

ЛЕНИНГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

5

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

*Институт мировой литературы
им. А. М. Горького*



ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА

1 . 9 . 7 . 6

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ТОМ ПЯТЫЙ

1918-1945

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА

1 . 9 . 7 . 6

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ:

Н. И. БАЛАШОВА, В. М. ЖИРМУНСКОГО, Б. И. ПУРИШЕВА,
Р. М. САМАРИНА, С. В. ТУРАЕВА, И. М. ФРАДКИНА

РЕДКОЛЛЕГИЯ ПЯТОГО ТОМА:

И. М. ФРАДКИН и С. В. ТУРАЕВ
Ученый секретарь Г. Л. ЕГОРОВА

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ НОЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ДО РАЗГРОМА ФАШИЗМА (1918—1945)

Пятый том «Истории немецкой литературы» охватывает один из самых напряженных и драматических периодов общественно-политического развития и духовной жизни Германии.

Этот период отмечен опустошительным пламенем двух национальных потрясений. Поражения Германии в кровопролитных мировых войнах сопровождались бесславным крахом ответственных за них германских государственных режимов. Десятилетия, разделявшие эти даты, были до предела насыщены острыми общественными конфликтами. Вслед за падением гогенцоллерновской империи наступило пятилетие революционных боев и гражданской войны, хозяйственной разрухи и инфляции. Победа контрреволюции укрепила в стране капиталистический порядок, а разразившийся вскоре экономический кризис вызвал массовую безработицу, жестокие социальные бедствия для миллионов трудящихся. Веймарская республика сменилась кровавой гитлеровской диктатурой с гестаповским террором, лагерями смерти и расовыми гонениями. Развязанная фашизмом вторая мировая война не только ввергла весь мир в хаос гибели и опустошения; она привела и немецкий народ к бедствиям, равных которым его история — по крайней мере со времен Тридцатилетней войны — не знала. Но ее итогом было освобождение Германии от фашистского ига; тем самым были созданы предпосылки для демократического и социалистического развития.

Трагизм и напряженность пути Германии в течение трех десятилетий, острота и неотступность общественных дилемм, преследовавших каждого, прямая и наглядная причастность судеб человеческих историческому движению — все это очень отчетливо сказалось на особенностях литературного процесса в это время. Характерной чертой немецкой литературы между двумя мировыми войнами, ее новым качеством становится резко возросшая социальная активность, непосредственная связь с политической и идеологической борьбой, все более частое обращение писателей к тому, что Томас Манн называл «требованиями дня»¹.

¹ Немецкой литературе XX в. и в особенности периода 1918—1945 гг. посвящен ряд обстоятельных, насыщенных фактическими сведениями историко-литературных исследований. Среди книг литературоведов ФРГ следует назвать коллективный труд 29 филологов-германистов под редакцией Германа Фридмана и Отто Манна («Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert». Hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. Bd. I—II. Heidelberg, 1961), исследование Вильгельма Дуве (Wilhelm Duwe. Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts. Bd. I—II. Zürich, 1962), известную работу Альберта Зергеля, переработанную и дополненную Куртом Хоххофом (Albert Soergel, Curt Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit. Bd. I—II. Düsseldorf, 1964) и др. Однако эти книги буржуазных литературоведов отличаются односторонностью. В них почти совсем не освещено творчество пролетарско-революционных писателей, замалчивается и умалчивается значение литературы антифашистской эмиграции и, напротив, непомерно большая роль отводится некоторым второстепенным писателям, жившим и рабо-

3 октября 1918 г. В. И. Ленин писал: «В Германии разразился политический кризис... Этот кризис означает либо начало революции, либо, во всяком случае, то, что ее неизбежность и близость стали видны теперь массам воочию»². Через месяц ленинский прогноз оправдался: 3 ноября восстали военные моряки в Киле, революция быстро распространилась по всей стране, и уже 9 ноября Карл Либкнехт провозгласил с балкона императорского дворца в Берлине «Свободную Германскую социалистическую республику»³.

В эти дни исторические условия были как нельзя более благоприятны для того, чтобы не только свергнуть монархию, но и навсегда уничтожить зловещие очаги реакции и войны в Германии, т. е. финансовый капитал и юнкерство. «Редко история предоставляет народам такую возможность — в корне уничтожить старый режим, при этом с минимальными жертвами»⁴. Однако германская революция 1918—1923 гг. оказалась трагедией неосуществленных возможностей. Хотя ее движущей силой были рабочие и солдаты, влияние правых социал-демократов на пролетарские массы и предательская политика социал-демократических лидеров, с одной стороны, и отсутствие еще в то время вполне последовательной революционной марксистской партии нового типа — с другой, привели к тому, что революция не вышла за пределы буржуазно-демократических задач, не сумела продвинуться по социалистическому пути. Правда, в течение пяти лет революционного кризиса попытки реакции свергнуть республиканский строй и установить фашистско-милитаристскую диктатуру (Капповский путч — март 1920; гитлеровский путч в Мюнхене — ноябрь 1923) не увенчались успехом. Но в эти же годы капиталисты и юнкеры в союзе с военщиной и правыми социал-демократами разгромили и потопили в крови восстание берлинского пролетариата (январь 1919), Баварскую советскую республику (апрель — май 1919), Красную армию Рура (март — апрель 1920), вооруженное выступление рабочих Средней Германии (март 1921), рабочие правительства в Саксонии и Тюрингии и восстание гамбургского пролетариата (октябрь — ноябрь 1923)... Период революционного кризиса закончился — для Веймарской республики наступили годы относительной политической стабилизации.

Экономическая и политическая власть в этой республике безраздельно принадлежала баронам угля и стали и земельным магнатам. Сменявшие друг друга и неизменно эволюционировавшие вправо правительства отпускали дотации концернам и трестам и принимали на государственный счет задолженность по латифундиям ост-эльбских юнкеров, а вся тяжесть экономического бремени легла на плечи трудящихся. Республиканские власти при поддержке социал-демократических руководителей

тавшим в гитлеровской Германии. Много сделано литературоведами ГДР для того, чтобы восстановить истину, создать объективную, научно обоснованную картину немецкой литературы между двумя мировыми войнами. В этой связи следует указать на издания, подготовленные Отделением истории социалистической литературы при Академии искусств ГДР; опубликованы сборники документов и обобщающие труды Альфреда Клейна, Фридриха Альбрехта и Клауса Кэндлера (Alfred Klein. Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen revolutionären Arbeiterschriftsteller. Berlin und Weimar, 1973; Friedrich Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Berlin und Weimar, 1970; Klaus Kändler. Drama und Klassenkampf. Berlin und Weimar, 1970). В концептуальном отношении весьма ценной является книга Ганса Кауфмана (Hans Kaufmann. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin und Weimar, 1966). См. также: «Geschichte der deutschen Literatur. 1917 bis 1945». Zehnter Band. Berlin, 1973. Среди обобщающих работ советских германистов следует отметить: Н. С. Лейтес. Немецкий роман 1918—1945 годов (эволюция жанра). Пермь, 1975.

² В. И. Ленин и. Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 97.

³ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung». Bd. 3. Berlin, 1966, S. 102.

⁴ Альберт Норден. Уроки Германской истории. М., 1948, стр. 53.

стесняли политические свободы и права пролетариата, преследовали коммунистическую партию, расстреливали рабочие демонстрации, но оставляли безнаказанными направленные против республики интриги и кровавые преступления фашистских заговорщиков.

Навязанный Германию странами-победительницами Версальский мир, «неслыханный, грабительский мир, который десятки миллионов людей, и в том числе самых цивилизованных, ставит в положение рабов»⁵, бедственным образом сказался на немецких трудящихся.

Между тем германский империализм готовился к реваншу, и генеральный штаб, продолжавший существовать вопреки Версальскому договору, развертывал армию, флот и слегка замаскированные военные формирования. Реставрация германской экономической и военной мощи содействовала буржуазия США, Англии и Франции. Она закрывала глаза на нарушение военных статей Версальского договора и предоставляла немецкой буржуазии займы и экономические льготы, рассчитывая, что восстановленный военно-промышленный потенциал Германии будет использован для нападения на Советский Союз.

Такая политика была на руку немецким реакционерам и шовинистам, она способствовала росту и укреплению фашистской партии. С самого выхода на политическую арену фашизм пользовался в стране поддержкой крупного капитала, который сохранял его в резерве как последний козырь в борьбе с революционными требованиями пролетариата. Когда в начале 30-х годов кризис, нищета, безработица и все усиливавшийся политический гнет вызвали новый подъем революционных настроений рабочего класса и дальнейший рост силы и авторитета коммунистической партии, ее влияния на массы, немецкая юнкерско-капиталистическая клика, сознавая свое бессилие управлять старыми методами парламентаризма и буржуазной демократии, стала искать выхода в фашистской диктатуре. Последний козырь был введен в игру: 30 января 1933 г. президент республики, вильгельмовский фельдмаршал Гинденбург назначил Гитлера рейхсканцлером.

*

В годы революционных потрясений (1918—1923) немецкая литература и искусство дышали грозным воздухом восстаний, баррикадных боев, мятежных призывов. Выстрелы, гремевшие на улицах городов, вооруженные выступления «красных сотен», кровавый террор контрреволюционных фрейкоров, бурные демонстрации и митинги — все это почти одновременно с событиями (в прямой и непосредственной или экспрессионистски абстрагированной форме) находило свое отражение в поэзии, драматургии, прозе крупнейших писателей, в творчестве Б. Брехта («Барабаны в ночи», 1919), Л. Фейхтвангера («Томас Вендт», 1920), Б. Келлермана («9 ноября», 1920), Г. Манна («Империя и республика», 1919 и другие публицистические эссе), И. Р. Бехера («Всем», 1919, «Рабочие,



Карл Либкнехт: «Да здравствует мировая революция!»

Рис. Ловиса Коринта

⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 353.

крестьяне, солдаты», 1921), Э. Толлера («Человек — масса», 1921), Р. Лейгарда («Сонеты о Спартаке», 1921) и др. Аполитичных писателей в эти годы в сущности не было, как не был им и Томас Манн, автор «Размышлений аполитичного» (1918). Ни один серьезно относящийся к своей писательской миссии художник не мог уклониться от прямых ответов на альтернативы, которые ставила перед ним история. Общественные убеждения писателя часто определяли не только направление его творчества, но и всю его жизнь. Резкое различие в этот период политических позиций Генриха и Томаса Маннов, их разногласия в отношении к войне и революции, в понимании гражданского долга писателя приводят даже на несколько лет к разрыву отношений между братьями.

В развитии революционных событий в Германии огромную роль сыграл вдохновляющий пример Великого Октября в России. «Свет с Востока» озарил революционным сознанием десятки и сотни тысяч немецких пролетариев и интеллигентов, он оказал могучее влияние и на литературу. Русская революция пашла взволнованный отклик в творчестве Иоганнеса Р. Бехера, Эриха Мюзама, Эриха Вайнерта, Бернгарда Келлермана, Арнольда Цвейга и др. Немецкие писатели Альфонс Паке, Франц Юнг, Артур Голичер, Вильгельм Герцог, Альфонс Гольдшмидт и др. были в числе первых литераторов-паломников, которые трудными, подчас и опасными путями со всех концов земного шара пробирались в красную Россию, чтобы узнать правду о ней и возвестить ее миру.

В революционные годы история, творимая народом силой оружия, сказывалась не только в тематике и социально-этическом пафосе немецкой литературы, но и в гражданском поведении писателей. Многим из них, покинувшим свои письменные столы, чтобы принять личное участие в борьбе за власть трудящихся, удалось вернуться к творческой деятельности лишь после вынужденного длительного перерыва, а иным не суждено было вернуться никогда. Вернер Мёллер был линчеван контрреволюционными офицерами во время январских боев 1919 г. в Берлине. Курт Эйссер пал от руки белогвардейского террориста. Густав Ландауэр погиб в Мюнхене в дни подавления Баварской советской республики. Ойген Левине расстрелян по приговору военного трибунала. Эрих Мюзам, Эрнст Толлер, Франц Юнг и другие были брошены — некоторые из них на долгие годы — в тюрьмы победившей реакции.

Но война и революция, знаменовавшие начало общего кризиса капитализма, вызывали в немецкой духовной жизни и в немецкой литературе не только энтузиазм и пафос социальных преобразований, не только безоглядный порыв вперед, навстречу революционным зорям завтрашнего дня. Общественные потрясения 1914—1923 гг. порождали у буржуазных философов и писателей тревожные мысли о гибели цивилизации, об историческом кризисе идеалов XIX в., о «закате Европы». В этом смысле культурный пессимизм Освальда Шпенглера, исторический мифологизм и релятивизм Теодора Лессинга, антицивилизаторский пафос Германа Кейзерлинга, воинствующий иррационализм и антиинтеллектуализм Людвига Клагеса были знаменем времени. Смерть старого мира и характер социальных институтов и идей, идущих ему на смену, — все это в романах многих писателей, прежде всего Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, Г. Броха, представало в сложных и проблематичных ракурсах, трактовалось и оценивалось отнюдь не однозначно. Переломный характер эпохи ощущался весьма отчетливо, но историческая перспектива нередко расплывалась в неясном сумеречном свете.

Известный философ-экзистенциалист Карл Ясперс рассматривал современную духовную ситуацию как кризисную. В ней были заключены, по его словам, и богатые возможности, и огромные опасности⁶. Отсюда

⁶ Karl Jaspers. Die geistige Situation der Zeit. Berlin — Leipzig, 1932, S. 18.



Заседание Прусской академии поэтов

Слева направо сидят: Г. Штер, А. Момберт, Э. Штукен, В. фон Шольц, О. Лёрке, В. фон Молю, Л. Фульда, Г. Манн. Стоят: Б. Келлерман, А. Деблин, Т. Манн, М. Хальбе. 1929

возникла дилемма: считать ли это время концом цивилизации или началом новой? Ясперс акцентирует при этом проблему технического прогресса, считая, что современная эпоха сопоставима с тем временем, когда были созданы первые орудия труда и только начинался процесс покорения природы. Он с пугающей наглядностью предсказывает превращение всей планеты в единую фабрику и задает тревожный вопрос о том, что станет с человеком и природой в этом царстве техники.

Этот вопрос волнует не только философов. Он становится одним из лейтмотивов немецкой литературы 20-х годов. Машина и духовная культура, техника и изменения в структуре человеческой личности, урбанизм и естественные, «органические» формы жизни — в характере подхода к этим проблемам очень отчетливо сказываются идеологические и эстетические противостояния писателей-экспрессионистов и представителей «новой деловитости», пролетарско-революционных литераторов и фашистских адептов «крови и почвы».

Между тем угасание революционной ситуации и наступление периода относительной стабилизации капитализма сопровождалось в немецкой литературе процессами, в конечном счете связанными именно с этими историческими переменами. Экспрессионизм с характерными для него приметами мировосприятия и стиля перестает занимать доминирующее положение. Это связано как с определенными потерями, так и с приобретениями. На смену «революции духа», мятежным и сумбурным воззваниям, экзальтации и пафосу приходит трезвый, но лишенный революционного порыва аналитический интерес к реальной жизни, к современной социальной действительности. Иногда эта эволюция осуществляется через так называемую «новую деловитость», но и сама «новая деловитость» нередко оказывается не чем иным, как формулой перехода к реализму.

Этот переход сопровождался явственным перераспределением удельного веса, места и значения различных жанров в немецкой литературе. В годы войны и революции и соответствовавшего им преобладания экспрессионизма время выражало себя через страстные исповеди-проповеди и через воплощение острых конфликтных ситуаций, т. е. прежде всего в лирической поэзии и драме. Показательным в этом смысле было твор-

чество И. Р. Бехера, В. Газенклевера, А. Эренштейна, П. Цеха, Э. Мюзам, Л. Рубинера, Ф. фон Унру, Э. Толлера, Г. Кайзера и др. Эпические жанры, более объективные, пластические и конкретные, в эти годы явно отступили на задний план. Но с середины 20-х годов картина заметно меняется, роман становится ведущим жанром.

«Волшебная гора» (1924) Томаса Манна, «Горы, моря и гиганты» (1924) Альфреда Деблина, «Бюргер» (1924) Леонгарда Франка, «Еврей Зюсс» (1925) Лиона Фейхтвангера, «Голова» (1925) Генриха Манна положили начало эпохе большого социального романа и — в большинстве своем — знаменовали «новый расцвет критического реализма в немецкой литературе 20-х годов»⁷.

Эти произведения, равно как и последовавшие за ними романы Бергарда Келлермана («Братья Шелленберг», 1925; «Город Анатолия», 1932), Леонгарда Франка («Оксенфуртский мужской квартет», 1927; «Из трех миллионов трое», 1932), Анны Зегерс («Восстание рыбаков», 1928; «Слугники», 1932), А. Деблина («Берлин, Александерплац», 1929), Л. Фейхтвангера («Успех», 1930), Эриха Кестнера («Фабиян», 1931), Роберта Музиля (два тома «Человека без свойств», 1930—1932), Ганса Фаллады («Что же дальше, маленький человек?», 1932) и др., были весьма различными по своей тематике и жанровой структуре. В эти годы выкристаллизовались и в ряде произведений достигли своего классического выражения обновленные формы философского, исторического, утопического, политического, психологического романа. Но при всем богатстве жанровых разновидностей немецкого романа, при всем многообразии способов трактовки темы (в иносказательно-параболической форме, через историческую ретроспекцию или проекцию в будущее, путем тонкого анализа глубинной психологии и подсознания персонажей, посредством прямого воплощения социально-политической действительности, и т. д.) общей его чертой является пафос постижения своего времени, сложных общественных и духовных проблем современной эпохи.

«Сколько бы различными каждая по себе ни выглядели попытки прояснить послевоенную ситуацию, — пишет немецкий литературовед-марксист Ганс Кауфман, — общим является потребность в интерпретации, и в идейное содержание литературы вливается в большом количестве материал из внехудожественной сферы. Художник нуждается в науке... Важнейшие достижения и новаторские начала в литературе 20-х годов не могут быть поняты без учета стремления писателей открыть в области художественного изображения доступ научной мысли и найти соответствующие методы и приемы»⁸.

Это стремление проявилось в возросшей интеллектуальности романа, что особенно характерно для Томаса Манна, Германа Гессе, Лиона Фейхтвангера, Альфреда Деблина, Роберта Музиля, Бруно Франка, Роберта Ноймана и др. Та же тенденция сказывается и в других литературных жанрах, в частности в драме. «Эпическая драма» Бертольта Брехта, «политический театр» Эрвина Пискатора и связанных с ним драматургов (Альфонс Паке, Лео Лания, Эм Вельк и др.), историческая документализация драмы и перенесение в нее элементов репортажа (Вильгельм Герпог, Ганс Иозе Рефиш, Петер Мартин Лампель и др.) — общим для всех этих течений, характерных для немецкой драматургии конца 20-х — начала 30-х годов, была интеллектуализация театра, возросшая сила авторского голоса, активность вторжения автора в действие посредством различных форм философского и политического комментария.

С середины 20-х годов характерные изменения, связанные с кризисом экспрессионизма, происходят и в немецкой поэзии. Лишь немногие из ли-

⁷ «Deutsche Literaturgeschichte in einem Band». Hrsg. von Prof. Dr. Hans Jürgen Geerdts. Berlin, 1966, S. 551.

⁸ Hans Kaufmann. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, S. 353—354.

риков-экспрессионистов (как, например, Эльза Ласкер-Шюлер) продолжают развиваться в русле своих прежних настроений и поэтических идей. Некоторые поэты, еще недавно определявшие облик экспрессионистической поэзии (Вальтер Газенклевер, Рене Шикеле, Альфред Вольфенштейн и др.), изменили лирической музе, стали прозаиками, драматургами, переводчиками, эссеистами. Другие, миновав школу экспрессионизма, все явственней эволюционировали к реалистическому изображению социальной и предметной действительности. Более конкретной становится художественная система Иоганнеса Бехера и Рудольфа Леонгарда, перешедших на позиции революционной борьбы рабочего класса. Поэзия Пауля Цеха, Макса Германа-Нейсе, Фридриха Шнака развивается на основе традиций народной песни, баллады, ландшафтной и любовной лирики Эйхендорфа, Гейне, Лилиенкрона...

Вместе с тем с этого времени центральное положение в немецкой поэзии начинает занимать после- или точнее внеэкспрессионистическое поколение (Иоахим Рингельнац, Курт Тухольский, Вальтер Меринг, Эрих Кестнер, Бертольт Брехт, Эрих Вайнерт и др.), чья песенная, балладная, феллетонно-сатирическая или — как ее называют в Германии — «обиходная поэзия» звучит не только с эстрады кабаре (продолжая в этом смысле традицию Morgenштерна, Ведекинда, Бирбаума, Мюзамы и др.), но подчас и с трибуны боевых политических митингов. При всей идейно-политической неоднородности этой поэзии ей присущи некоторые черты стилевой общности: эти поэты живут не в призрачной сфере экстатических видений и абстрактной духовности, а в мире материальных вещей, повседневных бытовых дел и забот, реальных человеческих отношений. В той или иной степени большинство из них соотносится с понятием «новой деловитости».

Оказывая в лице своих наиболее выдающихся представителей определенное влияние на развитие мирового романа, немецкая литература в свою очередь чутко воспринимала идейные и художественные новации зарубежного повествовательного искусства. Л. Фейхтвангер, А. Цвейг, К. Тухольский, Л. Франк и другие питали большой интерес к опыту советского революционного искусства и литературы. Вместе с тем в эстетических взглядах и в творческой практике многих писателей — от А. Деблина, Г. Броха, Ганса Генни Янва и вплоть до Б. Брехта и А. Зегерс — по-своему и при этом, конечно, по-разному преломлялись импульсы, почерпнутые у Джеймса Джойса и Джона Дос Пассоса («поток сознания», перенесение выразительных средств киноискусства в литературу, техника монтажа, многоплановость эпической композиции и т. п.).

В конце 20-х годов одним из важнейших факторов литературного развития в Германии становится движение пролетарско-революционных писателей. Их творческие достижения — в поэзии (Бехер, Вайнерт), прозе (Зегерс), драме (Брехт, Вольф) и документально-репортажном жанре (Кипш) — оказывают глубокое влияние на литературный процесс в целом, стоят в центре внимания критики и во многом меняют картину немецкой литературы в последние годы Веймарской республики. В творчестве этих писателей начинает формироваться на немецкой почве метод социалистического реализма. При этом большую роль в выработке идейно-эстетических принципов революционной литературы сыграли произведения советских писателей, переведенные и популярные в то время в Германии, — М. Горького, В. Маяковского, А. Фадеева, Ф. Гладкова, К. Федина, Вс. Иванова, С. Третьякова, И. Бабеля, Л. Сейфуллиной и др., фильмы С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, гастроли театров Вс. Мейерхольда, А. Таирова и т. п. «Без Советского Союза и примера советской литературы, — подчеркивают литературоведы ГДР, — быстрое развитие социалистической литературы в Германии было невозможно»⁹.

⁹ «Deutsche Literaturgeschichte in einem Band». Hrsg. von Prof. Dr. Hans Jürgen Geerdts, S. 546.

Приход к власти Гитлера открыл одну из самых мрачных страниц в истории Германии. В стране установилась «открытая террористическая диктатура наиболее реакционных, наиболее шовинистических, наиболее империалистических элементов финансового капитала»¹⁰.

Террор в стране, направленный против всех демократических сил, сочетался с особой формой идеологического принуждения, с пропагандой, развернутой в невиданных доселе масштабах, рассчитанной на унификацию общественного мнения под демагогическими лозунгами «народной общности» и даже «национального социализма». В этом состояла еще одна трагическая сторона 12-летнего господства нацизма. «Эта демагогия пацостов, для которой использовались все средства обмана народа, помешала миллионам людей в Германии правильно оценить свое собственное положение и соответственно действовать»¹¹. В этих условиях антифашистское сопротивление внутри страны не стало массовым и потребовались мощные удары сил антигитлеровской коалиции и прежде всего Советской Армии, чтобы положить конец «тысячелетнему рейху».

*

С приходом Гитлера к власти перед каждым немецким художником слова история резко поставила вопрос: как жить, как писать? И перед теми, кто остался на родине, и перед теми, кто не мог и не хотел оставаться в стране «лжи, убийств, пыток и разбоя», по словам поэта Макса Германа-Нейсе.

Поэтому год 1933-й явился не просто трагическим рубежом в истории немецкой литературы. Передовые немецкие писатели проявили и гражданское мужество, и верность гуманистическим традициям. «Уход в эмиграцию — акт политический. Кто уходит в изгнание, тот собирается освободить родину или же вернуться на родину освобожденную»¹², — писал Герман Кестен. Это было справедливо по крайней мере для наиболее активной части эмиграции.

«Что давало негибаемую силу воли литературе эмиграции в целом? Прежде всего сознание, что слово — оружие, оружие на службе человечности. В этой приверженности к страстному, бескомпромиссному, воинствующему гуманизму и нашли общность представители самых различных групп и направлений литературной эмиграции»¹³, — говорил Франц К. Вайскопф.

И хотя обстоятельства сложились так, что немецкие писатели оказались разбросанными по разным странам и даже континентам, немецкая литература продолжала жить. Это была не просто «масса литературных эмигрантов», но именно «литература в эмиграции»¹⁴, как выражение национальных чаяний, более того, именно в эти двенадцать лет были созданы произведения, явившиеся значительным вкладом в мировую литературу. Общественной страстностью, интенсивностью художественных исканий, жанровым богатством, уровнем мастерства период антифашистской эмиграции не уступал другим выдающимся эпохам в многовековой истории немецкой литературы.

Единство писателей разных направлений было, конечно, относительным — существовали значительные, иногда коренные различия в философских, политических и эстетических взглядах. Не всегда возможны

¹⁰ Программа КПСС. М., 1961, стр. 53.

¹¹ Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Bd. 5. Berlin, 1966, S. 76.

¹² Deutsche Literatur im Exil. Hrsg. von Hermann Kesten. Wien — München — Basel, 1964, S. 16.

¹³ F. C. Weiskopf. Unter fremden Himmeln. Berlin, 1948, S. 43.

¹⁴ Там же, стр. 11.

