> Zitiert nach: Der österreichische Roman in 20. Jahrhundert. Bd. I. Wien/Stuttgart, 1971, S. 155.
- <sup>132</sup> Zitiert nach: J. Wulf: Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Gütersloh, 1963, S. 46.
- <sup>133</sup> Ibid., S. 174.

- <sup>134</sup> Seghers A. Fürst Andrej und Raskolnikow. — In: A. S.: Glauben an Irdisches. Leipzig, 1969, S. 69.
- <sup>135</sup> Die Sammlung I (1933), S. 2.
- <sup>136</sup> Becher J. R. Im Zeichen des Menschen und der Menschlichkeit. — In: Zur Tradition... (s. Nachweis 59), S. 688.
- <sup>137</sup> Брехт Б. О нерифмованных стихах с нерегулярными ритмами. — Б. Брехт. О литературе. М., Художественная литература, 1977, с. 239.
- <sup>138</sup> Weiskopf F. C. Unter fremden Himmeln. Berlin, 1947, S. 66—67.
- <sup>139</sup> Mann T. Spanien. — In: T. M. (s. Nachweis 33), S. 762.
- <sup>140</sup> Mann T. Briefe 1937—1947. Hg. v. E. Mann. Berlin/Weimar, 1965, S. 41.
- <sup>141</sup> Ibid., S. 423.
- <sup>142</sup> Mann H. Nur das Proletariat verteidigt Kultur und Menschlichkeit. — In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Berlin/Weimar, 1971, S. 136.
- <sup>143</sup> Mann T. Schicksal und Aufgabe. — In: T. M. (s. Nachweis 64), S. 629.
- <sup>144</sup> Манн Г. Памятное лето. — Сочинения в восьми томах, т. 8. М., 1958, с. 526.
- <sup>145</sup> Там же, с. 527—528.
- <sup>146</sup> Mann T. Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich. — In: T. M. (s. Nachweis 51), S. 771.
- <sup>147</sup> Mann T. Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt a. M., 1956, S. 207.
- <sup>148</sup> Mann T. Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag. — In: T. M.: Zeit und Werk. Berlin, 1956, S. 451.
- <sup>149</sup> Mann T. Leiden an Deutschland. Tagebuchblätter aus den Jahren 1933—1934. Ibid., S. 161.
- <sup>150</sup> Mann T. Brief an Karl Kerényi (1934—1941). — In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1965, S. 624.
- <sup>151</sup> Mann T. Schicksal und Aufgabe. — In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. S. 624.
- <sup>152</sup> Seghers A. Fürst Andrej und Raskolnikow. — In: A. S.: Glauben an Irdisches, Leipzig, 1969, S. 70.
- <sup>153</sup> Becher J. R. Nach dem internationalen Kongress der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur. — In: Internationale Literatur. Deutsche Blätter 5 (1935) 8, S. 9.
- <sup>154</sup> Becher J. R. Im Zeichen des Menschen und der Menschlichkeit. — In: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Hg. u. komm. v. d. Deutschen Akademie der Künste. Berlin — Weimar<sup>2</sup>, 1967, S. 17.
- <sup>155</sup> Ibid., S. 695.
- <sup>156</sup> Seghers A. Volk und Schriftsteller. — In: A. S.: Glauben an Irdisches. Leipzig, 1969, S. 29.
- <sup>157</sup> Lukács G. Es geht um den Realismus. — In: G. L.: Probleme des Realismus. Berlin, 1955, S. 239.
- <sup>158</sup> Ibid., S. 238.
- <sup>159</sup> Seghers A. Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. — Ibid., S. 259.
- <sup>160</sup> Брехт Б. Широта и многообразие реалистического метода. — Бертольт Брехт о театре. М., ИЛ, 1960.
- <sup>161</sup> Там же.

## Примечания

<sup>162</sup> Zitiert nach Stein Ernst: Nachwort zu J. R. Becher: Gedichte 1936—1941. Gesammelte Werke. Bd. 4. Berlin/Weimar, 1966, S. 862.

<sup>163</sup> Ibid., S. 867.

<sup>164</sup> Ibid., S. 879.

<sup>165</sup> Becher J. R. Zitiert nach Stein Ernst: Nachwort zu J. R. Becher: Gedichte 1936—1941. Gesammelte Werke. Bd. 5. Berlin, 1967, S. 741.

<sup>166</sup> Benjamin W. Kommentare zu Gedichten von Brecht. — In: B. W.: Lesezeichen. Leipzig, 1970, S. 307.

<sup>167</sup> Benjamin W. Gespräche mit Brecht. Frankfurt a. M., 1966, S. 129—130.

<sup>168</sup> Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955. Hg. v. W. Hecht. Berlin/Weimar, 1966, S. 26 (Notat v. 25. 2. 39).

<sup>169</sup> Ibid., S. 31 (Notat v. Mai 39, Pfingsten).

<sup>170</sup> Брехт Б. Малый органон для театра. — Бертольт Брехт о театре. М., ИЛ, 1960.

<sup>171</sup> Brecht B. Stücke. Bd. 9. Berlin/Weimar, 1958, S. 369.

<sup>172</sup> Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955. Hg. v. W. Hecht. Berlin/Weimar, 1966, S. 157 (Notat v. 1. 4. 41).

<sup>173</sup> Ibid., S. 94 (Notat v. 3. 8. 40).

<sup>174</sup> Брехт Б. Широка и многообразие реалистического метода. — Бертольт Брехт о театре. М., ИЛ, 1960.

<sup>175</sup> Brecht B. Anmerkungen zu: Mutter Courage und ihre Kinder. In: B. B.: Stücke. Bd. 7. Berlin, 1957, S. 207.

<sup>176</sup> Brecht B. Das andere Deutschland. — In: B. B.: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Bd. 2. Berlin/Weimar, 1968, S. 289.

<sup>177</sup> Brecht B. Arbeitsjournal 1938—1955. Hg. v. W. Hecht. Berlin/Weimar, 1977, S. 324 (Notat v. 27. 5. 43).

<sup>178</sup> Брехт Б. Малый органон для театра. — Бертольт Брехт о театре. М., ИЛ, 1960.

<sup>179</sup> Там же.

<sup>180</sup> Seghers A. Aufgaben der Kunst. — In: A. S.: Glauben an Irdisches. Leipzig, 1969, S. 170.

<sup>181</sup> Ibid., S. 326.

## 1945 — конец и начало

<sup>1</sup> Bredel W. Eine entscheidende Stunde deutscher Geschichte. — In: W. B.: Publizistik. Zur Literatur und Geschichte. Berlin/Weimar, 1976, S. 238.

<sup>2</sup> Brecht B. Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. 2. Berlin/Weimar, 1966, S. 366—367.

## Литература ФРГ

<sup>1</sup> Эта доктрина отождествляла социализм и фашизм как «тоталитаризм» и, кроме того, служила клевете на демократические преобразования в тогдашней советской оккупационной зоне. Она была выражением перемены политического курса западных держав, которые в 1945—1946 годах начали «холодную войну» против СССР.

<sup>2</sup> На своем первом партийном съезде СДПГ провозгласила в западных зонах социализм как «задачу дня».

<sup>3</sup> Аленская программа ХДС 1947 года содержала социалистические требования.

<sup>4</sup> Принятый на I съезде немецких писателей манифест выражал волю писателей «освоить и продолжить немецкую гуманистическую традицию». Писатели «видят в нашем языке и нашей культуре залог нерушимого единства нашего народа и страны и связующее звено через все зональные границы и партии. Как глашатаи свободолобивых и миролюбивых немцев, мы, писатели всех зон, считаем своим долгом поддерживать сознание ответственности за беды и страдания, которые принес народам мира гитлеровский режим» ("Der Autor", Zeitschrift des Schutzverbandes deutscher Autoren, Н. 8, 1947).

<sup>5</sup> "Literatur und Politik. Sieben Vorträge zur heutigen Situation in Deutschland". Нг. v. Н. Bechtoldt. Konstanz, 1948.

<sup>6</sup> Ср. также Е. Wiechert: Rede an die deutsche Jugend (1945), О. Flake: Die Deutschen (1946), F. v. Unruh: Rede an die Deutschen (1958), F. Werfel: An das deutsche Volk (1945).

<sup>7</sup> Thieß F. Innere Emigration. — In: Die große Kontroverse. 1963, S. 24.

<sup>8</sup> Там же приведены письма В. фон Моло, О. Флаке и других.

<sup>9</sup> Andersch A. Die sozialistische Situation. Versuche einer synthetischen Kritik. — In: Der Ruf, 1947, 15, S. 4.

<sup>10</sup> Wiechert E. Der Totenwald. Berlin, 1946. Vorspruch.

<sup>11</sup> Понятие «магический реализм» было употреблено Г. Полем в журнале «Ауфбау» для обозначения весьма различных романов. Кроме названных, Поль включал в это понятие и произведения А. Зегера и С. Хермлина, обосновывая это использованием названными писателями сюрреалистических стилизованных средств. Принятое в первую очередь буржуазной критикой, это понятие подразумевало трансцендентное истолкование современных исторических процессов.

<sup>12</sup> Понятия «сплошной вырубке» и «нулевой точки» были впервые применены для обозначения литературной ситуации в 1945 году лишь в конце 40-х годов. В 1949 году В. Вейраух в выпущенной им антологии «Тысяча граммов» под понятием «сплошная вырубка» имел в виду вполне определенную литературную программу: «Новому началу развития прозы в нашей стране присущи только новаторские методы и стремления. Метод инвентаризации и стремление к правде. То и другое ценой поэзии». — W. Weyrauch: "Mit dem Kopf durch die Wand", 1972, S. 45.

<sup>13</sup> Часть буржуазной интеллигенции исходит из того, что фальшива всякая идеология и что возможна свободная от идеологии интерпретация действительности. В послевоенное время эти представления были направлены прежде всего против фашистской, но потом и против марксистской идеологии. Идеология подозрения стала неотъемлемой частью буржуазной идеологии.

<sup>14</sup> Weisenborn G. "Memorial", Berlin, 1947. Vorspruch.

<sup>15</sup> Eich G. "Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises". "Über Günter Eich", Frankfurt a. M., 1970, S. 19.

<sup>16</sup> «Конгресс за свободу культуры» открылся 26 июля 1950 года, через день после начала войны в Корее. Сообщение об этом, по словам реакционного критика Г. Э. Хольтузена, вызвало «бурные овации» участников конгресса. "Merkur" 5 (1951) 3, S. 245.

<sup>17</sup> В их числе были Г. Альберс, С. Андрес, К. Деш, О. Дикс, А. Дёблин, А. Эггебрехт, Х. Ойленберг, Л. Франк, М. Хаузмэн, Х. Х. Янн, О. Кокошка, Э. Кройдер, В. фон Моло, Э. Никиш, О. Панкок, Г. В. Рихтер, Э. Ровольт, П. Шаллюк, В. Штаудте, Ф. фон Унру, В. Вейраух.

<sup>18</sup> Присутствовали также Й. Беренс-Готеноль, Г. Ф. Блунк, Э. Виттек, Г. Штегуйайт, В. Веспер, Р. Ойрингер, Г. Гримм, М. Бартель, Э. Г. Кольбенхойер, А. Мигель.

<sup>19</sup> Об официальном признании Э. Юнгера свидетельствует приветственная телеграмма бывшего канцлера ФРГ Л. Эрхарда, который выражал ему «особую благодарность»

## Примечания

за выдающийся вклад в обогащение нашей духовной и культурной жизни». См. "Kümbiskern", 1965, Н. I, S. 166.

<sup>20</sup> Заявления издателя журнала «Лабиринт» 6, 1962, S. 2. Zit. nach H. J. Bernhard "Die Romane Heinrich Bölls", Berlin, 1970, S. 298.

<sup>21</sup> Цикл лекций в университете во Франкфурте-на-Майне с участием также И. Бахман, Г. Хайсенбюттеля и других, излагавших свои взгляды на поэтику. В зимний семестр 1963/1964 года Генрих Бёлль читал лекции на тему «Эстетика гуманизма».

<sup>22</sup> Публицистическими свидетельствами такой переориентировки являются также статьи «Наш Освенцим» (1965), «Практик, человек не от мира сего и Вьетнам» (1966), «Ангажированность как обязательный предмет для писателя» (1967). Эссеистика представлена в сборниках «Опыт жизненный и книжный» — "Erfahrungen und Leseerfahrungen" (1965), «Краеведение» — "Heimatkunde" (1968), «Как и что отражает литература» — "Wie und wovon handelt Literatur" (1973). В ГДР был издан сборник под названием "Was zu bezweifeln war" (1976).

<sup>23</sup> Прямым свидетельством задач неконформистской позиции являются в первую очередь документальные сцены «Поум, или Прошлое летит вместе с нами», написанные в поддержку избирательной кампании СДПГ 1965 г.; речь при награждении премией Бюхнера «О само собой разумеющемся» (1965); доклад на заседании «Группы 47» в Принстоне (США) «О роли пишущих придворных шутов при условии отсутствия дворов» (1966).

<sup>24</sup> Текст на суперобложке книги G. Grass "Die Vorzüge der Windhühner", Neuwied 1957.

<sup>25</sup> Lenz S. "Beziehungen, Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur", München, 1972, S. 203.

<sup>26</sup> Rühmkorf P. "Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen", Hamburg, 1972, S. 94.

<sup>27</sup> Weugauch W. "Der Eid des Gotthold Ephraim Lessing". — In: "Die Gegenwart" 5 (1950) 14, S. 94.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> К этим господствующим на рынке концернам принадлежат концерн Шпрингера с его оглуляющими массы ежедневными газетами и иллюстрированными журналами, группа издательств «Грунер унд Яр» с обширной продукцией иллюстрированных журналов. В книжном деле подобное место занимает концерн Бертельсмана с его читательскими кружками.

<sup>30</sup> Walsер M. "IG Kultur?" — In "Einigkeit der Einzelgänger", München, 1971, S. 38.

<sup>31</sup> О социальном положении не состоящих на службе писателей и писателей, служащих в органах массовой информации, и различиях в их социальном положении см. "Der Autorenreport". Hg. v. K. Fohrbeck und A. J. Wiesand. Hamburg, 1972, bes. S. 204—210.

<sup>32</sup> Инициаторами этого Союза свободных немецких авторов являются его президент Х. фон унд цу принц фон Лёвенштайн, Р. Кремер-Бандони, Х. Хабе, О. Цирер, А. Дернет-Холениа и др.

<sup>33</sup> Обстоятельные документы такой переориентации и дифференцирования содержатся в сборниках: "Bestandsaufnahme" (1962), "Alternative oder brauchen wir eine neue Regierung" (1961), "Ich lebe in der Bundesrepublik" (1960), "Plädoyer für eine Regierung oder keine Alternative" (1965).

<sup>34</sup> Свидетельства тому являются упомянутые в примечаниях 23 и 24 высказывания М. Вальзера и Г. Грасса, спор П. Вайса с Г. М. Энценсбергером по поводу его «10 рабочих пунктов» («Курсбух», № 3, 1966), дискуссия о сборнике стихов Э. Фрида «...и Вьетнам и...», 1966.



<sup>35</sup> Ср. программную статью "Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend" Г. М. Энциенсбергера, а также "Nekrolog auf die Literatur" В. Бёлиха. «Kursbuch» 15, 1968.

<sup>36</sup> Wellershoff D. "Der neue Realismus" — In: "Die Kiepe", I, 1965, S. 1.

<sup>37</sup> Это никак не связано с этиологией, собравшей важные сведения об индивидуальной и социальной жизни животных на свободе и в условиях domestikации. Идеологическое использование этих сведений было попыткой перенести их на человеческое общество.

<sup>38</sup> Программа «Группы 61». См. "Gruppe 61, Arbeiterliteratur — Literatur der Arbeitswelt?" Hg. v. H. L. Arnold. München, 1971, S. 10.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Об этом говорилось еще в книгах "Almanach der Gruppe 61 und ihrer Gäste", "Aus der Welt der Arbeit". Hg. v. F. Hüser u. a. Neuwied, 1966, S. 387: «Стремление, освободившись от идеологии, разобраться в мире труда в высокоиндустриальной стране и, насколько возможно, художественно отобразить его поднимает задачи «Группы 61» на уровень предмета, достойного литературоведения».

<sup>41</sup> Из программы рабочего кружка. См. прим. 40 "Gruppe 61", S. 199.

<sup>42</sup> "Realistisch schreiben", München, 1973, S. 25.

<sup>43</sup> "Es gibt sie halt, die schreibende Fiktion". — In: "Gruppe 61" (s. Nachweis 40), S. 199.

<sup>44</sup> "Einigkeit der Einzelgänger", München, 1971, S. 83. На II конгрессе СП было принято соответствующее предложение, которое было внесено Шёфером, Вальзером, Оссовским, Рунге, Раддацем, Бёллем, Эссером и Харигом.

<sup>45</sup> С 1973 года в издательстве «С. Фишер» выходит редактируемая членами Объединения серия «Объединение кружков рабочей литературы» с первым изданием 20 000 экз. До 1978 года вышло около 25 названий.

<sup>46</sup> Важные высказывания М. Вальзера о театре см.: "Imitation oder Realismus" (1964), "Ein weiterer Tagtraum vom Theater" (1967), "Theater als Öffentlichkeit" (1973). — In: M. Walser "Was zu bezweifeln war", Berlin/Weimar, 1976.

<sup>47</sup> "Imitation oder Relaismus". Ibid., S. 255.

<sup>48</sup> Ibid., S. 230.

<sup>49</sup> Weiss P. "10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt". In: "Aufsätze Journal Arbeitspunkte". Hg. M. Haiduk. Berlin, 1979.

<sup>50</sup> Weiss P. "Der andere Hölderlin". Frankfurt a. M. 1972, S. 128—129.

<sup>51</sup> Handke P. "Für das Straßentheater gegen das Straßentheater". — In: "Theater heute", 7, 1968, S. 6—7.

<sup>52</sup> Ср. также актуально-политические статьи и интервью Ф. К. Крёца, опубликованные среди других в сборнике "Weitere Aussichten", Berlin, 1976.

<sup>53</sup> Höllerer W.: "Das lange Gedicht hat den Atem, Negationsleistungen zu vollbringen, Marx- und Hegel-Aufgüsse abzuräumen, die Denkgefängnisse zu zerbröckeln, beharrlich den Ausdruck in neuen Anläufen für neue Verhältnisse zu finden". W. Höllerer: "Thesen zum langen Gedicht". — "Akzente", 1965. «У длинного стихотворения хватает дыхания, чтобы добиться отрицательных свершений, устранить подражания Марксу и Гегелю, разбить казематы мысли, неустанно обретать в новом порыве изобразительные средства для новых обстоятельств».

<sup>54</sup> Herburger G. "Dogmatisches über Gedichte" ("Kursbuch" 10, 1967, S. 151).

<sup>55</sup> Brinkmann R. D. "Sexualität und Lyrik". — In "Streit-Zeitschrift" 7, 1969, S. 66.

## Примечания

<sup>56</sup> Degenhardt F. J. "Manchmal sagen die Kumpane". — In: F. J. Degenhardt: "Politische Lieder 1964—1972". München, 1972, S. 124.

<sup>57</sup> Grass G. "Als das Radieschen umbenannt werden sollte". — In: "L 76" I, 1976, S. 10.

<sup>58</sup> Jens W. "Wir Extremisten". — In: "Die Zeit", 22.II.1974, S. 18 (Feuilleton).

<sup>59</sup> В первую очередь появлявшиеся массовыми тиражами печатные изделия концерна Шпрингера, не останавливавшиеся перед грубейшими ложными доносами и диффамацией, создали атмосферу доносительства. В противовес этому был создан «Комитет печати демократической инициативы» (ПДИ). В него входили писатели и журналисты, в том числе Х. Бингель, П. О. Хотьевич, И. Древитц, А. Эггебрехт, Б. Энгельман, М. Грегор-Деллин, М. фон дер Грюн, В. Иенс, А. Мехтель, Л. Ринзер, Э. Рунге, Г. Вальраф, Г. Цверенц, Г. Кестен, Р. Юнгк, Х. Киппхардт, Ф. К. Крөц. Комитет печати, как явствует из политической платформы ПДИ, «стремится способствовать тому, чтобы наполнить жизненным содержанием конституцию и преодолеть существующую и все более углубляющуюся пропасть между конституционным документом и конституционной действительностью. Отсюда вытекает задача — бороться против антидемократических, реакционных и нефашистских тенденций...» См.: "Terroristen — Sympathisanten? Eine Dokumentation", München, 1977.

<sup>60</sup> Walsler M. "Engagement als Pflichtfach für Intellektuelle". — In: "Heimatkunde", Frankfurt a. M., 1968, S. 116.

<sup>61</sup> Walsler M. "Die Überanstrengung, die das pure Existieren ist". — In: "Die Zeit", 18.5.1973, S. 27 (Feuilleton).

<sup>62</sup> Im Gespräch. Heinrich Böll mit Heinz Ludwig Arnold. München, 1971, S. 58.

<sup>63</sup> В примечании к повести сказано: «Персонажи и сюжет повести выдуманы. Если в описании практической деятельности некоторых журналистов проявится сходство с практической деятельностью «Бильдцайтунг», то сходство это не преднамеренно и не случайно, а неизбежно».

<sup>64</sup> Ср. также "Arbeitstagung der DKP zu Fragen der Literatur". München, 1974; "Arbeitstagung der DKP zu Fragen der Bildenden Kunst". München, 1973; "Theaterfragen von heute". München, 1973; кроме того, программные публикации Рабочего кружка "realistisch schreiben". München, 1972; "Parteigreifen". München, 1975.

<sup>65</sup> Geissler C. "Wird Zeit, da wir leben. Geschichte einer exemplarischen Aktion". Berlin (West), 1977, S. 8.

<sup>66</sup> При этом проявилась тенденция противопоставлять разные периоды развития социалистической литературы. Так, например, в 70-е годы издаваемый КПГ левацкий журнал «Кунст унд гезельшафт» специализировался на противопоставлении пролетарско-революционного периода социалистического литературного движения позднейшему развитию, которое — как и культурная политика ГКП — подвергалось клевете как ревизионистское.

<sup>67</sup> Vgl. Sperr M. "Vom Elend unserer Kinder- und Jugendbuchliteratur". — In: "Kürbiskern" 4/1972, S. 570—575.

<sup>68</sup> Dierks M. "Die deutsche Jugendliteratur seit 1945". — In: I. Dyhrenfuhr "Geschichte des deutschen Jugendbuches", Freiburg i. B.<sup>3</sup>, 1967, S. 228.

## Литература ГДР

<sup>1</sup> Seghers A. Lassen wir uns von unserer Berufspflicht überwältigen! — In: A. S.: Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hg. v. C. Wolf. Leipzig<sup>2</sup>, 1974, S. 277.

<sup>2</sup> См.: Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berlin, 1976, S. 9.

<sup>3</sup> Kant H. Die Verantwortung des Schriftstellers in den Kämpfen unserer Zeit. Referat auf dem VIII. Schriftstellerkongreß der DDR. In: NDL 26 (1978) 7, S. 9.

<sup>4</sup> Weimann R. Kunst und Öffentlichkeit in der sozialistischen Gesellschaft. — In: Sinn und Form 31 (1979) 2, S. 242.

<sup>5</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1960, с. 101.

<sup>6</sup> Triolet E. Majakowski. Berlin, 1957, S. 20.

<sup>7</sup> В 70-е годы появился ряд работ, посвященных данному аспекту комплексной проблемы взаимосвязей между литературой и обществом. Первый абрис этой проблемы был дан в «Истории литературы ГДР» ("Geschichte der Literatur der DDR", 1976); затем К. Ярмац опубликовал в работе «Критика и современность» (Kritik in der Zeit, 1978) материалы, характеризующие роль литературной критики в литературной и общественной жизни. В. Миттенцвай рассмотрел в своем эссе «Спор о реализме на примере творчества Брехта» ("Realismus-Streit um Brecht", 1978) отношение социалистического общества к творческим вкладам в развитие культуры. В 1979 году вышла монография «Литературная жизнь ГДР с 1945 по 1960 год» ("Literarisches Leben in der DDR 1945 bis 1960), посвященная вопросам взаимосвязи между литературой и обществом.

Для обзора литературы ГДР в настоящей книге использованы результаты работы научно-исследовательского коллектива под руководством И. Мюнц-Кёнен, занимающегося изучением истории литературы ГДР в Центральном институте истории литературы при Академии наук ГДР.

<sup>8</sup> Брехт Б. Искусство в эпоху переворота. — Бертольт Брехт. Театр, т. 5/1 с. 129.

<sup>9</sup> Grundsätze und Ziele der SED. — In: Revolutionäre deutsche Parteiprogramme. Berlin, 1967, S. 201—207.

<sup>10</sup> Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Erste Zentrale Kulturtagung der KPD. Berlin, 1946, S. 19.

<sup>11</sup> Vgl. Münz-Koenen I. Literaturverhältnisse und literarische Öffentlichkeit 1945—1949. — In: Literarisches Leben in der DDR 1945 bis 1960. Berlin, 1979, S. 23—100.

<sup>12</sup> Vgl. Laschitzka H. Kämpferische Demokratie gegen Faschismus. Die programmatische Vorbereitung auf die antifaschistisch-demokratische Umwälzung in Deutschland durch die Parteiführung der KPD. Berlin, 1969; sowie: Exil in der UdSSR. Berlin, 1979, S. 126—142.

<sup>13</sup> Vgl. Interview mit Professor Hans Rodenberg. — In: Weimarer Beiträge. Sonderheft 1969. S. 9. — Zur Verlagsproduktion bis 1949 vgl. I. Münz-Koenen (s. Nachweis 11), S. 29—47.

<sup>14</sup> Vgl. Berger M. Vom Nathan zum Nathan. Probleme der Erberezption auf dem Theater nach 1945. In: Weimarer Beiträge 17 (1971) 7, S. 50—71.

<sup>15</sup> Zum Goethe-Jubiläum 1949 vgl. U. Reinhold: Humanismus und Realismus in der Diskussion (1945—1949). — In: Literarisches Leben (s. Nachweis 11), S. 110—115.

<sup>16</sup> Seghers A. Vorwort zum Roman "Die Rettung". — In: A. S.: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bd. 2, Hg. v. S. Bock, Berlin, 1971, S. 16—17.

<sup>17</sup> Zur Rezeption der Sowjetliteratur in der DDR vgl. u. a.: Geschichte der russischen Sowjetliteratur. Bd. 2. Berlin, 1975, S. 431—544.

<sup>18</sup> Münz-Koenen I. (s. Nachweis 11), S. 74.

<sup>19</sup> Ibid., S. 75.

<sup>20</sup> Vgl. Krenzlin L.: Theoretische Diskussionen und praktisches Bemühen um die Neubestimmung der Funktion der Literatur an der Wende der fünfziger Jahre. — In: Literarisches Leben (s. Nachweis 11), S. 183—185.

<sup>21</sup> Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Materialien des 5. Plenums des ZK der SED. Berlin, 1951, S. 68.

<sup>22</sup> Dessau P. Die Verurteilung des Lukullus, Puntila, Lanzelot. Hg. v. F. Hennenberg. Berlin, 1976, S. 34—35. На 5-м пленуме ЦК СЕПГ обсуждалась также инсценировка

Брехта по роману М. Горького «Мать»; vgl. G. Klatt: Brechts "Mutter". Zur Geschichte eines Theatermodells. — In: *Connaissance de la RDA* 1979, Nr. 9, S. 187—200. Кроме того, следует отметить, что учреждениям, руководившим культурной жизнью нового общества, оказалось трудно выработать верное продуктивно-критическое отношение к традициям социалистического искусства, например к интерпретации Гансом Эйслером фаустовского мотива в его либретто к опере «Иоганн Фауст», музыка к которой осталась ненаписанной, или к традициям модернистского искусства, например творчеству Барлаха или течению «Баухаус».

<sup>23</sup> Burkhardt H. J. Die Besuchersituation in den Theatern der DDR. — In: *Theater hier und heute. Beiträge zur Theaterwissenschaft*. Berlin, 1968, S. 223.

<sup>24</sup> Vgl. Abusch A. Die Schriftsteller und der Plan. — In: A. A.: *Literatur und Wirklichkeit*. Berlin, 1953, S. 139—149.

<sup>25</sup> Strittmatter Eva: *Literatur und Wirklichkeit*. — In: *NDL* 10(1962) 7, S. 34.

<sup>26</sup> Münz-Koenen I. Zur Reportageliteratur der fünfziger Jahre. — In: *Weimarer Beiträge* 23 (1977) 1, S. 42.

<sup>27</sup> Brecht B. Vorschlag an den Parteitag der SED. — In: B. B.: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Bd. 2. Berlin/Weimar, 1968, S. 218.

<sup>28</sup> Брехт Б. Культурная политика и Академия искусств. — Бертольт Брехт. *Театр*, т. 5/1, с. 138.

<sup>29</sup> Vgl. Hörnigk T. Das Thema Krieg und Faschismus in der Geschichte der DDR-Literatur. — In: *Weimarer Beiträge* 24 (1978) 5, S. 73—105.

<sup>30</sup> Zur Debatte um "Roheisen", vgl. G. Klatt. Proletarisch-revolutionäres Erbe als Angebot. — In: *Literarisches Leben* (s. Nachweis 11), S. 267—270.

<sup>31</sup> Zur Diskussion um den "Nachterstedter Brief" vgl. I. Münz-Koenen (s. Nachweis 26), S. 65—67. — Der "Nachterstedter Brief" ist abgedruckt in: *Kritik in der Zeit*. Bd. 1. Halle, 1978, S. 213—217.

<sup>32</sup> Becher J. R. Von der Größe unserer Literatur. — In: IV. *Deutscher Schriftstellerkongress*. Protokoll. Bd. 1. Berlin, 1956, S. 32—34.

<sup>33</sup> Becher J. R. *Über Literatur und Kunst*. Berlin, 1962, S. 685—686.

<sup>34</sup> Zu Bechers Konzept der "Literaturgesellschaft" vgl. D. Schiller. Zu Begriff und Problem der Literaturgesellschaft. — In: *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*. Hg. v. H. G. Thalheim u. U. Wertheim. Berlin, 1968, S. 291—332; M. Naumann u. a.: *Gesellschaft — Literatur — Lesen*. Berlin, 1973, S. 291—298.

<sup>35</sup> Weimann R. (s. Nachweis 4), S. 229.

<sup>36</sup> 3. Parteikonferenz der SED. Protokoll. Berlin, 1956, S. 544.

<sup>37</sup> Eisler H. Fragen Sie mehr über Brecht. *Gespräche mit Hans Bunge*. Leipzig, 1975, S. 236.

<sup>38</sup> Redaktionskommentar. — In: *Junge Kunst* 1 (1957) 1, S. 1.

<sup>39</sup> Vgl. Klatt G. (s. Nachweis 11), S. 244—292.

<sup>40</sup> Выступая на секции драматургии IV съезда писателей ГДР, Брехт, в частности, подчеркнул: «Если мы хотим «художественно-практически освоить» новый мир, мы должны создать новые художественные средства, а старые перестроить. Изобразительные средства Клейста, Гёте, Шиллера надо изучать; но их уже недостаточно, чтобы показать новое. Непрерывным поискам революционной партии, которые перестраивают и преобразуют нашу страну, должны соответствовать поиски в искусстве, такие же смелые и такие же необходимые». — Бертольт Брехт. *Театр*, т. 5/1, с. 150.

<sup>41</sup> Vgl. Klatt G. Erfahrungen des "didaktischen" Theaters der fünfziger Jahre. — In: *Weimarer Beiträge* 23 (1977) 7, S. 34—69.

<sup>42</sup> Ulbricht W. Der Weg zur Sicherung des Friedens und zur Erhöhung der materiellen und kulturellen Lebensbedingungen des Volkes. Referat auf dem 4. Plenum des ZK der SED. Berlin, 1959, S. 94.

<sup>43</sup> Interview mit Helmut Baierl. — In: Theater der Zeit 31 (1976) 5, S. 58.

<sup>44</sup> Kant H.: Unsere Worte wirken in der Klassenauseinandersetzung. — In: VII. Schriftstellerkongreß der DDR, Bd. 1. Berlin, 1973, S. 41—42. — Zu Geschichte und Leistung dieser Phase der sozialistischen Kulturrevolution vgl. T. Hörnick: Die erste Bitterfelder Konferenz. Programm und Praxis der sozialistischen Kulturrevolution am Ende der Übergangsperiode. — In: Literarisches Leben (s. Nachweis 11), S. 196—243.

<sup>45</sup> Wander F. Herbert Jobst: Der Vagabund. — In: Junge Kunst 5 (1961) 10, S. 73—74. — Vgl. G. Klatt. Schriftsteller — Literatur — Leser. Zur Literaturdiskussion am Beginn der sechziger Jahre in der Zeitschrift "Junge Kunst". — In: Weimarer Beiträge 23 (1977) 10, S. 36—38.

<sup>46</sup> H. Salomon hat die Problematik in seiner "Reportage in Versen" "Zwischen Tag und Nacht" dargestellt. — In: Ruf in den Tag (1960).

<sup>47</sup> Kurella A. Literatur mit neuem Lebensgefühl. — In: Junge Kunst 5 (1961) 6, unpaginiert.

<sup>48</sup> Brecht B. Wie man Gedichte lesen muß. — In: B. B. (s. Nachweis 8), S. 310.

<sup>49</sup> Maurer G. Erich Arendt zu seinem 60. Geburtstag. — In: G. M.: Essays 1, Halle, 1968, S. 177.

<sup>50</sup> Maurer G. Zur deutschen Lyrik der Gegenwart. — In: G. M.: Essay 2. Halle, 1973, S. 98.

<sup>51</sup> Bobrowski J. Benannte Schuld — gebannte Schuld? — In: J. B.: Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin, 1975, S. 19.

<sup>52</sup> Hermelin S. Worte am Grab. — In: Johannes Bobrowski: Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin, 1967, S. 202—203.

<sup>53</sup> Brecht B. Schriften zum Theater. Bd. 7. Berlin/Weimar, 1964, S. 77.

<sup>54</sup> IV. Deutscher Schriftstellerkongreß (s. Nachweis 32), S. 156.

<sup>55</sup> Vgl. Ulbricht W. Der Weg zur Sicherung des Friedens und zur Erhöhung der materiellen und kulturellen Lebensbedingungen des Volkes. Referat auf dem 4. Plenum des ZK der SED. Berlin, 1959, S. 94, sowie A. Kurella. Wege zur sozialistischen Volkskultur. — In: Sonntag 7/1959, S. 7.

<sup>56</sup> Bellin K. Ein Gespräch mit Dieter Noll über "Die Abenteuer des Werner Holt". — In: Junge Kunst 5 (1961) 3, S. 30—31.

<sup>57</sup> Bobrowski J. Die Deutschen und ihre östlichen Nachbarn. — In: J. B. (s. Nachweis 51), S. 34.

<sup>58</sup> Bobrowski J. Benannte Schuld — gebannte Schuld? — Ibid., S. 16.

<sup>59</sup> Brecht B. (s. Nachweis 53), *ibid.*

<sup>60</sup> Kant H. (s. Nachweis 3), S. 6.

<sup>61</sup> *Ibid.*, S. 5.

<sup>62</sup> IX. Parteitag der SED. Berlin, 18. bis 22. Mai 1976. Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berlin 1976, S. 51.

<sup>63</sup> Redeker H. Buch und Wirkung. — In: Sonntag 18 (1964) 5, S. 3.

<sup>64</sup> Schlenstedt D. Ankunft und Anspruch. — In: Kritik in der Zeit. Bd. 2. Halle, 1978, S. 55—56.

## Примечания

<sup>65</sup> В истории литературы подобное отождествление действительности и ее художественного отображения уже встречалось. Достаточно вспомнить статью Т. Манна «Бильзе и я», где эта проблема осмысляется в связи с «Будденброками». Для нас важно лишь то, что читатели ГДР порой воспринимали новую литературу с позиций такого отождествления.

<sup>66</sup> Ulbricht W. Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur. — In: Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll. Berlin, 1964, S. 81.

<sup>67</sup> Fernseh dramatik im Gespräch. Theoretische Konferenz. Berlin, 1969, S. 9.

<sup>68</sup> Münz-Koenen I. Fernseh dramatik. Experimente — Methoden — Tendenzen. Berlin, 1974, S. 169.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Kurella A. Der Frühling, die Schawelben und Frank Kafka. In: Kritik in der Zeit (s. Nachweis 31), S. 380—392.

<sup>71</sup> Новая постановка «Морица Тассова» была осуществлена в 1975 году в Шверине. Первая постановка пьесы Хайнера Мюллера «Стройка» показана в 1980 году берлинским театром «Фольксбюне».

<sup>72</sup> В своей беседе с Гансом Рихтером, состоявшейся в 1979 году, Вольфганг Кольхаазе указал на довольно непростую, по его мнению, взаимосвязь между политическими событиями и дискуссией о проблемах искусства: «Мне кажется, что сегодня в силу множества разных причин суждения о вопросах политических облекаются в форму дискуссии о проблемах искусства... Для некоторых тонких вещей чувство соразмерности скорее притупилось, чем обострилось».

<sup>73</sup> Münz-Koenen I (s. Nachweis 68), S. 160—170.

<sup>74</sup> Ср.: Очерк истории марксистской эстетики, который дает Рита Шобер; К спору о сущности искусства см.: R. Schober. Kunst kontra Wissenschaft; J. Egrebeck. Was kann Kunst. Halle, 1979, S. 123—154.

<sup>75</sup> Die Brecht—Lukács—Debatte ist auch abgedruckt in: Kritik in der Zeit (s. Nachweis 31), S. 34—53.

<sup>76</sup> Schiller D. Über die Verständlichkeit von Gedichten. — In: Forum 20 (1966) 12, S. 10.

<sup>77</sup> 30 Jahre Literatur der DDR. Eine Umfrage. — In: Weimarer Beiträge 25 (1979) 9, S. 29—32.

<sup>78</sup> Началом дискуссии послужили вопросы, заданные поэтам редакцией журнала «Форум» — Kritik in der Zeit (s. Nachweis 64), S. 8. Кроме того, там приведены выступления Ганса Цибулки и Ганса Коха.

<sup>79</sup> Deicke G. Kennt Ihr euch überhaupt? — In: Sinn und Form 24 (1972) 4, S. 903.

<sup>80</sup> Endler A. Im Zeichen der Inkonsequenz. — In: Sinn und Form 23 (1971) 6, S. 1358—1371. Другие статьи опубликованы в 24 (1972) 2 u. 4, а также: Weimarer Beiträge 18 (1972) 3 u. 10.

<sup>81</sup> Прим. ред. Цитата заимствована из записанной В. Гирнусом беседы, состоявшейся в Москве.

<sup>82</sup> Vgl. Jarmatz K. Geheimnis unserer Kraft. — In: Neues Deutschland v. 31. 3. 1969, S. 4.

<sup>83</sup> Wolf K. Wir Sozialisten sind mit jedem Atemzug, mit jedem Herzschlag Antifaschisten. — In: Unerschütterliches Bündnis zwischen Partei und Kulturschaffenden. Beratung Erich Honeckers mit Kultur- und Kunstschaffenden der DDR am 22. Juni 1979. Berlin, 1979, S. 116.

- <sup>84</sup> Der neue Werther. Ein Gespräch. — In: NDL 21 (1973) 3, S. 139. Vgl. G. Klatt. DDR-Dramatik am Beginn der siebziger Jahre. — In: Weimarer Beiträge 19 (1973) 10, S. 117—130.
- <sup>85</sup> Vgl. Heise W. Bemerkungen zum Erbe. — In: Material zum Theater. Nr. 36. 1973, S. 15—39.
- <sup>86</sup> Schnakenburg K. Die Arbeiterklasse und das kulturelle Erbe. — In: Arbeiterklasse und kulturelles Lebensniveau. Berlin, 1974, S. 245—252; Schiller D. Unser Traditionsverhältnis und das klassische Erbe. — In: Weimarer Beiträge 19 (1973) 6, S. 151—165.
- <sup>87</sup> Zum Verlauf der Erbe-Debatte 1970—1974 vgl. die kommentierende Bibliographie v. M. Starke: Chronik und Bibliographie zur Erbe-Debatte. — In: M. Nössig: Das Schauspieltheater der DDR und das Erbe. Berlin, 1976, S. 235—255.
- <sup>88</sup> Braun V. Diskussionsgrundlage zur Arbeitsgruppe Literatur und Geschichtsbewußtsein. — In: VII. Schriftstellerkongreß (s. Nachweis 44), Bd. 2, S. 81—83.
- <sup>89</sup> Ibid., S. 84.
- <sup>90</sup> Vgl. Mäde H.-D. Theater, das der größten Sache diene. — In: Material zum Theater. Nr. 72, Berlin, 1975, S. 36.
- <sup>91</sup> Hager K. Der IX. Parteitag und die Gesellschaftswissenschaften. — In: Neues Deutschland v. 26. 11. 1976.
- <sup>92</sup> Kant H. (s. Nachweis 3), S. 20.
- <sup>93</sup> Unerschütterliches Bündnis... (s. Nachweis 83), S. 52—53.
- <sup>94</sup> Weimann R. (s. Nachweis 4), S. 219.
- <sup>95</sup> Diskussion mit Christa Wolf. — In: Sinn und Form 28 (1976) 4, S. 862.
- <sup>96</sup> Auer A. Gegenerinnerung. — In: Sinn und Form 29 (1977) 4, S. 847—878.
- <sup>97</sup> Vgl. Briefe zu Annemarie Auer. — In: Sinn und Form 29 (1977) 6.
- <sup>98</sup> Kant H. (Rezension zu) «Kindheitsmuster». — In: Sonntag 31 (1977) 7.
- <sup>99</sup> Wolf K. (s. Nachweis 83), S. 115.
- <sup>100</sup> Interview mit Anna Seghers. — In: A. S. (s. Nachweis 1), S. 395.
- <sup>101</sup> Neutsch E. Von Köpfen, die rollen, und Köpfen, die wollen. — In: E. N.: Haut oder Hemd. Schauspiel und Dokumentation. Halle, 1972, S. 121.
- <sup>102</sup> Wolf C. Die Dimension des Autors (Gespräch mit Hans Kaufmann, 1973). — In: C. W.: Fortgesetzter Versuch. Aufsätze, Gespräche, Essays. Leipzig, 1979, S. 85.
- <sup>103</sup> Wolf C. Lesen und Schreiben. — In: Ibid., S. 41.
- <sup>104</sup> Wolf C. Die Dimension des Autors. — In: Ibid., S. 82.
- <sup>105</sup> Wolf C. Lesen und Schreiben. — Ibid., S. 22.
- <sup>106</sup> Wolf C. Die Dimension des Autors. — Ibid., S. 86.
- <sup>107</sup> Ibid., S. 92.
- <sup>108</sup> Ibid., S. 93.
- <sup>109</sup> Brězan J. Krabat oder Es ist an der Zeit, Fragen zu stellen. — In: J. B.: Ansichten und Einsichten. Aus der literarischen Werkstatt. Berlin, 1976, S. 100.
- <sup>110</sup> Ibid., S. 97.
- <sup>111</sup> Das Besondere im Alltäglichen. Interview mit Siegfried Pitschmann. — In: Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Hg. v. A. Löffler. Berlin/Weimar, 1974, S. 202.
- <sup>112</sup> Jakobs K. H. Sechzehn Antworten. — In: K. H. J.: Heimatländische Kolportagen. Ein Buch Publizistik. Berlin, 1975, S. 269.