**Amthches.
Deutsches Reich.
Bekanntmachung.**

Auf Grund des § 2 des Gesetzes über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit vom 14. Juli 1933 (RGBl. I S. 480) erkläre ich im Einvernehmen mit dem Reichsminister des Auswärtigen folgende Reichsangehörige der deutschen Staatsangehörigkeit für verlustig, weil sie durch ein Verhalten, das gegen die Pflicht zur Treue gegen Reich und Volk verstößt, die deutschen Belange geschädigt haben:

- Dr. Apfel, Alfred, geb. am 12. März 1882;
- Bernhard, Georg, geb. am 20. Oktober 1875;
- Dr. Breitscheid, Rudolf, geb. am 2. November 1874;
- Eppstein, Eugen, geb. am 25. Juni 1878;
- Falt, Alfred, geb. am 4. Februar 1896;
- Feuchtwanger, Lion, geb. am 7. Juli 1884;
- Dr. Foerster, Friedrich-Wilhelm, geb. am 2. Juni 1869;
- v. Gerlach, Helmuth, geb. am 2. Februar 1866;
- Gohise, Alfriede, gen. Ruth Fischer, geb. am 11. Dezember 1895;
- Grohmann, Kurt, geb. am 21. Mai 1897;
- Grzejski, Albert, geb. am 28. Juli 1879;
- Gumbel, Emil, geb. am 18. Juli 1891;
- Hansmann, Wilhelm, geb. am 29. Oktober 1886;
- Hedert, Friedrich, geb. am 28. März 1884;
- Höly, Max, geb. am 14. Oktober 1889;
- Dr. Kerr, Alfred, geb. am 25. Dezember 1867;
- Lehmann-Ruhbüldl, Otto, geb. am 1. Januar 1873.
- Mann, Heinrich, geb. am 27. März 1871;
- Maslowsti, Peter, geb. am 25. April 1893;
- Münzenberg, Wilhelm, geb. am 14. August 1889;
- Neumann, Heinz-Werner, geb. am 6. Juli 1902;
- Died, Wilhelm, geb. am 3. Januar 1876;
- Salomon, Berthold, gen. Jacob, geb. am 12. Dezember 1898;
- Scheidemann, Philipp, geb. am 26. Juli 1865;
- Schwarzchild, Leopold, geb. am 8. Dezember 1891;
- Sieners, Max, geb. am 11. Juli 1887;
- Stampfer, Friedrich, geb. am 8. September 1874;
- Höller, Ernst, geb. am 1. Dezember 1893;
- Dr. Tscholski, Kurt, geb. am 9. Januar 1890;
- Weiß, Bernhard, geb. am 30. Juli 1880;
- Weißmann, Robert, geb. am 3. Juni 1869;
- Weis, Otto, geb. am 19. September 1873;
- Dr. Werthauer, Johann, geb. am 20. Januar 1866.

Das Vermögen dieser Personen wird hiermit beschlagnahmt.
Die Entscheidung darüber, inwieweit der Verlust der deutschen Staatsangehörigkeit auf Familienangehörige ausgedehnt wird, bleibt vorbehalten.
Berlin, den 23. August 1933.

Der Reichsminister des Innern
3. D.: Pfundtner.

Объявление министерства внутренних дел от 23 августа 1933 г. о лишении германского гражданства 33 лиц. Наряду с известными политическими деятелями в списке значатся писатели Л. Фейхтвангер, А. Керр, Г. Манн, Э. Толлер, К. Тузольский и др.

были даже контакты между отдельными писателями, занимавшими весьма далекие друг от друга позиции. И все же фашизм был общим врагом и общим было желание увидеть Германию свободной (даже если эту «свободу» понимали по-разному). Так создавалась платформа для совместной борьбы, и под знаком ее литература жила и развивалась.

Передовые деятели литературы и искусства стремились к созданию единого фронта антифашистских сил. Немецкие писатели принимали активное участие в работе международных конгрессов в защиту культуры в Париже и Мадриде. Их голос звучал особо весомо и убедительно, ибо они могли сослаться на трагический опыт своей страны.

Все это определило многие важные особенности литературы рассматриваемого периода, прежде всего ее активную общественную функцию. Нужны были уроки трагических лет, чтобы Томас Манн в 1939 г. мог с такой определенностью заявить: «Аполитичность есть не что иное, как

попросту антидемократизм». Конечно, такой вывод был подготовлен опытом писателя в предшествующие десятилетия, но именно теперь он пришел к убеждению, что «политическое, социальное составляет неотъемлемую часть человеческого, принадлежит к единой проблеме гуманизма, в которую наш интеллект должен включать его, и что в проблеме этой может обнаружиться опасный, губительный для культуры пробел, если мы будем игнорировать неотторжимый от нее политический, социальный элемент»¹⁵.

Активная антифашистская направленность литературы эмиграции существенно повлияла на развитие художественного метода, обогатила новыми красками немецкий реализм XX в.

Его мировое значение в эти годы очевидно. Особенно велики художественные завоевания в жанре романа. Именно в эти годы были завершены такие значительные произведения, как последние два тома тетралогии Томаса Манна «Иосиф и его братья», его же «Лотта в Веймаре», дилогия Генриха Манна о Генрихе IV, «Игра в бисер» Германа Гессе, «Седьмой крест» и «Транзит» Анны Зегерс, «Сервантес» Бруно Франка, «Воспитание под Верденом» Арнольда Цвейга, «Прощание» Иоганнеса Бехера, «Трехгрошовый роман» Бертольта Брехта, «Семья Оппенгейм», «Изгнание» и исторические романы Лиона Фейхтвангера. «Необходимо обладать величием и силой духа, чтобы среди изнуряющих веленых превратностей изгнания создать подобные произведения»¹⁶, — писал Фейхтвангер по поводу созданного только Генрихом Манном.

Роман главенствовал среди других жанров, и особая роль его отмечена в известном докладе Томаса Манна «Искусство романа» (1939). Отдавая «всю свою любовь и признание» эпическому гению, Манн отмечает прежде всего его всеобъемлющую широту: «Он не может удовлетвориться единичной деталью, отдельным эпизодом, ему нужно целое, весь мир с его бесчисленными эпизодами и частностями»¹⁷.

В своем стремлении постигнуть и передать целое, показать «разум эпохи» (говоря словами Фейхтвангера), романисты шли разными путями. Среди выдающихся книг этих лет сравнительно немногие непосредственно посвящены изображению современных общественных событий. Сложившаяся политическая и идеологическая ситуация ставила перед писателями множество трудных вопросов. И чтобы решить их, или по крайней мере наметить это решение, надо было обрести исторический взгляд на события последних лет, осмыслить их как звено в цепи больших исторических процессов. С этим и связан расцвет исторического романа в 30-х годах, что отнюдь не означало ухода от жгучих проблем современности. Наоборот, как никогда в истории литературы, он явился оружием в напряженной и бескомпромиссной борьбе.

«Великие историки всегда расширяли горизонты и умножали ценности своей эпохи, когда опыт минувших столетий они заключали в мир идей и чувств современников»¹⁸, — писал антифашистский эссеист и критик Людвиг Маркузе в 1938 г. Поэтому историка и поэта, обращающегося к истории, по его словам, надо спрашивать не столько об источниках, на которые он опирается, сколько о его воле и стремлениях.

Воля и стремления писателей-антифашистов складывались в сложной исторической обстановке, отмеченной необычайным накалом идейной борьбы. Наряду с разоблачением политической практики фашизма, требовалась последовательная и неустанная борьба с насаждавшимися им иде-

¹⁵ Т. Манн. Собрание сочинений в десяти томах, т. 10. М., 1961, стр. 291, 288.

¹⁶ Л. Фейхтвангер. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12. М., 1968, стр. 680.

¹⁷ Т. Манн. Собрание сочинений, т. 10, стр. 276.

¹⁸ L. Marcuse. Geschichte, Dichtung, Geschichtsdichtung.— «Das Wort», 1938, N 5, S. 126—127.

ями, против фальсификации прошлого, против опасных мифов. «За последние десятилетия миф так часто служил мракобесам, контрреволюционерам средством для достижения их грязных целей», — говорил Томас Манн, и свою задачу в тетралогии «Иосиф и его братья» он видел в том, чтобы выбить миф из рук фашизма. И примечательно, что писатель, говоря о своем труде, прибегает к такому сравнению: «...вроде того, что происходит с захваченным в бою орудием, которое разворачивают и наводят на врага»¹⁹.

В поэзии 30-х годов углубились те процессы идейно-художественного размежевания, которые обозначились уже в 20-е годы.

Показательна была судьба Готфрида Бенна. Программное отстранение от политики, скептическое отношение к идее прогресса, снобистская позиция стороннего наблюдателя — все это обернулось опасным политическим компромиссом, недостойной попыткой приспособиться к фашизму. И как итог — творческий кризис, долгие годы молчания.

Именно гражданское негодование против коричневого бедствия, боль за поруганную честь нации, «слезы Родины» (вновь прозвучали эти горькие слова Грифиуса) и вместе с тем вера в живые потенции народа, в неотвратимость победы сил света над силами мрака — вот что питало лучшие произведения немецкой поэзии трагического двенадцатилетия. Это относится и к произведениям, созданным в самой Германии (Альбрехт Гаусгофер, Рейнгольд Шнейдер, Гертруд Кольмар, Карл Шног и др.). Широкой палитрой красок, богатством жанров и стилей отмечена лирика антифашистской эмиграции.

Политической страстностью, сочетанием обличительной сатиры с пафосом борьбы она напоминает поэзию кануна революции 1848 года. Но в чем-то она шире и богаче. Наряду с политическими инвективами, полными трагизма балладами, стихами, прославляющими мужество антифашистских борцов, поэты создавали произведения, в которых размышляли о судьбах нации и всего человечества, о смысле и уроках истории, о подлинных и мнимых ценностях культуры. И как всегда, образы прошлого возникали в стихах тех, кто был страстно озабочен настоящим: Клара Блюм напомнила истории китайского поэта Ду Фу и раба из древней Фракии Спартака, Эрих Арендт отозвался сонетом на 155-ю годовщину взятия Бастилии, И. Р. Бехер вспоминал Данте и Рименшнайдера.

Закономерен и расцвет публицистики в литературе антифашистской эмиграции. Активная общественная позиция писателя требовала непосредственного выражения. Писатели живо откликались на события дня, выступали на митингах, конгрессах, вели непрерывный спор с идеологами Третьей империи, протестовали, обличали, звали на борьбу. Три книги публицистических работ Генриха Манна, выпущенные в эмиграции, своими названиями точно передавали характер, настроение, тон публицистики тех лет: «Ненависть», «Мужество», «Настанет день».

В годы антифашистской эмиграции коренным образом изменились роль и место пролетарского направления в немецкой литературе. Именно в это время стала преодолеваться та сектантская отчужденность, которая в 20-е годы подчас отделяла пролетарско-революционных писателей от остальной прогрессивной гуманистической литературы, когда взаимные нападки, казалось, исключали всякую возможность найти общий язык. Теперь сплачивала не только борьба против общего врага. Коммунисты находились в авангарде этой борьбы, приносили наибольшие жертвы, авторитет их вырос: на них стали смотреть не просто как на борцов одной партии, а как на участников общенациональной борьбы. Документом этого нового взгляда явилась статья Г. Манна «Путь немецких рабочих», его выступления, прославившие подвиг Эдгара Андре и других коммунистов-подпольщиков.

¹⁹ Т. Манн. Иосиф и его братья, т. 2, М., 1968, стр. 903—904.

Но, разумеется, популярность писателей, стоящих на коммунистических позициях, не объяснялась только ростом политического авторитета партии. В эти годы социалистический реализм заявил о себе значительными художественными достижениями. Ранний пролетарский роман, тяготевший в конце 20-х годов к несколько поверхностным формам репортажа о событиях, обретал постепенно зрелость и мастерство. В нем нарастала большая сила обобщения и тогда, когда он оставался документальным («Испытание» В. Бределя). В эти годы обнаруживается большое разнообразие в разработке почти всех жанров, идут поиски разных художественных средств в литературе социалистического реализма. Несхожими путями развивается драматургия Ф. Вольфа и Б. Брехта, поэтические притчи и хреники Брехта и агитационная лирика Вайнерта. В поэзии Бехера особенно отчетливо предстает новая тенденция: обращение к национальному наследию, к классическим формам. В середине 30-х годов процесс преодоления «национального нигилизма»²⁰ сопровождается последовательным отказом и от нигилистического отношения к культуре прошлого, которое давало о себе знать в суждениях некоторых пролетарско-революционных писателей, особенно в 20-е годы. Теперь остро встал вопрос о защите национального наследия от фальсификации и принижения его фашизмом.

Интерес к художественному наследию прошлого носил у антифашистских писателей разный характер. Это — прежде всего обращение к традиции гуманизма, к образам великих мастеров (Гете в романе «Лотта в Веймаре» Т. Манна, Сервантес у Б. Франка, образы художников Возрождения в лирике Бехера). Далее — это осмысление эстетического опыта прошлых веков. Традиция критического реализма XIX в., имеющая особое значение для романа, не является, однако, единственной и всеобъемлющей. Характерен интерес антифашистских писателей к просветителям, при этом не только к их общественной позиции, но и к художественным открытиям. Многие унаследовал от эстетики XVIII в. Бертольт Брехт. Томас Манн признал, что в годы работы над романом «Иосиф и его братья» в круг «подкрепляющего чтения» входили «Тристам Шенди» Стерна и «Фауст» Гете.

В творчестве мастеров критического и социалистического реализма обращение к традициям не противоречило новаторству. Художественные открытия 30-х годов были подготовлены и обусловлены и самой атмосферой борьбы, и страстностью поисков ответа на те волнующие вопросы, которые история поставила перед художниками слова. В этой борьбе традиция тоже была оружием, старые формы обретали новую функцию. Новаторскими были и сонеты Бехера, и баллады Хермлина, и герои тех книг, которые были написаны в духе столь специфического для немецкой литературы жанра «воспитательного романа».

В литературе эмиграции проблема героя приобрела особый художественный и общественный смысл, какого она не имела в предшествующие десятилетия, и в какой-то мере сопоставима лишь с эпохой Лессинга и Гете. Героя чаще всего искали в прошлом, но во многих произведениях он выступал и в современном облике, как живой участник ожесточенных битв против фашистского варварства. Это были прежде всего героико-коммунисты: герои Бределя, Зегерс, Вольфа, публицистических книг Г. Манна. В связи с выходом романа «Изгнание» Л. Фейхтвангер писал: «Издатель, к сожалению, вычеркнул несколько фраз, в которых с особенной силой выражалась вера юного Ганса в Советский Союз. Тем не менее мне кажется, что и в этом виде образ молодого немца, человека будущего, получился в достаточной мере сильным»²¹. Это весьма Примеча-

²⁰ Термин Г. Димитрова. См.: Г. Димитров. Избранные статьи и речи. М., 1972, стр. 177.

²¹ «Исторический архив», 1961, № 2, стр. 124.

тельные строки: образ нового немецкого героя, порожденного антифашистской литературой, озарен мыслью о Советском Союзе.

И само существование Советского Союза питало оптимизм и веру в грядущую победу над фашизмом у многих писателей. Можно в связи с этим напомнить статьи, речи и письма Г. Манна, А. Цвейга. «Идея советского государства», — писал Г. Манн в статье 1938 г., — вот что удерживает многих от отчаяния». Сама статья носила название: «СССР — надежда передового человечества». Эта мысль звучит во многих речах и статьях писателя. Призывая к борьбе против фашизма, убеждая в неизбежности его поражения, Г. Манн вновь и вновь подтверждает эту веру, ссылаясь на мощь Советского Союза и авторитет его идей и деяний.

Большое воздействие на мироощущение передовых немецких писателей, на их теоретическую мысль и художественное творчество оказала национально-революционная война в Испании (1936—1939). Сотни немецких антифашистов приняли непосредственное участие в сражениях против общего врага Испании и своей родины. Среди них были и писатели: Э. Вайнерт, В. Бредель, Л. Ренн, Г. Марквица, Б. Узе, Э. Арендт и др.²²

А. Зегерс, вспоминая в 1967 г. о роли испанских событий в своей жизни, сопоставила их воздействие с тем влиянием, которое оказала на нее революция в России. Как и другие немецкие антифашисты, она воспринимала испанскую войну в свете трагического опыта Германии: «Мне довелось пережить, как на родине фашизм победил, не встретив вооруженного сопротивления, в Испании же я стала свидетельницей вооруженной борьбы»²³. Таким образом, самый факт вооруженного сопротивления фашизму был вдохновляющим, укреплял надежду, веру в победу сил прогресса. В словах А. Зегерс звучит и другая нота, получившая более развернутую трактовку в романах Б. Узе, Э. Клаудиуса, — ощущение вины своего народа. И сами они, сражаясь в Испании, боролись с лютым врагом Германии и тем самым отстаивали честь своей родины. Весь этот сложный комплекс национальных немецких проблем, связанных с войной в Испании, передал И. Бехер в поэме «Поездка в Теруэль» (1938).

Поглощенность злободневными политическими проблемами отнюдь не отвлекала от проблем эстетических, теоретических, скорее наоборот: ответственные задачи, перед решением которых жизнь поставила каждого честного художника, с неотвратимой последовательностью обостряли интерес к методам, формам, художественным средствам, с помощью которых решались эти задачи.

Крупным вкладом в развитие теории и практики художественного творчества явились выступления Т. Манна: об искусстве романа, о Гете, Сервантесе, Толстом. Об актуальных аспектах исторического жанра писали Л. Фейхтвангер, Г. Манн, острые дискуссии развертывались на страницах журнала «Дас ворт».

Переписка этих лет и статьи, опубликованные в периодических изданиях, свидетельствуют об активном участии пролетарских писателей в разработке актуальных эстетических проблем, связанных с осмыслением нового художественного метода, который в советской литературе получил свое определение и характеристику как метод социалистического реализма.

В среде пролетарских писателей развивается процесс преодоления сектантских тенденций, проявлявшихся в деятельности Международного объединения революционных писателей (МОРП)²⁴. Сама художественная практика подсказывает новое решение многих эстетических проблем, ко-

²² См.: Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1973.

²³ A. Seghers. Glauben an Irdisches. Leipzig, 1969, S. 365.

²⁴ См.: «Письма и документы из фонда И. Р. Бехера». — «Литературное наследство», т. 81. Из истории Международного объединения революционных писателей. М., 1969, стр. 105—124.

торые подчас односторонне и прямолинейно решались ранее в рамках МОРП.

В качестве примера можно привести переписку Анны Зегерс с Георгом Лукачем (1938—1939). А. Зегерс (как и Б. Брехт, примерно в эти же годы борется за более широкое и емкое понимание реализма. Она возражает Лукачу, который в своем определении реалистического метода исходит исключительно из опыта критических реалистов XIX в. Зегерс высказывает опасение, что такие определения сужают понятие традиции и тем самым мешают литературе обрести необходимую широту и многокрасочность²⁵.

*

Неполные три десятилетия — от 9 ноября 1918 г. до 9 мая 1945 г. — в истории народа и его культуры срок относительно небольшой. Но они вобрали в себя необычайно напряженный общественный опыт. И велика и ответственна была миссия, которую история возложила на немецких писателей.

Лучшие книги этих десятилетий многогранно и художественно весомо отразили общественные конфликты эпохи, всю сложность поисков выхода из сложившихся противоречий и зримо представили судьбу человеческой личности на разных ступенях общественной лестницы и те опасности, которые угрожали ее достоинству, ее правам, самому ее существованию в тягостные годы торжества контрреволюции, экономического кризиса, кровавой фашистской диктатуры и второй мировой войны.

Острота и жизненность проблем, волновавших немецких писателей, существенно сказались на всех эстетических исканиях эпохи. «Башни из слоновой кости» утратили свою привлекательность — за очень редкими исключениями немецкие писатели этих десятилетий были тенденциозны в своем творчестве в самом высоком значении этого слова.

Поиски новых художественных средств, как правило, сочетались с отчетливым признанием содержательности искусства. Самые высокие художественные завоевания были связаны не случайно с реалистическим методом.

Наконец, именно в эти десятилетия сложился в немецкой литературе метод социалистического реализма и выдвинул крупных мастеров, многие из которых получили международное признание. Творчеством этих художников были созданы духовные, эстетические ценности, образовавшие впоследствии исходную основу для литературы ГДР, социалистического государства немецких трудящихся.

²⁵ Anna Seghers. Glauben an Irdisches. Leipzig, 1969, S. 172—188. См. также: Kurt Batt. Der Dialog zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. — «Weimarer Beiträge», 1975, № 5.

ЛИТЕРАТУРА
В ПЕРИОД
ВЕЙМАРСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИОННОГО КРИЗИСА (1918 — 1923)

Через год после победоносной Октябрьской революции в России, в ноябре 1918 г. началась революция в Германии — «самой развитой капиталистической стране на континенте Европы»¹. За восстанием военных моряков в Киле 3 ноября 1918 г. последовали волнения в Мюнхене и Бремене, в землях Саксония, Брауншвейг и Вюртемберг. Отдельные революционные выступления слились в движение, охватившее всю страну. Через неделю после событий в Киле пала монархия. Последний Гогенцоллерн — кайзер Вильгельм II — бежал в Голландию. 9 ноября 1918 г. в Берлине при огромном стечении народа Карл Либкнехт провозгласил социалистическую республику. Двумя часами раньше глава правой социал-демократии Шейдеман, пытаясь затормозить развитие событий, провозгласил республику буржуазную.

Так началась революция в Германии. Революционные классовые бои длились до конца 1923 г.² Против рабочих выступала не только реакция, но и предавшие революцию правые лидеры социал-демократии. В январе 1919 г. были злодейски убиты вожди немецкого пролетариата Карл Либкнехт и Роза Люксембург.

Выросшая из массового антивоенного движения Ноябрьская революция в Германии, буржуазно-демократическая по своим конечным результатам, осуществлялась силами революционного пролетариата. В ходе событий неоднократно возникали предпосылки для перехода к социалистической революции, практически применялись ее методы. Важнейшим моментом в этом развитии было основание Коммунистической партии Германии (декабрь 1918 г.). Немецкая ситуация очень ярко отражает в это время конфликты всемирного исторического развития. Именно в Германии в наибольшей мере после России была реально ощутима возможная победа социализма. Революционные потрясения в стране и прежде всего победа Великой Октябрьской социалистической революции в России доказали, что существованию империализма может быть положен конец.

Революция оказала глубокое влияние на немецкую литературу. Воздействие не исчерпывалось прямым или косвенным отражением в литературе событий революции, хотя эта тема широко входит в искусство разных направлений. Не исчерпывалось оно и таким важным явлением, как переход ряда писателей на позиции социализма и постепенное формирование революционной пролетарской литературы.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 496.

² События 1918—1924 гг. в Германии подробно исследованы учеными ГДР. Сошлемся на фундаментальные труды: «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung in sechs Bänden». Bd. 3: Von 1917 bis 1923. Berlin, 1966; W. N i m t z. Novemberrevolution in Deutschland. Berlin, 1962. См. также: «Германская история в новое и новейшее время», т. II. М., 1970.

За небольшой срок — пять лет — в немецкой литературе наметились перемены, существенные для всего ее дальнейшего развития. В самой общей форме их можно обозначить как небывало возросшее внимание к движению истории. Многие значительные немецкие писатели заново осмыслиют в эти годы прошлую судьбу Германии и ее будущее.

Однако на размышления вызывал не только ход истории. Изменились и взаимоотношения между литературой и политикой, литературой и жизнью. В годы революции была глубоко поколеблена одна из укоренившихся среди немецкой интеллигенции иллюзий — иллюзия независимости и самоценной значимости культуры. Постепенно находят широкое признание те идеи о нерасторжимых связях культуры и демократии, виднейшим поборником которых был уже в течение многих лет Генрих Манн. Пробуждение к активной политической жизни народных масс, проблемы демократии и социализма, стоявшие на повестке дня, требовали своего осмысления. Большинство писателей приветствовало революцию в Германии. Под многочисленными манифестами и воззваниями, появившимися тогда в печати, часто выдержанными в самых абстрактных, общих выражениях, можно найти подписи почти всех сколько-нибудь заметных литераторов.

Уже к началу 1919 г. стало очевидно, что революция не только сплотила силы немецкой демократической литературы, но и внесла небывалую определенность в расхождения писателей разной общественной ориентации. Литературная борьба имела явную политическую окраску. Однако даже те, кто не принял революции, не могли не видеть огромного значения происходивших событий. Очевидной стала неизбежность глубоких социальных преобразований.

1

Период революционного кризиса не выдвинул новых литературных направлений. Еще только консолидировались силы молодой пролетарской литературы, которой в недалеком будущем предстояло добиться существенных успехов на пути создания немецкой национальной социалистической культуры. Наряду с критическим реализмом некоторое время продолжал развиваться экспрессионизм. Широко издавалась социал-демократическая художественная литература.

Однако в целом это период столкновения и борьбы идей, часто еще не вылившихся в новое художественное качество, но определивших литературное развитие в Германии далеко за пределами бурных революционных лет. Особое значение для литературы приобретает философская и общественная мысль.

Возросшее внимание привлекают в это время произведения Маркса и Энгельса. Переводятся и обсуждаются на страницах литературной прессы новые работы В. И. Ленина. Так, в ноябре 1918 г. (№ 51/52) журнал «Акция» опубликовал работу Ленина «Письмо к американским рабочим»; в мае 1919 г. (№ 20) — «Тезисы и доклад о буржуазной демократии и диктатуре пролетариата»; в ноябре 1918 г. (№ 47/48) — «Пролетарская революция и ренегат Каутский». Журнал рекомендовал для чтения «всем солдатам, революционерам, социалистам» книгу В. И. Ленина «Государство и революция». Марксизм в эти годы интересовал молодого Деблина, его изучали Бехер, Леонгард, Мюзам, Толлер.

Теория воспринимается деятелями культуры в непосредственной связи с практикой социалистической революции в России и революционных событий в Германии, деятельностью группы «Спартак» (1916), вскоре реорганизованной в «Союз Спартака», а затем в Коммунистическую партию Германии. Огромным моральным авторитетом в кругах левой интеллигенции пользовались К. Либкнехт и Р. Люксембург, большой отклик имели их статьи по вопросам искусства. Литература рассматривалась в них как

отражение мира, который не только подлежит, но и поддается кардинальному социальному изменению.

В 1918 г., в тюрьме, незадолго до своей гибели Роза Люксембург пишет статью «Душа русской литературы» («Die Seele der russischen Literatur»). Ее сквозная тема — роль передовых писателей в подготовке революции в России. В 1922 г. посмертно была издана книга К. Либкнехта «Этюды о законах общественного развития» («Studien über die Bewegungsgesetze der gesellschaftlichen Entwicklung»). Пронизанная духом исторического материализма, книга утверждала идею необоримости социального прогресса и закономерной победы пролетарской революции. В главе об искусстве Либкнехт выступил с апологией боевой тенденциозности, не упрощая при этом сложной природы художественного творчества³.

Марксизм помогает осмыслить происходящие в мире социальные потрясения. История, социальное бытие становятся главным предметом литературы не только в больших формах, подобных «драматическому роману» Фейхтвангера «Томас Вендт» (1920), но и, например, в маленьком шедевре молодого Брехта «Легенде о мертвом солдате» (1918). Соприкосновение писателей с марксизмом все больше углубляется в дальнейшем, в 20-х годах. Изучение марксистской теории стало главным фактором, определившим для Б. Брехта обращение к новому методу в творчестве — социалистическому реализму.

Однако и писатели, далекие от марксизма, возвращаются в эти годы к проблемам, центральным для марксистского учения об обществе.

Социальные потрясения, изменившие лицо мира, повлекли за собой политизацию всей жизни. Пришел конец относительному спокойствию, характерному для буржуазного уклада в начале века. Перед литературой, пытавшейся осмыслить свою современность, с особой остротой вставали вопросы об общественной детерминированности человека и о движущих силах истории; о прогрессе или хаосе как основе общественного существования; о возможности познания законов, управляющих обществом; об опоре на разум или иррациональные порывы души.

Дальнейшее развитие многих крупнейших немецких писателей на многие десятилетия вперед определялось разным отношением к событиям, потрясшим Германию в период революционного кризиса.

С ноября 1918 г. по начало 1919 г. в разных городах страны публикуются многочисленные воззвания и манифесты деятелей культуры, приветствовавшие революцию. Видные представители немецкой литературы объединяются в это время в Советы деятелей умственного труда, организованные в Берлине, в Мюнхене и других городах по примеру Советов рабочих и солдатских депутатов. Программу Берлинского Совета, образованного 10 ноября 1918 г. и объединявшего прогрессивно настроенную художественную интеллигенцию, подписали среди прочих Генрих Манн, Аннета Кольб, Роберт Музиль, Армин Т. Вегнер, Зигфрид Якобзон.

³ О литературно-критической деятельности К. Либкнехта, Р. Люксембург, К. Цеткин см. соответствующие главы в IV томе данного издания.



Ernst Toller

Эрнст Толлер

Рисунок Эммиль Штумпа, 1926

В 1919 г. Бернгард Келлерман писал в статье «Писатель и немецкая республика» («Der Schriftsteller und die deutsche Republik»): «Старое государство кончилось... Полный доверия и надежды, одушевленный желанием сотрудничать, переступает писатель, освободившись от веками довлевшего над ним запрета свободного слова, порог немецкой республики»⁴.

Многие деятели немецкой культуры считали своей нравственной обязанностью поддерживать революционный народ, дабы искупить свою преступную, как стало им ясно теперь, националистическую позицию в годы войны. (Наиболее отчетливо эта идея была выражена Якобом Вассерманом в «Письме к другу», опубликованном в декабре 1917 г. на страницах «Франкфуртер цейтунг».)

Интерес писателей к социалистическим преобразованиям в России, далеко не полно удовлетворявший скудной информацией, был шире проявлений, которые он нашел в художественной литературе. События в России давали немецкой интеллигенции тот всемирно-исторический масштаб, который помогал уяснить значение незавершившихся социальных процессов в собственной стране.

Не только писатели, но и видные представители либерально-демократической мысли постоянно возвращались в своих статьях и книгах к примеру России и идеям социализма. Октябрьскую революцию и политическую прозорливость В. И. Ленина приветствовал Максимилиан Гарден в двухтомном труде о современной истории («Война и мир» — «Krieg und Friede», 1918)⁵. Общественный деятель и публицист Вальтер Ратенау⁶ оценивал перспективу социализма в эссе «Император. Размышление» («Der Kaiser. Eine Betrachtung», 1919). Современность уподоблена автором великому переселению народов. На историческую арену вышли народные массы. Бремя смелό оказавшиеся непрочными, «как папиросная бумага», установления, согласно которым «тысячи пожизненно подчинялись одному, и сыновья этих тысяч — сыну одного»⁷. Будущее Европы, утверждал Ратенау, определяется «практической идеей», идущей с Востока, — идеей социалистического переустройства. Высшая точка этого развития, писал Ратенау, отдалена сроком, превосходящим жизнь одного поколения. Но в идущих процессах была, по его мнению, и своя низшая точка.

В небольшой книжке Ратенау отчетливо сформулирована проблема, остро встававшая в то время перед большинством немецких писателей. Мир и время сегодня, отмечал Ратенау, — это не мир и время немногих, а мир и время всех. Пробуждение к небывалой общественной активности широких народных масс — факт, отмеченный как важнейшая черта современности не только марксизмом, но и многими мыслителями разных направлений, вызывал к себе различное, часто весьма настороженное отношение. Поиски контактов с народом характерны теперь не только для узкого круга левых писателей, как это было в годы войны, но и для гораздо более широкого фронта немецкой литературы. Однако исходным обычно оставалось убеждение в неспособности революционных масс к творческому мышлению. Не только идея социализма, но и идея демократии в том ее последовательном выражении, которое защищал в своих статьях Генрих Манн (о свободной «воле большинства» пишет он в эссе «Империя и республика» — «Kaiserreich und Republik», 1919),

⁴ Цит. по публикации в кн.: Fr. Albrecht, Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse. 1918—1933. Berlin und Weimar, 1970, S. 496.

⁵ Издатель популярного в среде передовой интеллигенции художественно-политического еженедельника «Ди Цукунфт» («Die Zukunft», 1892—1922) Максимилиан Гарден (Maximilian Harden, 1861—1927) умер вследствие увечий, полученных во время нападения на него в 1922 г. реакционеров-националистов.

⁶ Вальтер Ратенау (Walther Rathenau, 1867—1922) был убит членами контрреволюционной организации «Консул» после подписания им в качестве министра иностранных дел Рапалльского договора с СССР.

⁷ W. Rathenau. Der Kaiser. Eine Betrachtung. Berlin, 1919, S. 54.

требовала непривычного и нового для немецких писателей доверия к возможностям политического сознания своего народа. Реальный ход современных событий, превративших народные массы из объекта в субъект истории, должен был поколебать не без оснований укрепившееся в литературе представление о немецком народе как о «спящем Михеле» (Гейне).

Годы революционного кризиса в Германии сыграли огромную роль в демократизации немецкой литературы. Писатели, приветствовавшие революцию, а затем ясно осознавшие неполноценность Веймарской демократии, объединяются вокруг журналов, многие из которых были основаны с отменой цензуры после конца войны и просуществовали лишь короткое время: «Ди Эрде», «Дас Трибуналь», «Ди Меншен», «Ди Плайте» и др. Некоторые из этих журналов («Ди Плайте») помещали на своих страницах весной 1919 г., во время кровавой расправы реакции с революционными рабочими, остросатирические статьи и памфлеты, направленные против контрреволюции и реформизма социал-демократического руководства. Вплоть до 1921—1922 гг. по-прежнему демократической оставалась позиция лево-экспрессионистского журнала «Акцион». Особо значительную роль играл журнал Зигфрида Якобсона (Siegfried Jacobsohn, 1889—1926) «Ди Вельтбюне», реорганизованный из издававшегося с 1905 г. театрального журнала «Шаубюне» в «еженедельник по вопросам политики, искусства и экономики». На страницах «Вельтбюне» постепенно кристаллизовалась идея о несоответствии гражданских прав, записанных в Веймарской конституции, действительности буржуазной республики. Полная реализация демократических идеалов оказалась несовместимой с капитализмом⁸.

Время все более отчетливо определяло лицо буржуазных издательств. Либеральному издательству Фишера (Fischer-Verlag), печатавшему таких важнейших писателей современности, как Т. Манн, Г. Гессе, Г. Гауптман, Б. Келлерман, и предоставлявшему в своей книжной продукции так же, как на страницах выпускавшегося им журнала «Ди нойе Рундшау», место авторам разной политической ориентации и различных художественных вкусов, противостояло консервативное издательство «Инзель» (Insel-Verlag), публиковавшее произведения, подчеркнута аполитичные по сознательному намерению их авторов (Г. фон Гофмансталь, Ст. Цвейг, Г. Каросса, Т. Дойблер, Р. М. Рильке). Молодые левые писатели группировались вокруг издательств Ровольфа, Кипенхойера, Курта Вольфа и др.⁹

К весне 1919 г. все более расходятся позиции писателей, совместно приветствовавших революцию несколькими месяцами раньше. Свою полную несостоятельность доказала попытка руководства революционными массами со стороны «людей духа». Так, в ноябре 1919 г. Курт Хиллер (Kurt Hiller, 1885—1972), один из видных представителей «активистского» крыла экспрессионизма и глава Берлинского Совета деятелей умственного труда, выступил с не получившей никакого общественного отклика идеей о передаче политической власти в руки духовной интеллектуальной элиты. Подобная программа, разработанная Хиллером в его статьях и книгах («Активность духа» — «Tätiger Geist», 1918; «Логократия или мировой союз духа» — «Logokratie oder ein Weltbund des Geistes», 1921), была характерна не только для левого экспрессионизма. Об этом свидетельствует ряд манифестов, обращенных в ноябре 1918 г. писателями и другими деятелями культуры к революционным рабочим в качестве

⁸ О. З. Якобзоне, журнале «Вельтбюне» и других близких по политической позиции журналистах и писателях (Г. фон Герлахе, А. Голитцере, А. Польгаре и др.) см.: Ruth Greiner. Gegenspieler. Profile linksbürgerlicher Publizisten aus Kaiserreich und Weimarer Republik. Berlin, 1969.

⁹ О размежевании издательств см.: «Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart». Bd. X. Berlin, 1973, S. 47—49.

возвращения и «руководства к действию»¹⁰. Идея диктатуры пролетариата и борьба революционных масс во главе с КПГ вызывала враждебное или настороженное отношение таких писателей, как Т. Манн, Г. Гессе и даже Г. Манн. В 1918—1919 гг. Г. Гауптман выступает с призывом к примирению классов и партий.

В столкновении с временем особенно ясно обнаруживает свою безжизненность всякая ориентация на зыбкое спокойствие европейской действительности довоенного времени и возможность изоляции внутреннего мира личности от социальных катаклизмов. С наибольшей трагической силой нежизнеспособность подобной духовной установки была осознана австрийцем Гуго фон Гофмансталем, тем не менее до конца сохранявшим безнадёжную привязанность к намеренно идеализированной им упавшей в небытие Австро-Венгерской монархии. В 1919—1923 гг. Гофмансталь, наряду с салонными комедиями из жизни угасающей аристократии, пишет абсолютно замкнутую по отношению к современности мистически-фантастическую прозу «Женщина без тени» («Die Frau ohne Schatten»). Творчеством Гофманстала так же, как многими произведениями Г. Гауптмана («Еретик из Соаны» — «Der Ketzer von Soana», 1918), Г. Гессе («Последнее лето Клингзора» — «Klingsors letzter Sommer», 1920) или Г. Кароссы («Детство» — «Die Kindheit», 1922) по видимости продолжается та линия в искусстве 900-х годов, которую Т. Манн назвал как-то, определяя ее социальное и эстетическое существо, «самоуглубленностью под защитой власти». На самом деле, однако, многое изменилось. Ушла в прошлое социальная среда, которая породила и защищала это искусство. Да и его содержание было в ряде случаев связанным с новой эпохой. Самоуглубленная замкнутость в произведениях, создававшихся в пору революционных потрясений, не была естественной и «наивной» — она в большей степени, чем когда-либо, была выражением сознательной позиции писателя по отношению к современности, его реакцией на ее проблемы.

Показателен в этой связи пример Германа Гессе. В 1918 г. в статье «Мировая история» («Die Weltgeschichte») он выступил с утверждением о второстепенности любых социальных преобразований и форма государственного устройства для прогрессивного развития человечества, связанного прежде всего с этическим совершенствованием каждого человека. «Демократия или монархия, федеративное государство или союз сословий — нам это безразлично... — писал тогда Гессе. — Мы горячие приверженцы «переоценки всех ценностей», но эта переоценка не должна происходить нигде, кроме нашего собственного сердца»¹¹. В статьях и творчестве Гессе, в произведениях Деблина, Фейхтвангера, Толлера этих лет можно найти сходные мысли о преступности всякого общественного действия. Деятель, стремящийся к достижению практической социальной цели, полагали эти писатели, неизбежно задевает частные интересы стоящей в стороне личности. В созвучии с идеями буддизма, вызывавшего к себе в эти годы обострившееся внимание (А. Деблин — «Три прыжка Ван-Луна», 1915; Л. Фейхтвангер — Перевод «Васантасены» Шудраки, 1916; Г. Гессе — «Сиддхарта», 1922 и т. д.), созерцательная пассивность расценивается как более высокая и в конечном счете полезная, чем любое общественное выступление. Однако в идее полезности, в подчиненности каждого отдельного человека процветанию многих скрывался очень существенный оттенок мысли, указывающий на расхождения писателей, склонных как будто бы защищать замкнутую самоуглубленность личности и самоценность произведений искусства.

В недалеком будущем Гессе пришлось убедиться в огромном значении политического режима для жизни людей. Но и в его позиции, отразившей-

¹⁰ Образцы подобных обращений приведены в кн.: Fr. Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung, S. 82—83, 501—502.

¹¹ H. Hesse. Gesammelte Werke in 12 Bd. Bd. 10. Frankfurt am Main, 1970, S. 443.

ся в статьях 1918—1923 гг., было существенное отличие от взглядов, казалось бы, близких ему писателей, состоявшее в разном отношении к духовным возможностям множества.

В статье «Война и мир» («Krieg und Frieden», 1918) Гессе изложил точку зрения, во многом опирающуюся на фрейдовское объяснение социальных явлений торжеством темного подсознательного начала в природе человека. Так Гессе в согласии с Фрейдом понимает войну: «Конечно, правы те, кто называет войну первичным и естественным состоянием. В той мере, в какой человек является зверем, он живет борьбой, живет за счет других, боится других и ненавидит. Жизнь, таким образом, война»¹². Но можно ли понять, исходя из тех же предпосылок, продолжает он, что такое мир и неистребленное тысячелетиями стремление к нему? Человек руководствуется не только низменными, темными, но и высокими побуждениями, и они также действуют в истории. В статье «Не убий!» («Du sollst nicht töten!», 1919) и «Возвращение Заратустры» («Zarathustras Wiederkehr», 1919) Гессе высказал немало резких суждений по поводу революционной массы и ее руководителей — спартаковцев. Его идеалом остается «своенаравие личности», выбирающей свою собственную цель и свой особый, не теряющийся в общем потоке путь. Однако в отличие от Фрейда (З. Фрейд, «Психология масс и анализ человеческого «я» — «Massenpsychologie und Ich-Analyse», 1921) Гессе видит правду революции и восставшего народа: «Но не презирайте этих людей с грубыми руками... Уважайте дух, живущий в этих решившихся. Отчаяние — не героизм... Но отчаяние лучше, чем тупой страх буржуа, который становится героем только тогда, когда под угрозой его кошелька!»¹³

Развитие человечества не обрывалось, по Гессе, бессмысленным хаосом революционных бурь и бездушностью массовой цивилизации. Напротив, современность предъявляла особо высокие требования к внутренней жизни каждого человека. Человек для Гессе выделен из природы. Он — ее особая, одухотворенная, призванная к совершенствованию часть, и уже поэтому не может удовлетвориться сущим, подобно растению или животному. В словопотреблении Гессе естественны такие понятия, как развитие и прогресс. Между тем они отрицались в ряде пользовавшихся заметным влиянием философских трудов и публицистических сочинений, изданных в Германии в те же годы.

Летом 1918 г., за несколько месяцев до революции, вышел в свет первый том книги философа Освальда Шпенглера (Oswald Spengler, 1880—1936) «Закат Европы» («Der Untergang des Abendlandes»). Шпенглер не принимает традиционного представления об истории, развивающейся от глубокой древности к современному состоянию мира. В его системе каждая замкнутая в себе культура представляет собой образование, подчиненное некоторым обязательным биологическим законам. В частности, как каждый живой организм, культура (в которую Шпенглер включал и государство, политику, формы собственности) подчинена закону рождения, расцвета и смерти. История человечества, по Шпенглеру, не только далека от картины поступательного прогрессивного развития от низшего к высшему — отдельные ее циклы еще и разведены, не имеют между собой никакой связи. Шпенглеру удалось с несомненной остротой схватить общие структурообразующие черты каждого культурно-исторического феномена. Однако очевидно, что не эти интересные для искусствоведения и философии культуры страницы книг Шпенглера привлекли

¹² H. H e s s e. Gesammelte Werke. Bd. X, S. 435.

¹³ Там же, стр. 485. Многие крупнейшие немецкие писатели не приняли, как и Гессе, пессимистического приговора, вынесенного Фрейдом человеку и человечеству. Однако теория Фрейда в известной мере помогла писателям уяснить реальную социальную опасность иррационального и подсознательного в психике человека. Именно с этой точки зрения учение Фрейда ценил, например, Альфред Деблин. — См.: Walter von M o l o. So wunderbar ist das Leben. Erinnerungen und Begegnungen. Stuttgart, 1957, S. 293.

к нему широкое внимание в годы революционного кризиса Германии. Суть интереса к Шпенглеру основывалась на том, что современное состояние Западной Европы он объявлял последней стадией западного мира. Книга, носившая подзаголовок «Опыт морфологии всемирной истории», обосновывала идею мирового апокалипсиса, которая как непосредственное ощущение носилась в воздухе после поражения Германии в войне и первых потрясений революционных лет.

В своем труде Шпенглер варьировал некоторые исходные идеи «философии жизни». Так, основополагающим для него было понятие «органического существования». «Органическая жизнь» впитала в себя дух как одно из присущих ей свойств. Точно так же отражением сути большого человеческого коллектива, народа является его культура. Интеллект, теория, идея, абстрагировавшиеся от жизни, непримиримо враждебны ей, ибо они есть нарушение естества. «Истине» Шпенглер запрещает быть регулятором «действительности»¹⁴.

«Философия жизни» Шпенглера заимствовала многие исходные идеи работ Ницше. Часто именно через Ницше она связана с рядом явлений немецкой культуры, также соприкасавшихся с учением базельского философа.

В опубликованной за месяц до революции публицистической книге «Размышления аполитичного» («Betrachtungen eines Unpolitischen», сентябрь 1918 г.) Т. Манн отрицал идею политической демократии как чуждую немецкому народу. Борьба за демократизацию Германии представляется Томасу Манну насилием над «жизнью» — жизнью народа, жизнью отдельного человека, насилием над культурой. Многие страницы публицистики Т. Манна этих лет посвящены несовместимости культуры, «духа» и политики. Культура представлялась Томасу Манну опорой старого добродетельного бюргерского уклада, враждебного как современной буржуазности, так и революционной «смуте»¹⁵. Под пером Манна как равнозначные презрительные клички повторяются слова «политический писатель», «литератор», «теоретический человек» (термин Ницше). Эти инвективы были направлены прежде всего против Генриха Манна, вокруг которого сплотились к концу войны многие левые немецкие писатели. Однако противопоставление «литератора» — «поэту» имело и более широкое значение. Оно вошло в ходячее словоупотребление литературной борьбы того времени и последующих лет. Для всего немецкого и австрийского эстетизма (Ст. Георге и его круга, Гуго фон Гофманстала и др.), ощущавшего себя глубоко чуждым духу современного империализма, но в то же время не принимавшего и идею демократии, культура была последней опорой, которая могла противостоять «хаосу» надвигающегося будущего и, в частности, — «политизированной литературе».

В 1918 г. вышла в свет книга одного из видных участников кружка Ст. Георге Эрнста Бертрама (Ernst Bertram, 1884—1957), поэта и литературоведа, пользовавшегося несколько позднее, с начала 20-х годов, значительной популярностью среди молодежи. Книга была посвящена личности и творчеству Фридриха Ницше, однако не являлась исследованием в строго научном смысле этого слова и утверждала провозглашенную иррационализмом методологию не только применительно к своему предмету, но и в подходе к истории общества. В соответствии с намерением, выраженным в названии — «Ницше. Опыт мифотворчества» («Nietzsche. Versuch einer Mythologie»), Бертрам создает весьма произвольный образ философа, забывая ту острейшую критику кризисного состояния буржуазного общества, которая полностью обнаружила свою глубину лишь после смерти Ниц-

¹⁴ С. Аверинцев. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера. — «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 143.

¹⁵ Наиболее резкой полемикой с книгой Т. Манна была рецензия-памфлет Вальтера Рилла «Бюргер», опубликованная в журнале «Ди Эрде» в июне 1919 г. Автор сопоставлял защищавшийся Манном бюргерский уклад с контрреволюцией 1919 г.

ше, как раз в те годы, когда писал свою книгу Бертрам. Ницше стилизован под Стефана Георге. В нем подчеркнута приверженность традиции, культуре, эзотерически замкнутому в себе искусству. Ницше представлен исключительно как певец остановившегося времени; будущее должно реализовать себя в прошлом, в создании его нового образа. История, по Бертраму, также не поддается объективному постижению разумом, как не поддается ему человек, звавшийся Фридрихом Ницше. Человечество не в состоянии извлечь из своего пути никакого урока. Тем самым, утверждает Бертрам, уничтожаются основания для развития, прогресса, демократии, исходящей из идеи осознания каждым смысла исторического процесса. Бурным событиям современности должна была противостоять неразвивающаяся внеисторическая действительность — «жизнь».

Из абсолютизации «жизни», враждебной всякому теоретизированию (каким бы различным ни было содержание этих понятий у Т. Манна, Бертрама, Георге или Шпенглера), делались, однако, до определенной поры сходные политические выводы, отклонялась сама идея демократии.

В 1921—1922 гг. Ст. Георге пишет большое программное стихотворение «Поэт в годы смуты» («Der Dichter in Zeiten der Wirren»). Будущее, как оно рисуется Георге, должно принадлежать «аристократии духа», которая вправе утверждать свою власть отнюдь не чисто духовными способами. Георге занимает резко отрицательную позицию по отношению к политическим событиям в Германии и демократизации страны.

В последовавшей за первым томом «Заката Европы» книге «Пруссачество и социализм» («Preußentum und Sozialismus», 1920) так же, как и в своем основном труде, Шпенглер пишет о социализме как о «жизненной форме», в которой культура совершает свой последний акт — акт нигилистического самоотрицания. Социалистическая система, по Шпенглеру, враждебна жизни, ибо она всецело подчинена «навязанным» действительности задачам. На арену выходят народные массы. Для Шпенглера так же, как для Ст. Георге или Бертрама, это — темная толпа, враждебная всякой «форме», знаменующая наступление конца.

Далеко не все читатели книг Шпенглера из среды немецкой интеллигенции сочувствовали его реакционным политическим концепциям. Скептически относился к трудам Шпенглера и Т. Манн. Но только в 1924 г., когда его собственная общественная позиция существенно изменилась, Т. Манн выступил с критикой книги Шпенглера (статья «Об учении Шпенглера» — «Über die Lehre Spenglers»). Помимо несогласия со шпенглеровской морфологией культуры, вызывавшей раздражение у Манна своим «дилетантизмом», в статье высказано и иное — принципиальное возражение, характеризующее собственную позицию писателя, какой она стала к 1924 г. Уже в статье «О немецкой республике» («Von Deutscher Republik», 1923), а затем в «Парижском отчете» («Pariser Rechenschaft», 1926) Т. Манн выступил как сторонник республики и защитник идеи демократии. В своем отклике на труд Шпенглера Манн упрекал его автора в холодном фатализме, в тайном равнодушии к судьбам Европы и культуры, в конечном итоге — в отсутствии позитивной идеи и отрицании смысла любой (в том числе и литературной) деятельности. Между тем для Т. Манна — под несомненным влиянием времени — уже ясно, что бессильна лишь культура, существующая вне политики.

К середине 20-х годов Т. Манн, как и многие крупные писатели-реалисты, не стал сторонником социализма. Однако «проносящаяся сегодня над Европой ... могучая волна изменений, то, что обычно именуется мировой революцией»¹⁶, привела Томаса Манна к убеждению в необходимости практической демократии, не совпадающей с реальностью буржуазной Беймарской республики.

¹⁶ Th. Mann. Lübeck als geistige Lebensform (1926).— Gesammelte Werke in 12 Bd. Bd. XI. Berlin, 1956, S. 391.

Перед литературой вставала задача осмысления основополагающих общественных проблем современности. Для многих немецких писателей в период революционного кризиса характерно стремление выяснить состоятельность таких понятий, как прогресс, цивилизация, гуманизм; вдуматься в соотношение роли массы и личности на путях истории.

Именно в эти годы начинает кристаллизоваться новая структура исторического романа, в котором давние времена служат аналогией сегодняшнему дню, его объясняют и оценивают. Прошлому предоставлялось опровергнуть или подтвердить своим социальным опытом истинность или ложность выдвинутых современностью концепций. Так был задуман писавшийся с 1916 г. роман Деблина «Валленштейн» (1920), в котором трагедия Тридцатилетней войны рисовалась как несомненная параллель современности. Многих писателей привлекает жанр романа-утопии, дававший возможность прогнозирования дальнейших путей человечества¹⁷. В 1924 г. был опубликован роман А. Деблина «Горы, моря и гиганты» («Berge, Meere und Giganten»), действие которого отнесено к середине следующего тысячелетия. В том же году появился роман Г. Гауптмана «Остров великой матери» («Die Insel der grossen Mutter oder das Wunder von Ile des Dames»). В обоих случаях возможности человеческого общества оценивались писателями отрицательно.

Не полно отвечает изначальному назначению жанра и выпущенный в 1922 г. роман Альфонса Паке (Alfons Raqué, 1881—1944) «Пророчания» («Die Propheziungen»). Этот роман примечателен как попытка осмыслить положительные социальные перспективы человечества. Однако и он отнюдь не лишен мрачных красок.

Паке, автор пьесы «Знамена» («Die Fahnen», 1923) о революционной борьбе чикагских рабочих (она получила широкую известность в постановке Пискатора), написал фантастический роман о революции. Главные герои — матрос-революционер Умпич и бывшая шведская аристократка Руне Левенклау — возглавляют возникшую в результате революционного переворота Северную общину. Тысячи людей разных национальностей живут в дремучих лесах, избегая городской цивилизации. Все связи с внешним миром оборваны. Оборона на случай военного нападения не предусмотрена. Существование революции, выступившей в романе в некотором абстрактном символическом отвлечении, трактуется автором как органический процесс возвращения к природе. Люди в книге Паке не только живут в лесах: они как бы сливаются с жизнью растений и животных. Революция, как ее понимает Паке, глубоко оправдана. Она несет в себе высокие идеалы равенства и справедливости. Но одновременно она разрушительна и жестока. Огромные прекрасные города пустеют. Страшное наводнение символизирует в романе смертоносное начало революции, несущее гибель не одному безвинному человеку.

В 1918 г. Альфонс Паке провел несколько месяцев в Советской России. Не его роман, а написанные им с несомненной симпатией документальные книги способствовали прояснению истины о советской действительности и перспективе социализма («В коммунистической России. Письма из Москвы» — «Im kommunistischen Russland. Briefe aus Moskau», 1919; «Дух русской революции» — «Der Geist der russischen Revolution», 1920)¹⁸.

¹⁷ Тяготение литературы этих лет к утопии отмечал еще Оскар Вальцель. — Oskar Walzel. Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Berlin, 1929, S. 164 ff.

¹⁸ Паке был не единственным известным немецким писателем, побывавшим в первые послереволюционные годы в Советской России. Помимо литераторов, непосредственно связанных в те годы с революционным пролетариатом (Франц Юнг, Фрида Рубинер, Макс Бартель), документальные очерки о советской действительности оставили горячо симпатизировавшие русской революции Альфонс Гольдшмидт (Alfons Goldschmidt, 1879—1940) и Артур Голицер (Arthur Holitscher, 1869—1941).

Разными способами литература пыталась нащупать и обнажить закономерности истории. Поиски смысла истории стали восприниматься к 1923—1924 г. как насущная задача не только научного или философского анализа, но и художественного творчества.

2

В годы послевоенного революционного кризиса в Германии писателями и художниками были сделаны важные шаги на пути создания немецкой национальной социалистической культуры. Постепенно формируется концепция немецкого социалистического искусства, хотя его крупные достижения относятся к более позднему времени.