Примечания

<sup>113</sup> Bruyn G. de. Der Holzweg. — In: Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk. Berlin/Weimar, 1972, S. 138—143.

<sup>114</sup> Еще в 50-х годах Брехт писал в связи с постановкой пьесы Эрвина Штритматтера «Кацграбен»: «В нашей действительности все труднее находить противников для ожесточенного столкновения на сцене, вражда которых казалась бы публике само собой разумеющейся, непосредственной и смертельной. Если борьба идет из-за собственности, она представляется естественной и интересной. У Шейлока и Гарпагона есть деньги и дочери, и это «естественно» приводит к великолепным столкновениям с противниками, которые хотят отнять у них либо деньги, либо дочь, либо то и другое. Дочь бедняка Клейншмидта не является его собственностью. Он борется за строительство дороги, владеть которой тоже не будет. Множество волнений, движений души, столкновений, шуток и потрясений, типичных для старого времени и его пьес, отпадают или становятся второстепенными мотивами, тогда как мотивы, типичные для нового времени, приобретают важность». — Бертольт Брехт. Театр. т. 5/2, с. 506—507.

<sup>115</sup> Hacks P. Versuch über das Theaterstück von morgen (1960). — In: P. H.: Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin, 1978, S. 60.

<sup>116</sup> Ibid. S. 39.

<sup>117</sup> Müller H. Ein Brief. — In: H. M.: Die Schlacht/Traktor/Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Berlin, 1977, S. 109.

<sup>118</sup> Ibid., S. 110.

<sup>119</sup> Braun V. Interview. — In: V. B.: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Leipzig, 1975, S. 122.

<sup>120</sup> Wischnewski K. Bemerkungen danach. — In: U. Plenzdorf: Die neuen Leiden des jungen W. / Die Legende von Paul und Paula. Berlin, 1974, S. 157.

<sup>121</sup> Münz-Koenen I. (s. Nachweis 68), S. 14—15.

<sup>122</sup> Vgl. P. Gugisch: Hörspiel in der DDR. — In: Hörspiele 6. Hg. v. Staatlichen Rundfunkkomitee der DDR. Berlin, 1966, S. 13.

<sup>123</sup> Kunert G. Zeitgenossenschaft des Gedichts. — In: G. K.: Offener Ausgang. Gedichte. Berlin—Weimar, 1972, S. 111.

<sup>124</sup> Endler A. Auskünfte. — In A. E.: Das Sandkorn. Gedichte. Halle, 1974. Schutzumschlag.

<sup>125</sup> Kunert G. (s. Nachweis 123), S. 112.

<sup>126</sup> Kosmos, Träume, Sinnlichkeiten. Interview mit Paul Wiens. In: Auskünfte (s. Nachweis 111), S. 101 — 102.

<sup>127</sup> G. Deicke über Volker Braun: Auftritt einer neuen Generation. — In: Liebes- und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller. Berlin/Weimar<sup>2</sup> 1974, S. 37.

<sup>128</sup> Braun V. Interview (s. Nachweis 119), *ibid.*

<sup>129</sup> Maurer G. Gedanken über Naturlyrik. — In: G. M. (s. Nachweis 50), S. 166.



# Краткая библиография основных переводов и критической литературы на русском языке \*

## Хрестоматии и пособия общего характера

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1—2. М., 1983; Германская история в новое и новейшее время, т. 1—2. М., 1970; История всемирной литературы в девяти томах, т. 2. М., 1984; История немецкой литературы, т. 1—5. М., 1962—1976; Кох М. История немецкой литературы. СПб., 1900; Луначарский А.В. Собрание сочинений, т. 4—6. М., 1964—1965; Меринг Ф. Литературно-критические статьи, т. 1—2. М.—Л., 1934; Меринг Ф. Избранные труды по эстетике, т. 1—2. М., 1985; Фогт Ф., Кох М. История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. СПб., 1901; Франке К. История немецкой литературы в связи с развитием общественных сил. СПб., 1904; Шерер В. История немецкой литературы, ч. 1—2. СПб., 1893; Шиллер Ф. П. Литературоведение в Германии. М., 1934.

Из немецкой поэзии. Век X — век XX. Переводы Л. Гинзбурга. М., 1979; Немецкие поэты в биографиях и образцах. Под редакцией Н. В. Гербеля. СПб., 1877.

## От истоков до начала XV века

- Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. Издание подготовил В. В. Левик и др. М., 1985 (Литературные памятники).
- Вернер Садовник. Крестьянин Гельмбрехт. Издание подготовила Р. В. Френкель. М., 1971 (Литературные памятники).
- Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. Пер. Л. Гинзбурга. — В кн.: Средневековый роман и повесть. М., 1974 (БВЛ, т. 22).
- Всему свое время. Немецкая народная поэзия XII—XIX веков в переводах и переложениях Л. Гинзбурга. М., 1984.
- Гартман фон Ауэ. Бедный Генрих. Пер. Л. Гинзбурга. — В кн.: Средневековый роман и повесть. М., 1974 (БВЛ, т. 22).
- Кудруна. Издание подготовила Р. В. Френкель. М., 1983 (Литературные памятники).
- Немецкая старина. Классическая и народная поэзия Германии XI—XVIII веков. Пер. Л. Гинзбурга. М., 1972.
- Немецкие народные баллады. На немецком и русском языках. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1983.
- Немецкие народные песни. На немецком и русском языках. Составление А. Гугнина. Предисловие Б. Пуришева. Послесловие Н. Беляевой. М., 1983.

---

\* Библиография включает избранные книжные издания на русском языке и наиболее важные литературоведческие исследования. Журнальные публикации не учитываются. Расположение материалов по разделам соответствует периодизации, принятой в данной «Истории немецкой литературы». Внутри отдельных разделов материалы расположены в алфавитном порядке. Из зарубежных библиографических пособий по немецкой литературе прежде всего могут быть полезны: Handbuch der Editionen. Deutschsprachige Schriftsteller. Berlin, 1979; Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 1—2. Berlin, 1969—1977; Internationale Bibliographie... Zehnjähriges-Ergänzungsband. 1965—1974. Hb. 1—2, Berlin, 1984

## Библиография

- Песнь о Нибелунгах. Пер. М. И. Кудряшева. СПб., 1899; 2-е изд., испр. и дополн. В. Костылевым. П., 1916.
- Песнь о Нибелунгах. Пер. Ю. Корнеева. Л., 1972 (Литературные памятники).
- Песнь о Нибелунгах. Пер. Ю. Корнеева. — В кн.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975 (БВЛ, т. 9).
- Поэзия вагантов. Издание подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1975 (Литературные памятники).
- Поэзия миннезингеров. — В кн.: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974 (БВЛ, т. 23).
- Бах А. История немецкого языка. М., 1956; Гухман М. М., Семенюк Н. Н. История немецкого литературного языка IX—XV вв. М., 1983; Жирмунский В. М. История немецкого языка. Изд. 5-е. М., 1965; Кирпичников А. И. Кудруна. Национальная поэма немцев. Харьков, 1974; Маркович Е. И. Старинная немецкая народная песня (XV—XVI вв.). М., 1960 (Канд. диссертация); Полевой П. Опыт сравнительного обозрения древнейших памятников народной поэзии германской и славянской. СПб., 1864; Сулина Т. К. Немецкая героическая поэзия раннего средневековья. М., 1972 (Канд. диссертация); Филичева Н. И. История немецкого языка. М., 1959; Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. Предисловие В. М. Жирмунского. М., 1960; Шепелевич Л. Кудруна. Историко-литературный этюд. Харьков, 1894; Шюрэ Э. История немецкой песни. СПб., 1887; Ювалова Е. П. Немецкая скульптура. 1200—1270. М., 1983.

## Литература XV—XVI веков

- Бебель Г. Фацетии. М., 1970 (Литературные памятники).
- Брант С. Корабль дураков. М., 1971 (БВЛ, т. 33).
- Брант С. Корабль дураков: Избранные сатиры. М., 1984.
- Гуттен У. фон. Диалоги. Публицистика. Письма. М., 1959.
- Гуттен У. фон. Диалоги. М., 1971 (БВЛ, т. 33).
- Немецкие поэты эпохи Возрождения (Себастиан Брандт, Конрад Цельтис, Альбрехт Дюрер, Томас Мурнер, Мартин Лютер, Ульрих фон Гуттен, Бурхард Вальдис, Ганс Сакс, Иоганн Фишарт). — В кн.: Европейские поэты Возрождения. М., 1974 (БВЛ, т. 32).
- Николай Кузанский. Сочинения в двух томах. М., 1979—1980.
- Легенда о докторе Фаусте. 2-е исправл. издание. М., 1978 (Литературные памятники).
- «Письма темных людей». М.—Л., 1935.
- Рейнеке Лис. Перевод Л. Гинзбурга. М., 1978.
- Сакс Г. Избранное. М.—Л., 1959.
- Эразм Роттердамский. Похвальное слово глупости. М., 1938.
- Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. М., 1971 (БВЛ, т. 33).
- Эразм Роттердамский. Стихотворения. Иоанн Секунд. Поцелуй. М., 1983 (Литературные памятники).
- Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. М., 1952; Варбанец Н. В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., 1981; Гейгер Л. История немецкого гуманизма. СПб., 1899; Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980; Гухман М. М., Семенюк Н. Н., Бабенко Н. С. История немецкого литературного языка XVI—XVIII вв. М., 1984; Гухман М. М. От языка немецкой народности к немецкому национальному языку, ч. 1—2. М., 1955—1959; Гухман М. М. Язык немецкой политической литературы эпохи Реформации и Крестьянской войны. М., 1970; Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981; Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1973; Либман М. Я. Искусство Германии XV и XVI вв. М., 1964; Либман М. Я. Немецкая скульптура. 1350—1550. М., 1980; Немилов А. Н. Лукас Кранах Старший. М., 1973; Немилов А. Н. Немецкие гуманисты XV ве-

ка. Л., 1979; П р о с к у р я к о в В. М. Иоганн Гутенберг. М., 1933 (ЖЗЛ); П р о с к у р я к о в В. М. Томас Мюнцер. М., 1937 (ЖЗЛ); П у р и ш е в Б. И. Очерки немецкой литературы XV—XVII веков. М., 1955; Р о г а ч е в с к и й В. Ганс Сакс. Башмачник — поэт. Харьков, 1895; С м и р и н М. М. К истории раннего капитализма в германских землях (XV—XVI вв.). М., 1969; С м и р и н М. М. Народная реформация Томаса Мюнцера и Великая крестьянская война. М.—Л., 1947; С м и р и н М. М. Очерки истории политической борьбы в Германии перед Реформацией. М., 1952; С м и р и н М. М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. М., 1978; С о л о в ъ е в Э. Непобежденный еретик. Мартин Лютер и его время. М., 1984; Ц и м м е р м а н В. История Крестьянской войны в Германии, т. 1—2. М., 1937; Ш т е к л и А. Томас Мюнцер. М., 1961 (ЖЗЛ); Ш т р а у с Д. Ф. Ульрих фон Гуттен. СПб., 1896.

## Литература XVII века

- Г р и м м е л ь с г а у з е н Г. Я. К. Симплициссимус. Пер. А. Морозова. Л., 1967 (Литературные памятники).
- Г р и м м е л ь с г а у з е н Г. Я. К. Симплициссимус. Пер. А. Морозова. М., 1976 (БВЛ, т. 46).
- Л е й б н и ц Г. В. Новые опыты о человеческом разуме. М.—Л., 1936.
- Л е й б н и ц Г. В. Сочинения в четырех томах, т. 1—3. М., 1982—1984.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980 (Опиц, Логау, Шоттель, Вейзе).
- Немецкая поэзия XVII века в переводах Л. Гинзбурга. М., 1976.
- Немецкая поэзия XVII века. — В кн.: Европейская поэзия XVII века. М., 1977 (БВЛ, т. 41).
- О л е а р и й А. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870.
- О л е а р и й А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Пер. А. М. Ловягина. СПб., 1906.
- М е р и н г Фр. История Германии с конца средних веков. М., 1923; Б и б и ч а д з е А. А. Грифиус и его трагедия «Королева Грузии Катарина». Тбилиси, 1950; К у с о в а Р. И. Иоганн Бёдикер и немецкая грамматическая традиция XVII—XVIII веков. Орджоникидзе, 1975; М о р о з о в А. А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984; П а с т у ш е н к о Л. И. Проблема типологической общности «комической» разновидности западноевропейского романа XVII в. (испанский плутовской роман, «Комическая история Франсиона» Ш. Сореля, «Симплициссимус» Г. Я. К. Гриммельсгаузена). М., 1981 (Канд. диссертация); Ф е д о р о в а Г. И. Немецкий роман конца XVII века и Иоганн Беер. Л., 1978 (Канд. диссертация).

## Литература XVIII века (Просвещение, «Буря и натиск», «веймарский классицизм»)

- Б ю р г е р Г. А. Удивительные приключения барона Мюнхгаузена. М., 1956.
- Б ю р г е р Г. А. Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена. Издание подготовил А. Н. Макаров. М., 1985 (Литературные памятники).
- В и л а н д Х. М. Оберон, царь волшебников. Поэма. Перевод М. Чулкова. М., 1787.
- В и л а н д Х. М. История абдеритов. Перевод М. Гаврилова. М., 1793—1795.
- В и л а н д Х. М. История абдеритов. М., 1978 (Литературные памятники).
- В и н к е л ь м а н И. И. История искусства древности. Л., 1933.
- В и н к е л ь м а н И. И. Избранные произведения и письма. М.—Л., 1935.
- Г е р д е р И. Г. Мысли, относящиеся к философии истории человечества. СПб., 1829.

Библиография

- Гердер И. Г. Сид. Перевод, предисловие и примечания В. А. Зоргенфрея. Пб., 1922.
- Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.—Л., 1959.
- Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. Пер. А. Михайлова. М., Наука, 1977.
- Гёте И. В. Собрание сочинений в переводе русских писателей, т. 1—10. СПб., 1878—1880.
- Гёте И. В. Собрание сочинений в 13-ти томах. М.—Л., 1932—1949.
- Гёте И. В. Собрание сочинений в десяти томах. Предисловие Н. Вильмонта. М., 1975—1980.
- Гёте и Шиллер. Переписка (1794—1805), т. 1. М.—Л., 1937.
- Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве. М., 1936.
- Гёте И. В. Об искусстве. Составление и предисловие А. В. Гулыги. М., 1975.
- Гёте И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1984 (Литературные памятники).
- Гёте И. В. Фауст. Пер. Н. А. Холодковского, т. 1—2. СПб., 1914.
- Гёте И. В. Фауст. Пер. Н. А. Холодковского, т. 1—2. М.—Л., 1936.
- Гёте И. В. Фауст. Пер. Б. Пастернака. М., 1969 (БВЛ, т. 50).
- Гёте И. В. Избранные философские произведения. М., 1964.
- Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.
- Жан Поль Рихтер. Антология из Жан Поля Рихтера. СПб., 1844.
- Жан Поль. Зибенкэз. Л., 1937.
- Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Зарубежные писатели о литературе и искусстве. Немецкая литература XVIII века. М., 1980.
- Зульцер И. Г. Разговоры о красоте естества. СПб., 1777.
- Зульцер И. Г. Новая теория удовольствий. СПб., 1813.
- Кант И. Антропология. СПб., 1900.
- Кант И. Сочинения в шести томах, т. 1—6. М., 1963—1966.
- Клинггер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. М.—Л., 1961.
- Клопшток Ф. Г. Смерть Адама. Трагедия в трех действиях. Пер. В. Филимонова. М., 1807.
- Клопшток Ф. Г. Мессия. Поэма в десяти песнях. Пер. А. Кутузова, ч. 1—2. М., 1821 (Изд. 2-е).
- Клопшток Ф. Г. Мессиада. Пер. С. И. Писарева. СПб., 1868.
- Коцебу А. фон. Театр А. фон Коцебу. 2-е изд., ч. 1—12. М., 1824.
- Лафатер И. К. Наставления (нравоучительные) слугам. СПб., 1799.
- Лессинг Г. Э. Собрание сочинений в переводе русских писателей. Изд. 2-е, т. 1—6. СПб., 1904.
- Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936.
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Лессинг Г. Э. Драмы. Басни в прозе. М., 1972 (БВЛ, т. 54).
- Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980.
- Лихтенберг Г. К. Афоризмы. М., 1964 (Литературные памятники).
- Музеус И. К. А. Сказки и легенды. М., 1960.
- Немецкие волшебные-сатирические сказки. Л., 1972 (Литературные памятники).
- Немецкие демократы XVIII века. Шубарт. Форстер. Зойме. Предисловие В. М. Жирмунского. М., 1956.
- Переписка Карамзина с Лафатером. Сообщена д-ром Ф. Вальдманом. СПб., 1893.
- Распе Р. Э. Не люблю — не слушай, алгать не мешай. Пер. Н. П. Осипова. СПб., 1791.
- Распе Р. Э. Удивительные приключения, путешествия и военные подвиги барона Мюнхгаузена. П.—М., 1923.
- Распе Р. Э. Приключения барона Мюнхгаузена. Л., 1965.
- Форстер И. Г. Избранные произведения. М., 1960.
- Фосс И. Г. Луиза, сельское стихотворение в трех идиллиях. Перевод Н. Теряева. СПб., 1817.

- Шиллер Ф. Полное собрание сочинений в переводе русских писателей, т. 1—3. Изд. 6-е. СПб., 1884.
- Шиллер Ф. Собрание сочинений в переводе русских писателей, т. 1—4. СПб., 1900—1901.
- Шиллер Ф. Собрание сочинений в восьми томах. М.—Л., 1937—1950.
- Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. М., 1955—1957.
- Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. М., 1975 (БВЛ, т. 64).
- Шиллер Ф. Валленштейн. Драматическая поэма. Издание подготовил Н. А. Славянский. М., 1980 (Литературные памятники).
- Эккерман П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Предисловие Н. Н. Вильмонта. М., 1981.
- Абуш А. Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. М., 1964; Аникст А. Гёте и «Фауст»: От замысла к свершению. М., 1983; Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М., 1973; Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1963; Афасижев М. Н. Эстетика Канта. М., 1975; Бельшовский А. Гёте, его жизнь и произведения, т. 1—2. СПб., 1898—1908; Берков П. Н. Из истории русского вертеризма (Беллетристические опыты А. В. Никитенки). М., 1933; Благовещенский Н. М. Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры. СПб., 1891; Бройн Г. де. Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера. М., 1978; Вильмонт Н. Н. Гёте. История его жизни и творчества. М., 1959; Вильмонт Н. Н. Достоевский и Шиллер. Заметки русского германиста. М., 1984; Волков И. Ф. «Фауст» Гёте и проблема художественного метода. М., 1970; Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения, т. 1—2. М., 1888; Геттнер Г. История всеобщей литературы XVIII века, т. 3. Немецкая литература. Кн. 1—3. М., 1872—1875; Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963; Гулыга А. В. Из истории немецкого материализма (последняя треть XVIII века). М., 1962; Гулыга А. Кант. М., 1977 (ЖЗЛ); Гёте И. В. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. Составила З. В. Житомирская. М., 1972; Гулыга А. В. Гердер. Изд. 2-е, доработанное. М., 1975; Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1937; 2-е издание — Л., 1972; Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972; Зиммель Г. Гёте. М., 1928; Канаев В. И. И. В. Гёте. Очерки из жизни поэта-натуралиста. М.—Л., 1964; Канаев В. И. Гёте как естествоиспытатель. Л., 1970; Кессель Л. М. Гёте и «Западно-восточный диван». М., 1973; Ланштейн П. Жизнь Шиллера. Послесловие А. Гугнина. М., 1984; Либинзон З. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. М., 1969; Литературное наследство, № 4—6. М., 1932 (весь том посвящен Гёте); Лихтенштадт В. О. Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. П., 1920; Лозинская Л. Я. Фридрих Шиллер. М., 1960 (ЖЗЛ); Людвиг Э. Гёте. М., 1965 (ЖЗЛ); Мазурин К. М. Винкельман, его жизнь и сочинения, т. 1. М., 1894; Мошковская Ю. А. Георг Форстер — немецкий просветитель и революционер XVIII века. М., 1961; Неустров В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1958; Никогда А. А. Баллады Г. А. Бюргера. Вопросы жанра и стиля. Л., 1975 (Канд. диссертация); Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг. Предисловие А. С. Дмитриева. М., 1959; Розанов М. Н. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М., 1901; Семенюк Н. Н. Проблема формирования норм немецкого литературного языка XVIII столетия. М., 1967; Тронская М. Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., 1962; Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965; Тураев С. В. И. В. Гёте. Изд. 2-е. М., 1957; Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества. М., 1957; Фридендер Г. Готхольд Эфраим Лессинг. Л.—М., 1958; Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966; Холодковский Н. А. Вольфганг Гёте. СПб., 1908; Чечельницкая Г. Фридрих Шиллер. М.—Л., 1959; Шагинян М. Гёте. М.—Л., 1950; Шахов А. Гёте и его время. СПб., 1908 (4-е изд.); Шерр И. Шиллер и его время. СПб., 1875; Шиллер Ф. П. Фридрих

## Библиография

Шиллер. Жизнь и творчество. М., 1955; Эпштейн А. Д. История Германии от позднего средневековья до революции 1848 г. М., 1961; Яценко А. Л. «Фауст» Гёте в интерпретации русской критики в переводах. Горький, 1964 (Канд. диссертация).