Сложность развития немецкой социалистической культуры в период революционных потрясений в Германии объясняется многими причинами. Лишь неуверенно пробовали свои силы на новом поприще писатели, пришедшие в литературу из среды пролетариата (Карл Грюнберг, Ганс Лорбер, Курт Хун, Эмиль Гинкель). Большинство художников, все более укреплявших свои связи с революционными массами и КППГ, были в то же время видными представителями экспрессионизма (И. Бехер, Фр. Вольф, Р. Леонгард и др.) или дадаизма (Д. Хартфилд, В. Хердфельде, Г. Гросс, В. Меринг и др.), пропагандировавшими своим творчеством не только эстетическое кредо этих направлений, но и их общественную платформу. Революционные убеждения большинства из них были скорее эмоциональными, чем научно и реально обоснованными. Серьезное изучение марксистско-ленинской теории началось для многих лишь с 1922—1923 г. Бехер пишет о том, какое просветляющее воздействие оказала на него в это время работа В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма»¹⁹.

Сама история столкнула литераторов, искавших пути к революционному пролетариату, с немалыми трудностями. «Развитие революционного рабочего движения в Германии, — писал В. И. Ленин в 1921 г., — шло, начиная с конца 1918 г., особенно тяжелым и мучительным путем. Но оно шло и неизменно идет вперед»²⁰. Как огромная трагедия было воспринято многими писателями поражение рабочих в вооруженных боях зимой 1919 г. Для Бехера и Вольфа это было началом депрессии, преодоленной лишь к концу рассматриваемого периода. К тому же исключительно труден был процесс органического усвоения взглядов революционного пролетариата и индивидуального в каждом случае решения насущного вопроса: как служить ему средствами искусства?

1918—1923 гг., когда уже началось практическое создание новой культуры, этот вопрос теоретически не был решен. Как и в России первых послереволюционных лет, под несомненным влиянием идей Пролеткульта и некоторых переведенных в Германии работ Луначарского, Богданова и Керженцева обсуждались вопросы о возможности или невозможности зарождения пролетарского искусства в переходный период или (в случае Германии) в условиях капитализма; о революционной литературе, созданной самим пролетариатом, и буржуазных «псучиках»; о культурном наследии и отношении к «художественному творчеству буржуазии». Передовые немецкие писатели проявляли напряженный интерес к культурной жизни в Советской России. Однако скудная информация сводилась к разрозненным сведениям, например, о постановке в Москве «Мистерии-Буфф» Маяковского, о массовых сценических действиях в ознаменование годовщины Октябрьской революции и изложению по-разному интерпре-

¹⁹ Johannes R. Becher. Verteidigung der Poesie. Vom Neuen in der Literatur. Berlin, 1960, S. 8. Пути писателей к рабочему классу исследованы Ф. Альбрехтом. — Fr. Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung, S. 74—162.

²⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 89.

тировавшейся программы Пролеткульта²¹. Произведения молодой советской художественной литературы были почти неизвестны²².

Дискуссия о пролетарском революционном искусстве имела в Германии гораздо менее широкий размах, чем это было в Советской России. Работа КПГ проходила в значительной мере в условиях нелегальности²³. В период революционного кризиса коммунистическая пресса могла уделять сравнительно мало внимания вопросам культуры. Однако не только литературный отдел газеты «Роте Фане», но и другие органы КПГ — «Дас Ворт», «Дер юнге Геноссе», «Ди юнге Гарде» — печатали художественные произведения революционных писателей и статьи о революционном искусстве²⁴. Существенную роль в пропаганде первых опытов пролетарской революционной литературы сыграло основанное Виландом Херцфельде в 1916 г. издательство «Малик» (сначала как преимущественно дадаистское). Руководимые Херцфельде журналы «Ди Шлайте» (1919—1920) и «Дер Гегнер» (1919—1922), как и журнал Пауля Рилла «Ди Эрде», также публиковали статьи, посвященные дискуссионной проблеме о пролетарском революционном искусстве.

Важную роль в спорах тех лет сыграла работа Эдвина Хернле (Edwin Hoernle, 1883—1952) «Коммунистическая партия и интеллигенция» («Die Kommunistische Partei und die Intellektuellen», 1919). Бывший студент-теолог, а затем с 1918 г. член КПГ, один из видных ее деятелей, Хернле хорошо понимал трудности, стоявшие на пути интеллигента к революции. В своей статье он писал о закономерности перехода на сторону революции передовой интеллигенции, вытекающей из кризиса буржуазного общества. Впоследствии та же мысль была детально разработана Кларой Цеткин в ее выступлении на V конгрессе Коммунистического Интернационала в июле 1924 г. В спорах о пролетарском немецком искусстве статья Хернле была ответом на вопрос о возможном участии «непролетарских элементов» в создании пролетарской культуры. С другой стороны, Хернле напоминал требование, предъявлявшееся классиками марксизма к людям, пришедшим в революцию из других классов. Маркс и Энгельс считали, что деятели культуры, порою обладающие огромными знаниями, не должны приносить с собой в пролетарское движение «остатков буржуазных, мелкобуржуазных и тому подобных предрассудков, а безоговорочно усвоить пролетарское мировоззрение...»²⁵ В годы революционного кризиса подобное напоминание было более чем своевременным. Оно касалось не только таких писателей, как Э. Толлер или Г. Ландауэр, чьи идеализированные представления об истории вскоре обнаружили свою практическую несостоятельность в ходе политической борьбы, но и всех тех, кому, говоря словами Хернле, еще предстояло избавиться «от высокомерия образованности и серьезно и скромно взяться за изучение марксистского социализма, — принять исторический материализм как метод диалектического исследования...»²⁶

²¹ Большую часть этой информации помещал на своих страницах экспрессионистический журнал «Акцион». Там же освещалась деятельность Пролеткульта. — См.: Н. В. Ковригина. О некоторых особенностях развития левого экспрессионизма в Германии (По страницам журнала «Акцион»). — «Труды Иркутского государственного университета им. А. А. Жданова», т. 71. Серия литературоведение и критика. Вып. 7. Иркутск, 1968.

²² В 1936 г. Бехер вспоминал как о значительном для себя факте о случайно попавшей ему в те годы статье М. Горького. — См.: Edgar Weiss, Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung 1917—1933. Berlin, 1971, S. 47.

²³ Только в 1919 г. было запрещено двести семьдесят номеров центрального органа КПГ — газеты «Ди роте Фане».

²⁴ На страницах «Ди роте Фане» публиковались статьи и произведения М. Бартеля, К. Грюнберга, Сланга, Э. Хернле, А. Голичера, Ф. Юнга, Г. цур Мюлен и др.

²⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 174.

²⁶ Цит. по публикации в кн.: Fr. Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung, S. 536.

Когда Иоганнес Р. Бехер утверждал в первых стихах сборника «Ритмы машин» идею «безымянности», резко контрастирующую с прежним индивидуализмом, когда он хотел до конца, без остатка «раствориться в массе», это, несомненно, было крайним обостренным выражением проделанной поэтом внутренней перестройки в направлении, о котором писал Хернле.

Однако на страницах партийной прессы высказывались и идеи о невозможности развития пролетарской культуры. «Условия обострившейся классовой борьбы исключают искусство... В такие времена искусство облекает истину не в слова, не в звуки, а в действия... Не в пролетарском театре возникает новое искусство, а на фабриках, в профсоюзах, в уличных боях», — утверждала газета «Роте Фане» 26 октября 1920 г. В момент, когда на долгие годы вперед решались судьбы немецкого народа, искусство казалось многим второстепенным и ненужным. О несвоевременности создания пролетарского искусства много писала на страницах «Роте Фане» Г. Г. Л. Александер, принадлежавшая к числу ее ведущих сотрудников. Г. Александер (Gertrud Alexander, 1882—1967) имела немалые заслуги в борьбе против некоторых ошибочных идей Пролеткульта (в частности, по вопросу о культурном наследии)²⁷. Но в годы революционного кризиса, когда все более росла потребность в пролетарской революционной литературе, Г. Александер продолжала придерживаться неверной точки зрения (в Германии ее защищал и Фр. Меринг), относившей зарождение искусства пролетариата к далекому будущему.

Несомненно пристрастной, несправедливой была и оценка, данная Г. Александер многим выдающимся явлениям тогдашней немецкой литературы. Полагая, как многие революционные писатели в те годы, что в XX в. вся непролетарская культура находится в состоянии загнивания и упадка («Буржуазное болото» — называл тогда Бехер всякое непролетарское искусство), Г. Александер осуждала как недостаточно политически острую даже трилогию «Империя» Г. Манна.

Многие идеи и концепции тех лет страдали полемическими крайностями.

И все же именно в эти годы было осознано огромное значение художественного творчества как насущной и ничем не подменяемой части передового общественного сознания. «Где те романы, повести, стихи, пьесы, — писал в 1921 г. Виланд Херцфельде, — которые бы раскрыли общественные взаимосвязи политически равнодушному, не решающемуся видеть правду, слабому? Где те писатели, которые осветили бы, как прожектором, закулисные дела банков, крупной промышленности, биржи, дипломатии и торговли, так, чтобы маленький человек перестал, наконец, видеть их фасад, а действительная их суть выступила бы для него из тумана абстрактных суждений, направленных против или защищающих их». («Общество, художник и коммунизм» — «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus», 1921)²⁸. Пафос статьи Херцфельде состоял в призыве к художнику исполнять свой общественный долг перед пролетариатом. Защищалась необходимость искусства в век мировых войн и пролетарских революций.

Непосредственно во время революции в Германии так же, как и в первые годы после Октябрьской революции в России, фольклорное песенное творчество преобладало над профессиональным. Неизвестными авторами были созданы песни, жившие в рабочих отрядах, на улицах и на баррикадах. В народном творчестве, в боевых пролетарских песнях была выражена готовность сражаться до конца за дело рабочего класса;

²⁷ См.: Fr. Albrecht, Aspekte des Verhältnisses zwischen sozialistischer Literaturbewegung und klassischem Erbe in den zwanziger Jahren. — «Internationale wissenschaftliche Konferenz über Arbeiterbewegung und Klassik. Probleme der Rezeption des klassischen Erbes». Weimar, 1965, S. 63 ff.

²⁸ Цит. по кн.: Fr. Albrecht, Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung, S. 55f.

в них говорилось о непримиримости к классовым врагам, о глубокой враждебности революционного пролетариата буржуазной республике («Песня о Лойне», «Вперед, на бой!», «Молодая гвардия»).

Авторы часто использовали старые, хорошо известные мелодии и тексты, порой далеко не революционные. Так, знаменитая баллада «Бюксенштейн» о жестоких январских классовых боях 1919 г. в Берлине и гибели отважного спартаковца была создана непрофессиональным поэтом Рихардом Шульцем на основе распространенной солдатской песни «Полночь в Арденнском лесу». Новый текст совершенно изменил характер песни, да и сама мелодия утратила свой прежний маршевый ритм, получив черты пронизанного скорбью, высокого, хотя и наивно простодушного лиризма.

Примечательно, что в эти годы почти не обращались к революционной поэзии 1848 года. Даже стихотворения таких мастеров, как Фрейлиграт и Гервег, не отвечали потребности революционной массы в политической определенности: они казались абстрактно-романтичными, туманными. Большее распространение получила социалистическая песня второй половины XIX в., однако и в ее тексты часто вносились характерные политические уточнения²⁹.

На улицах революционной Германии звучали многие прославленные песни международного рабочего движения. В это время вошла в быт польская революционная песня «Красное знамя», переведенная Розой Люксембург. Распевались «Варшавянка», «Рабочая Марсельеза», русская «Смело, товарищи, в ногу»³⁰.

Народной поэзии было присуще реальное отражение революционной действительности, смелое столкновение контрастов, концентрированная сжатость при широте содержания.

Влияние народной поэзии отчетливо ощущаемо в стихах близких революционной массе молодых пролетарских поэтов. Однако соприкосновение литературы с проснувшейся в народе творческой энергией выражалось и в более глубоких процессах. Массы оказали активное воздействие на литературу также в качестве новой зрительской и читательской аудитории. «Публика исчезла. Появились массы. Гигантские залы, набитые тысячами, на стенах красные флаги, вдоль и поперек натянутые транспаранты с революционными лозунгами, сияющие портреты — Карл Маркс, Роза Люксембург, Ленин...»³¹.

Из потребностей масс в театральном творчестве выросла новая художественная форма — так называемые декламационные или речевые хоры, тексты для которых писали Берта Ласк, Эрнст Толлер, Густав Вангенгейм (впоследствии на основе этих хоров развился особый жанр, специфический для пролетарского театра 20-х годов, — агитпропы). Массы участвовали как немые статисты в грандиозных мимических действиях «Спартак» (в 1920 г.) и «Бедный Конрад» (1921, оба в Лейпциге)³². Те же массы заполняли зрительный зал Пролетарского театра Пискатора, открывшегося в 1919 г., и в значительной мере именно их присутствие определяло характер этого впечатляющего, плакатного и агитационного искусства.

Пролетарский театр Пискатора был одним из многочисленных театральных коллективов, организовавшихся в 1919—1921 гг. в разных городах страны. Только в Берлине одновременно с ним возникли театр

²⁹ См. об этом статью И. В. Нестьева «Музыка, рожденная революцией». — Искусство, революцией призванное. Великая Октябрьская социалистическая революция и искусство стран Восточной Европы. М., «Наука», 1969.

³⁰ См. там же, стр. 71—72.

³¹ И. Бехер. Смокинг и что за ним последовало. — Вестник иностранной литературы, 1928, № 12, стр. 97.

³² В следующие годы несколько массовых действий было поставлено по текстам Эрнста Толлера — «Картины из французской революции» (1922), «Война и мир» (1923), «Пробуждение» (1924).

Союза по созданию пролетарской культуры («Theater des Bundes für proletarische Kunst») и экспрессионистический театр «Трибуне». Но именно под руководством Пискатора, ставшего вскоре одним из крупнейших режиссеров Германии, революционный немецкий театр определил свое лицо³³.

В центре сценического действия, описывали театроведы один из спектаклей Пискатора,— обобщенный образ немецкого рабочего. Сначала рабочий, углубившись в книги Каутского, пассивно наблюдает бурное развитие событий. Собравшиеся вокруг него говорят о нужде и страданиях народа, о белом терроре. Рабочие, обманутые буржуазией, производят оружие, империализм обсуждает со своими приспешниками интервенцию в Советскую Россию. В финале немецкий рабочий, наученный опытом истории, разрушает символические преграды, отделявшие его от мирового пролетариата; пролетарии всех стран объединяются. Немецкий рабочий запевает «Интернационал»; его мелодию подхватывают советский красноармеец, а затем хор, и, как отмечено в режиссерской ремарке,— публика³⁴.

Театр Пискатора испытывал недостаток в новой драматургии. С 1921 по 1923 г. издательство «Малик» выпускало серии сборников революционных пьес (произведения К. А. Виттфогеля, Фр. Юнга, Э. Мюзама и др.). Большинство этих пьес были художественно несовершенны и не отличались четкостью политических идей. Обычно театр существенно перерабатывал принятые к постановке пьесы. Как отмечал исследователь немецкой революционной драматургии Клаус Кендлер, зерном конфликта на сцене Пискатора неизменно избиралось главное противоречие эпохи³⁵. Лицом к лицу сталкивались две силы — империализм и борющийся пролетариат.

Такая суровая сосредоточенность неизбежно требовала новых средств художественной выразительности. Выступая с программной статьей «Об основах и задачах Пролетарского театра» («Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters»), Пискатор подчеркнул, что считает важнейшей своей целью создание конкретно-плакатного, жестко-определенного стиля.

Не только театр Пискатора, но все революционное искусство и литература выросли из отрицания абстрактной всеобщности экспрессионизма. Новая документальность, точность мыслились как полемичные и по отношению к бытописанию натурализма. Натуралистическое отражение действительности представлялось бесстрастным и поверхностным перед лицом той задачи углубленного постижения социальных механизмов, которую ставил перед собой не один Пискатор.

Революционное искусство в это сложное, напряженное время, несомненно, многое заимствовало от страстно отрицавшегося им экспрессионизма. Так же как экспрессионизм, оно равнодушно к частностям, не равнодушно к постижению общего. Творчеству многих революционных писателей свойствен тот же гиперболизм, та же патетика обобщений. Однако предмет и характер художественного исследования принципиально менялся. С абстрактно-человеческого акцент переносился на социально-классовое. Пролетарское революционное искусство декларировало установку на постижение и оценку социальных закономерностей действительности. Отсюда следовал вывод о просветительном («обучающем»), пропагандистском значении искусства и тот тезис о его прикладной по-

³³ О немецком революционном театре и театре Пискатора см.: А. А. Гвоздев. Театр послевоенной Германии. Л.— М., 1933; Г. В. Макарова. Некоторые основные тенденции в режиссуре немецкого драматического театра периода Веймарской республики. Автореферат диссертации. М., 1973.

³⁴ Описание спектакля дано в кн.: L. Hoffmann, D. Hoffmann-Ostwald. Deutsches Arbeitertheater 1918—1933. Eine Dokumentation. Berlin, 1961, S. 77.

³⁵ Klaus Kändler. Drama und Klassenkampf. Berlin und Weimar, 1970, S. 10—11.

литической «полезности», который в значительной степени определял развитие социалистической культуры, вплоть до середины 30-х годов.

Марксистская критика начала 20-х годов часто с известными основаниями обвиняла Эрвина Пискатора в подмене художественного творчества пропагандой. Действительно, стремление к доказательной наглядности толкало режиссера, так же как многих революционных писателей и художников, к использованию примитивных форм, к упрощенной и поглощавшей нюансы гиперболизации. В числе «ненужных нюансов» из пролетарской литературы и искусства изгонялся вплоть до 30-х годов психологизм, необходимый для создания индивидуализированного характера, но казавшийся «фокусами»³⁶ в эпоху великих исторических потрясений.

Художественность и тенденциозность впоследствии более органично соединились в зрелых произведениях Брехта, позднейших постановках Пискатора, поэзии Бехера, достигшей к началу 30-х годов высокого мастерства. Но и в первых опытах революционной литературы и искусства была своя сильная и смелая образность. Реальность сжималась до скупого на подробности знака. В энергии обобщений оцущалась воля к постижению и раскрытию законов социального бытия.

Конкретность мысли, точность политических определений по-разному проявлялись в революционной литературе. В прозе развивался жанр репортажа, оказавшийся плодотворным, например, в описаниях жизни Советской России. Среди писателей, побывавших в нашей стране в первые годы после Октябрьской революции, наиболее глубокими и точными были наблюдения литераторов, близких революционному пролетариату³⁷. Особенно интересны серии очерков «Голод на Волге» («Hunger an der Wolga», 1922), «На трудовой фронт в Советскую Россию» («An die Arbeiterfront nach Sowjet-Russland», 1922) и две книги («Поездка в Россию» — «Reise nach Russland», 1920 и «История одной фабрики» — «Geschichte einer Fabrik», 1924), принадлежащие Францу Юнгу (Franz Jung, 1888—1963), писателю, еще недавно близкому к экспрессионизму и дадаизму. Вместе с книгами Фриды Рубинер (Frieda Rubiner, 1879—1952), литературного критика и журналистки, жившей в те годы в качестве корреспондента в Москве («Лучший директор фабрики» — «Der beste Fabrikdirektor», 1923 и «Письма из Советской России» — «Briefe aus Sowjet-Russland», 1923—1924), очерки Юнга наиболее убедительно передают процесс социально-экономических изменений, шедший по всей стране. Русская действительность видится вне отчуждающей экзотичности, свойственной прозе Альфонса Паке, или мелочной описательности, отличавшей многие страницы рассказов и очерков Макса Бартеля. Проработав некоторое время на небольшой фабрике под Новгородом, Юнг рассказал затем в своей книге ее историю от основания в начале века капиталистом-промышленником до восстановления социалистического предприятия по инициативе рабочих после гражданской войны и разрухи. Абстрактный пафос экспрессионизма заменяется документальностью. В книге много живых характеров, примечательных черт времени.

До 1918 г. Юнг создал множество повестей, романов и пьес, вышедших в крупнейшем экспрессионистском издательстве Курта Вольфа. В романах, получивших хвалебные отзывы на страницах «Акцион» («Жертвоприношение» — «Die Opferung», 1916; «Милосердная, наша королева» — «Gnadenreiche, unsere Königin», 1918), он писал о людях, обьятых неиссякавшим беспокойством — характерном состоянии экспрессионистического героя. Но вот Юнг пишет о революции. И под его пером

³⁶ Эрвин Пискатор. Политический театр. М., 1934, стр. 66.

³⁷ О немецких писателях — свидетелях жизни Советской России в первые годы после Октября см.: И. М. Фрадкин. Немецкие писатели — свидетели и пропагандисты русской революции. — В сб.: «Великий Октябрь и мировая литература». М., 1967, стр. 292—334.

вместо страстных экспрессионистических воззваний возникает детальное объяснение механизма экономических кризисов, политики трестов и синдикатов, продажности буржуазного правительства (роман «Завоевание машин» — «Eroberung der Maschinen», 1923).

Ко времени послевоенного революционного кризиса относится взлет в творчестве Оскара Канеля (Oskar Kanehl, 1889—1929) и Эриха Мюзама. Оскар Канель был тесно связан с журналом «Акция» и его издателем Францем Пфемфертом. Однако его поэзия так же, как поэзия Эриха Мюзама, отличалась несвойственной экспрессионистической лирике конкретностью, точностью политических определений, пониманием реальных интересов борющегося народа. В 1918 г. Оскар Канель был членом исполкома Совета рабочих и крестьянских депутатов. В отличие от многих буржуазных писателей он воспринял критически не только действительность первых лет Веймарской республики, но и самую идею демократии, взятую в абстракции, как некая политическая утопия, вне конкретного осуществления декларированных ею свобод. «Демократия — это демократия капитала. Демократия милитаризма. Демократия национализма. Демократия лжи», — писал Канель в 1919 г. на страницах журнала «Ди Эрде» (статья «Демократия — лжедемократия» — «Demokratie — Lügendemokratie») ³⁸. Социальные противоречия эпохи фокусированы в его поэзии противопоставлением пролетария и буржуа (стихотворение «Пролетариат и буржуй»). Несовместимость интересов двух классов передана не как некое застывшее неизменное состояние (что характерно для натуралистической лирики), а в динамике решающих столкновений. Стихи Канеля часто построены на незыблемой логике доказательств, приводящей к единственно возможному выводу — неизбежности вооруженной борьбы пролетариата против буржуазии. В стихотворениях из сборника «Вставай, пролетарий!» («Stehe auf, Prolet!», 1922) им был создан индивидуализированный образ борца-революционера, случай редкий в пролетарской литературе тех лет (аналогию можно найти лишь в поэзии Эриха Мюзама).

После 1923 г. в творчестве Канеля намечается, однако, заметный спад. Обостряются противоречия в политических взглядах поэта. В 1919 г., после Гейдельбергского съезда партии, осудившего левацкий радикализм, Канель вышел из КПГ, членом которой он состоял некоторое время. В его поэзии 20-х годов все более теряется ощущение реального контакта с революционным народом.

Эволюция Оскара Канеля не была единственной в истории немецкой революционной литературы. Период относительной стабилизации углубил, хотя далеко не в такой степени, как у Канеля, противоречия в творчестве Эриха Мюзама. Почти иссякает литературная деятельность Франца Юнга ³⁹. Собственно, творчество Юнга и всегда отражало эклектичность его политических представлений. В пользовавшейся в свое время в постановке Пискалора большой популярностью пьесе «Канакеры» («Die Kanaker», 1921) Юнг одним из первых в мировой литературе показал на сцене В. И. Ленина. Ленин беседует с Уэллсом, Сцена Ленина и Уэллса — единственная в пьесе выходит за рамки сюжета. Идет спор о путях прогресса. Уэллс защищает идею «исторического дарвинизма» (в ожесточенной борьбе людей побеждает сильнейший). Ленин говорит о значении классовой борьбы. Его слова должны, очевидно, осветить смысл всего произведения. Однако они не реализуются в сценическом действии. Захватив закрытую владельцами фабрику, рабочие счи-

³⁸ Цит. по кн.: Fr. Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung, S. 119. Здесь же дан подробный разбор политической позиции Канеля в годы революционного кризиса и причин его последующего отступничества.

³⁹ Последним произведением Юнга была написанная им после почти тридцатилетнего молчания книга мемуаров «Путь вниз» («Der Weg nach unten. Neuwied am Rhein — Berlin — Spandau, 1961).

тают, что они достигли своей цели. Они работают до тех пор, пока полицейские войска не возвращают собственность владельцам.

Когда-то в манифесте «Воззвание к социализму» («Aufruf zum Sozialismus», 1911) видный литературовед, писатель и политически активный анархист Густав Ландауэр⁴⁰ развивал идею «активной стачки», которая, в отличие от обычного ее понимания, не ограничивается прекращением работы, а предполагает немедленное осуществление социалистического производства еще в условиях капитализма. Идеи Ландауэра (в том числе характерное анархистское понимание стачки) оказали значительное влияние на левую интеллигенцию в годы революции. Мысль об объединении духовно близких людей, о Gemeinschaft — общине, стихийно возникающей как высокий образец нового общества еще в рамках старого, мысль, появляющаяся как некий противовес партийной дисциплине и четкой политической программе, часто повторяется в литературе тех лет. К идеям анархизма тяготел и Юнг, еще до революции сблизившийся с Ландауэром и примыкавший к анархистскому союзу «Действие». Правда, в пьесе Юнга идея общины оказывается в итоге несостоятельной. Бастующие рабочие недостаточно едины. И над ними, по мысли Юнга, еще властвует тот биологический закон взаимного ожесточения и борьбы, о котором говорит в пьесе Уэллс.

С 1918 по 1923 г. в немецкой революционной литературе появилось много новых имен. К этому времени относятся первые опыты Курта Хуна (Kurt Huhn, р. 1902), Ганса Лорбера (Hans Lorbeer, 1901—1973) и Эмиля Гинкеля (Emil Ginkel, 1893—1959). В рассматриваемый период наиболее активен Эдвин Херпле — не только как теоретик, но и как практик революционного искусства. Еще в годы войны на страницах демократической прессы под псевдонимом Окули публиковались его сатирические антимилитаристские «Басни», собранные затем в книге («Oculi-Fabeln», 1920). Лучшие стихи Херпле, поэта, обладавшего твердым марксистским мировоззрением («Карл Либкнехт», «Коммунисты» и др.), не прошли незамеченными в развитии немецкой социалистической поэзии. Перу Херпле принадлежит агитационная пьеса «Рабочий, крестьянин и Спартак» («Arbeiter, Bauer und Spartakus», 1921), призывавшая к союзу революционного пролетариата с крестьянством. Им же выполнен перевод поныне популярной в Германии песни английских и американских рабочих «Братья, смотрите, красное знамя» («Brüder, seht die Rote Fahne»).

К годам войны и революции относятся и более абстрактные в своем бунтарском пафосе последние поэтические работы Вернера Меллера (Werner Möller, 1888—1919), павшего жертвой контрреволюции во время январских боев 1919 г. В иллюстрированной Г. Фогелером книге «Война и борьба» («Krieg und Kampf», 1919) Меллер пытается нарисовать путь человечества к коммунизму.

В целом, однако, многое в дальнейших перспективах немецкой литературы еще оставалось неясным. Лишь постепенно определялось новое качество поэзии И. Бехера, Р. Леонгарда, драматургии Фр. Вольфа. Еще искали свой путь Вайнерт и В. Херцфельде.

Для Бехера и Вольфа период с 1918 по 1923 г. был временем легкого отказа от ряда экспрессионистических иллюзий. С большим, чем кто-либо, энтузиазмом Бехер верил в идеализированный образ человека и возможность стремительного преобразования мира. В значительной мере под этим знаком воспринималось не им одним и само развитие революционной действительности — вплоть до поражения пролетариата в вооруженных боях января 1919 г. Фр. Вольф вспоминал впоследствии, что

⁴⁰ Ландауэр (Gustav Landauer, 1870—1919), игравший активную роль в борьбе за Советскую республику в Баварии, был убит 1 мая 1919 г. занявшими Мюнхен белогвардейцами. Его перу принадлежат, кроме политических трактатов, ряд художественных произведений, многочисленные переводы и работы о Шекспире, Уайльде, Шоу.

сопротивление рабочих наступившей реакции казалось ему проявлением того самого абстрактного духовного обновления, о котором он писал в пьесе «Это ты!» (1919)⁴¹. Разрыв между иллюзией и суровой и сложной реальностью привел в случае Бехера к трудно преодолевавшемуся пессимизму. И Леонгард и Бехер со страданием и болью писали о лившейся крови⁴². Однако, несмотря на сомнения, оба поэта видят правду революционного народа. «Вы заставили нас взять ружья в твердые руки, нас, просивших вас о мире», — писал Леонгард («Сонеты о Спартаке»). Возмущение контрреволюционным террором приводит Бехера к признанию необходимости диктатуры революционного класса.

Темы раннего творчества Рудольфа Леонгарда (Rudolf Leonhard, 1889—1953) почти всегда совпадают с характерными мотивами экспрессионизма. В их решении заметен лишь подчас иной поворот, бóльшая последовательность, конкретность. Одна из главных идей экспрессионизма — мысль о единстве людей всего мира — претворяется в творчестве Леонгарда в конкретной теме солидарности с польским народом (сборник «Польские стихи» — «Polnische Gedichte», 1918). Постоянное стремление быть понятым, услышанным, близким народным массам сменяется ощущением достигнутого единства: «Слышите поступь миллионов людей труда. Ты народ» (стихотворение «Разговор двух немцев» — «Gespräch zweier Deutscher» из сборника «Польские стихи»). В «Сонетах о Спартаке» («Spartakus-Sonette», 1921), посвященных «русской Советской республике, III Интернационалу, немецкому пролетариату», поэт не ограничивается абстрактной картиной будущего. Характерная экспрессионистическая тема преобразования (Anderswerden) человека и человечества сопряжена для него с социалистической революцией.

Рудольф Леонгард отдавал предпочтение малым формам. Его единственный роман («Беата и великий Пан» — «Beate und der Grosse Pan», 1918) — юношеская проба пера. Произведения Леонгарда тесно связаны с родившим их временем. Политической лирикой были уже «Польские стихи», писавшиеся в годы войны на фронте, куда молодой Леонгард ушел добровольцем. «Польские стихи» так же, как пьеса «Преддверье ада» («Die Vorhölle», 1916), стали, по характеристике М. Шеера, «криком против войны»⁴³. Война привела писателя, как он вспоминал впоследствии, к тем, кто «лучше разбирался в обстановке, к сознательно борющимся рабочим»⁴⁴.

В 20-х годах Леонгард был постоянным сотрудником журнала «Вельтбюне». В те же годы он много сделал для развития нового тогда жан-



Рудольф Леонгард

Рудольф Леонгард

Рисунок Эмиля Штумпа, 1926

⁴¹ Fr. Wolf. Aufsätze 1919—1944. Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Bd. 15. Berlin und Weimar, 1967, S. 327.

⁴² Как пишет Р. Леонгард, он, рискуя жизнью, обращался в разных городах Германии к солдатам правительственной армии с призывом не поднимать оружия. Однако он считал недостойным применение насилия и революционными массами, делая оговорки лишь для самых крайних, критических ситуаций. — R. Leonhard. Kampf gegen die Waffe. Berlin, 1919, S. 12.

⁴³ «Rudolf Leonhard erzählt». Berlin, 1955, S. 14.

⁴⁴ Там же, стр. 14.

ра радиопьесы. Из его работ для театра наиболее интересна пьеса «Парус на горизонте» («Segel am Horizont»), поставленная в «Фольксбюне» в 1925 г. На сцене показана жизнь советского парусника, избравшего своим капитаном женщину. Темная стихия инстинктов, столь часто трактовавшаяся в те годы литературой как неуправляемая, может быть подчинена, утверждает Леонгард, новой революционной морали.

*

Период послевоенного революционного кризиса был для немецкой пролетарской революционной литературы временем собирания сил и первых попыток определить направление и характер искусства, соответствовавшего интересам борющегося пролетариата. Ответы на вопросы, поставленные перед художниками эпохой, нередко бывали упрощенными, прямолинейными. И все же в это пятилетие были созданы важные предпосылки для развития немецкой национальной социалистической культуры.

3

Одной из особенностей литературной жизни после конца первой мировой войны была активная деятельность так называемых «рабочих писателей» (Arbeiterdichtung), продолжавших традиции социал-демократической литературы⁴⁵. Их книги привлекали внимание изображением мира труда. Порой здесь видели ростки нового художественного направления, искусство пролетариата⁴⁶.

Большинство представителей «рабочей литературы» — Генрих Лерш (Heinrich Lersch, 1889—1936), Альфонс Петцольд (Alfons Petzold, 1882—1923), Карл Брегер (Karl Bröger, 1886—1944), Макс Бартель (Max Barthel, род. 1893) — были не лишены дарования лириками. Несомненное значение для этих поэтов имели впечатления первой мировой войны, осмыслившиеся, однако, в их творчестве отнюдь не одинаково. К. Брегер и Г. Лерш создают в эти годы стихотворные циклы, прославлявшие «доблесть» немецких солдат (сборник Карла Брегера «Товарищ, когда мы шли в строю» — «Kamerad, als wir marschierst», 1918). Стихотворение Лерша «Германия должна жить, хотя бы нам пришлось умереть» («Deutschland muss leben und wenn wir sterben müssen») распространилось немецким командованием среди солдат на фронте. В отличие от Брегера и Лерша, М. Бартель писал тогда стихи, полные искреннего стремления к миру (сборник «Стихи с Аргоны» — «Verse aus den Argonen», 1916). Его поэзия этих и следующих лет, близкая песенному ладу, отмечена талантом.

Впоследствии, в годы революционного кризиса, произведения некоторых «рабочих писателей» приобретают более определенный социально-критический тон. М. Бартель становится в это время членом Коммунистической партии (он покидает ее ряды в 1923 г.). В своих сборниках «Революционные стихи» («Revolutionäre Gedichte», 1919), «Утопия» («Utopia», 1920) Бартель прославляет революционный пролетариат, пишет о Карле Либкнехте, о Москве, посвящает серию очерков впечатлениям от поездки в Советскую Россию («От Красной Москвы до Черного моря» — «Vom roten Moskau bis zum Schwarzen Meer»; «Путешествие в Россию» — «Die Reise nach Russland»; «Красный Урал» — «Der Rote Ural», 1921).

⁴⁵ Подробный анализ этой литературы дан в кн.: A. Klein. Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller. 1918—1933. Berlin und Weimar, 1972, S. 44—155. Эволюция «рабочих-писателей» противопоставлена развитию революционно-пролетарской литературы.

⁴⁶ См., например: Hans Mühle. Zur Einführung.— «Das proletarische Schicksal. Ein Querschnitt durch die Arbeiterdichtung der Gegenwart». Hrsg. von Hans Mühle. Gotha, 1930, S. VIII.

Среди стихов Бартеля и его рассказов, объединенных в 1924 г. в книге «Площадь народной мести» («Der Platz der Volksgache»), большинство посвящено современности. Бартель пишет о рабочем отряде, захватившем здание буржуазной газеты («Пятьдесят человек идут по городу» — «Fünzig Mann gehen durch die Stadt»). Он рассказывает о том, как рабочими был отстроен вокзал в Минске за короткое время между двумя наступлениями белополяков («Минский вокзал» — «Bahnhof in Minsk»). И все же, даже там, где как будто бы затронуты важные события современности, за старательной точностью описания пропадала масштабность событий, их значительность.

В произведениях других «рабочих писателей» в годы революционного кризиса столь же решительно отвергается революционная борьба, как раньше приветствовалась империалистическая война. Карл Брегер проповедует в это время идеи классового мира и личного самосовершенствования, не принимая во внимание разгул контрреволюционного террора. Достаточным для самоутверждения пролетария представляется осознание себя творцом всех окружающих его богатств (наиболее отчетливо эта линия выражена в сборнике Г. Лерша «Германия! Песни о народе и родине» — «Deutschland! Lieder und Gesänge von Volk und Vaterland», 1918). Примечательной деталью литературной ситуации в эпоху революционного кризиса было исключение «рабочих поэтов» из состава левой экспрессионистической антологии «Товарищи человечества» (1919), специально оговоренное в послесловии Людвигом Рубинером. Писатели левого направления считали более чем странными воинственно-«патриотические» гимны поэтов «рабочего класса» и с недоверием относились к их оппозиционности.

Дальнейшее развитие «рабочей литературы» подтвердило обоснованность подобного недоверия. В 20-е годы «рабочая литература» заняла охранительную позицию по отношению к буржуазному государству, по существу выражая его официальную идеологию. Большинство «рабочих писателей» прославляют труд, оставляя в тени те социально-общественные отношения, которые определяли его характер. В 1923 г. Макс Бартель опубликовал автобиографический роман «Игра с куклой» («Das Spiel mit der Puppe») — историю молодого рабочего писателя Томаса Кваста. Недавняя революция здесь словно забыта. Зато подробно, в нескольких вариантах рассматриваются идеи более приемлемого для Бартеля мирного преобразования общества. Несколько страниц об изнурительном труде и о несчастных случаях на производстве, общие слова о борьбе за будущее, принадлежащее пролетариату, — все тонет в удовлетворенности малым, случайными радостями существования. Скитаясь по Италии и Швейцарии, герой Бартеля Томас Кваст все больше отвлекается от политики, предаваясь развитию своих художественных вкусов и склонностей. Тема революции заменяется темой воспитания.

Роман о самовоспитании, о смысле жизни, обретенном в бродяжничестве и странствиях, является в это время распространенным жанром «рабочей литературы» (см., например, трилогию Макса Дорту — Max Dörtu, 1878—1935 — «Маленький город» — «Kleinstadt», «Большой город» — «Grosstadt», «Приморский город» — «Seestadt», 1922). Другим способом избежать социальной тематики становится частое обращение известных авторов к созданию книг для детей и юношества. «Рабочая литература» все более укрепляется на позициях асоциальности, а отчасти национализма. В 1929 г. в разгар реваншистских настроений в Германии, взвинченных требованием досрочного освобождения Пурской области, К. Брегер выпустил брошюру «Версаль!» («Versailles!»), в которой призывал к созданию Великой Германии, включающей Австрию.

Социал-демократическая рабочая литература, несомненно, способствовала распространению идей о внеклассовом «народном сообществе». Своей собственной концепцией действительности она косвенно содействовала

восприятию фашистского мифа о немецком национальном характере, согласно которому немецкий народ и, в частности, немецкий пролетариат постигают истину «чувством» или (по собственной версии «рабочей литературы», не соприкасавшейся в этом с фашистской идеологией) — через «культуру» и «книгу» и не нуждаются поэтому во вдумчивом самостоятельном постижении социальных конфликтов.

В дальнейшем многие создатели «рабочей литературы» стали апологетами фашистского рейха (Бартель, Брёгер, Лерш)⁴⁷. Это было не только актом личного ренегатства: в нацистском государстве голоса «рабочих писателей» были выданы за голоса представителей немецкого рабочего класса.

4

В годы революционного кризиса определилась платформа реакционной, националистической и фашистской литературы, представлявшей оппозицию Веймарской республике справа. Именно эта литература отвечала реваншистским антидемократическим настроениям определенных кругов в Германии после поражения в первой мировой войне. Социальной средой, их порождавшей, было юнкерство, высшие офицерские чины кайзеровской армии, часть крупной буржуазии, недовольная демократическими нововведениями в государстве. Эта же литература, издававшаяся массовыми тиражами, находила, однако, отклик в широких слоях населения, выбитых войной, а затем инфляцией из устойчивого материального и социального положения и легко поддававшихся поэтому всякого рода демагогической националистической пропаганде.

К 1918—1919 гг. относятся возникновение первых группировок и организаций, призванных сплотить силы реакционной и предфашистской литературы⁴⁸. В декабре 1918 г. была основана «Антибольшевистская лига», демагогически именовавшая себя также «Лигой по охране немецкой культуры». Усилиями «Лиги» и ряда других, возникших вскоре объединений («Июньский клуб» — название выражало несогласие членов с заключенным в июне 1919 г. и зафиксировавшим поражение Германии Версальским договором) постепенно определялась платформа так называемой «консервативной революции». Главным в идеологическом комплексе «консервативной революции» была задача перечеркнуть недавнее прошлое — восстановить могущество и военный потенциал Германии. Вместо неспособного к выполнению этой задачи «слабосильного» государственного аппарата буржуазно-демократической республики во главе страны должна была стать сильная военно-аристократическая «элита». Для большинства писателей, соприкасавшихся с программой «консервативной революции», так же как для кристаллизовавшейся в эти годы фашистской литературы, чрезвычайно важна идея цезаризма и фюрерства, «сильной руки», которой надлежало укротить «хаос» демократии. Образ «великого человека» и свиты последователей получает все более определенную политическую окраску в стихах Э. Бертрама, противопоставлявшего жалкое сегодня «дарственному» завтра (в 1922 г. вышел трехтомник его стихотворений — «Das Gedichtwerk»). В 1920 г. на одном из собраний «Июньского клуба» выступил Освальд Шпенглер, немало способствовавший уяснению программы «консервативной революции». Годом позже он публикует статью «Пессимизм?», уточнявшую политический смысл первого тома «Заката Европы». Изложенная им ранее концепция истории, писал он, отнюдь не исключает признания пользы че-

⁴⁷ См. об этом: A. Abusch. Der Weg des Überläufers Max Barthel. Antwort auf seinen Brief im «Angriff». — «Wir sind die Rote Garde». Sozialistische Literatur 1914 bis 1935. Anthologie. Bd. II. Leipzig, 1967, S. 191—196.

⁴⁸ Анализ деятельности этих организаций, а также их издательств и прессы дан в кн.: «Geschichte der deutschen Literatur». Bd. X. 1917 bis 1945, S. 40—42.

ловческой активности; фатализм не означает пессимизма. Какие же перспективы считает Шпенглер важными для своей страны? — «Идеалы нужно разбить вдребезги, и чем громче будет звон, тем лучше. Твердость, римская твердость — вот что утверждается теперь в мире. Искусство — да, но из бетона и стали; поэзия — но созданная людьми с железными нервами и взглядом, безжалостно устремленным вглубь ... политика, но проводимая государственными мужами, а не преобразователями мира... Нам, людям этого века, нельзя забывать, что позади и что впереди нас. Нам, немцам, не родить больше Гёте, но мы в состоянии родить Цезаря»⁴⁹.

Через два года после Шпенглера на заседаниях того же «Июньского клуба» выступил Адольф Гитлер.

«Июньский клуб» (в 1924 г. переименован в «Клуб господ» — «Herrn-Klub»); с этого времени его членом является Эрнст Юнгер), как и множество подобных ему объединений, выдавал себя за внеполитическую организацию. «Широкая идеалистически-национальная» идея должна была служить основой таких объединений, как Общества Гете, Фихте, Эйхендорфа, Раабе, на самом деле выражавших консервативную, а отчасти милитаристски-реакционную идеологию. Явную фашистскую окраску имела деятельность Общества Дюрера. Издававшийся «Июньским клубом» еженедельник «Дас Гевиссен» вел постоянную ожесточенную борьбу с демократическим журналом «Вельтбюне» и объединившимися вокруг него писателями. На страницах множества реакционных газет и журналов («Котурн», «Ост-Дойче Monatshefte», «Кунстwart», «Дер Тюрмер», «Зюддойче Monatshefte») мелькают имена одних и тех же писателей — Лулу фон Штраус унд Торней, Рудольф Биндинг, Эрвин Гвидо Кольбенхейер, Вильгельм Шефер, Агнес Мигель, Франк Тис, Ганс Йост и др. Связанные в недалеком прошлом с разными литературными направлениями (Ганс Йост находился, например, какое-то время на периферии экспрессионизма), эти авторы прокламировали в своих произведениях идеи, составившие впоследствии ядро фашистской пропаганды.

За пятилетие революционного кризиса в реакционной художественной литературе определилось большинство стереотипов фашистской идеологии. Утверждалась идея о расовом превосходстве немецкой нации, о «национальной революции» и праве немецкого народа-завоевателя на порабощение других народов. Уже была создана легенда об «ударе кинжалом в спину», якобы нанесенном Германии Ноябрьской революцией и оказавшемся причиной поражения страны в мировой войне. Уже сложился миф о «крови и почве», призывавший возвратиться к «родному ключку земли». Возврат к земле должен был якобы способствовать национальному возрождению, благодаря явственно осязаемой здесь связи с длинной вереницей живших вне городской цивилизации предков.

Последнюю идею подробно разрабатывал, например, Людвиг Финк (Ludwig Finckh, 1876—1964). В вышедшей в 1921 г. «Книжечке предков» («Ahnenbüchlein») он писал о национальном превосходстве немцев, несправедливо обиженных и обкраденных даже в своих духовных достижениях другими народами, а также о чистоте крови и необходимости рыцарского отношения к своим праотцам, из жизни которых он рассказывал множество brutальных и сентиментальных историй. Главным литературным теоретиком по данной линии был прозаик, драматург и поэт Эрвин Гвидо Кольбенхейер (Erwin Guido Kolbenheyer, 1878—1962). В 1925 г. он выступил с псевдофилософским произведением «Хижина строителей» («Die Bauhütte») — метафизически-биологическим обоснованием националистического государства. Однако те же идеи в растворенном виде присутствовали в его трилогии о Парацельсе, начатой значительно раньше (1917—1926).

⁴⁹ Oswald Spengler. Reden und Aufsätze. München, 1938, S. 78—79.

«Патриархом» национал-социалистской литературы был Дитрих Эккарт (Dietrich Eckart, 1868—1923). Он был графоманом эпигонского толка, угрюмым и озлобленным литературным неудачником, для которого антисемитизм оказался откровением: в нем он нашел «объяснение» причин своих жизненных невзгод. Он начал печататься еще на рубеже 80—90-х годов прошлого века, но в литературе слыл фигурой анекдотической. После первой мировой войны Эккарт обратился к политике. С 1918 г. он издавал погромный журнальчик «Ауф гут дойч», а с 1921 г. входил в редколлегию национал-социалистской газеты «Фелькишер бео-бахтер». Его перу принадлежало стихотворение «Буря» («Sturm», 1920), содержавшее в себе пресловутый лозунг «Германия, проснись!», ставший впоследствии официальным боевым кличем фашистских банд. Эккарт был личным другом Гитлера, посвящал ему свои стихи. В свою очередь он пользовался большим почетом в нацистской среде. Альфред Розенберг и Рихард Ойрингер посвятили ему специальные «монографии». В Третьей империи были учреждены литературные премии его имени.

В 1918—1923 гг. уже определялся и тот псевдомонументальный стиль, который стал неотъемлемой особенностью фашистской литературы и культуры. Представители ранней фашистской литературы претендуют на космическое видение мира. Многие из них как будто пересматривают заново религию и историю — с невыносимой претенциозностью и мнимым глубокомыслием создают свой собственный «новый завет». Такую задачу поставил перед собой Вильгельм Шефер (Wilhelm Schäfer, 1868—1952), автор сочинения «Тринадцать книг немецкой души» («Die dreizehn Bücher der deutschen Seele», 1922), Новое изложение истории и религии откровенно националистично. Повествуя, как «Книга Бытия», о начале всех начал, Шефер помещает рядом с христианским богом нордических богов, а историю начинает с германцев — древнейшего догомеровского населения Греции и Италии). Низкопробный уровень большинства произведений фашистской литературы несопоставим с отточенным слогом Эрнста Юнгера и высокой культурой Бертрама. Однако уже в раннем периоде своего развития реакционная литература обнаруживает некоторые общие для всех ее представителей черты. Как писал впоследствии Томас Манн, некогда считавший Бертрама единомышленником, а потом решительно с ним разошедшийся: «Существует ... какая-то близость, какая-то несомненная связь между эстетизмом и варварством»⁵⁰.

В первом произведении Э. Юнгера (Ernst Jünger, р. 1895) — военных дневниках «В стальных грозах» («In Stahlgewittern», 1920) — утверждался взгляд на историю и войну как на проявление «органических», т. е. биологических элементарных «правил». Человек — только их орудие и должен послушно следовать своему предназначению. Слово «предназначение» получает у Юнгера и в фашистской литературе один и тот же смысл. Оно не предполагает сознательного решения, хотя слово «решение» (Entscheidung) тоже мелькает в тексте Юнгера. Решить означает прислушаться к зову судьбы. «Все, чего мы можем требовать от судьбы, это возможности органически вырасти вместе с ней», — писал Юнгер. Война трактовалась не как социально-политический, а как космический феномен. Не случайно первое произведение Юнгера описывает войну, не касаясь ее подготовки и исхода. Поезд подвозит новобранцев к фронту, слышится близкий гул взрывов — так начинаются военные будни. Социальные причины, политическая механика войны — все это за кругом интересов рассказчика⁵¹. Стиль Юнгера спокоен, ровен, подчеркнуто объективен. Его позиция — позиция безупречного служаки. Дневники Юнгера как будто открывают читателю в неприкрашенных описаниях правду о войне. Однако внешняя беспристрастность, почти документальность

⁵⁰ Томас Манн. Собрание сочинений в десяти томах, т. X. М., 1961, стр. 385.

⁵¹ Наблюдение принадлежит Гюнтеру Хартунгу (Günter Hartung. Faschistische Literatur.— Weimarer Beiträge). Berlin und Weimar. Sonderheft. 2/1968, S. 127).

первого произведения Юнгера на самом деле содержала в себе реакционную концепцию войны, а одновременно и роли человека в истории.

Для прояснения истинного содержания книги Юнгера — прославления милитаризма под покровом незаинтересованного описания — полезно сопоставление с вышедшим несколькими годами позже «Румынским дневником» («Rumänisches Tagebuch», 1924) Ганса Кароссы (Hans Carossa, 1878—1956). Как и в произведении Юнгера, в основе книги Кароссы — автобиографические впечатления. В его дневниках, рассказывающих о нескольких месяцах боев в Румынии, показано вызревание внутреннего сопротивления человека войне. Форма личного свидетельства должна убедить читателя, как и в книге Юнгера, в достоверности описанного. Но мир человека в «Дневнике» Кароссы существенно иной. То, что безжалостно вытравлено в записях Юнгера — воспоминания об иной мирной жизни, о родных и доме — важный мотив в книге Кароссы. Мир героя остается «частным» и в годы войны, насильственно прервавшей всякую частную жизнь. Человек у Кароссы далек от того, чтобы подобно образцовому офицеру германской армии, целиком отдаваться выполнению приказов. Но войне он лишь несет свою, как сказано у Кароссы, «подневольную службу».

В 1922 г. Юнгер написал эссе «Бой как душевное переживание» («Der Kampf als inneres Erlebnis»). Соприкасаясь с идеями Ницше, Юнгер интерпретирует войну как средство освобождения скованных дивинизацией разрушительных инстинктов в человеке. Мужественное и героическое начало в людях нуждается для своего пробуждения, пишет Юнгер, в кровавых приключениях войны. Юнгер убежденный антидемократ. В своем следующем произведении о войне «Роща 125» («Das Wäldchen 125», 1925) он пишет: «Я ненавижу демократию, как чуму... Каждый кто чувствует по-другому, должен быть заклеен как бунтарь. Все мы недостаточно национальны, недостаточно националистичны». Свои убеждения Юнгер подтвердил действиями: в годы революции, будучи офицером рейхсвера, он отдал распоряжение стрелять из пулемета в демонстрацию безоружных людей.

Реакционная и фашистская литература представляла уже в годы революционного кризиса несомненную социальную опасность. Эта литература, не требовавшая усилий при усвоении, апеллировала к самым низменным сторонам человеческой психики. Характерен феноменальный успех, которым пользовались низкопробные произведения Артура Динтера (Arthur Dinter, 1876—1948), одного из первых ревнителей «чистоты крови», пытавшегося, в частности, доказать нееврейское происхождение Христа. Первая часть его трилогии «Преступление против крови» («Die Sünde wider das Blut», 1917), представлявшая собой смесь изуверского расизма с мещанским невежеством, вышла в 1921 г. пятнадцатым изданием.

Реакционная литература, враждебная революции и демократизации Германии, пропагандировала жестокость, иррационализм, слепое подчинение фюреру, обернувшиеся в немецкой истории трагическими следствиями.

5

Проблема революции, размышления о будущем человечества занимают центральное место в произведениях левого экспрессионизма. К 1918—1923 гг. относится последний взлет этого художественного направления. Как известный итог экспрессионистической поэзии выходят в свет знаменитые антологии «Сумерки человечества. Симфония новой поэзии» («Menschheitsdämmerung Symphonie jüngster Dichtung», 1919, составитель Курт Пинтус) и «Товарищи человечества. Поэзия мировой революции» («Kameraden der Menschheit. Dichtungen der Weltrevolution»,

1919, составитель Людвиг Рубинер). В годы революционного кризиса после отмены цензуры издаются не только новые произведения экспрессионистов, появляются многочисленные стихотворные сборники, драмы, проза, не публиковавшиеся в условиях военного времени. Особого расцвета достигает экспрессионистическая драма, занимающая теперь то главенствующее положение, которое принадлежало раньше поэзии. Одна за другой следуют постановки экспрессионистических пьес в самых известных немецких театрах. Только в 1919 г., например, были впервые поставлены «Газ» Кайзера; «Антигона» Газенклевера; «Род» Унру; «Преображение» Толлера и т. д. В 1919 г. в Берлине постановкой этой пьесы Толлера открылся новый экспериментальный театр «Трибуне», основанный режиссером Карлом Гейнцем Мартином и писателем Рудольфом Леонгардом. Театр был специально приспособлен для сценического воплощения экспрессионистической драматургии.

Судьбы многих левых экспрессионистов непосредственно связаны с революцией. Журнал «Аktion» (издатель Франц Пфемферт) систематически помещал на своих страницах в 1918—1921 гг. отчеты о жизни Советской России, статьи Ленина, Луначарского, Либкнехта, Люксембург⁵². Именно к этому времени относится наиболее политически радикальный период в истории журнала, впоследствии изменившего свое лицо⁵³.

Разумеется, не все экспрессионисты приветствуют в своем творчестве идею революции. Журнал «Штурм» (издатель Г. Вальден) защищает в те же годы свободу искусства от политики.