## Литература немецкого романтизма

- Вакенродер В. Г. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1826.
- Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. Предисловие А. С. Дмитриева. М., 1977.
- Гауф В. Сказки. М., 1938.
- Гауф В. Сказки. М., 1977.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1—4. М., 1968—1973.
- Гейне Г. Полное собрание сочинений в переводе русских писателей, т. 1—12. СПб., 1900.
- Гейне Г. Полное собрание сочинений, т. 1—12. М.—Л., 1935—1949.
- Гейне Г. Собрание сочинений, т. 1—10. Л., 1956—1959.
- Гейне Г. Собрание сочинений, т. 1—6. Предисловие К. Бётхера и А. Дмитриева. М., 1980—1983.
- Гейне Г. Книга песен. М., 1956.
- Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1971 (БВЛ, т. 72).
- Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Пер. В. Левика. М., 1982.
- Гёльдерлин Ф. Смерть Эмпедокла. М.—Л., 1931.
- Гёльдерлин Ф. Сочинения. Составление и предисловие А. Дейча. М., 1969.
- Гофман Э. Т. А. Полное собрание сочинений, т. 1—4. СПб., 1873—1874.
- Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений, т. 1—8. СПб., 1896—1899.
- Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений, т. 1—7. М., 1929—1930 (не закончено).
- Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. Л., 1936.
- Гофман Э. Т. А. Избранные произведения в трех томах. М., 1962.
- Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967 (БВЛ, т. 78).
- Гофман Э. Т. А. Новеллы. Составление и предисловие С. Шлапоберской. М., 1983.
- Гофман Э. Т. А. Новеллы. Составление и предисловие А. С. Дмитриева. М., 1983.
- Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. Л., 1984 (Литературные памятники).
- Гримм Я., Гримм В. Сказки, т. 1—4. М., 1908—1912.
- Гримм Я., Гримм В. Сказки. Предисловие В. Неустроева. М., 1949.
- Европейская поэзия XIX века. М., 1977 (БВЛ, т. 85).
- Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. На русском и немецком языках. Составление и предисловие Г. И. Ратгауза. М., 1974.
- Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978.
- Избранная проза немецких романтиков. Составление и предисловие А. С. Дмитриева, т. 1—2. М., 1979.
- Клейст Г. Собрание сочинений, т. 1—2. П.—М., 1923.
- Клейст Г. фон. Михаэль Кольгаас. Л., 1928.
- Клейст Г. фон. Разбитый кувшин. М.—Л., 1941.
- Клейст Г. фон. Пьесы. М., 1962.
- Клейст Г. фон. Драмы. Новеллы. Предисловие Р. Самарина. М., 1969 (БВЛ, т. 89).
- Клейст Г. Избранное. Предисловие А. Карельского. М., 1977.
- Литературная теория немецкого романтизма. Документы под редакцией Н. Я. Берковского. Л., 1934.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под редакцией А. С. Дмитриева. М., 1980.
- Немецкая романтическая повесть. Составление и предисловие Н. Я. Берковского, т. 1—2. М.—Л., 1935.

- Немецкие баллады. Составление и предисловие И. Фрадкина. М., 1958.
- Немецкая поэзия XIX века. На немецком и русском языках. Составление и предисловие А. С. Дмитриева. М., 1984.
- Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 1922.
- Поэзия немецких романтиков. Составление и предисловие А. В. Михайлова. М., 1985.
- Уланд Л. Избранные стихотворения. СПб., 1902.
- Шамиссо А. Необычайные приключения Петера Шлемиля. Предисловие Г. Слободкина. М., 1955.
- Шамиссо А. Избранное. Предисловие Е. Маркович. М., 1974.
- Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936.
- Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.
- Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 1—2. М., 1983.
- Эйхендорф Й. Стихотворения. Л., 1969.
- Альшванг А. А. Бетховен. М., 1940 (ЖЗЛ); Анищук Т. В. Переосмысление Арнимом и Brentano фольклорных и литературных источников в сборнике «Волшебный рог мальчика». М., 1979 (Канд. диссертация); Артемьева О. А. Жанровые и стилевые особенности малой прозы В. Гауфа. М., 1983 (Канд. диссертация); Архипова И. А. Романтический идеал и романтический характер в раннем творчестве Людвиг Тика («Вильям Ловелль», «Странствия Франца Штернвальда»). М., 1972; Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973; Ботникова А. Б. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977; Брандес Г. Главные течения в литературе XIX века. Немецкая литература. Киев, 1903; Ботникова А. Б. Творческий путь Шамиссо. М., 1956 (Канд. диссертация); Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977; Браудо Е. М. Э. Т. А. Гофман. П., 1922; Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). М., 1978; Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М., 1891; Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. Сост. А. Г. Левинтон. М., 1958; Гестнер Г. Братья Гримм. М., 1980 (ЖЗЛ); Гиждеу С. П. Лирика Генриха Гейне. М., 1983; Гордон Я. И. Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973; Гордон Я. И. Гейне в России (1870—1917). Душанбе, 1979; Гордон Я. И. Гейне в России. XX век. Душанбе, 1983; Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. Сост. З. В. Житомирская. М., 1964; Гугнин А. А. Основные этапы развития поэзии Л. Уланда. М., 1976 (Канд. диссертация); Гучинская Н. Народно-песенная основа поэтического синтаксиса ранней лирики Генриха Гейне. М., 1967; Гулыга А. Шеллинг. М., 1982 (ЖЗЛ); Дейч А. И. Генрих Гейне. М., 1933 (ЖЗЛ); Дейч А. И. Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963; Дейч А. Судьбы поэтов (Гёльдерлин. Клейст. Гейне). М., 1968; Демченко В. Д. Генрих Клейст и немецкая романтическая новелла (к типологии жанра). М., 1977 (Канд. диссертация); Дмитриев А. С. Генрих Гейне. М., 1957; Дмитриев А. С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. М., 1974; Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975; Европейский романтизм. М., 1973; Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; Жирмунский В. Религиозные отречения в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Brentano и гейдельбергских романтиков. М., 1919; Игнатов С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914; История всемирной литературы XIX века. Немецкая литература. М., 1910; Карельский А. В. Драматургия немецкого романтизма первой трети XIX в. (Докт. диссертация); Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. Изд. 2-е, дополненное. Л., 1981; Кондольская Т. В. Идеино-художественная специфика романов Ахима фон Арнима. М., 1979 (Канд. диссертация); Лежнев А. Два поэта. Гейне. Тютчев. М., 1934; Лещук Т. И. Путевые очерки А. Шамиссо (Канд. диссертация). Львов, 1970; Мистлер Ж. Жизнь Гофмана. Л., 1929; Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. М., 1975; Музыкальная эстетика Германии. Составление А. Михайлова и В. Шестакова, т. 1—2. М., 1981;

Неустроев В. П. Литературные очерки и портреты. М., 1983; Новикова Н. Н. Развитие романтических традиций в лирике Клеменса Брентано. М., 1984 (Канд. диссертация); Овсянников М. В. Философия Гегеля. М., 1959; Пазняк Л. К. «Новеллы из современной жизни» Л. Тика (К проблеме композиции, эволюции творческого метода, героя). М., 1974 (Канд. диссертация); Проблемы немецкой литературы конца XVIII — начала XIX веков (Сборник статей). Куйбышев, 1974; Протасова К. С. Ф. Гёльдерлин, его время, жизнь и творчество. М., 1968 (Докт. диссертация); Слободская Н. И. Поэзия Адельберта Шамиссо. Горький, 1974 (Канд. диссертация); Тураев С. В. От Просвещения к романтизму (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII — начала XIX в.). М., 1983; Фишер К. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение. СПб., 1905; Ханмурзаев К. Г. Художественная проза Новалиса. М., 1974 (Канд. диссертация); Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982; Шиллер Ф. П. Генрих Гейне. М., 1962.

### Литература периода 1830—1895 годов

- Ауэрбах Б. Сочинения, т. 1—6. М., 1900—1903.  
 Ауэрбах Б. Деревенские рассказы. М., 1967.  
 Бюхнер Г. Сочинения. М.—Л., 1935.  
 Бюхнер Г. Пьесы. Проза. Письма. Предисловие А. В. Карельского. М., 1972.  
 Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. СПб., 1911.  
 Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. СПб., 1911—1912.  
 Вагнер Р. Избранные статьи. М., 1935.  
 Вагнер Р. Избранные работы. Предисловие А. Ф. Лосева. М., 1978.  
 Веерт Г. Избранные произведения. М., 1953.  
 Веерт Г. Избранные произведения, т. 1—2. М., 1957.  
 Геббель Ф. Юдифь. М., 1908.  
 Геббель Ф. Трагедии. М.—Л., 1934.  
 Геббель Ф. Избранное в двух томах. Составление и предисловие А. В. Карельского, т. 1—2. М., 1978.  
 Гейзе П. Собрание сочинений, т. 1—5. М., 1910—1912.  
 Гейзе П. Собрание сочинений, т. 1—2. М., 1911—1912.  
 Гервег Г. Избранное. М., 1958.  
 Гервинус Г. Г. Шекспир, т. 1—4. СПб., 1862—1875.  
 Гервинус Г. Г. Автобиография. М., 1895.  
 Геттнер Г. История всеобщей литературы XVIII века, т. 1—2. СПб., 1897—1898.  
 Гуцков К. Уриель Акоста. М., 1955.  
 Гуцков К. Пьесы. М., 1961.  
 Немецкая комедия первой половины XIX века. Предисловие А. В. Карельского. М., 1986.  
 Немецкая поэзия революции 1848 года. М., 1948.  
 Раабе В. Повести и новеллы. М., 1959.  
 Фонтане Т. Эффи Брист. М., 1960.  
 Фонтане Т. Шах фон Вутенов. Пути-перепутья. Госпожа Женни Трайбель. М., 1971.  
 Фрейлиграт Ф. Избранные произведения. М., 1956.  
 Фрейтаг Г. Картины средневековой жизни. М., 1868.  
 Фрейтаг Г. Инго и Инграбан. СПб., 1874.  
 Фрейтаг Г. Из жизни маленького города. М., 1882.  
 Фрейтаг Г. Картины из прошлого Германии. СПб., 1913.  
 Шпильгаген Ф. Собрание сочинений, т. 1—16. СПб., 1895—1896.  
 Шпильгаген Ф. Собрание сочинений, т. 1—23. СПб., 1899.  
 Шторм Т. Новеллы, т. 1—2. М., 1965.  
 Эберс Г. Собрание сочинений, т. 1—13. СПб., 1896—1898.  
 Эберс Г. Уарда. М., 1981.



Блос В. История Германской революции 1848 года. СПб., 1907; Волков Е. М. Роман Т. Фонтане «Эффи Брист». М., 1979; Дворкина Ю. Фердинанд Фрейлиграт. Минск, 1935; Дурыйлин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. М., 1913; Дымшиц А. Л. Некоторые проблемы развития немецкой поэзии и эстетической мысли середины XIX века. М., 1966 (Докт. диссертация); Дымшиц А. Л. К. Маркс и Ф. Энгельс и немецкая литература. М., 1973; Кочеткова М. А. Георг Веерт — друг и соратник Маркса и Энгельса. М., 1974; Левик Б. Рихард Вагнер. М., 1978; Михайлов М. И. Проблемы германской революции 1848 г. М., 1985; Николаева Т. С. Поэзия немецкой революции 1848 года. Саратов, 1961; Рихард Вагнер. Статьи и материалы. М., 1974; Серебряков М. В. Поэт Гервег и Маркс. Л., 1949; Сидоров А. А. Вагнер. М., 1934 (ЖЗЛ); Тураев С. В. Георг Веерт и немецкая литература революции 1848 года. М., 1963; Тураева Э. Я. Драматургия Г. Бюхнера и ее сценическое воплощение. М., 1952; Шиллер Ф. П. Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX века. М., 1933; Шиллер Ф. П. Поэзия германской революции 1848 года. Историко-литературный очерк. М., 1934; Шмулович М. И. Из истории немецкой литературной критики 1830-х годов. Рига, 1958 (Канд. диссертация); Эйдук Я. Ю. Ф. Фрейлиграт и Карл Маркс. М.—Л., 1936.

### Литература первой половины XX века

- Бехер У. В начале пятого. М., 1971.  
 Бехер У. Охота на сурков. М., 1976.  
 Вассерман Я. Собрание сочинений, т. 1—5. 1912—1913.  
 Вассерман Я. Дело Маурициуса. В 2-х книгах. М., 1936.  
 Вассерман Я. Каспар Хаузер, или Леность сердца. М., 1970.  
 Ведекинд Ф. Собрание сочинений в 8-ми томах. СПб., 1912—1919.  
 Гауптман Г. Полное собрание сочинений, т. 1—3. СПб., 1908.  
 Гауптман Г. Пьесы, т. 1—2. М., 1959.  
 Дёблин А. Берлин — Александерплац. М., 1961.  
 Дёблин А. Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу. Предисловие Д. Затонского. М., 1983.  
 Демель Р. Собрание сочинений, т. 1—2. М., 1911—1912.  
 Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977 (БВЛ, т. 152).  
 Зудерман Г. Собрание сочинений, т. 1—2. СПб., 1902.  
 Зудерман Г. Собрание драматических сочинений, т. 1—2. М., 1902—1903.  
 Зудерман Г. Собрание сочинений, т. 1—7. СПб., 1906.  
 Зудерман Г. Собрание драматических сочинений. 2-е изд., т. 1—2. М., 1928.  
 Из новой немецкой лирики. Переводы и характеристики Г. Забежинского. Берлин, 1921.  
 Келлерман Б. Собрание сочинений, т. 1—6. М.—Л., 1930.  
 Келлерман Б. Избранные сочинения, т. 1—4. Л., 1934—1935.  
 Келлерман Б. Девятое ноября. Пляска смерти. М., 1959.  
 Келлерман Б. Туннель. Город Анатолий. Л., 1960.  
 Людвиг Э. Последний Гогенцоллерн. Л., 1929.  
 Людвиг Э. Гёте. М., 1965 (ЖЗЛ).  
 Манн Г. Собрание сочинений, т. 1—10. М., 1910.  
 Манн Г. Собрание сочинений, т. 1—9. М., 1911—1912.  
 Манн Г. Собрание сочинений в восьми томах. Предисловие И. Миримского. М., 1958.  
 Манн Г. Учитель Гнус. Верноподданный. Новеллы. Предисловие А. Дмитриева. М., 1917 (БВЛ, т. 164).  
 Манн Т. Собрание сочинений, т. 1—5. М., 1910.  
 Манн Т. Собрание сочинений в десяти томах. Предисловие Б. Сучкова. М., 1959—1960.  
 Манн Т. Будденброки. М., 1969 (БВЛ, т. 165).

## Библиография

- Манн Т. Иосиф и его братья, т. 1—2. М., 1969.  
Манн Т. Письма. М., 1975 (Литературные памятники).  
Мархвица Г. Штурм Эссена. М.—Л., 1931.  
Мархвица Г. Шахтеры. М.—Л., 1933.  
Мархвица Г. Кумяки. М., 1938.  
Мюзам Э. Земля в огне. М., 1925.  
Мюзам Э. Призыв. Избранные стихи и рассказы. М., 1925.  
Немецкая демократическая поэзия. Составление и предисловие И. М. Фрадкина. М., 1955.  
Поленц В. фон. Деревенский священник. СПб., 1903.  
Поленц В. фон. Страна будущего. СПб., 1904.  
Поленц В. фон. Деревенские рассказы. М., 1910.  
Поленц В. фон. Крестьянин. М.—Л., 1928.  
Поленц В. фон. На заработках. М., 1930.  
Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен. М., 1929.  
Ремарк Э. М. Возвращение. М., 1936.  
Ремарк Э. М. Время жить и время умирать. М., 1956.  
Ремарк Э. М. Три товарища. М., 1958.  
Ремарк Э. М. Триумфальная арка. М., 1959.  
Ремарк Э. М. Жизнь взаимы. М., 1960.  
Ремарк Э. М. Черный обелиск. М., 1961.  
Ремарк Э. М. Ночь в Лиссабоне. М., 1965.  
Современные немецкие поэты в переводах В. Эльснера. М., 1913.  
Толлер Э. Тюремные песни. Предисловие А. В. Луначарского. М., 1925.  
Толлер Э. Штурм голода. Воспоминания и наброски. М., 1926.  
Толлер Э. Живем, живем! Л., 1928.  
Толлер Э. Дело об убийстве. М., 1934.  
Фейхтвангер Л. Собрание сочинений в двенадцати томах. М., 1963—1968.  
Фейхтвангер Л. Успех. М., 1973 (БВЛ, т. 191).  
Франк Б. Сервантес. М., 1956 (ЖЗЛ).  
Франк Л. Бюргер. М.—Л., 1924.  
Франк Л. Разбойники. Роман. Л., 1925.  
Франк Л. На большой дороге. Рассказы. Л., 1926.  
Франк Л. Оксенфуртский мужской квартет. М.—Л., 1928.  
Франк Л. В последнем вагоне. М., 1929.  
Франк Л. Ученики Иисуса. М., 1957.  
Франк Л. Избранное. М., 1958.  
Франк Л. Матильда. М., 1962.  
Франк Л. Причина. Повести и рассказы. М., 1969.  
Франк Л. Шайка разбойников. Оксенфуртский мужской квартет. Из трех миллионов троих. М., 1970.  
Хух Р. Светопреставление и другие новеллы. Л., 1970.  
Экспрессионизм: Сборник статей. М.—П., 1923.  
Адмони В., Сильман Т. Томас Манн. Л., 1960; Апт С. К. Томас Манн. М., 1972 (ЖЗЛ); Апт С. К. Над страницами Томаса Манна. Очерки. М., 1980; Бергельсон Г. Ю. Бернгард Келлерман. М.—Л., 1965; Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. П., 1922; Гауптман Г. Библиографический указатель. М., 1956; Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. Л.—М., 1933; Голик И. Е. Роман «Доктор Фаустус» и проблема творческого метода Томаса Манна. М., 1963 (Канд. диссертация). Голичер А. Жизнь современника. М.—Л., 1929 (Книга о Ф. Ведыкинде); Дебекин В. Н. Немецкая антифашистская литература 1933—1945 годов. М., 1965; Дирзен И. Искусство Томаса Манна. Мирозрение и жизнь. М., 1981; Знаменская Г. Н. Генрих Манн. Критико-биографический очерк. М., 1971; Кауфман Л. С. Немецкая реалистическая литература XX века. Тамбов, 1978; Кауфман Л. С. Творчество писателей-антифашистов в Германии

в годы нацизма. М., 1983 (Докт. диссертация); Крючкова Л. П. Романы Рикарды Хух (эволюция метода). М., 1975 (Канд. диссертация); Кургинян М. Романы Томаса Манна. Формы и метод. М., 1975; Левинтон А. Г. Творчество Б. Келлермана. Л., 1958; Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918—1945 годов (эволюция жанра). Пермь, 1975; Леонгард Франк. Биобиблиографический указатель. М., 1967; Луначарский А. В. О театре и драматургии, т. 1—2. М., 1958; Люксембург Р. О литературе. М., 1961; Томас Манн. Биобиблиографический указатель. М., 1956; Маркин Ю. П. Эрнст Барлах. М., 1976; Марков П. А. Современная экспрессионистская драма в Германии. М., 1923; Меринг Фр. Мировая литература и пролетариат. М., 1924; Меринг Фр. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1964; Нартов К. М. Лион Фейхтвангер. М., 1984; Одуев С. Ф. Тропами Заратустры (Влияние нищезанства на немецкую буржуазную философию). М., 1971; Павлова Н. С. Творчество Эриха Мюзама. М., 1965; Павлова Н. С. Художественное своеобразие немецкой революционной литературы (1910—1933). М., 1978 (Докт. диссертация); Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900—1945. М., 1982; Петрова З. Н. Журнал «Дас Ворт» — орган немецкой антифашистской литературной эмиграции (июль 1936 — март 1939 г.). М., 1973 (Канд. диссертация); Пронин В. А. Неудавшиеся разбойники. М., 1970; Рачинская Н. Н. Лион Фейхтвангер. М., 1965; Русакова А. В. Томас Манн и его роман «Доктор Фаустус». М., 1967; Русакова А. В. Томас Манн в поисках нового гуманизма. Л., 1969; Русакова А. В. Томас Манн. Эволюция мировоззрения и роман «Доктор Фаустус». Л., 1970 (Докт. диссертация); Серебров Н. Н. Генрих Манн. Очерк творческого пути. М., 1964; Сильман Т. Герхарт Гауптман. Л.—М., 1958; Стеженский В. Леонгард Франк. Очерк жизни и творчества. М., 1983; Федоров А. А. Творчество Келлермана. М., 1961; Федоров А. А. Творчество Томаса Манна. Время шедевров. М., 1981; Фейхтвангер Л. Биобиблиографический указатель. М., 1959; Хильшер Э. Поэтические картины мира: Генрих Манн, Томас Манн, Герман Гессе, Роберт Музиль, Лион Фейхтвангер. Послесловие С. Апта. М., 1979; Цеткин К. О литературе и искусстве. М., 1958; Цеткин К. Искусство — Идеология — Эстетика. Послесловие Г. Фридендера. М., 1982; Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. Сборник статей. М., 1966.

### Литература Швейцарии \*

Блаттер С. А. тоска все сильней. М., 1983.  
 О происхождении зла. Поэма великого Галлера. М., 1786.  
 Идиллии и пастушьи поэмы Г. Геснера. М., 1787.  
 Полное собрание сочинений г-на Геснера, ч. 1—4. М., 1803.  
 Гессе Г. Петер Каменцинд. М., 1910.  
 Гессе Г. Монах. СПб., 1912.  
 Гессе Г. Окольные пути. Рассказы. М., 1913.  
 Гессе Г. Тропа мудрости. Л.—М., 1924.  
 Гессе Г. Под колесами. М., 1961.  
 Гессе Г. Игра в бисер. Предисловие Е. Маркович. М., 1969.  
 Гессе Г. Избранное. Предисловие С. Аверинцева. М., 1977.  
 Гессе Г. Избранное. Составление и предисловие Н. Павловой. М., 1984 (Мастера современной прозы).  
 Гессе Г. Последнее лето Клингзора. Повести. М., 1986.

---

\* В библиографии учитываются лишь произведения, написанные на немецком языке.

## Библиография

- Из современной швейцарской поэзии. Составление и предисловие В. Д. Седельника. М., 1981.
- Келлер Г. Семь легенд. М., 1911.
- Келлер Г. Избранные новеллы. М.—Л., 1934.
- Келлер Г. Новеллы. М.—Л. 1952.
- Келлер Г. Зеленый Генрих. М., 1958.
- Келлер Г. Новеллы. Л., 1970.
- Келлер Г. Зеленый Генрих. М., 1972 (БВЛ, т. 88).
- Мейер К. Ф. Новеллы. Стихотворения. М., 1958.
- Мейер К. Ф. Юрг Иенах. М., 1970.
- Мушг А. Поездка в Швейцарию и другие рассказы. Предисловие М. Рудницкого. М., 1978.
- Современная швейцарская повесть. Составление и предисловие В. Седельника. М., 1984.
- Фриш М. Пьесы. М., 1970.
- Фриш М. Штиллер. Роман. М., 1972.
- Фриш М. Монток. Человек появляется в эпоху голоцена. Предисловие Д. Затонского. М., 1982.
- Хальтер Э. Урвиль. Предисловие В. Седельника. М., 1979.
- Цшокке Г. Разбойник в Венеции. СПб., 1807.
- Повести Генриха Цшокке, ч. 1—3. СПб., 1831.
- Цшокке Г. Намурский красавец. СПб., 1856.
- Цшокке Г. Деревня, где делают золото. СПб., 1862.
- Шмидли В. Преступления Густава. М., 1982.
- Штейгер О. Год в одиннадцать месяцев. М., 1966.
- Багрецов Л. М. Ульрих Цвингли. Харьков, 1909; Березина А. Г. Герман Гессе. Л., 1976; Готфрид Келлер. Библиографический указатель. Сост. А. А. Волгина. М., 1965; Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII—XIX вв. Л., Наука, 1984; Каралашвили Л. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984; Литература Швейцарии. Очерки. М., 1969; Пороховская Б. Д. Ульрих Цвингли и его реформаторская деятельность. СПб., 1892; Седельник В. Д. Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970.

## Литература Австрии \*

- Австрийская новелла XX века. Составление и предисловие Ю. И. Архипова. М., 1981.
- Айзенрайх Х. Голубой чертополох романтизма. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1982.
- Бахман И. Избранное. Предисловие Д. Затонского. М., 1981.
- Бернхард Т. Избранное. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1983.
- Брох Г. Новеллы. Составление и предисловие А. Г. Березиной. Л., 1985.
- Брукнер Ф. Елизавета Английская и другие пьесы. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1973.
- Верфель Ф. Верди: Роман оперы. М., 1962.
- Гофмансталь Г. фон. Свадьба Зобелды. М., б. г.
- Гофмансталь Г. фон. Смерть Тициана. М., б. г.
- Гофмансталь Г. фон. Драмы. М., 1906.
- Грильпарцер Ф. Пьесы. М.—Л., 1961.

---

\* Данный раздел библиографии представляется необходимым, потому что авторы «Истории немецкой литературы» включили в свой труд соответствующие разделы по австрийской литературе. Сложные проблемы развития австрийской литературы нуждаются, однако, в более развернутом и самостоятельном рассмотрении.

- Додерер Х. фон. Избранное. Составление Ю. Архипова. Предисловие Д. Затонского. М., 1981 (Мастера современной прозы).
- Из современной австрийской поэзии. Составление Л. Гинзбурга. Предисловие Е. Витковского. М., 1975.
- Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965.
- Ленау Н. Стихотворения. Ян Жижка. М., 1956.
- Мимо течет Дунай. Современная австрийская новелла. М., 1971.
- Музиль Р. Человек без свойств, т. 1—2. Предисловие Д. Затонского. М., 1984.
- Рильке Р. М. Заметки Мальте Лауриса Бригге. В 2-х частях. М., 1913—1914.
- Рильке Р. М. Лирика. М.—Л., 1965.
- Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
- Рильке Р. М. Избранная лирика. Составление Е. Витковского. Предисловие М. Рудницкого. М., 1974.
- Рильке Р. М. Новые стихотворения. Послесловие Г. И. Ратгауза. М., Наука, 1977 (Литературные памятники).
- Розай П. Отсюда — туда. Рассказы и повесть. Предисловие Н. Литвинец. М., Прогресс, 1982.
- Розеггер П. В Альпах. СПб., 1899.
- Розеггер П. Когда я был еще пастушком. СПб., 1903.
- Розеггер П. Избранные рассказы. М., 1910.
- Розеггер П. В горной тиши. СПб., 1914.
- Розеггер П. В гостях у дяди. М., 1915.
- Рот Й. Марш Радецкого. М., 1939.
- Рот Й. Марш Радецкого. Предисловие Д. Затонского. М., 1978.
- Фришмут Б. Мистификации Софи Зильбер. Предисловие Ю. Архипова. М., 1980.
- Хандке П. Повести. Предисловие Д. Затонского. М., 1980.
- Хорват Э. фон. Пьесы. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1980.
- Хохвельдер Ф. Пьесы. Предисловие Ю. Архипова. М., 1974.
- Цвейг С. Собрание сочинений, т. 1—12. Л., 1928—1932.
- Цвейг С. Собрание сочинений, т. 1—7. М., 1963.
- Цвейг С. Нетерпение сердца. М., 1961.
- Цвейг С. Подвиг Магеллана. М., 1980.
- Цвейг С. Нетерпение сердца. Исторические миниатюры. Послесловие Ю. Архипова. М., 1981.
- Чокор Ф. Т. Избранные пьесы. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1978.
- Шаранг М. Сын батрака.
- Шницлер А. Полное собрание сочинений, т. 1—4. М., 1907.
- Шницлер А. Собрание сочинений, т. 1—9. М., 1903—1911.
- Шницлер А. Зеленый попугай. Парацельзус. Подруга. М., 1922.
- Шницлер А. Жена мудреца. М., 1967.
- Штифтер А. Ночь под рождество среди снега и льда. М., 1915.
- Штифтер А. Старая печать. М., 1960.
- Штифтер А. Лесная тропа. Повести и рассказы. М., 1971.
- Азадовский К. М. Ф. Грильпарцер — национальный драматург Австрии (Истоки и философско-эстетическая проблематика творчества). Л., 1971 (Канд. диссертация); Архипов Ю. И. Австрийская драматургия 1930—1940-х гг. М., 1979 (Канд. диссертация); Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Л., 1985; Горелик Л. В. Йозеф Рот — борец против милитаризма и фашизма. Из истории австрийского реализма 20-х годов XX века. Воронеж, 1974; Евлахов А. М. Артур Шницлер. Баку, 1926; Затонский Д. В. Франц Кафка и проблема модернизма. Изд. 2-е, исправленное. М., 1972; Литвинец Н. С. Творчество Рильке 20-х годов. М., 1974 (Канд. диссертация); Науменко А. М. Творческий метод Карла Крауса — драматурга. М., 1975 (Канд. диссертация); Рудницкий М. Л. Лирика Райнера Марии Рильке 1890—1910-х годов. М., 1976 (Канд. диссертация).

## Литература ФРГ

- Андерш А. Винтерспельт. Роман. Предисловие П. Топера. М., 1979.
- Андерш А. Рассказы. Составление и предисловие Н. Павловой. М., 1981.
- Бёлль Г. Дом без хозяина. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1960.
- Бёлль Г. Бильярд в половине десятого. Послесловие И. Фрадкина. М., 1961.
- Бёлль Г. Семь коротких историй. М., 1968.
- Борхерт В. Избранное. М., 1977.
- Вейзенборн Г. Построено на песке. Роман. М., 1960.
- Вейзенборн Г. Семья из Невады. М., 1960.
- Вальзер М. «Дуб и кролик» и другие пьесы. Составление Н. Павловой. Предисловие И. Млечиной. М., 1974.
- Вальзер М. Избранное. М., 1979.
- Вальраф Г. Нежелательные репортажи. Составление и предисловие В. Стеженского. М., 1982.
- Воман Г. Паулинхен была дома одна. Предисловие Г. Знаменской. М., 1979.
- Глуховский Б. Кровавая сталь. Из жизни Мартина Рота. Роман. Послесловие В. Стеженского. М., 1977.
- Грасс Г. Избранное. Составление Н. Павловой. Предисловие А. Карельского. М., 1985 (Мастера современной прозы).
- Грюн М. фон дер. Светляки и пламя. М., 1967.
- Грюн М. фон дер. Два письма Поспишину. М., 1972.
- Грюн М. фон дер. Местами гололед. М., 1974.
- Грюн М. фон дер. Жар под золой. Роман. Предисловие И. Млечиной. М., 1981.
- За что мы боремся. Политическая поэзия ФРГ и Западного Берлина. Составление А. Гугнина. Предисловие Е. Бовкуна. М., 1985.
- Из современной поэзии ФРГ. Выпуск первый. Составление В. Вебера. Предисловие Г. Ратгауза. М., 1983.
- Кашниц М. Л. Длинные тени. Рассказы. Составление и предисловие Н. Литвицеца. М., 1983.
- Кашниц М. Л. Мартовский ветер. Рассказы. Составление и предисловие Н. Литвицеца. М., 1985.
- Кёппен В. Избранное. Предисловие Р. Самарина. М., 1972 (Мастера современной прозы).
- Кестнер Э. Маленькая свобода. М., 1962.
- Крёц Ф. К. Пьесы. Составление Н. Павловой. Предисловие В. Стеженского. М., 1980.
- Кюн А. Пора подниматься. Роман-хроника. М., 1980.
- Кюппер Г. Симплициссимус, 1945. Предисловие С. Львова. М., 1972.
- Ленц З. Благондежный гражданин и другие рассказы. М., 1970.
- Ленц З. Урок немецкого. Послесловие И. Виноградова. М., 1971.
- Ленц З. Хлеба и зрелищ! Роман. М., 1975.
- Ленц З. Живой пример. Роман. Послесловие Ю. Архипова. М., 1977.
- Ленц З. Краеведческий музей. Роман. Предисловие И. Млечиной. М., 1982.
- Ленц З. Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга. Рассказы. Составление Н. Павловой. Предисловие Ю. Архипова. М., 1982.
- Ленц З. Запах мирабели. Рассказы. Составление М. Федорова. М., 1985.
- Мехтель А. Другая половина мира, или Утренние беседы с Паулой. М., 1983.
- Модель. Сборник зарубежных радиопьес. Составление Ю. Архипова. Предисловие И. Фрадкина. М., 1978.
- Носсак Г. Э. Избранное. Составление А. Карельского. Предисловие П. Топера. М., 1982 (Мастера современной прозы).
- Повести писателей ФРГ (Д. Веллерсхоф; В. Кёппен; П. Хэртлинг). Предисловие П. Топера. М., 1982.
- Рассказы писателей ФРГ. Составление В. Стеженского. Предисловие П. Топера. М., 1976.
- Рихтер Г. В. Не убий. М., 1960.

- Рихтер Г. В. Линус Флек, или Утраченное достоинство. Предисловие Р. Самарина. М., 1965.
- Самолет над домом. Рассказы писателей ФРГ о молодежи. Составление и предисловие Н. Литвинец. М., 1981.
- Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина. Составление И. Фрадкина. Предисловие Л. Гинзбурга. М., 1967.
- Тимм У. Жаркое лето. Предисловие Н. Литвинец. М., 1978.
- Форте Д. Мартин Лютер и Томас Мюнцер, или Начала бухгалтерии. М., 1976.
- Фукс Г. Мужчина на всю жизнь. М., 1981.
- Фукс Г. Час ноль. Роман. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1984.
- Шнурре В. Когда отцовы усы еще были рыжими. Роман. Рассказы. Составление Н. Бунина. Предисловие Ю. Архипова. М., 1981.
- Ясперс К. Куда движется ФРГ? Факты. Опасности. Шансы. М., 1963.
- Антонова Л. П. Поэтика прозы Вольфганга Борхерта. Киев, 1972; Гецене Ц. М. Вольфганг Борхерт — зачинатель прогрессивной западногерманской литературы. Львов, 1968; Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975; Давыдов Ю. Н. Критика социально-философских воззрений франкфуртской школы. М., 1977; История литературы ФРГ. М., 1980; Матузова Н. М. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ. Киев, 1977; Млечина И. В. Литература и «общество потребления». Западногерманский роман 60-х — начала 70-х годов. М., 1975; Стеженский В., Черная Л. Литературная борьба в ФРГ. Поиски. Противоречия. Проблемы. М., 1978; Федеративная Республика Германии. М., 1973; Федеративная Республика Германии. Рекомендательный библиографический справочник. М., 1984; Фрадкин И. М. Реставраторы орла и свастики. О неофашистской литературе в ФРГ. М., 1971; Хотинская Г. А. Романы Зигфрида Ленца. Саратов, 1985.

## Литература ГДР

- Абрахам П. Залпы Ноева ковчега, или О путях-дорогах моего непутевого друга Венслова. М., 1975.
- Апиц Б. В волчьей пасти. М., 1961.
- Безелер Х. В голубых снегах. Повесть. М., 1979.
- Бергер У. Улыбка в полете. Избранные стихотворения. Составление В. Куприянова. Предисловие Л. Гинзбурга. М., 1980.
- Бехер И. Р. Избранное. М., 1956.
- Бехер И. Р. В защиту поэзии. Предисловие Т. Л. Мотылевой. М., 1959.
- Бехер И. Р. Сонеты. Предисловие Л. Гинзбурга. М., 1960.
- Бехер И. Р. Стихотворения. Прощание. Трижды содрогнувшаяся земля. Предисловие А. Дымшица. М., 1970 (БВЛ, т. 137).
- Бехер И. Р. Избранное. Предисловие Е. Ф. Книпович. М., 1974 (Библиотека литературы ГДР).
- Бехер И. Р. О литературе и искусстве. Изд. 2-е. Составление Е. А. Кацевой. Предисловие Т. Л. Мотылевой. М., 1981.
- Бобровский И. Белендорф и литовские клавиры. Послесловие Г. Ратгауза. М., 1969.
- Бобровский И. Мельница Левина. Повесть о моем дедушке в 34-х пунктах. Предисловие Л. Гинзбурга. М., 1970.
- Бобровский И. Избранное. Предисловие Ю. Архипова. М., 1971 (Библиотека литературы ГДР).
- Браун Ф. Беззаботная жизнь Каста. Повести. Предисловие А. Гугнина. М., 1978.
- Бредель В. Эрнст Тельман. Политическая биография. М., 1952.
- Бредель В. Внуки. Роман. М., 1955.
- Бредель В. Отцы. Предисловие И. Фрадкина. М., 1961.
- Бредель В. Новая глава. Предисловие Г. Знаменской. М., 1962.

## Библиография

- Бредель В. Сыновья. Роман. Предисловие Б. Сучкова. М., 1964.
- Бредель В. Внуки. Предисловие Б. Сучкова. М., 1966.
- Бредель В. Новая глава. М., 1968.
- Бредель В. Избранное. Предисловие Р. М. Самарина. М., 1972 (Библиотека литературы ГДР).
- Брезан Ю. Повесть про девушку Трикс, ее друзей и вола Исаю. М., 1960.
- Брезан Ю. Крабат, или Преображение мира. Роман. Предисловие Е. Ф. Книпович. М., 1979.
- Брезан Ю. Портрет отца. М., 1985.
- Брезан Ю. Черная мельница. Повесть и рассказы. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1985.
- Брехт Б. Театр (Пьесы. Статьи. Высказывания). В пяти томах. Составление и предисловие И. Фрадкина. М., 1963—1965.
- Брехт Б. О театре. Сборник статей. М., 1960.
- Брехт Б. Трехгрошовый роман. М., 1962.
- Брехт Б. Пьесы. М., 1965.
- Брехт Б. Обработки. М., 1967.
- Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. Предисловие И. Фрадкина. М., 1972 (БВЛ, т. 139).
- Брехт Б. Избранное. Составление и предисловие И. Фрадкина. М., 1976 (Библиотека литературы ГДР).
- Брехт Б. О литературе. Составление Е. Кацевой. Предисловие Е. Книпович. М., 1977.
- Бройн Г. де. Буриданов осел. Послесловие Е. Книпович. М., 1970.
- Бройн Г. де. Присуждение премии. Предисловие И. Млечиной. М., 1975.
- Бройн Г. де. Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера. Предисловие Е. Головина. М., 1978.
- Бройн Г. де. Избранное. Составление Н. Литвинец. Предисловие И. Млечиной. М., 1981 (Библиотека литературы ГДР).
- Эрих Вайнерт говорит. Стихи. Предисловие Ал. Дейча. М., 1932.
- Вайнерт Э. Избранное. Составление и предисловие В. Н. Девекина. М., 1958.
- Вайнерт Э. Избранное. Составление и предисловие В. Н. Девекина. М., 1965.
- Вайскопф Ф. К. Лисси. М., 1964.
- Вайскопф Ф. К. Прощание с мирной жизнью. М., 1968.
- Вайскопф Ф. К. В бурном потоке. М., 1968.
- Вельм А. Пуговица, или Серебряные часы с ключиком. Повесть. М., 1978.
- Вернер Р. Соня рапортует. Подвиг разведчицы. М., 1980.
- Вернер Р. Гонг торговца фарфором. Рассказы и повести. Составление М. Г. Федорова. Предисловие В. Н. Девекина. М., 1981.
- Верность. Эстафета поколений. Сборник. Составление и предисловие В. Н. Девекина. М., 1985.
- Вогацкий Б. Дуэт с Амелией. Повесть. Предисловие Г. Раггауза. М., 1981.
- Вольф К. Расколотое небо. М., 1964.
- Вольф К. Избранное. Составление Г. Каспара. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1979.
- Вольф Ф. Томас Мюнцер. Человек со знаменем радуги. М., 1956.
- Вольф Ф. Избранное. Предисловие В. Девекина. М., 1963.
- Вольф Ф. Искусство — оружие. Статьи. Очерки. Письма. Составление и предисловие В. Н. Девекина. М., 1967.
- Встреча. Повести и эссе писателей ГДР об эпохе «Бури и натиска» и романтизма. Составление М. Рудницкого. Предисловие А. Гугнина. М., 1983.
- Гайдучек В. Прощание с ангелами. Роман. Предисловие Г. Знаменской. М., 1973.
- Гёрлих Г. Черный Петер. М., 1960.
- Гёрлих Г. Возвращение на родину, в страну незнакомую. Предисловие В. Н. Девекина. М., 1977.