Далеки от актуальных проблем художественные произведения Казимира Эдшмида (Kasimir Edschmid, псевдоним Эдуарда Шмида 1890—1966). Проза Эдшмида (сборника рассказов «Тимур» — «Timur», 1916; «Княгиня» — «Die Fürstin», 1918; «Агатовые пули» — «Die achatnen Kugeln», 1920) поражает яркостью красок, экзотичностью описаний, причудливостью сюжетов. Впоследствии в романе «Спорт вокруг Гагали» («Sport um Gagaly», 1927) он одним из первых ввел в литературу тему спорта, расценивавшегося автором как достойный эрзац более значительной деятельности. В 20-е годы Эдшмид много работал и в жанре репортажей о путешествиях.

Не принимает революции Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1866—1956). В опубликованном им в 1920 г. манифесте «Современное Я» («Das moderne Ich») Бенн говорит об иллюзорности всякого духовного объединения людей на основе общего идеала. С утратой к концу отшедшего столетия общезначимой системы нравственных ценностей, с крушением в буржуазном мире понятий прогресс, мораль, добро, пишет Бенн, человек стал единицей, замкнутой в самой себе. Его безответственное своекорыстие породило социальную неудовлетворенность. Масса, по Бенну, — это механическое объединение подвластных темным инстинктам людей, каждый из которых видит только себя.

Еще до первой мировой войны Бенн написал драматическую сцену «Итака» («Ithaka», 1914), герой которой, несомненно близкий автору, появляется затем в прозе писателя военных и революционных лет. Ситуация «Итаки» — спор между старым профессором и его ассистентом

⁵² Так, в декабре 1918 г. был полностью напечатан проект конституции Российской Федеративной Социалистической Республики (№ 49/50). Журнал призывал к защите Советской России от интервентов. В 1919 г. специальный номер был посвящен второй годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

⁵³ Уже с 1921—1922 г. анархистские убеждения издателя журнала приобретают все более ясно выраженную антикоммунистическую и антисоветскую окраску. Журнал постепенно превращается в орган левацкой оппозиции КПГ, одновременно теряя свое значение демократического литературно-политического издания. Резко сужается круг его прежних авторов. С начала 30-х годов «Аktion» стал рупором троцкистских идей. — См. об этом: Lothar Peter, Literarische Intelligenz und Klassenkampf. Köln, 1972.

доктором Рённе, отрицающим позитивистский метод в медицинской науке, а вместе с ним основополагающие идеи буржуазного мирозозерцания. Однако сомнению подвергается и гуманизм, и поступательное историческое развитие.

В 1923 г. в прозаическом отрывке «Походы Александра как наплыв страстей» («Alexanderzüge mittels Wallungen») доктор Рённе, по-своему истолковывая опыт революционных лет, продолжает размышлять на тему о человеке и движении истории. «Жители были запутаны в дела совершенно несолидные: высокопарный тон, созидание и мир заново — ах! — мир заново... это именно то, что ставило на колени наивного человека, до тех пор сохранявшего устойчивость... Да и случалось ли что-нибудь вообще с тех пор, как существует мир?.. Например, поход Александра, был ли он? Тысячи метательных снарядов и трагедия с таранами, но вот живет он, маленький человек из среднего сословия, было ли во всем этом что-либо для него?..»

В прозе Г. Бенна мир и человек статичны. Поэтому в прозаических отрывках писателя («Путешествие» — «Die Reise», 1916; «День рождения» — «Der Geburtstag», 1916; «Остров» — «Die Insel», 1916 и др.), так же как в его «Драматургических сценах», нет сюжета и истинного конфликта. Это скорее философские размышления «в лицах», скрепленные единством строго выверенного стиля, которому Бенн придавал принципиальное значение.

В вышедшем в годы революционного кризиса сборнике стихов Бенна «Хлам» («Schutt», 1919) говорится об исчерпанности культуры, старых идей, о «закате Европы». В этот же небольшой сборник Бенн включил стихотворение «Большевик». Образ неприемлемого для автора героя новой эпохи ассоциировался с гибелью и уничтожением.

Сам Бенн отчетливо сознавал несоответствие своего взгляда на жизнь с мироощущением левого экспрессионизма и позицией журналов «Аktion» и «Ди вайсен Блеттер», на страницах которых были впервые опубликованы многие его произведения⁵⁴.

Большинством экспрессионистов современность воспринималась как великое начало. Даже в мрачной поэзии Вильгельма Клемма (Wilhelm Klemm, 1881—1968), далекой от того, чтобы связывать с новой эпохой какие-либо надежды (стихотворные сборники «Приглашение» — «Aufforderung», 1917; «Обломки мечты» — «Traumschutt», 1920), одной из главных тем остается непрерывность развития. Та идеальная позитивная общественная концепция, которую задолго до революции утверждал левый экспрессионизм, столкнулась теперь с практикой реального исторического преобразования мира. События революции были восприняты многими писателями как реализация их мечтаний, как осуществление утопии.

Экспрессионизм не выдвинул на последней фазе своего развития новых общественных и художественных идей. Творчество ряда соприкасавшихся с экспрессионизмом больших художников (Эрнст Барлах) несомненно шире эстетических принципов направления. С другой стороны, история корректирует представления экспрессионистов о путях общественного прогресса. Разное отношение к революции определило глубокое расхождение между писателями, еще недавно принадлежавшими к единому фронту левой экспрессионистической литературы. К концу периода революционного кризиса экспрессионизм как направление с четко выраженной общественной и эстетической программой исчерпал себя.

Интенсивно развивается в эти годы творчество Эрнста Барлаха (Ernst Barlach, 1870—1938), крупного писателя, графика и скульптора⁵⁵. Начи-

⁵⁴ Неприятие пафоса левого экспрессионизма ясно слышится в автобиографической статье Бенна «Эпилог» (см.: G. Benn. Gesammelte Schriften. Berlin, 1927, S. 203).

⁵⁵ О творчестве Барлаха см.: Ernst Barlach. Das Wirkliche und Wahrhaftige.

ная с 1912 г. Барлах выступает почти каждые два года с новой пьесой. В годы революционного кризиса и на его исходе он написал драмы «Бедный родственник» («Der arme Vetter», 1918), «Настоящие Зедемунды» («Die echten Sedemunds», 1920), «Найденый» («Der Findling», 1922), «Великий потоп» («Die Sündflut», 1924). Все они были тогда же поставлены. Кроме драм, перу Эрнста Барлаха принадлежат два незаконченных романа, а также множество прозаических произведений. Уже тогда Барлах создал многие из своих всемирно известных скульптур («Беглец», 1920; «Мститель», 1923; «Встреча», 1926), выброшенные после прихода Гитлера к власти из музеев Германии⁵⁶.

В годы фашизма, вплоть до своей смерти, Барлах жил в крайней нужде, втайне работая над своим последним, оставшимся незавершенным романом («Украденный месяц» — «Der gestohlene Mond», впервые опубликован в 1948 г.).

В критических статьях, посвященных Барлаху, отмечалась стилевая разнородность его произведений, выдержанных то в абстрактно-символическом, то в бытовом плане. Однако бытовая ситуация имеет в его творчестве широкое символическое значение. С другой стороны, самые отвлеченные пьесы строятся на коллизиях невозвышенных и частных. Значительное растворено в простом и обычном и должно быть, по мысли автора, замечено в нем, не потеряв при этом своего общего смысла. Суть решавшейся в творчестве Барлаха задачи состояла в том, чтобы показать возможность одухотворения обыденного существования, чтобы утвердить напряженность душевных сил как естественное состояние человека. Писателя волновал вопрос о жизненных целях человечества, о справедливости в мире, о законах, определяющих мировое устройство. С эпохой революционных потрясений творчество Барлаха связано прежде всего образом человека, ищущего пути⁵⁷.

Среди героев пьес Барлаха мало счастливых людей. Счастье в его тривиальном понимании, счастье спокойствия и довольства, выгода половинчатости и компромиссов всегда были неприемлемы для писателя. Поражавший обывателей своим странным поведением юноша Ганс Ивер (драма «Бедный родственник») произносит страстный монолог в защиту цельности человеческой личности. Топь обыденности вызывает в нем содрогание. Не личные неудачи, не несчастная любовь, а именно это глубокое несогласие с окружающим приводит Ивера к самоубийству. Уже названием пьесы драматург определил место своего героя в мире. Обстановка, в которой развивается действие «Бедного родственника», непосредственно не соотнесена с атмосферой, царившей в Германии в последние годы войны, накануне революции. На сцене — маленькая гостиница (пьеса выдержана на этот раз в бытовом ключе). Ее постояльцы ждут парохода. Спокойствие не нарушается ничем, кроме трагических столкновений героев. Однако как бы косвенно ни была выражена общественная идея драматурга, смысл несогласия его героев очевиден. В созвучии с давней в экспрессионизме темой Барлах пишет о неприятии самоуспокоенной буржуазности, о непреодолимой потребности уйти.

В первой драме Барлаха «Мертвый день» («Der tote Tag», 1912)

Briefe. Plastik. Dokumente. Hrsg. von Fr. Fühmann. Rostock, 1970; Ernst Barlach. Die Briefe 1888—1938. In zwei Bänden. München, 1968/69; W. Muschg. Ernst Barlach als Erzähler.— W. Muschg. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1963; K. Graubob. Ernst Barlachs Dramen. Kiel, 1969; «Barlach im Gespräch. Aufgezeichnet von Fr. Schult». München, 1963.

⁵⁶ Не последнее место в обвинениях, предъявленных фашистами Барлаху, занимал упрек в восприятии скульптором влияния русского искусства. (Барлах был в России в 1906 г. Впечатления от этой поездки отражены им в «Русском дневнике» — «Russisches Tagebuch», 1907 г. Впервые полностью опубликован в 1958 г.)

⁵⁷ Именно так определяет критика главную тему литературного творчества Барлаха.— См., например: Kl. L a z a r o w i c z. Nachwort — Ernst Barlach. Das dichterische Werk in 3 Bd. Bd. I. München, 1956.

это несогласие составляло суть конфликта. Мать, Сын, населяющие их дом духи, слепой странник Куле — вот немногие действующие лица драмы. Всеми силами Мать пытается удержать Сына в своем домашнем мире. С той же страстью Сын стремится найти другие, внеличные цели жизни, выйти за порог дома. Как олицетворение его желаний появляется волшебный конь. Но ночью, когда все спят, Мать убивает коня и прячет его останки. Наступает новый — мертвый день. Ни свет, ни солнце не приносят жизни. В воздухе смерть.

Как всегда у Барлаха, драма допускает несколько толкований. В ней затронута не только обычная в экзпрессионизме тема столкновения поколений (дети должны уходить!), но только смутно противопоставлены ограничивающее женское и свободное мужское начала (образ странника Куле) — в ней звучит подчивляющая себе все остальные мотивы тема о больших задачах человеческой жизни. «Там, где стоит моя нога, — там путь; а где кончается путь — там цель», — говорит герой драмы Барлаха «Граф фон Ратцебург» («Der Graf von Ratzeburg»), один из «странных» персонажей его пьес, посвятивший свою жизнь тяжелым скитаниям. Идея первой драмы Барлаха переключается с мыслью одной из последних пьес (написана в 1927 г.; обнаружена в архиве Барлаха и напечатана в 1951 г.). Созданные между ними произведения по-своему повторяют ту же идею. Полон презрения к грязным делам своих близких молодой герой драмы «Настоящие Зедемунды». А в пьесе «Синий Болл» («Der blaue Ball», 1926) главные действующие лица стремятся любыми средствами уйти от самих себя, от своей привычной для окружающих личины — застывшей маски, скрывающей самые неожиданные возможности человека.

В критических работах о Барлахе неоднократно затрагивалась проблема его религиозности⁵⁸. Как скульптор Барлах много работал в соборах. Одна из лучших пьес Барлаха «Великий потоп», переосмысляющая библейскую легенду о спасении Ноя, посвящена вопросам: Что такое и на что способен человек? Что такое Бог, если в мире царит несправедливость?

Написанная в 1924 г., эта пьеса Барлаха в чем-то предвосхищает пьесу Б. Брехта «Добрый человек из Сычуани». Так же, как у Брехта, бродит по земле ищущий полноценного человека Бог, так же, как в брехтовской пьесе, люди должны сами находить выход из создавшегося положения. Однако, если у Брехта потерявшие могущество усталые боги нарисованы провидчески, то Барлах пишет с трагической болью, допуская зависимость человека от божественного предопределения. Его Бог могуществен и страшен. Порой он справедливо карает, порой губит невинных. рядом с богопослушным, написанным далеко не без авторской симпатии Ноем



Эрнст Барлах
Автопортрет, 1928

⁵⁸ См., например: Carl Georg Heise. Einführung.— Ernst Barlach. Der Figurenschmuck von St. Katharinen zu Lübeck. Stuttgart, 1956.

в пьесе Барлаха есть другой герой — Калан, недоверчивый, сомневающийся, циничный. В конце пьесы Калан наказан. Не поверив Ною, преудрежденному о потопе, он оказывается перед наступающей водой. Единственный человек, который мог бы освободить Калана, — его раб. Но рабу Калан отрубил когда-то руки, желая доказать, что бог не в силах помешать неугодным ему человеческим жертвам. Калан погибает не смирившись. Вместе с ним гибнет ни в чем не повинный нищий. В заключающих пьесу словах Калана отчетливо слышится вывод автора: «Бог карающий — не Бог правый... Но я вижу другого Бога... У него нет ни образа, ни голоса... Бог это только горение, горящая искорка... Он творит и его вновь творят сотворенные»⁵⁹.

Каковы бы ни были, несомненно, достаточно сложные религиозные убеждения Барлаха, своей пьесой он провозглашает не смиренное подчинение, а идею ответственности, творческой активности человека. В мыслях о цели этой активности Барлах неопределенен. Его герои пускаются в путь по велению сердца, не заботясь о том, куда идти. В произведениях Барлаха нет четкой политической программы. Ответ на вопрос о целях пути не нарушает в его творчестве границ многих экспрессионистических произведений, связанных с эпохой революционного кризиса, прежде всего идей духовного обновления.

Гораздо ближе тема революции для Фрица фон Унру (Fritz von Unruh, 1885—1970), писателя трудной и сложной судьбы⁶⁰. Лишь первые пьесы Унру существенно отличаются от последующего творчества. Родившийся в семье высокопоставленных военных, офицер Унру пишет в них о войне как о времени высоких подвигов. И поставленная М. Рейнгардом в 1911 г. пьеса «Офицеры» («Offiziere»), и «Луис-Фердинанд, принц Прусский» («Louis Ferdinand, Prinz von Preussen», 1913) близки по своей проблематике трагедии «Принц Гомбургский» Генриха Клейста. Суть конфликта — в несовместимости приказа с внутренне осозанным воинским долгом. Уже эти первые пьесы достаточно критичны по отношению к традициям прусской военщины. Не случайно драма «Луис-Фердинанд» была запрещена лично Вильгельмом II. Прошел лишь месяц мировой войны — и Унру уже в сентябре 1914 г. предстал перед военным судом из-за направленной против войны драматической поэмы «Перед решением» («Vor der Entscheidung», издана в 1919 г.). В 1917 г., накануне революции в Германии, Унру закончил трагедию «Род» («Ein Geschlecht»), первую часть одноименной трилогии. В том же 1917 г. был создан первый вариант второй части — «Площадь» («Platz»), запрещенный к постановке цензурой. «Площадь» была поставлена в переработанном виде в 1920 г. Эти две пьесы принадлежат к самым значительным произведениям о войне и революции, написанным в духе экспрессионизма.

В первой части трилогии Унру в одной плоскости совмещены разновременные и противоположные по сути сцены: на холме у свежей могилы плачет Мать, только что похоронившая убитого сына, а внизу, где-то у подножья холма идет война, постоянно врывающаяся в мир Матери то криками: победа! то отрядом солдат, ведущих связанными двух ее старших сыновей — Труса и Насильника.

Пространство на сцене сжато. Общий символический смысл имеют и поступки героев. Тоскливо кричит Трусливый сын. Насильник кидается в порыве чувственности на свою сестру. Для них нет больше нравственности, веры, законов, счастья. Перед рассветом брат, изнасиловавший сестру, бросается вниз с кладбищенской стены. Солдаты, славившие погибших в бою, хотят надругаться над телом самоубийцы. И только Мать, осуждая, понимает своих детей, но не прощает виновных в их гибели. Мать

⁵⁹ E. Barlach. Das dichterische Werk in 3 Bd. Bd. I. Dramen, S. 383.

⁶⁰ О творчестве Фрица фон Унру см.: «Fritz von Unruh. Rebell und Verkünder. Der Dichter und sein Werk». Hrsg. von Fr. Rasche. Hannover, 1960.

защищает тело преступного сына и, погибая, вырывает у предводителя солдат эмблему его военной власти. Так звучит в трилогии Унру тема сопротивления. Ради ее развития была написана вторая часть — «Площадь». Ее центральный герой, младший сын Матери Дитрих, становится во главе протестующей толпы. Вместе с ней он врывается во дворец. Власть своекорыстия и зла поколеблена. Однако эти сцены не исчерпывают замысла пьесы.

Страстное осуждение войны приводило многих писателей поколения Унру к признанию необходимости революции и революционного насилия. Поэт левого «активистского» крыла экспрессионизма Альберт Эренштейн (Albert Ehrenstein, 1886—1950), автор антивоенных сборников стихов («Человек кричит» — «Der Mensch schreit», 1916 и «Красное время» — «Die rote Zeit», 1917), писал в годы революции в книге стихов и прозы «Убитым братьям» («Den ermordeten Brüdern», 1919): «Обрушьте же, наконец, всепожирающий молот на черепа великих» (стихотворение «Вставайте») ⁶¹. И там же, на последних страницах сборника: «Горе рождает поля битв, где скелет торчит, объявляя войну войну объявившему!» ⁶²

И все же отношение к революции было связано со многими внутренними сомнениями. Знаменательным в этой связи представляется разрешение конфликта в драме Унру «Площадь». В пьесе есть сцена: стоя перед статуей, изображающей Справедливость с весами в каменных руках, Дитрих рассуждает, что даже если теперь эти весы и склонятся в сторону массы, «она все же еще не должна быть призвана к власти». Время еще не пришло... Люди еще не созрели... В мире слишком много подлости и зла... — таков все более отчетливо звучащий к концу лейтмотив. Ответ Унру на актуальные проблемы действительности, по существу, был мнимым: герои находят прибежище в любви. Любовь — залог будущего пробуждения всего человечества. «Ты хочешь стать творцом до того, как ты стал творением!» — говорит возлюбленная Дитриха Ирина, призывая к ожиданию. Драматический цикл «Род», задуманный как трилогия, остался тогда незаконченным. Путь, по которому в пьесе Унру шел герой во главе возмущенной толпы, оказался пройденным лишь наполовину ⁶³.



Фриц фон Унру

Скульптурный портрет Вильгельма Лембрука

⁶¹ Schwingt endlich den fressenden Hammer
Wider Hirnschädel der Grossen!

⁶² Weh gebiert Kampffelder, wo das Gebein ragt —
Krieg zu erklären dem Kriegserklärer.

Наивысшая творческая активность А. Эренштейна падает на годы войны и революции. В 20-х годах он выступает главным образом как издатель и переводчик (известны его переводы из китайской поэзии). После 1933 г. Эренштейн ничего не печатает. Он умер в эмиграции в Нью-Йорке.

⁶³ В дальнейшем, в начале 30-х годов Унру выступил с социальной комедией «Зеро» («Zerog», 1932), предостерегающей против nazизма и лозунга борьбы Германии за жизненное пространство. Постановка пьесы сопровождалась обструкцией со стороны фашистов. Его книги были сожжены в Третьей Империи. Произведения Унру

Могучее шествие массы изображается во многих книгах писателей-экспрессионистов. В книге новелл «Человек добр!» (1917) Леоягарда Франка это — негодующая демонстрация сотен людей, искалеченных и измученных войной. С возгласом «Революция!» идет вперед толпа в финале пьесы Эрнста Толлера «Превращение» (1919).

Обобщенный образ поднятых революцией, идущих к свету людей был создан Людвигом Рубинером (Ludwig Rubiner, 1881—1920) еще в сборнике стихов «Небесный свет» («Das himmlische Licht», — первое издание 1916, второе — 1920). Составитель антологии революционных стихов «Товарищи Человечества», автор программного для общественного лица левого экспрессионизма манифеста «Человек в центре» («Der Mensch in der Mitte», 1917), Рубинер писал на страницах «Небесного света» о тех, кто «никогда не прочтет его книгу». Сотни людей,



Людвиг Рубинер

Рисунок Вильгельма Лембрюка

одетых в лохмотья, прошедших свою жизнь в темноте, выходят на улицу. Свет, как блеск клинка, взметнулся вокруг земного шара, осветив все тесные углы. Развеваются грязные платки, расправляются слабые руки и плечи. Кажется, наступил детский праздник. Толпа, подняв к свету свое «подвальное» лицо, идет вперед навстречу будущему. Но людей, впервые вздохнувших всей грудью, встретили штыки. Выстрелы раздались на Трафальгарском сквере в Лондоне, на Невском проспекте, на улицах Берлина. Человек упал — «человек лежит на сияющем дне неба...»

«Небесный свет» Рубинера был написан еще в годы войны. На последних страницах писатель обращается к людям: «Вы — это свет... В ваших руках, как почка на дереве, вновь распустится земля». Людвиг Рубинер звал к свету «жалких девчонок», рожавших по углам от солдат, он звал матерей, которым нечем накормить ребенка. Но здесь же он призывал богача, фабриканта, офицера: «Товарищи, вы не должны молчать... О, разрушьте стальные казематы одиночества!..»⁶⁴

Стреляли только с одной стороны. Оружием другой должно было стать, по мысли Рубинера, убеждающее, объединяющее слово.

В 1919 г., незадолго до смерти, Людвиг Рубинер издал пьесу, само название которой — «Люди без насилия» («Die Gewaltlosen») — было программным для левоэкспрессионистического понимания революции. Герои Рубинера добровольно гибли, надеясь, что их самопожертвование поможет совершить революцию без применения силы — революцию в душах людей.

(пьесы, романы, публицистика) принадлежат к выдающимся явлениям немецкой литературы. Однако они почти не публиковались в США, где писатель провел годы изгнания. Далеко не все из написанного Унру издано и по сей день, в том числе в ФРГ, где писатель жил несколько лет после конца второй мировой войны. Возмущенный ремилитаризацией Западной Германии, Унру в 1961 г. покинул ФРГ и умер в США.

⁶⁴ L. Rubiner. Das himmlische Licht. Gedichte. München, 1970, S. 30, 43, 42.

Та же ситуация удорно повторяется во множестве произведений левых экспрессионистов (Э. Толлер. «Человек-масса», 1921). Именно левый экспрессионизм наиболее явственно выразил характерную для всей непролетарской демократической литературы тех лет претензию на руководство темной и косной толпой со стороны не принадлежащей к ее рядам интеллигентской духовной элиты.

В 1920 г. вышел второй том экспрессионистического ежегодника «Восстание»⁶⁵, издававшегося поэтом, драматургом и переводчиком Альфредом Вольфенштейном (Alfred Wolfenstein, 1883—1945). Автор антивоенной «Новеллы к времени» («Novelle an die Zeit», 1915) и сборника стихов «Безбожные годы» («Die gottlosen Jahre», 1914), Вольфенштейн убежден в величии революционного народа. В сборнике «Восстание» он поместил драматическую повеллу «Человек» («Der Mann»). Ночь... Стены камеры... Узник, прикованный к стене,— гласит ремарка. Единственное желание измученного героя — покончить с собой. Но слышащийся откуда-то голос толпы удерживает его. Даже в своем конце он не принадлежит себе; его мученическая смерть должна служить революции. Высокий пример — вот высшее призвание революционера. Лишь собственными муками он может пробудить души людей к новой жизни⁶⁶.

В 20-е годы Вольфенштейн несомненно убедился в необходимости иных, действительных мер сопротивления реакции. В пьесе «Ночь перед ударом топора» («Die Nacht vor dem Beil», 1927) Вольфенштейн выступил против безумия расизма. Однако в историю литературы творчество Вольфенштейна вошло прежде всего произведениями 10-х — начала 20-х годов, герои которых, не веря в возможности революционного народа, пытались послужить своей высокой самоотверженностью духовному обновлению человечества.

Если для Рубинера, Толлера, Вольфенштейна самопожертвование — наиболее сильное средство в борьбе, то в пьесе «Заключение» («Haft», 1920) Эдуарда Траутнера⁶⁷ (Eduard Trautner) мотив жертвы звучит иначе. Здесь говорится о жизнях, загубленных революцией.

Время действия в пьесе — «годы волнения гражданской войны». Во дворе, за высокой фабричной стеной ждут расстрела политические заключенные. Они спорят перед лицом смерти об ошибках на пройденном пути. «Цель должна быть чистой, я не хочу, чтобы ее пятнали. Кровь не красит. Кровь — это не заслуга!» — кричит старик, страстно осуждая всякое убийство. Ему возражают матрос и рабочий: «Действие, действие — вот что решает!» На сомнение в плодотворности революционного насилия рабочий отвечает насмешливым вопросом: «И драться морскими камешками?» Все заключенные погибают в финале пьесы. Но если большинство гибнет под пулеметным огнем врага во время попытки соединиться с подступающими революционными отрядами, то вдохновителя этой попытки рабочего, верного идее вооруженной борьбы, случайно убивает пуля своих. Защитник революционной борьбы оказывается ее жертвой.

«Мы не дойдем до конца пути... через нас!» — эти слова из пьесы Траутнера выражают общую позицию многих левых писателей тех лет, сочувствовавших борющемуся народу, но неспособных встать на его позицию в целом ряде важнейших вопросов.

Постепенно менялось само представление об определяющих факторах общественного развития. Для многих писателей становится ясно, что ис-

⁶⁵ «Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung». Bd. I — 1919, Bd. II — 1920.

⁶⁶ В годы второй мировой войны во Франции, куда его привели скитания эмигранта, Вольфенштейн был заключен немецкими оккупационными властями на несколько месяцев в тюрьму, а в следующие годы скрывался под чужим именем. К этому времени относится цикл стихов «Заключенный» («Der Gefangene») и оставшийся неопубликованным роман «Франк» («Frank»).

⁶⁷ Кроме «Заключения», Траутнер написал пьесу «Ночь» («Die Nacht», 1921). В дальнейшем его творчество было забыто.

тория не управляется благими этическими постулатами. К концу революционного периода в литературе все реже появляются произведения, в которых главным толчком всеобщего нравственного «пробуждения» служит высокий жертвенный пример героя. Такая драматургическая ситуация была еще возможна для Георга Кайзера в пьесе «Коралл» (1917). Однако ко времени создания следующей пьесы — «Газ» (часть I — 1918; часть II — 1920) Кайзеру уже ясно, что душевный порыв одиночки не в силах повлиять на ход событий в мире⁶⁸.