- Гёрлих Г. Извещение в газете. Предисловие М. Федорова. М., 1982.
- Гитара или стетоскоп? Повесть и рассказы писателей ГДР. Послесловие А. Гугнина. М., 1984.
- Готше О. Глубокие борозды. М., 1952.
- Готше О. Криворожское знамя. М., 1976.
- Дайке Г. Облака. Стихи. М., 1967.
- Дело самих строителей. Рассказы писателей ГДР. М., 1985.
- Драматургия ГДР. Послесловие К. Х. Шмидта. М., 1975 (Библиотека литературы ГДР).
- Заковский Х. Даниэль Друскат. Роман. Предисловие Н. Лейтес. М., 1979.
- Зегерс А. Собрание сочинений в шести томах. Предисловие Т. Л. Мотылевой. М., 1982—1984.
- Зегерс А. Попутчики. Л., 1934.
- Зегерс А. Мир. Рассказы. М., 1952.
- Зегерс А. Повести и рассказы. М., 1957.
- Зегерс А. Решение. М., 1961.
- Зегерс А. Карибские рассказы. М., 1963.
- Зегерс А. Человек и его имя. Повести и рассказы. М., 1965.
- Зегерс А. Сила слабых. Девять рассказов. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1967.
- Зегерс А. Доверие. Послесловие В. Н. Девекина. М., 1969.
- Зегерс А. Мертвые остаются молодыми. Предисловие Л. Юревой. М., 1971 (Библиотека литературы ГДР).
- Зегерс А. Восстание рыбаков в Санкт-Барбаре. Транзит. Через океан. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1974 (Мастера современной прозы).
- Зегерс А. Седьмой крест. Рассказы. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1975 (БВЛ, т. 153).
- Зеегер Б. Осенний дым. Избранная проза. Составление Н. Банниковой. М., 1985.
- Из современной поэзии ГДР (Эрих Арендт, Георг Маурер, Хельмут Прайслер, Хайнц Калау, Карл Микель, Фолькер Браун). Выпуск первый. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1981.
- Калау Х. Избранная лирика. Предисловие и перевод В. Куприянова. М., 1982.
- Кант Г. Актовый зал. Предисловие А. Карельского. М., 1974 (Библиотека литературы ГДР).
- Кант Г. Выходные данные. Предисловие В. Девекина. М., 1974.
- Кант Г. Остановка в пути. Предисловие К. Симонова. М., 1979.
- Кант Г. Объяснимое чудо. Рассказы и очерки. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1982.
- Кант Г. Рассказы и размышления. Составление Е. Кацевой. М., 1984.
- Кант У. Путешествие из Нойкукова в Новосибирск. М., 1983.
- К новой жизни. Рассказы писателей ГДР. Составление В. Стеженского. Предисловие А. Дымшица. М., 1970.
- Ласк Б. Штиль и шторм. Роман. М., 1985.
- Новелла ГДР. 70-е годы. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1980.
- Новотный И. Великан в лесу. М., 1975.
- Новотный И. Некто по имени Робель. Роман и рассказы. Составление В. Девекина. Предисловие П. Топера. М., 1979.
- Новотный И. Новость. Рассказы. Составление А. Гугнина. Предисловие Н. Литвинец. М., 1982.
- Нойч Э. В поисках Гатта. Роман. Предисловие Т. Л. Мотылевой. Донецк, 1981.
- Нолль Д. Приключения Вернера Хольта. М., 1962.
- Нолль Д. Приключения Вернера Хольта. Книга 2. М., 1965.
- Нолль Д. Киппенберг. Предисловие И. Голика. М., 1981 (Библиотека литературы ГДР).
- Нолль Д. Приключения Вернера Хольта, ч. 1—2. Предисловие И. Млечиной. Кинешев, 1984.

Библиография

- Обрести человека. Повести и рассказы писателей ГДР. Составление И. Бобковской. Предисловие М. Рудницкого. М., 1975.
- Первый миг свободы. Рассказы писателей ГДР. Предисловие П. Топера. М., 1975.
- Отто Г. Пора аистов. Роман. М., 1972.
- Паниц Э. Кетэ. М., 1958.
- Паниц Э. Трамвай моего отца. Составление М. Федорова. Предисловие И. Млечиной. М., 1985.
- Параллели. Сборник научно-фантастических произведений писателей ГДР. Составление Ю. С. Новикова. М., 1980.
- Петерсен Я. Наша улица. М., 1936.
- Повести и рассказы писателей ГДР, т. 1—2. Предисловие И. Млечиной. М., 1973 (Библиотека литературы ГДР).
- Поднимаясь к новой жизни. Стихи и проза писателей ГДР. Составление К. Штейнхаусена и Х. Шуберта. Предисловие С. Львова. М., 1979.
- Поэзия ГДР. Составление Г. Ратгауза. Предисловие Л. Гинзбурга. М., 1973 (Библиотека литературы ГДР).
- Поэзия ГДР. На немецком и русском языках. Послесловие А. Гугнина. М., 1983 (Европейская поэзия).
- Райман Б. Сестра и братья. М., 1965.
- Райман Б. Франциска Линкерханд. Роман. Предисловие И. Млечиной. М., 1981.
- Ренн Л. Крушение. М., 1929.
- Ренн Л. Трини. М., 1958.
- Ренн Л. Ноби. Л., 1959.
- Ренн Л. На развалинах империи. М., 1964.
- Ренн Л. Война. Предисловие П. Топера. М., 1980 (Библиотека литературы ГДР).
- Свобода пришла не сразу. Антифашистская проза писателей ГДР. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1986.
- Сельное солнце. Стихи молодых поэтов ГДР. Составление и предисловие Г. Громана (Г. Ратгауза). М., 1966.
- Современная повесть ГДР. 70-е годы. Составление М. Рудницкого. Предисловие К. Хёпке. М., 1979.
- Современная повесть ГДР. 70—80-е годы. Составление и предисловие А. Гугнина. М., 1984.
- Современные немецкие рассказы. Составление и предисловие С. Львова. М., 1959.
- Узе Б. Первая битва. М., 1942.
- Узе Б. Искры во мгле. Предисловие В. И. Стеженского. М., 1960.
- Фаллада Г. Волк среди волков. Роман. М., 1957.
- Фаллада Г. Что же дальше, маленький человек? Предисловие Б. Сучкова. М., 1964.
- Фаллада Г. Железный Густав. Роман. М., 1969.
- Фаллада Г. Каждый умирает в одиночку. Предисловие Т. Мотылевой. М., 1971 (Библиотека литературы ГДР).
- Фаллада Г. У нас дома в далекие времена. Предисловие П. Топера. М., 1975.
- Фаллада Г. Крестьяне, бонзы и бомбы. Роман. Предисловие И. Фрадкина. М., 1984.
- Флегель В. Ничейной земли не бывает. М., 1983.
- Флос Р. Уроки танцев. Роман. Предисловие И. Голика. М., 1983.
- Фюман Ф. Суд божий. Послесловие С. Львова. М., 1966.
- Фюман Ф. Избранное. Предисловие С. Львова. М., 1973 (Библиотека литературы ГДР).
- Фюман Ф. Двадцать два дня, или Половина жизни. Предисловие Н. Литвинца. М., 1976.
- Фюман Ф. Половина жизни. Избранная проза. Составление С. Львова. Предисловие Н. Павловой. М., 1982.
- Фюрнберг Л. Брат Безымянный. М., 1958.

- Фюрнберг Л. Избранное. Предисловие Г. Знаменской. М., 1974 (Библиотека литературы ГДР).
- Хаммель К. Рим, или Второе сотворение мира и другие пьесы. Составление и предисловие В. Девекина. М., 1982.
- Хакс П. В подземелье старой башни, или Истории о Генриетте и дядюшке Титусе. М., 1966.
- Хакс П. Долгий день великанов. М., 1970.
- Хакс П. Пьесы. Составление и послесловие Э. Венгеровой. М., 1979.
- Хермлин С. Первая шеренга. Предисловие А. Русаковой. М., 1953.
- Хермлин С. Полет голубя. Предисловие И. Эренбурга. М., 1963.
- Хермлин С. Избранное. Предисловие Г. Знаменской. М., 1974 (Библиотека литературы ГДР).
- Хермлин С. Вечерний свет. Избранная проза. Составление И. Фрадкина. Предисловие Г. Канта. Послесловие Г. Ратгауза. М., 1983.
- Хофе Г. Красный снег. М., 1965.
- Хофе Г. Мерси, камарад. М., 1972.
- Хофе Г. Заключительный аккорд. М., 1976.
- Цвейг А. Воспитание под Верденом. М., 1954.
- Цвейг А. Затишье. М., 1959.
- Цвейг А. Радуга. Новеллы. М., 1960.
- Цвейг А. Спор об унтере Грише. М., 1961.
- Штритматтер Э. Тинко. М., 1956.
- Штритматтер Э. Пони Педро. М., 1960.
- Штритматтер Э. Чудодей. Роман. М., 1960.
- Штритматтер Э. Оле Бинкоп. М., 1966.
- Штритматтер Э. Избранное. Предисловие Л. Симонян и Л. Маркеловой. М., 1971 (Библиотека литературы ГДР).
- Штритматтер Э. Романы в стенограмме. Повести и рассказы. Составление и предисловие С. Львова. М., 1978.
- Штритматтер Э. Погонщик волов. Предисловие С. Львова. М., 1981.
- Штритматтер Э. Избранное. Составление и предисловие П. Топера. М., 1984 (Мастера современной прозы).
- Шульц М. В. Мы не пыль на ветру. Роман о непотерянном поколении. Предисловие П. Топера. М., 1972 (Библиотека литературы ГДР).
- Шульц М. В. Солдат и женщина. Повесть. Рассказы. Составление Е. Кацевой. Предисловие Г. Бакланова. М., 1980.
- Шюц Х., Кольхаазе В., Хофман Ф., Стахова А. Повести и рассказы. Составление М. Рудницкого. Предисловие Н. Банниковой. М., 1981.
- Баканов А. Г. История и современность в драматургии ГДР. Киев, 1979;
- Биркан П. Р. Оружием слова. Эстетические взгляды и творчество И. Бехера. Л., 1959; Бертольт Брехт. Библиографический указатель. Составитель А. А. Волгина. М., 1969; Верность правде жизни. Литературоведы и критики ГДР о художественном творчестве. Сборник статей. Составление В. Н. Девекина. Послесловие Р. М. Самарина. М., 1969; Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980; Владимирова И. Г. Проблема формирования новой личности в творчестве Эрвина Штритматтера (От «Тинко» к «Чудодею»). М., 1980 (Канд. диссертация); Фридрих Вольф. Библиографический указатель. М., 1956; Германская Демократическая Республика. Рекомендательный библиографический справочник. М., 1983; Девекин В. Н. Эрих Вайнерт. Критико-биографический очерк. М., 1965; Девекин В. Н. Антифашистская драматургия Ф. Вольфа. М., 1974; Девекин В. Н. Не сгоревшие на костре. Немецкая антифашистская литература 1933—1945 годов. М., 1979; Друскин М. Ганс Эйслер и рабочее музыкальное движение в Германии. М., 1934; Дурдыев О. Н. «Чудодей» Э. Штритматтера как роман воспитания. Ашхабад, 1980; История Германской Демократической Республики. 1949—1979. Изд. 2-е, дополненное. М., 1979; История литературы

## Библиография

ГДР. М., 1982; Ключев В. Г. Бертольт Брехт — новатор театра. М., 1961; Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966; Ключник Н. В. Позднее творчество Анны Зегерс. Уфа, 1975; Ковригина Н. В. Художественная проза И. Р. Бехера. К вопросу об эволюции творческого метода. Иркутск, 1973; Коркмасов З. М. Проблема традиции и новаторства в крестьянских романах Э. Штриматтера. М., 1979 (Канд. диссертация); Лейтес Н. С. Романы Анны Зегерс. Пермь, 1966; Литература Германской Демократической Республики. Сборник статей. М., 1958; Литература ГДР: Проза, поэзия, драматургия. Литературные портреты. Киев, 1982; Литературоведение и литературная критика ГДР 1960—1970 годов. Сборник статей критиков ГДР. Составление и предисловие К. Бётхера. М., 1983; Материалы межвузовской литературоведческой конференции, посвященной 20-летию Германской Демократической Республики. Горький, 1969; Матузова Н. М. У истоков немецкой литературы социалистического реализма. Художественная публицистика Ф. К. Вайскопфа. Киев, 1967; Млечина И. В. Жизнь романа. О творчестве писателей ГДР. 1945—1980. М., 1984; Млечина И. В. Типология романа ГДР. М., 1985; Мотылева Т. Л. Роман Иоганнеса Р. Бехера «Прощание». М., 1976; Мотылева Т. Л. Анна Зегерс. М., 1953; Мотылева Т. Л. Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». М., 1970; Мотылева Т. Л. Анна Зегерс. Личность и творчество. М., 1984; На верном пути. Сборник статей о театре ГДР. Составление и предисловие В. Н. Девекина. М., 1979; Назарова В. Ганс Эйслер — Бертольт Брехт. Творческое содружество. Л., 1980; Писатели Германской Демократической Республики. Составление А. Гугнина. Предисловие К. Хёпке. М., 1984; Пророков С. А. Кете Кольвиц. М., 1967 (ЖЗЛ); Райх Б. Брехт. Очерк творчества. М., 1960; Ратгауз Г. И. Проблемы художественной традиции и новаторства в поэзии ГДР. М., 1979 (Канд. диссертация); Савицкий А. А. Бертольт Брехт. Вып. 1—2. М., 1971; Самарин Р. М. Эстетическая программа Бехера. М., 1964; Синило Г. В. Традиция философской лирики Гёльдерлина в поэзии ГДР (И. Р. Бехер, Г. Маурер). М., 1984 (Канд. диссертация); Ступель А. Ганс Эйслер. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1970; Сурина Т. М. Станиславский и Брехт. М., 1975; Топер П. М. Арнольд Цвейг. М., 1960; Топер П. М. Людвиг Ренн. М., 1965; Флоровская О. В. Антифашистский роман Германской Демократической Республики. Кишинев, 1972; Рожновский С. В. Социалистический реализм в немецкой литературе. Пролетарско-революционное литературное движение в Германии 1924—1934 гг. и его роль в формировании социалистического реализма. М., 1973; Творчество и жизнь. Литературно-художественная критика в ГДР. Составление О. В. Егорова и П. М. Топера. Предисловие Д. В. Затонского. М., 1976; Фельзенштейн В. О музыкальном театре. Послесловие А. Золотова. М., 1984; Фрадкин И. М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965; Хайцер Х. ГДР. Исторический очерк. М., 1982; Ханнеберг Ф. Пауль Дессау. Творческий портрет. М., 1979; Хёпке К. Литература и жизнь. Классика и современность в восприятии читателя. М., 1984; Арнольд Цвейг. Библиографический указатель. М., 1961; Шелингер Н. А. Фридрих Вольф. Критико-биографический очерк. М., 1966; Эстетические позиции. К марксистской литературной теории в ГДР. Сборник статей. Предисловие А. Л. Дымшица. М., 1973; Яшенкина Р. Ф. Эстетика Иоганнеса Бехера. Пермь, 1968.

## Указатель имен

- Абуш Александр 160, 175, 328  
Аденауэр Конрад 200, 210, 242  
Ади Эндре 372  
Айх Гюнтер 206—208, 230  
Айхингер Ильза 201  
Альберти Рафаэль 311  
Альберц Генрих 272  
Альзен Леопольд 235  
Альтенберг Петер 22  
Амери Карл 219  
Андерсен-Нексе Мартин 10  
Андерт Рейнгольд 412  
Андерш Альфред 199, 211, 225, 273, 274  
Андрес Стефан 154, 201, 236  
Антонов С. П. 396  
Ануй Жан 296  
Апиц Бруно 156, 194, 339, 340, 385  
Арендт Эрих 165, 180, 305, 310, 311, 404  
Аристотель 137  
Аристофан 391  
Арнольд Хайнц Людвиг 273  
Арп Ганс 82  
Астель Арнфрид 269  
Ауэ Гартман фон 176  
Ауэр Аннемари 362  
Ахматова А. А. 409
- Бабель И. Э.** 90  
Багрицкий Э. Г. 409  
Байерль Гельмут 301, 319, 326, 327, 361, 387, 394, 395  
Бальзак Оноре де 395  
Балль Хуго 82  
Бальк Тео 165  
Бамм Петер 243  
Банг Герман 6  
Бар Герман 6, 22  
Барбюс Анри 54, 55, 74, 93, 161  
Барлах Эрнст 66, 88  
Бартельс Адольф 17  
Барч Курт 397  
Бассерман Альберт 40  
Бастиан Хорст 382, 384  
Баум Викки 108  
Бауэр Вольфганг 259, 260  
Бауэр Иозеф Мартин 216  
Бах Иоганн Себастьян 181, 294  
Бахман Ингеборг 212, 231, 232, 262  
Бабель Август 13
- Безелер Хорст 384  
Безруч Петр 70  
Бекер Юрген 243, 245, 262  
Беккер Юрек 385  
Беккет Сэмюэл 235  
Бёлль Генрих 203, 211, 212, 216, 217, 220, 277, 278  
Бен Травен (Пет Марут) 109  
Бенгш Герхард 402  
Бендер Ганс 229  
Бенн Готфрид 62, 64, 92, 155, 200, 227, 228  
Беньямин Вальтер 111, 114, 162, 183  
Бергенгрюн Вернер 154, 201, 206  
Бергер Карл Хайнц 387  
Бергер Уве 314, 315, 406  
Бергнер Эдит 158  
Бер-Гофман Рихард 22  
Бернгард Томас 259  
Бернгоф Рейнгард 412  
Бернштейн Эдуард 224  
Бертрам Эрнст 21  
Бетховен Людвиг ван 294  
Бехер Иоганнес Роберт 24, 54, 62, 65, 74, 77, 83, 86, 87, 91, 113—120, 129, 160, 161, 163, 177, 180—182, 194, 297, 299, 302, 303, 305, 306, 308, 328, 341, 411  
Бехер Ульрих 318  
Библ Константин 372  
Биллингер Рихард 143  
Бирбаум Юлиус 34  
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен 8  
Блок А. А. 409  
Блюм Леон 171  
Бобровский Иоганнес 194, 314—316, 346—348, 404, 407, 409  
Бодлер Шарль 62  
Боймельбург Вернер 92  
Боймлер Ганс 163  
Больдт Пауль 64  
Бонд Эдвард 252  
Бонхофер Дитрих 157  
Борн Николас 263, 267, 272, 273  
Борхерт Вольфганг 202—204, 318  
Бострем Аннемари 318  
Бош Манфред 281  
Браннаски Вольф 269  
Бранстнер Герхард 398  
Браун Фолькер 360, 394, 395, 404, 407—409, 411