В годы революционного кризиса публикуются многие произведения Пауля Цеха (Paul Zech, 1881—1946), плодовитого драматурга, прозаика, поэта, одного из издателей экспрессионистического журнала «Дас Нойе Патос». В конце 10-х годов вышла его книга антивоенной прозы («Гробница мира» — «Das Grab der Welt. Eine Passion wider den Krieg auf Erden», 1919) и сборник стихов («Гологофа» — «Golgotha», 1920; «Терцет звезд» — «Das Terzett der Sterne», 1920), ранее запрещенные цензурой. Ужасам войны и мертвенному царству несправедливости в стихах Цеха противопоставлялась утопическая, окрашенная в религиозные тона картина всеобщего единения. Тогда же была написана драматургическая тетралогия Цеха «Себастиан» («Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen») — «Колесо» («Das Rad», 1918); «Башня» («Der Turm», 1920); «Братание» («Verbrüderung», 1919); «Камни» («Steine», 1919). В отличие от стихов в пьесе «Братание» отразились сомнения автора по поводу тех реальных стимулов, которые двигали в революции народом. Пьеса начинается с момента, который часто служил торжественным финалом «классической» экспрессионистической драмы. «Пробуждение» человека достигнуто. Фабрикант и его дети отказываются от своей собственности. Фабрика принадлежит рабочим. Однако самим рабочим отнюдь не чужда мысль об использовании революции в узкокорыстных целях. «Быть избранным в рабочий комитет, — рассуждает в пьесе рабочий, — ничего не делать и жирно есть — настоящий рай на земле!» Высокая идея о благе для всех, составившая цель и нравственный смысл революции, вступала в противоречие с эгоистическими интересами людей. Как и некоторые другие произведения литературы тех лет, пьеса Цеха, безусловно, отражала горечь, разочарование по поводу не поколебленных революцией буржуазных устоев жизни и старой морали. Вместе с тем в пьесе, несмотря на оптимистическую концовку, звучало сомнение в оправданности революции вообще.

Характерным явлением на излете экспрессионизма стало творчество Ивана Голла (Ivan Goll, 1891—1950), соприкасавшееся в это время с дадаистской и сюрреалистической эстетикой. Выдающийся поэт, романист, эссеист и драматург, пачинавший с экзотических призывов к «Свету, Истине, Идее, Добру, Духу» (опубликованное на страницах «Акцион» «Воззвание к искусству» — «Apell an die Kunst», 1917), Голл подвергает теперь «Дух» шутовскому осмеянию. В пьесе «Мафусаил, или Вечный буржуа» («Methusalem oder Der ewige Bürger», 1922) Иван Голл с большой сатирической силой изображает дельцов-капиталистов и правящий аппарат Веймарской республики. Однако одновременно он полон скептического недоверия к «комедии» человеческой истории и «фарсу» революции. С большой горечью раскрыта в пьесе способность народа принимать за истину псевдореволюционную фразу, исходящую из уст его врагов⁶⁹.

⁶⁸ См. об этом: Hans Kaufmann, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*. Berlin und Weimar, 1966, S. 349 ff.

⁶⁹ С 1919 г. (вплоть до эмиграции в 1939 г. в Америку) Иван Голл живет во Франции, уроженцем которой он был, сближается с Элюаром и Бретоном, издает журнал «Сюрреализм» (1924). «Сверхреализм» Голл понимает как задачу более точного постижения действительности. Дальнейшие его произведения сочетают пессимизм с антиимпериалистической сатирой и затененной тоской по миру всеобщей любви и свободному осуществлению личности. Таков след экспрессионизма в его

Сама концепция человека в левом экспрессионизме, утверждавшем исходную «доброту» людей, была отнюдь не однолинейной. Доброе начало в людях в конечном итоге торжествует — верили экспрессионисты. Однако это начало должно было утвердиться в столкновениях не только с темными силами войны, насилия реакции, но и с темными порывами в душах самых возвышенных и чистых. Не случайно в экспрессионизме часто возникает тема вины, общей для всех людей (Г. Кайзер. «Ад — путь — земля» — «Hölle, Weg, Erde», 1919). Франц Верфель написал в 1922 г. драму «Швайгер» («Schweiger»), герой которой, светлый и тихий человек, становится детоубийцей. Впоследствии страшное падение человека, проявление самых темных его инстинктов Верфель видел в фашизме. Однако с глубоким недоверием, сменившим кратковременное увлечение, он относился десятилетием раньше и к революции. Это неверие отчетливее всего сказалось в пьесе «Песнь козла» («Bocksgesang», 1921), где восстание и бунт соотнесены с пробуждением в человеке зверя.

Даже внутри левого экспрессионизма постепенно наместились, таким образом, глубоко противоречивые решения главных общественных проблем эпохи.

Для иррационализма как одного из тупиков, к которым приводил экспрессионизм в случае, если писатель утрачивал веру в человека и возможности общественного прогресса, характерно творчество Арнольда Броннена (Arnolt Bronnen, 1895—1959)⁷⁰.

Две первые пьесы Броннена «Отцеубийство» («Vatermord», 1920) и «Рождение молодежи» («Die Geburt der Jugend», 1922) еще выдержаны в обычном экспрессионистическом духе. Их темой является характерный для экспрессионизма мотив борьбы поколений. Правда, и тут протест Броннена против «мира отцов» гораздо менее социален, чем у его предшественников. Класс гимназистов поднимает бунт против скучной опеки взрослых. Покинув стены гимназии, они идут к свободе, веселью, свету. «Но что такое эта свобода? — вспоминает о своей ранней пьесе Броннен. — Молодые люди становятся лугом, лесом, зверьем, они бормочут, запинаясь, возвеличивающие, обожествляющие их, полные восторга, примитивные стихи, которые живут одним ритмом»⁷¹. «Хорошо быть травой...» — одна эта фраза из пьесы Броннена, пожалуй, исчерпывает ее смысл. В произведениях Броннена начала 20-х годов человек зависим преимущественно от одной силы — темной стихии собственных чувств и инстинктов. Если в пьесе «Экссесс» («Die Exzesse», 1923) жизнь двух людей определяется не только превращениями их любовных отношений, но и социальной системой или, как выражается Броннен, «коллективной судьбой», то в «Сентябрьской новелле» («Die Septembernovelle», 1922) извращенная эротика обладает неодолимой властью над человеком. Столь же необузданны, неуправляемы иррациональные эротические порывы героев в пьесе «Анархия в Зиллиане» («Anarchie in Sillian», 1924). В решении острой для всей немецкой культуры XX в. альтернативы — за или против определяющей роли разума, интеллекта, познания, за или против иррационализма (альтернативы, так или иначе вставшей перед каждым немецким писателем) — Броннен оказался не в стане поклонников разума. Впоследствии, оценивая значение своей «Сентябрьской новеллы» в идеологической ситуации 20-х годов, Броннен писал, что демонстрацией вышедшей из-под контроля рассудка сексуальности и извращенного

поздней поэзии, гораздо более многообразно и глубоко воспроизводящей жизнь (написанный на французском и немецком языках стихотворный цикл «Иван Безродный» — «Johann Ohneland», 1932/44).

⁷⁰ Броннен родился в Австрии, но его жизнь и творчество связаны с судьбами Германии. Об А. Броннене см.: И. М. Фрадк и н. Литература новой Германии. М., 1961 (статья «От берега к берегу»).

⁷¹ «Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers». Hamburg, 1954, S. 30.

сализма это произведение соприкасалось с ранними ростками фашизма⁷².

Увлечение идеями революции не было долговременным для большинства писателей-экспрессионистов. После поражения революции его сменил пессимизм (Толлер), отказ от больших социальных проблем, компромисс с реальностью Веймарской республики (Газенклевер, Корнфельд).

Среди левых экспрессионистов были, однако, и такие писатели, все дальнейшее творчество которых стало, как говорилось, углублением и уточнением их раннего увлечения революцией. Такими писателями были Иоганнес Бехер, Рудольф Леонгард, Фридрих Вольф, Виланд Херцфельде.

*

С 1918—1923 гг. немецкая литература развивалась в ожесточенном столкновении идей. Литературная борьба имела не скрывавшийся писателями явственный политический подтекст. Художественным выражением позиции борющегося пролетариата ощущало себя молодое революционно-пролетарское искусство. Вместе со всей немецкой демократической литературой (идеологические расхождения подчеркивались в пылу полемики гораздо чаще, чем моменты сближения и сходства) оно противостояло произведениям реакционной профашистской ориентации. Внутренняя определенность и ясность общественной позиции, обретенные демократической и революционной литературой в период революционного кризиса, принесли свои щедрые плоды в дальнейшем творчестве крупнейших немецких писателей.

⁷² «Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll», S. 93. Убеждения Броннена не отличались последовательностью. Часто одно его произведение противоречило по своей политической концепции написанному следом за ним. За пацифистской драмой «Каталаунская битва» («Katalaunische Schlacht», 1924) следует реваншистски-шовинистическая пьеса «Рейнские мятежники» («Rheinische Rebellen», 1925). Пьеса «Анархия в Зиллиане», приветствовавшая стабилизацию как необходимую после «революционного хаоса», противоречила своей главной идеей первому неопубликованному варианту этого произведения («Предательство» — «Verrat»). Сложный путь А. Броннена, жившего и работавшего в последние годы жизни в Германской Демократической Республике, запечатлен в автобиографической книге «Арнольт Броннен дает показания» («Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll», 1954).

МЮЗАМ

1

Писательский путь Эриха Мюзама (Erich Mühsam, 1878—1934) продолжался немногим более трех десятилетий: первые стихи поэта появились в немецкой прессе в конце 90-х годов, а в 1934 г. он погиб в фашистском застенке. Вся жизнь писатель оставался верен борьбе за социальную справедливость.

Еще в бытность свою учеником Любекской гимназии Мюзам начал публиковать в местной печати сатирические стихи, выступал с их чтением в кабаре. Уже тогда его деятельность пришла в столкновение с официальной идеологией, и семнадцатилетний поэт был исключен из гимназии за «социалистические интриги». Таков был пролог к арестам и гонениям, не прекращавшимся для Мюзама всю его жизнь.

В 900-е годы в Берлине, а затем в Мюнхене Мюзам увлекается анархизмом, воспринятым им под непосредственным влиянием Густава Ландауэра — писателя, литературоведа и общественного деятеля. В 1910 г. Мюзам даже основывает в Мюнхене анархистскую группу «Действие». Тогда же он был одной из самых своеобразных и ярких фигур в среде литературной богемы, завсегдатаем излюбленных художественной интеллигенцией «Кафе дес Вестенс» в Берлине, «Штефани» в Мюнхене. Исходя из этих достаточно внешних обстоятельств, некоторые историки литературы порой пытались связать имя Мюзама прежде всего с понятием «богема»¹. Но творчество Мюзама рождалось из впечатлений гораздо более широких, а его демократизм был несравненно более серьезного и глубокого толка. Свободолюбивые идеи привели писателя в 1919 г. к активному участию в борьбе за создание Баварской советской республики, а впоследствии — в лагерь антифашизма.

Все эти годы наполнены для Мюзама напряженным творческим трудом. За тридцать с лишним лет писательской жизни (из них больше восьми прошли в тюрьмах) Мюзам написал несколько пьес («Авантюристы» — «Die Hochstapler», 1906; «Свободная любовь» — «Die Freivermählten», 1914; «Иуда» — «Judas», 1921; «Государственный интерес. Памятник Сакко и Ванцетти» — «Staatsräson. Ein Denkmal für Sacco und Vanzetti», 1928; «Погода для всех» — «Allewetter», 1930); ему принадлежат не раз переиздававшаяся книга мемуаров («Неполитические воспоминания» — «Unpolitische Erinnerungen», 1927—1929), бесчисленные публицистические статьи и брошюры (среди них нужно назвать, например, «личный отчет» поэта о революционных событиях в Баварии — «Von Eisner bis Levine. Persönlicher Bericht über Revolutionsergebnissen in München vom 7. November bis zum 13. April 1919», 1929), рассказы, оставшийся незавершенным роман. В 1911—1914 гг. Мюзам издавал общественно-политический и литературный журнал «Кайн» («Kain. Zeitschrift für Menschlichkeit»), почти целиком заполнявшийся статьями и произведениями самого

¹ См., например: «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten». Bd. II. Hrsg. von H. Friedmann und O. Mann. Heidelberg, 1961.

поэта. В 1918—1919 гг. писатель возобновил издание своего журнала, охарактеризованного им теперь «как строго революционный орган». С 1926 по 1931 г. Эрих Мюзам издавал журнал «Маяк» («Fanal»).

Наиболее значительное место среди всего созданного Мюзамом принадлежит его поэзии. Лучшие стихи Мюзама были написаны в годы мировой войны и революции. Тогда его творчество заметно выделялось на общем фоне немецкой поэзии².

Приблизительно к 1915—1916 гг. Эрих Мюзам был уже вполне сложившимся писателем. Позади были годы мучительных исканий («Я странник, не знающий пути», — писал о себе молодой поэт), годы горьких разочарований в перспективах анархистского движения. Позади были стихи ранней поры, то полные смутных тревожных видений, напряженно отрывистые по ритму, резкие по интонации, то элегически грустные.

В первом сборнике поэта «Пустыня» («Die Wüste», 1904) все сумрачно, все говорит о страстной неудовлетворенности. Поэт жаждет перемен; слабая надежда сменяется бурным отчаянием. И та же нервная динамичность свойственна в это время его стилю.

В дальнейшем, после первого сборника, в творчестве Мюзама все более углубляется гуманистическое содержание его ранних стихов. В двух следующих книгах ранней лирики меняется и стиль поэта. Уже с 1905—1906 гг. Мюзам пытается внести в поэзию конкретные приметы действительности. Вплоть до 1914—1915 гг. в его стихах постоянно варьируется тема одиночества, бессилия, невозможности помочь людям. Однако все более определенной становится картина враждебного человеку мира. В это время поэт пишет стихи, высмеивающие мораль и нравы немецкого филистерства, стихи, близкие к традиции сатирических песенок распространяемых тогда кабаре (определенную параллель стихи Мюзама этого рода имеют в остросатирической поэзии Франка Ведекинда).

Конкретность стиля, растущая ясность политических представлений — эти постепенно развивавшиеся в творчестве Мюзама качества его зрелой поэзии — впервые ярко проявились в 1907 году, в период революционного подъема в Германии. Первым крупным успехом поэта в области собственно политической лирики стало стихотворение «Р-р-революционер» («Der Revoluzzer», 1907), иронически посвященное автором немецкой социал-демократии, — редкий в немецкой поэзии тех лет образец боевой тенденциозности, острого ощущения исторической ситуации, четкой политической мысли.

Как и все раннее творчество Мюзама, стихотворение «Р-р-революционер» пронизано ощущением противоречивости жизни. Однако вместо человека, одинокого в мраке чуждого ему мира, Мюзам видит заполнившие улицы отряды людей с флагами, и тут же в толпе мелькает фигура мещанина — образ, соединивший в себе характерные черты тех, кто стремился ввести в рамки буржуазной законности революционный энтузиазм народа. Грозным бунтовщиком казался себе некий фонарщик в своей сдвинутой на левое ухо красной шапке. Под боевые песни он бодро шагал по улицам. Но когда рабочие, сооружая баррикады, повалили уличные фонари, «защитник народных прав» испугался:

Он возмутился: «Что такое?
Столбы оставьте вы в покое!
Зачем валить их, дикари?
Я чищу эти фонари!»

Перевод С. Маршак

² О Мюзаме и его творчестве см.: Dieter Schiller. Zu Erich Mühsams politischer Dichtung.— Erich Mühsam. Auswahl. Gedichte. Drama. Prosa. Berlin, 1961; Н. Павлова. Творчество Эриха Мюзама. М., 1965.



Эрих Мюсам
Фотография, 1928

В годы напряженной политической ситуации в стране Мюсам точно увидел одну из трагических особенностей немецкой истории — предательство революции социал-демократическими «просветителями народа». Образ «непримиримого» фонарщика — верного слуги буржуазного строя — вошел в немецкую демократическую поэзию как один из первых примеров сатирического изображения оппортунизма. Впоследствии во фрагменте романа «Слуга народа» («Ein Mann des Volkes», 1919—1923)³, уже на основании опыта революции, Мюсам еще раз вернулся к гневному обличению социал-демократических бонз, доказавших свою верность монархии, капиталу, «национальному духу».

2

К началу мировой войны политические убеждения Мюсама совершенно определились. И до 1914 г. поэт писал страстные антивоенные стихи («К солдатам» — «An die Soldaten», 1912). Через несколько месяцев после

³ Текст неоконченного романа Мюсама «Слуга народа» (в 1928 г. в сборнике «Erich Mühsam. Sammlung, 1898—1928») был опубликован лишь отрывок из этого романа) хранится в архиве писателя. Архив Эриха Мюсама был вывезен из фашистской Германии его вдовой Крестенцией Мюсам и поступил в Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР в 1937 г. Среди архивных материалов — рукописи художественных произведений, в большинстве своем появившихся в печати, письма Мюсама, несколько писем М. Андерсена-Нексе, Э. Толлера, Г. Ландауэра, дневники писателя. Лишь частично опубликованы публицистическая книга «Расчет» и пьеса «Погода для всех». — См.: Erich Mühsam. Eine Auswahl aus seinen Werken. Moskau, 1960. В 1956 г. архив Мюсама был микрофильмирован. Микрофильмы переданы в ГДР.

начала военных событий писатель высказывает резко критическое отношение к происходящему.

Весной 1916 г. Мюзам начинает работать над книгой публицистики, названной им «Расчет» («Die Abrechnung»). Книга была вдохновлена выступлением на Потсдамской площади в Берлине К. Либкнехта, призванного к активному сопротивлению войне. 1916 год стал вехой антивоенного подъема по всей Германии. Для Мюзам он знаменовал начало нового периода его творчества: исчезает чувство мучительного одиночества, поэт верит в силу возмущенного народа. Книга написана со страстью и болью личного свидетельства. Для Мюзам нет аргумента, который мог бы служить хотя бы слабым оправданием империалистической войны. Писатель видит в происходящем страшное преступление против человечества, глубокое нравственное падение народов, поднявших оружие друг на друга.

В книге воспоминаний поэт с горечью писал, какая бездна отчуждения и враждебности легла между ним и людьми, с которыми он повседневно встречался. И все-таки Мюзам не был совершенно одинок. В дневнике он восторженно пишет об открытом письме Ромена Роллана Гауптману. В самой Германии писатель сближается в эти годы с Генрихом Манном, разделяя его ненависть к шовинизму, его интернационализм. Проклятие войне было и постоянной темой левых экспрессионистов. Пафос писателей, выступивших со страстной защитой человечности, чрезвычайно близок Мюзаму. И все-таки творчество Мюзам отличено от экспрессионизма уже по своим идеям. Характерный для экспрессионизма всеполагающий ужас перед непостижимой стихией войны в книге Мюзам «Расчет» замещен точными соображениями об экономических и политических причинах мировой катастрофы. Рядом со страстной апологией человечности встает вопрос о революции, революционной борьбе, по существу — о превращении империалистической войны в войну гражданскую.

Эта идея — редкая в немецкой литературе тех лет — появляется и в стихах поэта, вытесняя то чувство бессилия, которое наполняло его раннюю поэзию.

Учили нас идти вперед
Сквозь пули, бомбы, газ.
Учили, если смерть придет,
Не дрогнуть в смертный час.
И если мы направим штык
На тех, кто нас учить привык,
Не дрогнет славный наш народ —
Не зря учили нас.

Перевод В. Левика

Многие ранние стихи поэта были отмечены глубиной и тонкостью чувств. Часто в этих стихах, как впоследствии в лирике экспрессионистов, слышался крик неудержимого бурного протеста.

Но только в годы войны и революции Мюзам сказал в литературе свое слово. Наиболее органичной для него сферой стала политическая поэзия, своеобразная по найденной поэтом манере. В годы, когда лишь немногие немецкие поэты не поддались обаянию абстрактной экспрессионистской поэзии, стихи Мюзам отличались конкретностью мысли образов. С четкой определенностью запечатлена в его стихах голодающая, измороженная войной Германия: ребенок, робко просящий хлеба, гроб у церковной панерги; тысячи гибнут от голода, но упрямо слышится голос обманутого глупца: «Мы победили!» (стихотворение «Голодная смерть» — «Hungersnot», 1916).

Страшная бессмысленная гибель солдата резко контрастирует с бравадой газетных лозунгов:

Выснулся в навозной жижке,—
Марш вперед! К врагу поближе
Подползи — и в ход гранаты...
Крики, кровь, стрельбы раскаты...
Слава, слава вам, солдаты!

Перевод В. Бугаевского

Та же ясность мысли, простота и конкретность стиля отличает стихи поэта, написанные в годы революции. Впоследствии эти стихи были объединены автором в сборник «Революция» («Revolution. Kampf-, Marsch- und Spottlieder», 1925) и «Пылающая земля» («Brennende Erde. Verse eines Kämpfers», 1925). Вместе с событиями 1918 г. в поэзию Мюзам вошли небывалая уверенность и сила. Он пишет стихи, близкие к песне. В их четком рефрене слышится поступь революционного народа: «Мы идем на борьбу, на последний бой, мы — народ, молодежь, свободные». Весной 1918 г. было создано стихотворение «Пример велик» («Das Beispiel lebt») о революции в России. А через год, в марте 1919 г., поэт становится активным участником борьбы за Баварскую советскую республику. Тогда же, часто прямо на улице после митингов и собраний, он пишет стихи — «Боевая песня» («Trutzlied», 1919), «Советская Марсельеза» («Räte-Mar-seillaise», 1919).

В один из трудных дней после поражения Баварской республики Мюзам написал стихотворение, названное им «Смерть красногвардейца» («Der Tod des Rotgardisten», 1919). Оно рассказывает о гибели молодого бойца, до последней минуты верившего в победу революции. В основе стихотворения — реальный эпизод. Постоянная близость факту все время ощущается и в других стихах поэта. Действительность, рожденная революцией, была такой потрясающе новой, что поэт стремился как можно точнее передать ее реальные приметы. Мюзам не прибегает ни к сравнениям, ни к метафорам. Те же, которыми он пользуется, — давно вошедшие в обиход, привычные для слуха обороты. Обращение писателя с огромным новым жизненным материалом еще во многом стеснено. Однако, стремясь к точности, поэт умел добиться выразительности избранных им реальной детали, факта. Он видит мир глазами журналиста, когда стремится передать конкретные черты современности, глазами поэта-песенника, когда зовет народ к борьбе.

Политическая лирика Мюзам страдает известной декларативностью. Часто поэту не хватало собственной интонации. И все-таки революционные стихи Мюзам сыграли значительную роль в становлении немецкой демократической поэзии XX в. С творчеством Мюзам в нее вошла четкость политической мысли, определенность социального адреса. Стремление к ясности, точности, убедительности придает стихам поэта почти лозунговое звучание; им определено своеобразие синтаксического строя его стихов: отсутствие длинных периодов, частое совпадение строки с фразой, когда каждый стих звучит как законченная мысль. Песенность, строгое соблюдение строфы-куплета, размера, ритма — характерные особенности стиля Мюзам. Тем же стремлением к четкости рождены своеобразные концовки его стихотворений. Это итог всего сказанного, конденсированное выражение идеи. Часто такую роль у Мюзам выполняет рефрен, широко распространенный в его маршевых стихах революционных лет. Как его поэзии, так и публицистике одинаково присуща в это время подчеркнутая «доказательность». Писателю важно не только взволновать, но и убедить читателя. В дальнейшем Мюзам часто развешивал в своих стихах целую совокупность логических доводов. Иногда он задает вопрос и от послышки ведет к единственно возможному выводу (стихотворение «Предостережение погибшего» — «Mahnung des Gefallenen», 1922).

Диапазон поэзии Мюзам менее широк, чем в пытавшейся охватить вселенную экспрессионистской лирике. Несомненно, Мюзаму слабее удалось передать общий дух той эпохи. Вряд ли стоит искать на этом пути

заслуги поэта. Художественное освоение новой действительности Мюзам начинал с перенесения в свои стихи ее живых черточек. В середине 10-х — начале 20-х годов он шел той тропой, на которую впоследствии — в середине 20-х годов — вступила молодая пролетарская литература: начиная с малых жанров — очерка, стихотворения-лозунга, песни — она добивалась все более широкого освоения реальности. Когда постепенно отходил от экспрессионизма молодой Бехер, когда писали свои первые революционные стихи Брехт и Вайнерт, перед ними уже были образцы конкретной революционной поэзии Эриха Мюзама.

3

Пять с лишним лет, с 1919 по 1924 г., Мюзам провел в тюрьме, куда он был заключен как активный участник борьбы за создание Баварской советской республики. Из тюрьмы Мюзам вышел больным, почти лишившимся слуха. Однако и в заключении, и в последующие годы его творчество сохраняет верность прежним идеалам. В тюрьме Мюзам создает ряд взволнованных лирических стихотворений. Тогда же он пишет известный «Немецкий республиканский гимн» («*Republikanische Nationalhymne*», 1923) — блестящий сатирический портрет веймарской демократии. Собственный опыт — революция и тюремное заключение — позволили Мюзаму раньше многих выдающихся демократических поэтов Германии увидеть истинное лицо Веймарского государства.

Республика, республика в отечестве у нас!

«Германия всего превыше» — слышен трубный глас! —

этими двумя строками начинается стихотворение. Каждая из них по существу лишь цитата, лишь выдержка из политического лексикона тех лет. Но уже в их сочетании, в мирном сосуществовании демагогического прославления республики и мелодии хорошо известного каждому немцу старого имперского гимна дана глубокая характеристика Веймарского государства. Мюзам отчетливо видел обратную сторону буржуазного «свободоправия». И основное место в стихотворении занимает ироническое сопоставление лозунгов, обещаний, буквы закона и реального положения вещей — сопоставление точное, убедительное, хлесткое. Первый параграф Веймарской конституции, провозгласившей, что власть принадлежит народу, — и злобещая фигура монополиста Гуго Стиннеса, заправляющего делами в стране; рейхсвер, призванный стоять на защите народных прав, — и град палочных ударов, сыплющихся на пикетчиков; свобода для фашистских молодчиков — и тюрьмы для революционеров — на подобных параллелях построено все стихотворение. Оно «приземлено», обращено к фактам, в нем почти нет места художественному домыслу.

Очень рано, по существу с начала 20-х годов, в творчестве поэта возникает антифашистская тема. Выступления Мюзама звучат в это время вместе с голосами Бехера и Брехта, Вайнерта и Тухольского. Но после поражения революции поэзия Мюзама лишается прежней силы. Писатель верит в конечное торжество народа, однако он теряет связь с массами. В 20-е годы вновь отчетливо сказались анархистские иллюзии поэта. Глубоко сочувствуя многим сторонам деятельности коммунистической партии, писатель не понимает в то же время необходимости длительной организационной работы, надеется на немедленное стихийное возмущение народа. По существу, анархистские идеи никогда не исчезали в творчестве Мюзама. В пьесе «Иуда», писавшейся в заключении в 1919—1920 гг., варьировалась та же идея спонтанно вспыхивающего восстания. Современный Иуда — молодой интеллигент-революционер — брал на себя роль предателя и выдавал контрреволюционерам своего любимого

учителя, руководствуясь единственной целью — пробудить ценой гибели учителя дремавший дух народа.