- Брауне Рудольф 129  
 Бредель Вилли 123, 128, 129, 151, 160, 165, 192, 280, 299, 328—330, 332, 337, 348  
 Бржезина Отокар 70  
 Брезан Юрий 315, 345, 346, 369—372  
 Брекер Ульрих 389  
 Брехт Бертольт 7, 24, 40, 41, 55, 68, 88, 89, 99, 115, 116, 131, 135, 137, 141, 157, 160, 164, 169, 178, 180, 184—188, 192, 194, 235, 253, 293, 297, 298, 300, 303—308, 314, 318, 320, 321, 323, 327, 350, 356, 357, 360, 361, 388, 400, 411  
 Бринкман Йоахим Юрген 342  
 Бринкман Рольф Дитер 243, 244, 264  
 Брод Макс 70, 72, 135  
 Бройн Гюнтер де 358, 379  
 Бройниг Вернер 315, 358, 375, 411  
 Брок Бацон 260  
 Броннен Арнольт 88, 93, 146  
 Броч Герман 148  
 Брукнер Фердинанд 132, 146, 185  
 Брунс Марианна 380  
 Брюгель Фриц 144  
 Брюнинг Эльфрида 114, 380, 400  
 Будзиславский Герман 160  
 Бургхардт Макс 199  
 Бурже Поль 6, 46  
 Буркхардт Якоб 15  
 Буш Эрнст 109, 158, 165  
 Бушман Вольфганг 412  
 Бьёрнсон Бьёрнстjerne Мартиниус 6  
 Бюргер Готфрид Август 375  
 Бюшер Йозеф 247  
 Бюхнер Георг 39, 62, 145, 191, 231, 262
- Ваггерль Карл Генрих 142  
 Вагнер Рихард 16  
 Вайгель Елена 297, 318, 320  
 Вайзенборн Гюнтер 157, 198, 199, 204, 205, 209, 328  
 Вайман Роберт 291  
 Вайнерт Эрих 24, 109, 116, 120—122, 162, 165, 166, 180, 303, 305, 411  
 Вайс Петер 223, 255—258, 266, 273, 387  
 Вайс Эрнст 162, 167  
 Вайскопф Франц Карл 70, 114, 117, 129, 130, 147, 164, 296, 337  
 Вайян-Кутюрье 55  
 Валентин Карл 109  
 Валентин Максим 115, 318  
 Валери Поль 6  
 Валетти Роза 109  
 Вальден Герварт 60  
 Вальдингер Эрнст 144  
 Вальдоф Клер 109
- Вальзер Мартин 221—223, 241, 253—255, 266, 276—280  
 Вальзер Роберт 43  
 Вальраф Гюнтер 247, 249, 250, 271  
 Вальтер Иоахим 381  
 Вальтер Фогельвейде фон дер 387  
 Вангенгейм Густав фон 134, 137, 185, 318, 399  
 Вангенгейм Инга фон 337, 338  
 Вандер Фред 385  
 Вандрей Уве 269  
 Вассерман Якоб 36, 45, 151  
 Ватерштрадт Берта 114, 400  
 Вебер Ганс 381  
 Вегенер Пауль 40  
 Веддинг Алекс (Грета Вайскопф) 127, 128, 147, 381, 382  
 Ведекинд Франк 33, 36—39, 41, 48, 78  
 Веерт Георг 122  
 Вейкер Регина 396  
 Вейль Курт 89, 140, 158  
 Вейнхебер Йозеф 143  
 Вейраух Вольфганг 230, 262  
 Веллерсхоф Дитер 242, 243  
 Вельк Эм 153, 337  
 Вельм Альфред 358, 382, 383  
 Вельскопф-Генрих Лизелотта 382  
 Вергилий Марон Публий 148  
 Верлен Поль 19, 62  
 Верн Жюль 375  
 Вернер Вальтер 407, 410  
 Вернер Рут 337, 338, 380  
 Верфель Франц 62, 65, 70, 82, 83, 94, 95, 159, 166  
 Веспер Вилль 92  
 Вилле Ганс Юлиус 386  
 Вильгельм II 8, 35, 36, 45, 149  
 Вилья Франсиско (Доротео Аранго) 336  
 Винар-Юрк Юрий 315  
 Вине Роберт 81  
 Винс Пауль 305, 314, 315, 400, 406, 411  
 Винтерштейн Эдуард 40, 318  
 Вистен Фриц 318  
 Вихерт Эрнст 95, 154, 201  
 Вишневский Клаус 397  
 Вогацкий Бенито 403  
 Вольгаст Генрих 283  
 Вольгемут Йоахим 342  
 Волькер Иржи 310  
 Вольф Клаус 396  
 Вольф Конрад 362  
 Вольф Криста 292, 358, 360, 362, 367—369, 385  
 Вольф Рор 244  
 Вольф Фридрих 55, 74, 86, 99, 115, 134—137, 185, 296, 300, 318—320, 328, 400

- Вольцоген Эрнст фон 34  
 Воман Габриэла 245, 273  
 Вондрачек Вольф 245  
 Вюнше Конрад 235
- Габор Андор 113, 114  
 Габрилович Е. И. 396  
 Газенклевер Вальтер 55, 62, 66, 74, 75, 81—83, 118, 162  
 Гай Юлиус 318  
 Гайдучек Вернер 382, 384  
 Гайзер Герд 215  
 Галас Франтишек 372  
 Гаман Иоганн Георг 315  
 Гангхофер Людвиг 17, 42  
 Гарден Максимилиан 35  
 Гауптман Гельмут 348  
 Гауптман Герхарт 6, 36, 39, 51, 73, 77, 131, 153  
 Гашек Ярослав 70, 135  
 Гевара (Гевара де ла Серна) Эрнесто (Че) 395  
 Гез Альбрехт 216  
 Гей Джон 140  
 Гейм Георг 62, 84  
 Гейм Стефан 163, 210, 339, 386  
 Гейне Генрих 11, 36, 37  
 Гейне Томас Теодор 35  
 Гейслер Кристиан 249, 280  
 Генрих IV 171  
 Георге Генрих 81  
 Георге Стефан 19—22, 24—26, 28, 31, 59, 92, 143  
 Гервег Георг 122  
 Гердер Иоганн Готфрид 315  
 Герице Лотар 376  
 Геринг Рейнхардт 74  
 Герман Георг 42  
 Герман Клаус 386  
 Герман-Нейсе Макс 179  
 Герольд Готфрид 412  
 Гертц Генрих 318, 319  
 Герцог Рудольф 41, 61  
 Гессе Герман 54, 73, 94—96  
 Гестерберг Труде 109  
 Гёльдерлин Фридрих 118, 143, 181, 258, 311, 317, 391, 409, 411  
 Гёрдер-Креде Пауль 136  
 Гёре Пауль 12  
 Гёрлах Йенс 315, 407, 411  
 Гёрлих Гюнтер 382, 383  
 Гёте Иоганн Вольфганг 32, 47, 96, 141, 173, 177, 181, 258, 294, 359, 391, 397, 411  
 Гёфлих Люсия 40  
 Гёц Курт 131
- Гильен Николас 311  
 Гильперт Хайнц 133  
 Гинденбург Пауль фон 88, 99  
 Гинкель Эмиль 122  
 Гирнус Вильгельм 358  
 Гладков Ф. В. 90, 295, 394  
 Глезер Эрнст 106, 158  
 Глодер Готхольд 387  
 Глуховский Бруно 247  
 Гмелин Отто 92  
 Гоген Поль 7  
 Годдис Якоб Ван 63, 64  
 Гойя Франсиско Хосе де 329  
 Голл Иван 55, 62, 74—77, 83, 179  
 Гольвитцер Гельмут 272  
 Гольдшмидт Альфонс 84  
 Гольц Арно 6  
 Гомрингер Ойген 263  
 Горриш Вальтер 165, 166, 338  
 Горький Максим 10, 39, 98, 137, 157, 178, 292, 300, 360, 362  
 Госсе Петер 404, 410  
 Готфрид Страсбургский 379  
 Готше Отто 114, 124, 332, 334, 349, 399  
 Гофмансталь Гуго 21—26, 39, 63, 143  
 Граббе Христиан Дитрих 39, 62  
 Гранин Д. А. 396  
 Грасс Гюнтер 222—224, 231, 235, 241, 266, 275, 276  
 Гратцик Пауль 376, 397  
 Граф Оскар Мария 158, 160, 161, 167  
 Грегор Манфред 216  
 Грессман Уве 410  
 Гретц Вольфганг 258  
 Гретц Пауль 109  
 Григ Нурдаль 321  
 Гримм Ганс 41, 92, 210  
 Грифиус Андреас 180  
 Гроггер Паула 142  
 Грос Георг 82  
 Грюн Макс фон дер 247—249, 279, 402  
 Грюнберг Карл 123, 124, 322  
 Грюневальд (Нитхардт Матис) 181  
 Грюнинг Уве 311, 412  
 Гюндероде Каролина 360, 369  
 Гюнтер Эгон 341
- Давид Курт 382, 384  
 Дайке Гюнтер 314, 315, 357, 399, 407, 411  
 Д'Аннунцио Габриеле 6  
 Данте Алигьери 181  
 Дантон Жорж Жак 62  
 Дарвин Чарлз Роберт 15  
 Даудистель Альберт 122  
 Даутендей Макс 28

- Двингер Эдвин Эрих 93, 200, 211  
 Дега Эдгар 7  
 Дегенхардт Франц Йозеф 265—267, 279  
 Делиус Фридрих К. 267, 271  
 Демель Вальтер 304  
 Деммлер Курт 412  
 Денгер Фрид 192, 318, 319  
 Дессау Пауль 158, 297, 410  
 Дёблин Альфред 45, 91, 97, 99, 104, 105, 152, 169, 170, 199, 210, 218  
 Джойс Джеймс 218  
 Дикс Отто 81  
 Димитров Георгий 325  
 Дингельштедт Франц фон 36  
 Дойблер Теодор 28  
 Дойч Эрнст 81, 158  
 Донелайтис Кристионас 315, 347  
 Доррох Хайнер 252  
 Дос Пассос 218  
 Достоевский Ф. М. 6, 29  
 Дюрренматт Фридрих 234—237
- Евтушенко Е. А.** 407  
 Егерсберг Отто 245  
 Ендришек Манфред 375
- Жид Андре** 161
- Заковский Гельмут** 401—403  
 Закс Нелли 179, 206  
 Заломон Хорст 302, 315, 396  
 Заломон Эрнст фон 93  
 Зандберг Герберт 209  
 Зауэр Гюнтер 318  
 Зегер Герхард 163  
 Зегерс Анна 114, 117, 130, 151, 155, 160, 164, 176, 177, 188—191, 194, 288, 295, 296, 329—332, 349, 358, 363, 393  
 Зеегер Бернгард 350, 401  
 Зельбман Фриц 373  
 Земмер Герд 265  
 Зиг Ион (Зигфрид Небель) 157  
 Зиммель Иоганнес Марио 272  
 Зингер Карл 9  
 Зойме Иоганн Готфрид 336  
 Зойрен Гюнтер 244  
 Золя Эмиль 6  
 Зорге Рейнхард 66  
 Зюверкрюп Дитер 265
- Ибсен Генрик** 6, 39  
 Иенс Вальтер 214, 272  
 Иеринг Герберт 88, 296, 318  
 Иеснер Леопольд 81, 158  
 Ильберг Вернер 210  
 Иобст Герберт 302, 343
- Ионеско Эжен 235  
 Иосиф Флавий 103  
 Иппер Йозеф 252
- Йонзон Уве** 225, 227  
 Йост Ганс 152  
 Йоханнсен Криста 387  
 Йохо Вольфганг 337, 339
- Казак Герман** 201, 202  
 Кайзер Георг 67—69, 81  
 Кайзер Йоахим 272  
 Кайзерлинг Эдуард 43  
 Кайслер Фридрих 40  
 Калау Хайнц 314, 315, 399, 406, 411  
 Кальдерон Барка де ла 23  
 Камю Альбер 201  
 Канель Оскар 77, 86  
 Кант Герман 291, 301, 353, 361, 362, 364, 365, 388  
 Карау Гизела 387  
 Карденас Ласаро 159  
 Каросса Ганс 95  
 Каст Петер 165  
 Кауль Фридрих 400  
 Каутская Минна 15  
 Кафка Франц 45, 51, 69—73, 191, 221  
 Кашниц Мария Луиза 206, 230  
 Кверидо Эмануэль 161  
 Кейш Хенрик 398  
 Келлер Готфрид 33, 41  
 Келлер Пауль 42  
 Келлерман Бернгард 43, 106, 151, 153, 329  
 Келлинг Герхард 260, 261  
 Кемпхен Генрих 12  
 Кеплер Иоганн 386  
 Керндль Райнер 388, 396  
 Керр Альфред 98, 150  
 Кестен Герман 166, 214  
 Кестнер Эрих 24, 98, 109—111, 150, 153, 198, 209, 283  
 Кёлер Эрих 374  
 Кёниг Хартмут 412  
 Кёппен Вольфганг 203, 211, 218, 219, 274  
 Кёрнер-Шрадер Пауль 151  
 Киппенберг Антон 19  
 Киппхардт Гейнар 255, 258  
 Кирст Ганс Гельмут 216  
 Кирстен Вульф 411  
 Кириш Зара 405, 409  
 Кириш Райнер 409, 410  
 Китнер Дитрих 268  
 Китс Джон 62  
 Киш Эгон Эрвин 70, 114, 117, 129, 147, 151, 161, 165



- Клабунд 109  
 Клагес Людвиг 21  
 Клар Эрнст 12  
 Клаудиус Эдуард (Эдуард Шмидт) 165, 199, 348  
 Клебер Курт 123, 124, 286  
 Клее Пауль 81  
 Клейст Генрих фон 62, 99, 191, 331, 369, 409  
 Клеппер Йохен 154  
 Клепфер Евгений 81  
 Клопшток Фридрих Готлиб 311, 316  
 Клюге Александр 245  
 Кляйн Эдуард 383  
 Кнаппе Йоахим 342, 374  
 Кнеф Хильдегард 272  
 Койн Ирмгард 108, 168  
 Кокошка Оскар 81  
 Кольбе Уве 412  
 Кольбенхейер Эрвин Гвидо 92  
 Кольбенхоф Вальтер (Вальтер Гофман) 203  
 Кольвиц Кете 151  
 Кольмар Гертруда 153  
 Кольхаазе Вольфганг 381  
 Конецкий Клаус 279, 281  
 Конзалик Хайнц 216  
 Копловиц Ян 151, 374  
 Корн Вильмос 387  
 Корн Ильза 355  
 Корнфельд Пауль 66  
 Кортнер Фриц 81, 158  
 Кох Юрий 410  
 Кравжа Юрий 346  
 Кравц Кчешан 346  
 Крамер Теодор 145  
 Крамер Хайнц 219, 220  
 Краузе Ганс 398  
 Краус Вернер 156  
 Краус Карл 22, 28, 31—33, 35, 144, 148  
 Крафт Рут 380  
 Крейс Франц 127  
 Кре́ц Франц Ксавер 132, 260, 261, 279  
 Крилле Отто 10  
 Кройдер Эрнст 214, 228  
 Кролов Карл 230  
 Крон Пауль 411  
 Кручковский Леон 318  
 Крюгер Рената 387  
 Крюс Джеймс 283  
 Куба (Курт Бартель) 180, 303, 305, 309, 388, 411  
 Кубашец Мария 346  
 Куби Эрих 219, 221  
 Кубш Герман Вернер 322  
 Кукхоф Адам 157  
 Кунерт Гюнтер 314, 315, 405, 406  
 Кунке Клаус 269  
 Кунце Райнер 405  
 Купш Иоахим 387  
 Курелла Альфред 117, 177, 302  
 Куртс-Малер Гедвиг 42  
 Куше Лотар 398  
 Кюль Кате 109  
 Кюн Август 280  
 Кюн Дитер 272  
 Лагерлёф Сельма 179  
 Лазар Августа 128, 381  
 Лампель Петер Мартин 132  
 Ланг Фриц 81  
 Ланге Хорст 206  
 Ланггессер Элизабет 201, 206  
 Лангнер Мария 348  
 Лангхоф Вольфганг 151, 158, 163, 198, 199, 318  
 Ландауэр Густав 78, 79  
 Лания Лео 135  
 Ласк Берта 86, 113, 127, 338  
 Ласкер-Шюлер Эльза 63, 179  
 Лафарг Поль 11  
 Лацко Андреас 55, 74  
 Ле Форт Гертруда 95, 205  
 Левин Вальтраут 387  
 Ледиг Герт 216  
 Лейбниц Готфрид Вильгельм 387  
 Леман Вильгельм 109, 206  
 Ленау Николаус 246  
 Ленин В. И. 11, 14, 56, 90, 119, 292, 362, 395  
 Ленц Зигфрид 225, 227  
 Ленц Якоб Михаэль Рейнгольд 39, 320  
 Леонардо да Винчи 181  
 Леонгард Рудольф (Роберт Ланцер) 55, 62, 83, 85, 86, 99, 122, 303, 400  
 Лерш Герман 92  
 Лессинг Готхольд Эфраим 11, 294, 387  
 Лёнс Герман 17, 41  
 Лёрке Оскар 109, 155, 206  
 Либкнехт Карл 14, 51, 54, 74, 105, 134  
 Линдеман Вернер 412  
 Линхард Фридрих 17  
 Липпольд Ева 385  
 Лиссауэр Эрнст 51  
 Лихтенштейн Альфред 62, 65  
 Ломмер Хорст 209  
 Лорбер Ганс 122, 125, 156, 348, 386  
 Лоренц Кито 410  
 Лотц Эрнст Вильгельм 62, 65  
 Лукач Дьёрдь 114, 169, 177, 179, 295, 300, 356  
 Людвиг Эмиль 150, 169

Люксембург Роза 11, 14, 54, 74, 105  
 Лютер Мартин 181, 386

**Маассен Ханс** 338, 387  
**Май Карл** 42, 383  
**Майвальд Петер** 269, 279, 281  
**Майер Ганс** 296, 300  
**Майнк Вилли** 382, 383  
**Малинг Петр** 346  
**Малларме Стефан** 6, 19  
**Мане Эдуар** 7  
**Манн Генрих** 14, 36, 41, 45, 47—51, 54, 59, 70, 74, 77, 104, 150, 151, 159—161, 163—165, 170—172, 178, 181, 192, 199  
**Манн Клаус** 160, 161, 163, 168, 176  
**Манн Томас** 29, 36, 42, 45, 47, 50, 57, 73, 77, 78, 92, 97, 104, 148, 152, 158, 164, 167, 170, 172, 175, 178, 192, 199  
**Манн Эрика** 179  
**Маркс Карл** 11, 117, 150, 258, 291  
**Мартин Карлхайнц** 81, 133  
**Мархвица Ганс** 114, 117, 123, 127, 165, 280, 298, 299, 329, 332, 333, 349  
**Мархлевский Ю. Ю.** 11  
**Мастерс Эдгар Ли** 315  
**Маурер Георг** 303, 314, 316, 317, 404, 410  
**Матуше Альфред** 324  
**Маяковский В. В.** 90, 292, 407  
**Меде Ганс-Дитер** 360  
**Мейер Эрнст Герман** 312  
**Мейерхольд Вс. Э.** 90  
**Мейринк Густав** 36  
**Меккель Кристоф** 231  
**Мелль Макс** 143  
**Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс** 40  
**Менцель Герхард** 387  
**Меринг Вальтер** 82, 109, 120, 135  
**Меринг Франц** 11, 14  
**Мехтель Ангелика** 247  
**Мёллер Вернер** 85  
**Мигель Агнес** 211  
**Микеланджело Буонарроти** 181, 386  
**Микель Карл** 357, 409, 410  
**Миттенцвай Вернер** 356  
**Михель Карл Маркус** 273  
**Мицкевич Адам** 315  
**Млынк Юрий** 315  
**Моисси Александр** 40  
**Моло Вальтер фон** 41  
**Мольер (Жан Багист Поклен)** 66  
**Момберт Альфред** 28  
**Мон Франц** 262  
**Моне Клод** 7  
**Мопассан Ги де** 48  
**Моргенштерн Кристиан** 35, 120

**Моргнер Ирмтрауд** 379  
**Мотте Манфред де ла** 262  
**Музиль Роберт** 45, 148—150, 161  
**Мукке Дитер** 410  
**Мундшток Карл** 341, 348  
**Мурнау Фридрих Вильгельм** 81  
**Мюзам Эрих** 14, 33, 55, 78, 79, 84, 151  
**Мюллер Армин** 314, 397, 411  
**Мюллер Инга** 301, 326, 361, 393  
**Мюллер-Янке Клара** 11  
**Мюллер Хайнер** 301, 326, 327, 355, 361, 387, 388, 391—394  
**Мюнцер Томас** 320

**Наполеон I (Наполеон Бонапарт)** 48  
**Нахбар Герберт** 374  
**Незвал Витезслав** 310, 372  
**Нейман Станислав Костка** 310  
**Нейс Вольфганг** 268  
**Неруда Пабло (Нефтали Рикардо Рейес Басуальто)** 305, 311  
**Нестрой Иоганн Непомук** 33  
**Николаева Г. Е.** 354  
**Ниланд Роза** 411  
**Нимёллер Мартин** 154  
**Ницше Фридрих** 15—17, 175  
**Новак-Нехорнский Мерчин** 346, 371  
**Новотный Иоахим** 375, 382  
**Нойкранц Клаус** 127, 151  
**Нойман Альфред** 169  
**Нойман Маргарет** 380, 411  
**Нойман Оскар** 273  
**Нойман Роберт** 145, 163  
**Нойч Эрик** 292, 293, 366, 392, 396  
**Нолль Дитер** 292, 298, 341, 378  
**Нольде Эмиль** 81  
**Носсак Ганс Эрих** 214

**Олива-Хаген Ганс** 401  
**Опрехт Эмиль** 161  
**Осецкий Карл фон** 98, 150, 151  
**Отт Вольфганг** 216  
**Оттвальт Эрнст** 130  
**Оттен Карл** 75  
**Отто Герберт** 341, 376  
**Отто-Петерс Луиза** 325  
**Оффенбах Жак** 33

**Паке Альфонс** 83, 151  
**Пальмер Лилли** 272  
**Паниц Эберхард** 380  
**Паустовский К. Г.** 407  
**Педерзани Ганс Альберт** 399  
**Петерсен Ян (Ганс Швальм)** 114, 155, 160  
**Петерсхаген Рудольф** 342, 401  
**Петри Вальтер** 412

- Петцольд Альфонс 144  
 Пех Кристиан 412  
 Пийет Георг Вальдемар 128  
 Пик Вильгельм 293, 297  
 Пинтус Курт 60, 61  
 Пионтек Хайнц 228  
 Пискатор Эрвин 83, 86, 114, 121, 133, 135, 158, 265  
 Питрас Рихард 412  
 Пичман Зигфрид 375, 397  
 Пленцдорф Ульрих 359, 397  
 Плеханов Г. В. 11  
 Пливье Теодор 124, 216, 328  
 Плудра Бенно 382  
 Польгар Альфред 147  
 Попп Аделаида 12  
 Презес Петер 318  
 Прейслер Гельмут 315, 404, 407, 411  
 Пресцанг Эрнст 14  
 Пройс Гюнтер 381  
 Пройсслер Отфрид 283  
 Пудовкин Вс. И. 90  
 Пфафф Зигфрид 388  
 Пфейфер Ганс 324, 341, 387  
 Пфемферт Франц 59  
 Пюшель Вальтер 383
- Раабе Вильгельм 41  
 Радноти Миклош 372  
 Райзман Ю. Я. 396  
 Райман Андреас 412  
 Райман Бригитта 350, 378, 382  
 Райновский Вернер 349  
 Райх-Раницкий Марсель 272  
 Расп Рената 243  
 Ребайн Франц 12  
 Рейн Хайнц 328  
 Рейнгадт Макс 39, 40, 81, 158  
 Рейнсхаген Герлинд 260  
 Рейнфранк Арно 267  
 Рейхвальд Фред 401  
 Ремарк Эрих Мария 42, 98, 106, 107, 150, 213  
 Рембо Артюр 62  
 Рен Иенс (Отто Иенс Лютер) 214  
 Ренн Людвиг (Фит фон Гольсенау) 114, 117, 130, 151, 165  
 Реннерт Юрген 412  
 Ренуар Огюст 7  
 Ренч Герхард 400  
 Рефиш Ханс Йозе 132, 136  
 Рёрихт Карл Герман 381  
 Рётнер Пауль 259  
 Ригель Вернер 232  
 Рилла Пауль 296, 318  
 Рильке Райнер Мария 24—28, 43, 63, 70, 73, 138, 180, 310, 317  
 Рименштейдер Тильман 181  
 Рингельнац Иоахим 35, 109  
 Ринзер Луиза 201, 272  
 Риттер Роман 269, 279, 281  
 Рихтер Ганс 357  
 Рихтер Ганс Вернер 199, 202, 211, 212, 219, 275  
 Рихтер Гетц Рудольф 383  
 Ровольт Эрнст 197  
 Роден Огюст 25  
 Розенов Эмиль 13  
 Роллан Ромен 54, 73, 161, 178  
 Рот Йозеф 22, 147, 149, 150  
 Рубинер Людвиг 74, 75, 83, 118  
 Рубинер Фрида 84  
 Рунге Эрика 247, 258  
 Рупка-Франц Виктория 412  
 Руссо Жан Жак 329  
 Рюкер Гюнтер 401  
 Рюм Герхард 262  
 Рюмкорф 228, 231, 232, 262
- Сапата Эмилиано 336  
 Сартр Жан Поль 201, 296  
 Серафимович А. С. 90  
 Сильванус Эрвин 236  
 Симонов К. М. 318  
 Скиреки Ганс 398  
 Сократ 154  
 Софокл 320, 391, 392  
 Сполянский Миша 69, 109  
 Сталин И. В. 363, 366  
 Станиславский К. С. 319  
 Стахова Ангела 381  
 Стриндберг Август Юхан 6, 39  
 Сцепук Гарри 402  
 Сэлинджер Джером Дейвид 397
- Таиров А. Я. 90  
 Твен Марк (Сэмюэл Клеменс) 395  
 Тельман Эрнст 314, 332  
 Тецнер Герти 380  
 Тецнер Лиза 127, 286  
 Тёрне Фолькер фон 267  
 Тимм Уве 269, 279, 280  
 Тисс Франк 199  
 Ткачик Вильгельм 122, 303, 312, 404  
 Толлер Эрнст 55, 79—81, 83, 109, 118, 161, 162, 185  
 Толстой Л. Н. 6, 25, 39, 46, 362  
 Тома Людвиг 36  
 Тракль Георг 62, 64, 75  
 Тралов Иоганнес 386  
 Трампе Вольфганг 381  
 Тропман Артур 281

- Турек Людвиг 123, 125, 338  
 Тухольский Курт 98, 109, 111—113, 120, 121, 150  
 Тцара Тристан (Сами Розеншток) 82  
 Тэн Ипполит 15  
 Тюрк Гарри 343
- Уайльд Оскар 6  
 Уайлдер Торнтон Нивен 201  
 Узе Бодо 164, 166, 329, 335, 336, 341  
 Уильямс Теннесси (Томас Ланиф) 201  
 Унру Фриц фон 55, 74, 151, 210  
 Урцидиль Иоганнес 70
- Фадеев А. А. 90  
 Файнингер Лионел 81  
 Фаллада Ганс 108, 153, 329  
 Фаркер Джордж 320  
 Фасбиндер Райнер Вернер 260, 261  
 Фейль Рената 381  
 Фейхтвангер Лион 97, 102, 103, 160, 165, 167, 169, 199, 329  
 Фелинг Юрген 81  
 Фелькнер Бенно 349  
 Фибиг Клара 43  
 Фиртель Бертольд 147  
 Фиртель Мартин 374  
 Фихте Иоганн Готлиб 387  
 Фихте Хуберт 244, 245  
 Фишер Карл 12  
 Фишер Самуэль 273  
 Флаке Отто 199  
 Флекс Вальтер 41, 51  
 Флобер Гюстав 29  
 Флосс Рольф 381  
 Фляйсер Мария Луиза 132, 252, 260  
 Фонтане Теодор 41, 46, 331, 395  
 Форстер Георг 336  
 Фосс Рихард 41  
 Фоштель Вольф 260  
 Франк Бруно 97, 131, 167, 170  
 Франк Леонгард 54, 74, 151, 199, 213  
 Франц Иосиф I 8, 149  
 Фрей Бруно 144, 160  
 Фрейд Зигмунд 29, 150  
 Фрейер Пауль Герберт 323, 324  
 Френсен Густав 17, 42  
 Фрёлих Ганс Юрген 245  
 Фрид Эрих 246, 266  
 Фридрих Вильгельм I 154  
 Фридрих II 47  
 Фриз Фриц Рудольф 375  
 Фрик Ганс 245  
 Фринг Георг фон дер 206  
 Фриш Макс 235, 237
- Фукс Герд 231, 279, 280  
 Фукс Рудольф 70  
 Фурман Йоахим 269  
 Фэкке Петер 245  
 Фюман Франц 298, 305, 314, 343—345, 362, 369, 372, 373, 411  
 Фюрнберг Луи 24, 180, 303, 305, 308—310, 411  
 Фюшт Милан 372
- Хабе Ганс 243  
 Хагельштанге Рудольф 198, 206  
 Хаген Иенс 250  
 Хайнрих Вилли 216  
 Хайсенбюттель Гельмут 262  
 Хакс Петер 210, 355, 388, 389, 411  
 Хаксли Олдос Леонард 160  
 Хаммель Клаус 394, 395  
 Хандке Петер 245, 252, 259, 273  
 Хардер Ирма 349  
 Хариг Людвиг 262  
 Харих Тео 338  
 Харлан Томас 237  
 Харнак Арвид 156  
 Хартунг Хуго 219, 221  
 Хартфилд Джон 82, 114, 300  
 Хаузер Гаральд 319, 324, 325, 388  
 Хаусман Манфред 199  
 Хаусман Рауль 82  
 Хаусхофер Альбрехт 157  
 Хафиз (Хафиз Ширали Шамседдин) 154  
 Хеббель Кристиан Фридрих 205  
 Хейерманс Герман 10  
 Хельд Курт 286  
 Хеллер Отто 147  
 Хемингуэй Эрнест 106  
 Хенкель Генрих 260, 261  
 Хенкель Карл 6, 9, 36  
 Хербургер Гюнтер 243, 244, 264, 279, 280, 285  
 Херmlin Стефан (Рудольф Ледер) 151, 180, 199, 296, 303, 305, 310, 312, 316, 337, 360, 369, 373, 411  
 Херцфельде Виланд 54, 82, 86, 134, 160, 338  
 Хёллерер Вальтер 228, 230, 242, 262, 263  
 Хёрнле Эдвин (Окули) 55, 127  
 Хилле Петер 34, 78  
 Хильдесхаймер Вольфганг 235  
 Хильшер Эберхард 387  
 Хирхе Петер 235  
 Хитцер Фридрих 273  
 Холек Венцель 12  
 Холендер Фридрих 109  
 Холичер Артур 83  
 Холланд-Мориц Рената 398

- Хольтхузен Ганс Эгон 228  
 Хольц-Баумерт Герхард 384  
 Хомберг Бодо 381  
 Хонеккер Эрих 361  
 Хонольд Рольф 237  
 Хорват Эдён фон 131, 132, 147, 252  
 Хофе Гюнтер 342  
 Хофф Кай 245  
 Хоххоф Курт 216  
 Хоххут Рольф 255, 256, 258, 271  
 Хубалек Клаус 236  
 Хун Курт 127  
 Хупперт Хуго 144  
 Хух Рикарда 43, 152, 153  
 Хух Рудольф 17  
 Хухель Петер 206  
 Хэртлинг Петер 245  
 Хюзер Фриц 246  
 Хюльзенбек Рихард 82  
 Хюфнер Агнес 269  
 Хюш Ганс Дитер 268
- Ц**  
 Цвейг Арнольд 29, 99—102, 106, 194, 199, 329, 335—337  
 Цвейг Стефан 22, 29, 55, 162, 169, 170, 176  
 Целан Пауль (Пауль Лео Анчель) 231, 262  
 Цеткин Клара 10, 11, 14, 127  
 Цех Пауль 65, 75, 83, 163, 168  
 Цёберляйн Ганс 92  
 Цибулка Ганс 314, 410  
 Циммеринг Макс 114, 128, 129, 303, 312, 399, 411  
 Циммик Райнер 283  
 Циннер Гедда 129, 147, 319, 324, 325, 380, 399  
 Цукмайер Карл 87, 132, 204, 325  
 Цур Мюлен Германия 127  
 Цухардт Карл 386
- Ч**  
 Чаплин Чарлз Спенсер 106, 391  
 Чеховский Хайнц 311, 399, 404, 410  
 Чокор Франц Теодор 145
- Ш**  
 Шаллюк Пауль 211, 213, 224  
 Шаррер Адам 114, 123—125  
 Шварцшильд Леопольд 160  
 Швахгофер Рене 303  
 Швейкерт Вальтер Карл 400  
 Швиттерс Курт 82  
 Шеер Максимилиан 400  
 Швейхель Роберт (Генрих Фридеман) 11  
 Шеебарт Пауль (Бруно Кюфер) 34  
 Шекспир Уильям 39, 40, 181, 300, 345, 388, 391  
 Шелли Перси Биши 62, 307
- Шефер Ода 206  
 Шёнштедт Вальтер 127, 128  
 Шёфер Эрасмус 247, 249  
 Шикеле Рене 54, 60, 65, 74, 151  
 Шиллер Иоганн Фридрих 141, 164, 294, 394  
 Шиллер Йозеф 143  
 Ширмер Бернд 381  
 Шмид Кристоф фон 283  
 Шмидт Арно 221  
 Шмидт Ганс Дитер 399  
 Шмидт-Эльгер Пауль 350  
 Шмитт-Роттлуф Карл 81  
 Шмолль Вернер 350  
 Шнайдер Петер 280  
 Шнайдер Рольф 396, 400  
 Шнейдер Рейнгольд 95, 155, 198, 201  
 Шницлер Артур 22, 23, 28—31, 39, 41  
 Шног Карл 109, 156, 209  
 Шнурре Вольфдитрих 211, 214  
 Шой Андреас 143  
 Шолохов М. А. 295  
 Шолта Бено 346  
 Шопенгауэр Артур 16  
 Шоу Джордж Бернард 39  
 Шперр Мартин 260  
 Шперр Моника 285  
 Шпрангер Гюнтер 398  
 Шрамм Годенхард 281  
 Шрейер Вольфганг 343  
 Шрёдер Марго 252  
 Шрёдер Рудольф Александр 95, 205  
 Штадлер Эрнст 59, 62, 64, 66  
 Штайнбах Вальтер 209  
 Штайнберг Вернер 210, 339  
 Штайнеккерт Гизела 397, 412  
 Штейнман Ганс Юрген 376  
 Штенгель Гансгеорг 398  
 Штер Герман 17  
 Штерн Йозеф Луитпольд 144  
 Штернхейм Карл 14, 39, 51, 57—59, 66, 69, 70, 74  
 Штефан Мартин 381  
 Штёссель Юрген Петер 281  
 Штольпер Армин 387, 396  
 Шторм Теодор 46  
 Штраль Руди 397  
 Штрамм Август 62  
 Штранка Вальтер 304, 314  
 Штраус Рихард 23  
 Штритматтер Ева 298, 411  
 Штритматтер Эрвин 194, 292, 318, 323, 324, 350—352, 354, 359, 361, 369—371, 382, 399  
 Штройбель Манфред 399, 407, 411, 412  
 Штрук Карин 272, 273

Указатель имен

- Штюц Ганнес 265  
Шуберт Франц 384  
Шуберт Хельга 381  
Шудер Роземари 386  
Шульц Йо 398  
Шульц Макс Вальтер 342, 377, 378  
Шульце Аксель 410  
Шульце-Бойзен Харро 156, 205  
Шютт Петер 247, 279, 281  
Шюц Хельга 385
- Эбингер Бландине 109  
Эггебрехт Аксель 199, 296  
Эггерс Герд 412  
Эгель Карл Георг 400, 402  
Эгельхофер Рудольф 78  
Эдель Петер 385  
Эдшмид Казимир (Эдуард Шмид) 201  
Эйзенштейн С. М. 90  
Эйзнер Курт 78, 79  
Эйслер Ганс 114, 137, 158, 298, 300, 306  
Эльснер Гизела 243, 279  
Элюар Поль 312  
Энгель Эрих 133, 237
- Энгельман Бернт 250, 271  
Энгельс Фридрих 15, 18, 117  
Эндлер Адольф 311, 357, 404, 407  
Энценсбергер Ганс Магнус 233, 234, 241, 255, 258, 262, 266, 275  
Эренштейн Альберт 77, 83  
Эрпенбек Йон 381  
Эрпенбек Фриц 168, 296, 318  
Эссер Иоханн 156  
Эшенбах Вольфрам фон 384
- Юнг Клэр М. 84  
Юнг Франц 84  
Юнгер Фридрих Георг 205  
Юнгер Эрнст 92, 93, 155, 200, 215
- Якобс Карл Хайнц 376, 377, 382  
Якобсен Йенс Петер 6  
Якобсон Зигфрид 98  
Яначек Леош 70  
Янн Ганс Генни 81  
Яннингс Эмиль 40  
Янсен Фазия 265

## Содержание

ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ БОРЬБА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (1895—1945). Автор Клаус Хермсдорф . . . . .	5
На рубеже веков. Перевод Б. Хлебникова . . . . .	6
От натурализма к «слуху, обращенному внутрь». За кулисами — новая эпоха. Политика социал-демократов в области культуры. Литература рабочего движения. Идеология нового господства. «Областническое искусство». «Чистая» лирика. Стефан Георге. «Молодая Вена». Гуго фон Гофмансталь. Райнер Мария Рильке. Литература критического реализма. Артур Шницлер. Карл Краус. Кабаре и «Симплициссимус». Франк Ведекинд. Макс Рейнгардт. Роман мирового значения. Раннее творчество Томаса Манна. Социальный роман Генриха Манна	
Литература на переломе. Перевод Б. Хлебникова . . . . .	51
«Все разваливается». Мировой кризис, мировая война, мировая революция. Карл Штернхейм. Экспрессионисты. Ранняя экспрессионистская поэзия. Экспрессионистская драматургия — Георг Кайзер. Франц Кафка и пражская немецкая литература. «Война войне». Революция литературная или социальная? Эрих Мюзам. Эрнст Толлер. Общественность и конец экспрессионизма. Революционная поэзия	
Между реакцией и прогрессом. Перевод Б. Хлебникова, З. Петровой, А. Репко . . .	87
«Мертвая точка». «Золотые двадцатые»... ..и «черные» тридцатые годы. «Наступление национализма». Герман Гессе и «Путь внутрь». Демократическая литература. Новый социальный роман. Арнольд Цвейг. Лион Фейхтвангер. Альфред Дёблин. Роман о «маленьком человеке». Эрих Мария Ремарк. Ганс Фаллада. «Левая меланхолия» в поэзии. Эрих Кестнер. Курт Тухольский. Союз пролетарско-революционных писателей Германии. Иоганнес Р. Бехер. Эрих Вайнерт. Пролетарско-революционные прозаики. Авангардистский театр. Эрвин Пискатор. Фридрих Вольф. Бертольт Брехт. Австрийская литература. Сожжение книг. Литература под гнетом свастики. Литература изгнанных. Под чужими небесами. Искусство в борьбе. Воинствующий гуманизм. Рассвет исторического романа. Генрих Манн. Томас Манн. Развитие социалистического реализма. Поэзия в эмиграции. Новое в поэзии: И. Р. Бехер и Б. Брехт. Брехт и театр периода эмиграции. Анна Зегерс и социалистическая проза	
1945 — конец и начало. Перевод А. Репко . . . . .	192
ЛИТЕРАТУРА ФРГ. Автор Урзула Райнхольд. Перевод В. Стеженского . . . . .	195
Исходная ситуация (1945—1949) . . . . .	196
Отношение к войне и фашизму. Проза и драматургия. Поэзия между вневременностью и современностью.	
Конформисты и оппозиционеры — литература 50-х годов . . . . .	210
Художественная проза. Бегство и апология индивидуализма: Ганс Эрих Носсак и другие. Социально-критический роман. Генрих Бёллль. Вольфганг Кёпп	

пен. Сатира на «общество всеобщего благоденствия». Мартин Вальзер. Гюнтер Грасс. Пауль Шаллюк — Альфред Андерш. Зигфрид Ленц и Уве Йонзон. Поэзия между консерватизмом, модернизмом и критическим долгом. Старые и новые. Гуманизм в тупике. Критика, утопия, разочарование. Ганс Магнус Энценсбергер. Театр абсурда и критика общества с позиций морали	
Тенденции и начинания в 60-е годы . . . . .	240
Художественная проза. Модернистские варианты. Дортмундская «Группа 61». Макс фон дер Грюн. Кристиан Гейслер — Гюнтер Вальраф. Объединение кружков рабочей литературы. Драматургия между ангажированностью и нейтралитетом. Политизация театра. Пьесы Мартина Вальзера. Рольф Хоххут. Петер Вайс. Языковой эксперимент и протестующий жест. Возврат к социальной действительности: Мартин Шперр и Франц Ксавер Крещ. Новые тенденции в поэзии. Экспериментальная поэзия. «Новый реализм». Политическое стихотворение	
70-е годы — проза . . . . .	271
Гюнтер Грасс. Мартин Вальзер. Генрих Бёлль. На пути к социалистической литературе. Детская и юношеская литература	
ЛИТЕРАТУРА ГДР. Авторы Хорст Хаазе, Вальтер Паллюс, Гудрун Клатт, Рудольф Хойкенкамп. Перевод Б. Хлебникова . . . . .	
	287
Формирование литературы ГДР (с 1945 года до начала 60-х годов) . . . . .	288
Отдельные фазы в развитии литературы. Литература и общественность. Поэзия первых лет. Иоганнес Р. Бехер. Бертольт Брехт. Куба и Луи Фюрнберг. Эрих Арендт, Стефан Хермлин и другие поэты. Новое поколение поэтов. Иоганнес Бобровский. Георг Маурер. Драматургия. Фридрих Вольф. Бертольт Брехт. Драматургия 50-х годов. Дидактический театр. Гельмут Байерль. Расцвет прозы. Революционный опыт прошлого и взгляд в будущее. Анна Зегерс. Вилли Бредель, Ганс Мархвица, Отто Готше. Бодо Узе, Людвиг Ренн, Арнольд Цвейг. Многообразие творческих путей. Бруно Апиц. Новое поколение писателей. Тема войны и фашизма. Франц Фюман. Юрий Брезан. Иоганнес Бобровский. Новая действительность, новые герои. Эрвин Штритматтер	
Расцвет литературы ГДР . . . . .	353
Литература и общество в 60-е и 70-е годы. Проза. Анна Зегерс. Герман Кант. Эрик Нойч. Криста Вольф. Новые прозаические произведения Э. Штритматтера, Ю. Брезана, Ф. Фюмана, С. Хермлина. В ногу с социалистической действительностью. Повседневность и нравственность. Единство поколений. История и современность. Драматургия. Петер Хакс. Хайнер Мюллер. Фолькер Браун, Гельмут Байерль, Клаус Хаммель. Путь к новым решениям. Драматургия для юных зрителей. Радиопьесы и телефильмы. Поэзия	
Примечания . . . . .	413
Библиография. Составитель А. Гугнин . . . . .	431
Указатель имен. Составитель З. Петрова . . . . .	451



Редактор *И. Голик*  
Художник *А. Серебряков*  
Художественный редактор *Н. Щербакова*  
Технические редакторы *Т. Сафонова* и *О. Черкасова*  
Корректор *Г. Иванова*

ИБ № 2184

Сдано в набор 25.11.85. Подписано в печать 20.09.86. Формат 70X108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Гарнитура Тип таймс. Печать офсетная. Условн. печ. л. 40,6.  
Усл. кр.-отг. 43,84. Уч.-изд. л. 38,13. Тираж 15 000 экз. Заказ № 1233.  
Цена 3 р. 40 к. Изд. № 1052.

Издательство «Радуга» Государственного комитета СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.  
Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
Можайск, 143200, ул. Мира, 93