Пьеса Мюзама имела, однако, и другой смысл. Она была полемически заострена против распространенного в литературе тех лет неприятия революционного насилия. Работа над пьесой сопровождалась в дневнике писателя полемикой с экспрессионистом Эрнстом Толлером, автором пьесы «Превращение», провозглашавшей идею братства «новых людей», не смотря на все классовые перегородки ⁴.

В конце 20-х — начале 30-х годов Мюзам объездил всю страну, призывая рабочих Силезии, Баварии, Пруссии объединиться перед лицом фашизма. Той же идее — активного народного сопротивления — посвящена написанная в это время пьеса «Погода для всех» ⁵. Несмотря на фантастический сюжет, Мюзам очень точно передает в ней политическую ситуацию в Германии того времени: реальность фашистской угрозы, неспособность веймарского правительства противостоять ей. Единый революционный народ — вот, по мнению Мюзама, та сила, которая может преградить путь нацизму.

Еще до прихода Гитлера к власти фашисты неоднократно грозили Мюзаму, требуя прекратить «грязную агитацию». После поджога рейхстага, 28 февраля 1933 г., поэт был арестован. Более года он подвергался истязаниям. 11 июля 1934 г. он погиб в концлагере Ораниенбург.

Книги Эриха Мюзама неоднократно издавались в ГДР ⁶. Лучшее, что создано писателем — прежде всего его революционные стихи, — стали неотъемлемой частью немецкой демократической литературы.

⁴ ИМЛИ, ф. 4, оп. I, ед. хр. 41, стр. 10—11.

⁵ Там же, ед. хр. 49.

⁶ См., например: Erich Mühsam. Unpolitische Erinnerungen. Berlin, 1958, 2. Aufl. 1961; Erich Mühsam. Gedichte. Berlin, 1958; Erich Mühsam. Auswahl. Gedichte. Drama. Prosa. Berlin, 1961; Erich Mühsam. War einmal ein Revoluzzer. Bänkellieder und Gedichte. Berlin, 1968.

ТОЛЛЕР

Творчество Эрнста Толлера тесно связано с радикальным искусством левого экспрессионизма («активизмом»). Именно как достижение левого экспрессионизма воспринималась его драматургия в революционной Германии, а затем и в других странах; так были приняты постановки пьес Толлера в Советской России. Между тем, пожалуй, лишь две первые его пьесы написаны в последовательно экспрессионистской манере. В дальнейшем писатель настойчиво искал новых путей и далеко ушел от стиля своих ранних произведений. Его связь с экспрессионизмом по-прежнему сказывалась лишь в приверженности характерным экспрессионистским идеям.

Без труда можно назвать проблемы, объединяющие все произведения Толлера (исключение составляет разве что комедия «Месть осмеянного влюбленного» — «Die Rache des verhöhnten Liebhabers», 1925). Писатель ренал их на различном материале: в пьесе «Превращение» он протестовал против военного насилия; в драмах о революции («Человек-масса», «Разрушители машин», «Гасить котлы!») приветствовал восстание угнетенных; Толлер был страстным критиком половинчатой демократии Веймарского государства («Еуген Несчастный», «Гоп-ля, живем!»); уже в начале 20-х годов он выступил против фашизма («Освобожденный Вотап»); впоследствии этой теме были посвящены пьесы «Дело об убийстве», «Американское чудо», «Не надо больше мира!», «Пастор Галль». Как ни широк, однако, круг волновавших Толлера явлений, перед ним неотступно вставали одни и те же вопросы: неприкосновенность личности и насилие, человек и общество, герой и масса. Острота этих вопросов для Толлера и характер их решения в его пьесах связывают все его творчество с кругом проблем левого экспрессионизма.

1

Эрнст Толлер (Ernst Toller, 1893—1939) родился в состоятельной семье. Он воспитывался в духе патриотического почтения к прошлому и настоящему Германии. Лето 1914 г. застало будущего писателя студентом одного из французских университетов. Вернувшись из-за границы, он идет добровольцем в армию. Тринадцати месяцев фронта (в 1916 г. Толлер был признан негодным к строевой службе) оказалось достаточно, чтобы превратить юного «патриста» в бунтаря и страстного противника милитаризма.

После возвращения с фронта в среде радикального студенчества Толлер создает кружок, громко названный им «Культурно-политическим союзом немецкой молодежи». Его члены считали своей целью уничтожение бедности и мирное разрешение разногласий между государствами. «Никто не знает, как уничтожить бедность, никто не знает, как уничтожить мирным путем международные противоречия, но что это нужно сделать —

знают все», — так писал впоследствии Толлер о настроениях тех лет¹. В это время писатель становится членом Независимой социал-демократической партии Германии, занимавшей (правда, непоследовательно) критическую позицию по отношению к руководству социал-демократии, испытывает сильное влияние политических идей анархиста Густава Ландауэра. В 1918 г. он принимает участие в стачке мюнхенских рабочих, пишет листовки. Его арестовывают. В тюрьме была закончена пьеса «Превращение. Борьба человека» («Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen», 1919), которую Толлер начал писать еще на войне. Позднее эта драма была справедливо причислена к самым политически острым произведениям экспрессионизма².

Вспоминая о работе над «Превращением», Толлер писал, что отдельные сцены мыслились им как воззвания. Своей пьесой он хотел убедить в преступности войны. В этой истине — реальный смысл драмы. Все остальное в ней условно. Становление нового человека, его путь показаны обобщенно, почти символически. Сюжет не богат событиями. Молодой герой пьесы Фридрих мучительно мечется в поисках правды. Выходом из тусклой повседневности ему кажется начавшаяся война. В написанных с беспощадной резкостью сценах перед героем постепенно раскрывается бессмысленный трагизм происходящего, пока, наконец, не совершается внутреннее «превращение»: безмерно измученный, поняв преступность своих патристических иллюзий, Фридрих видит вокруг себя — по ту и по эту сторону фронта — жалких обманутых людей.

В предваряющих пьесу авторских замечаниях Толлер выделил семь из тридцати сцен, действие которых должно было происходить как будто во сне, в призрачной полуреальности. В предисловии к следующей пьесе он специально оговорил, что немногое отличает такие «призрачные» сцены от остальных, часто столь же фантастичных³. Словно тени (ремарка автора) едут в переполненном вагоне на фронт солдаты. Как тени, движутся фигуры вокруг солдатского костра. В госпитале измученные призраки — полуживые, полускелеты — выстраиваются под ослепительным светом прожектора для демонстрации врачебного искусства. Это — не реальность войны, это ее сгущенное, мучительное, обостренное изображение. В пьесе Толлера есть сцена: один за другим, потрясая лохмотьями кожи, поднимаются из могил мертвецы. Враги и союзники, офицеры и рядовые — они теперь неотличимы. Зябко стучат кости, начинается общий танец. Только один скелет смущенно прячется в тени. Это девушка, когда-то изнасилованная солдатами. «Долой стыд!.. — кричат мертвецы. — Вас изнасиловали... Господи, ведь и нас тоже!» Эта сцена — гротескная иллюстрация противоестественности войны, войны как насилия над человеком. Но разве не менее невероятна следующая картина, где госпитальная сестра с просветленным лицом объявляет раненым, что в недавнем сражении «с божьей помощью» убито еще десять тысяч солдат противника?..

¹ Ernst Toller. Eine Jugend in Deutschland: Ernst Toller. Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte. Hamburg, 1964, S. 79.

² A. Soergel. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1926, S. 576. Среди исследований, посвященных творчеству Э. Толлера, надо указать: M. Reso. Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Tollers (Diss.). Jena, 1957; W. Willibrand. Ernst Toller and his ideology. Iowa City, 1945; K. Kändler. Drama und Klassenkampf. Berlin und Weimar, 1970. Наиболее полная библиография всех публикаций Толлера, переводов его произведений и критических откликов на его творчество — John M. Spalek. Ernst Toller and his critics. A Bibliography. Charlottesville, 1968. Важнейшие советские работы о Толлере: А. И. Пигровский. Эрнст Толлер и германский экспрессионизм. — Э. Толлер. Человек-масса. М. — Пг., 1923; А. Луначарский. Предисловие в кн.: Эрнст Толлер. Тюремные песни. М., 1925; А. А. Гвоздев. Театр послевоенной Германии. Л. — М., 1933; А. Лацис. Революционный театр Германии. М., 1935; «Экспрессионизм». Сб. статей. М., 1966.

³ Ernst Toller. Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte, S. 293.

«Сегодня смеются над такими словами, как человечность и свобода, — писал Толлер в 1926 г., — и забывают, как волновали они наше сердце в 1918 г., после 51 месяца войны. Как просветляли они наш разум»⁴. Призыв к свободе и страстная убежденность в высоких возможностях человеческой личности казались писателю настояще действительными, что должны были совершить переворот во всех душах. «Все вы лишь искаженные образы настоящих людей! — восклицал Фридрих, обращаясь в финале пьесы с исполненной экстаза речью к толпе. — Вы могли бы стать людьми, если бы в вас была вера в себя и человека, если бы вы были исполнены духом... О, если бы вы стали людьми — свободными людьми!» Во время речи Фридриха, гласит ремарка, в народе заметно волнение. Многие падают на колени, другие плачут. Некоторые лежат на земле. Но вот все радостно поднимаются. «И об этом мы забыли! Мы же люди!» — восклицает какой-то юноша. «Мы люди!» — повторяет толпа. «А теперь, братья, — продолжает Фридрих, — я призываю вас — идите!.. Идите к правителям и возвестите им бушующим голосом органа, что их власть — мираж. Идите к солдатам — они должны перековать свой меч на плуг. Идите к богачам, покажите им их сердца, ставшие кучей мусора. Но будьте добры к ним, потому что и они — бедные, заблудшие... Революция! Революция!»

Призывом к революции кончается пьеса. Насилие и бесправие должны были пасть перед триумфом свободного человеческого духа. Меньше чем через год после завершения драмы Толлер стал свидетелем, а потом и активным участником революции в Германии. Действительность оказалась неизмеримо трудней и сложнее предложенного писателем пути⁵.

Революция выдвинула Толлера на передний край событий. В 1919 г. после убийства К. Эйслера он становится одним из вождей Советской республики в Баварии, впоследствии возглавляет в Дахау, на подступах к Мюнхену, только что созданную Красную Армию. Во многом это произошло неожиданно для самого писателя. Облеченный доверием революционных масс, понимая, что для существования республики необходимо героическое сопротивление, Толлер в то же время трагически воспринимает всякое кровопролитие, любой акт революционного насилия. Высшей доблестью революционера ему кажется великодушие к побежденным. И он отпускает пленных солдат, которые через несколько дней снова выступают против восставших. Стремясь избежать крови, Толлер настаивает на тактике обороны и этим сильно ухудшает положение Мюнхена. В мае 1919 г., после захвата Мюнхена правительственными войсками, Толлер был арестован. Человек, мучительно ощущавший контраст между высокими целями и неизбежной суровостью революции, был заключен, по решению суда Веймарской республики, в тюрьму, где пробыл около пяти лет (до июля 1924 г.).

Это противоречие становится основной темой следующего произведения драматурга — пьесы «Человек-масса» («Masse Mensch», 1924). Написанная за несколько дней, она возникла как лирическая исповедь писателя о мучительных вопросах недавно пережитого.

Две идеи, две разные позиции противопоставлены друг другу в драме. Одна из них воплощена в фигуре Женщины, убежденной, что убийство человека — всегда преступление. Другая выражена Безымянным, говорящим от имени восставшего народа. Вопрос о жертвах революции, о вине истории перед отдельной личностью, освещенный в пьесе с двух различных точек зрения, должен был, по мысли Толлера, раскрыть борьбу,

⁴ Ernst Toller. Quer durch. Reisebilder und Reden. Berlin, 1930, S. 99.

⁵ Общественная позиция Толлера в годы революционного кризиса и проблематика его произведений этих лет анализируются в статьях: Martin Reso. Die Novemberrevolution und Ernst Toller. — «Weimarer Beiträge», 1959, N 3, S. 387—409; Alfred Klein. Zwei Dramatiker in der Entscheidung. — «Sinn und Form», 1958, N 5—6, S. 702—725.



Эрст Толлер в заключении в крепости Нидершененфельд
Фотография

происходящую в самом человеке. «Не есть ли человек в одно и то же время индивидуальность и масса? Только ли в обществе происходит борьба индивидуума с толпой? Не в душе ли каждого человека в отдельности?»⁶ — так говорит драматург о своем замысле. В героях-антагонистах абстрагировались мучившие автора противоречия, и не случайно доводы каждого звучат с одинаковой убедительностью. «Собой лишь может жертвовать герой», — говорит Женщина, отвергая право революции посылать на смерть ради общего дела. «Подумайте, один кровавый бой — и вечный мир...» — убеждает ее Безымянный. — Подумайте: окончится нужда! Подумайте: исчезнут преступления! Вы думаете, говорить легко мне? Необходима нам война!» Героиня Толлера гибнет в тюрьме, отказавшись пожертвовать жизнью сторожа и бежать, чтобы вновь встать во главе

⁶ Ernst Toller. Eine Jugend in Deutschland. — Ernst Toller. Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte, S. 175.

массы. Несмотря на ее бессилие, она остается для автора «светлым человеком будущего».

Намеченный в драме конфликт не был решен. Вскоре он вновь встанет в третьей пьесе Толлера «Разрушители машин» («Die Maschinenstürmer», 1922), посвященной луддитскому движению в Англии. На этот раз сам материал должен был помочь Толлеру оправдать настороженное отношение к разрушительной стихии революции: ведь измученные эксплуатацией ремесленники стремятся здесь к бессмысленному бунту против машин. Ослепленные ненавистью, они убивают своего недавнего вождя Джимми, призывавшего отстаивать перед хозяевами свои права. Всегда ли виновен тот, кто действует? Если же он не хочет действовать, может ли он существовать? — спрашивает Толлер. Всей логикой своих пьес о революции драматург говорил о неизбежности вины или гибели. И хотя ни в «Человеке-массе», ни в «Разрушителях машин», ни в позднейших пьесах Толлера нет иной силы, способной к действию, кроме восставшей массы, — все же каждый шаг в жестокой борьбе был связан для писателя с сознанием вины перед попавшей под колеса истории личностью. Реальный трагизм немецкой революции исчезает для Толлера за другой проблемой: герой и народ, свобода и неизбежная диктатура. Эта мучительная даже для наиболее передовой части немецкой интеллигенции проблема в том же духе репалась не только Толлером, но и большинством писателей, представлявших левое крыло экспрессионизма.

В первых пьесах Толлера нет определенного исторического фона. «Европа накануне Возрождения» — так обозначено место и время действия в «Превращении». Но широкая публика, взволнованная пьесами Толлера и аплодировавшая им, ощущала их несомненную актуальность.

После мировой войны происходят значительные изменения в развитии немецкого театра. В зрителях жила острая потребность осмыслить современность. Успехом пользовались пьесы политического, даже философского содержания, и эти пьесы все шире входили в репертуар. Таким серьезным — страстно серьезным — искусством была и драматургия экспрессионизма. В условных декорациях, с возвышений, напоминавших трибуну и высвеченных прожектором, герои Толлера произносили свои монологи, обращая не к партнеру, а — в полуоборот к рамле — к зрителю. Диалог распадался на несколько монологов, каждый из которых звучал как воззвание. Впервые со времени народного средневекового театра актер в пьесах Толлера, Унру, Кайзера стоял так близко к публике. Герой Шиллера произносил свои страстные призывы, не замечая зрителя. В пьесах Толлера актеру было позволено увидеть людей в зале. Рупилась отделявшая сцену воображаемая «четвертая стена». Актер получал возможность прямого ораторского контакта с аудиторией. Это новое качество экспрессионистского театра было тесно связано с условностью экспрессионистской драматургии, чрезвычайно характерной и для раннего творчества Толлера. Условны едва намеченные образы «Превращения» и «Человека-массы», условен сюжет, условно — вне всяких бытовых деталей — место действия (площадь — какая-то площадь, площадь вообще, на которой взывает к толпе Фридрих; зал собрания и тюрьма в «Человеке-массе»). Именно эта условность — независимость от конкретных обстоятельств данного места, этой сюжетной перипетии — давала актеру свободу порвать едва намеченную иллюзию абсолютной замкнутости происходящего на сцене и обратиться к залу. Обычное для классической драмы ощущение разрыва во времени (происходящее на сцене — это «представление» случившегося раньше или того, что произойдет в будущем) исчезало в постановках пьес Толлера: действие воспринималось в том же времени и пространстве, в котором существовал зритель. Безымянный и Женщина в «Человеке-массе» говорили «на зрителя», они обращались к нему так же естественно, как это сделал бы человек с галерки, одержимый потребностью говорить. Не случайно в пьесах Толлера всегда так

много собраний и диспутов (споры Фридриха с матерью, сестрой, другом; его заключительное воззвание; митинг в первой и третьей картинах «Человека-массы»): все эти сцены, мертвые при чтении, оживали в театре (оратор получал публику), жили огнем этого в полном значении слова публицистического искусства⁷.

Уже в первых двух драмах Толлер очень полно использовал те возможности, которые давал автору экспрессионистский театр. В годы войны, а затем в период революционного кризиса, когда «грандиозность революционных дней еще не стала отложившимся в сознании образом, а оставалась болезненно мучительным состоянием души, душевным хаосом»⁸, писателю необходим был стиль, предоставлявший наибольшую свободу лирическому самовыражению. Автор не обращался к гораздо более сложному пути пластического воплощения идей, возможному лишь при тщательном и всестороннем анализе жизни. Сила экспрессионистских пьес Толлера — в непосредственном и конденсированном выражении чувств, мыслей, оценок. Эта сторона ранних драм Толлера, так же как и всей левой экспрессионистской драматургии, не прошла бесследно для дальнейшего развития публицистической струи в немецком театре (она сказалась, в частности, и на характере драматургии Брехта). Однако неприменные в экспрессионистской драме абстрактность и условность одновременно сужали возможности драматурга. Вне связи с разнообразными ситуациями жизни экспрессионистская драматургия в конце концов должна была исчерпать себя.

Как и большинство драматургов-экспрессионистов, Толлер после первых пьес настойчиво ищет новых путей, дававших возможность шире отразить реальность. Этот поворот намечен уже в пьесе «Разрушители машин» («Я иду новыми для себя путями. Исходным пунктом все определеннее становится чувственное начало»⁹); еще заметнее он сказался в пьесах середины и конца 20-х годов: «Еуген Несчастный», «Гоп-ля, живем!», «Гасить котлы!».

2

20-е годы для Толлера — время «после поражения революции».

В тюрьме, где судьбу писателя разделяли тысячи революционеров (в Веймарской республике было семь тысяч политических заключенных), Толлер пишет стихи, вошедшие затем в сборники «Тюремные песни» («*Gedichte der Gefangenen*», 1921 — цикл из двадцати одного совета) и «Книга ласточек» («*Das Schwalbenbuch*», 1924). В предисловии к русскому изданию стихов Толлера А. В. Луначарский справедливо писал об их авторе как о «скорбнике»: «Самая мрачность тюрьмы и недавние казни (многие стихотворения посвящены казненным товарищам), — пишет Луначарский, — набросили какой-то кроваво-траурный крест...»¹⁰

Простой и грустный рассказ о двух поселившихся у окна камеры птицах пронизан ощущением несовместимости чистого мира природы и жестокости человека. Как ни стремится писатель сохранить оптимизм (в стихах нередко возникает образ светлого будущего), главным в его творчестве становится трагическая опустошенность.

⁷ Первые пьесы Толлера ставили режиссеры Карл Гейнц Мартин и Юрген Ферлинг. О статье первой постановки «Превращения» в театре «Трибуне» см.: Herbert Jhering. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. I. Berlin, 1958, S. 121—124.

⁸ Ernst Toller. Brief an einen schöpferischen Mittler.— Ernst Toller. Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte, S. 294.

⁹ Ernst Toller. Briefe aus dem Gefängnis.— Ernst Toller. Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte, S. 205.

¹⁰ Эрнст Толлер. Тюремные песни. Перевод С. Городецкого. Предисловие А. В. Луначарского. М., 1925, стр. 3, 6. О поэзии Толлера см. также: M. Reso. Gefängniserlebnis und dichterische Widerspiegelung in der Lyrik Ernst Tollers.— «Weimarer Beiträge», 1961, N 3, S. 520—556.

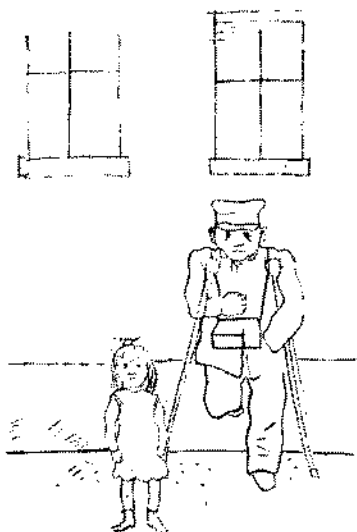


Рисунок Георга Гросса
к пьесе Толлера «Еуген Несчастный»

Трагедия калеки, превратившегося после ранения в бесполое существо и бессильного изменить что-либо в своей судьбе («Еуген Несчастный»); трагедия революционера в забытом о революции мире («Гоп-ля, живем!») — таковы темы написанных в эти годы пьес. На смену беспредельной вере в возможности человека («Вы можете стать другими, если захотите», — говорил Фридрих в «Превращении») пришло горестное сознание ее необоснованности («Таковы люди... они могли бы стать другими, если бы захотели, но они не хотят», — говорит Еуген). Десятилетие, когда наступивший день уже не нес с собой надежду, что сейчас, сегодня должно и может начаться будущее, вошло в творчество Толлера как трагедия безволия, неподвижности, сонного равнодушия. Люди, живущие духом предпринимательства в стране, где еще недавно без мысли о себе

умирали за свободу; предатели революции, наделенные полнотой власти; революционеры, ушедшие в «мелочную» повседневную работу; поощрение капиталистов и эксплуатация рабочих под знаменем демократии и показного оптимизма — такой видит Толлер Веймарскую республику.

Герою пьесы «Гоп-ля, живем!» («Hopp!a, wir leben!», 1927) революционеру Томасу, вернувшемуся к реальности после нескольких лет психического расстройств, мир кажется абсурдом, где самое лучшее намерение превращается в свою противоположность: «Ты видишь пожар, хватаешь ведро, хочешь тушить... и льешь вместо воды масло в пламя... Ты звонишь над городом в колокол, зовя к великому пробуждению, но люди переворачиваются на живот и храпят дальше!» Действие пьесы начинается в 1919 г. в тюрьме, где ждут казни приговоренные к смерти революционеры. В конце пьесы, в 1927 г., Томас вновь в той же камере: круг его жизни замкнулся, все попытки пробудить людей оказались тщетными. В отчаянии герой кончает с собой.

Если драма Томаса — в бессилии оживить дух революции, то в написанном раньше «Еугене Несчастном» («Hinkemann», 1923) пессимизм Толлера еще более глубок. Пьеса создавалась, когда по всей Германии еще шли революционные бои. Предчувствуя трагический конец, Толлер думал о возможностях революции, о том, оправданы ли приносимые ради нее жертвы. От сомнений в правомерности насилия («Человек-масса») писатель приходит к выводу об ограниченных возможностях даже самого справедливого общественного строя, не способного дать счастье всем людям. «Этого не изменит никакая революция! Ведь быть живописцем и тогда будет лучше, чем маляром», — говорится в пьесе. Как всегда, Толлер внутренне непримирим: его герои (и в этом, может быть, самое волнующее в пьесе) в глубоком отчаянье от безысходности, к которой они приходят. Как обычно, в поле зрения драматурга большие проблемы. Однако теперь они восприняты с точки зрения усталого, искалеченного, не верящего в справедливость героя. Говоря о своем творчестве, Толлер неоднократно подчеркивал право вкладывать в политические проблемы широкое «общечеловеческое» содержание¹¹. «Вечная» тема «Еугена» —

¹¹ Ernst Toller. Briefe aus dem Gefängnis. Amsterdam, 1935, S. 260.

мучительные размышления калеки о непоправимости его несчастья. В «Еугене Несчастном» исчезает абстрактный человек ранних пьес Толлера. Элементы экспрессионистского стиля (гротеск) сочетаются с бытовой и психологической достоверностью. Декламационный пафос замещается обиходной речью. Впервые у Толлера звучит диалект. Сюжет гораздо более разветвлен. В пьесе «Гоп-ля, живем!» вполне точно обозначено время и место действия. Перед зрителями появляется даже (иная художественная крайность!) подробный план отеля, в котором герой пьесы Томас должен убить продажного веймарского министра. Происходящее на сцене должно было монтироваться, по замыслу автора, с кадрами кинохроники, воспроизводившими события 1919 и 1927 гг. В постановке пьесы режиссером Эрвином Пискатором вторжение кино было еще более расширено. Сопоставление современности с недавним героическим прошлым становилось доказательным и наглядным¹².

В следующей пьесе «Гасить котлы!» Толлер еще решительнее порывает с абстрактной всеобщностью своей ранней экспрессионистской драматургии. Пьеса построена на документальной основе, документы обильно введены и в самый ее текст. Лиризм ранней драматургии Толлера, отражавший в обнаженной форме многие острые противоречия своего времени, должен был слиться с широким историческим фоном, идеи — найти воплощение в конкретных и достоверных пластических образах. Каждая новая пьеса Толлера 20-х, а потом 30-х годов — это попытка осуществить (часто различными способами и с неравным успехом) искомый синтез.

Тяготение к конкретности в творчестве Толлера совпадало со сходной тенденцией в общем развитии немецкой литературы и театра. Порой эта тенденция выливалась в бытовизм и мелочную психологизацию. Порой, в произведениях, выдержанных в стиле так называемой «новой деловитости», она могла быть связана с поверхностным и циничным отношением к жизни. Конкретность горьких и страстных произведений Толлера, как справедливо отмечает один из исследователей его творчества, «имела совершенно иную идеологическую нагрузку»¹³. Для писателя это был путь к более полному и глубокому осмыслению реальности.

И все-таки именно достоверность пьес Толлера была поставлена под сомнение критикой 20-х годов. В 1927 г. на страницах «Роте фане» развернулась дискуссия, вызванная постановкой пьесы «Гоп-ля, живем!» в театре Пискатора. Толлера критиковали за нетипичное изображение современника в лице главного героя пьесы Карла Томаса. «Революционный писатель, — говорилось в одном из выступлений, — должен поставить в центре своего произведения типичный образ классового борца, воплотившего в себе черты сотен тысяч пролетариев из батальона «Красного фронта»¹⁴. Наиболее резким был отзыв о пьесе Фриды Рубинер, назвавшей ее «в конечном итоге контрреволюционной» из-за звучащего в ней отчаяния. Более объективным было выступление Александра Абуша, приветствовавшего, в частности, блестящую идею противопоставить действительности 1927 г. «революционное нетерпение» рабочего 1919 г. В защиту пьесы выступил и Герман Дункер, признавший реальность отчаявшегося героя, изображенного Толлером («Разве это подмечено неверно? Разве подобные Гамлеты не мелькают вокруг?.. К тому же у этого Гамлета — Томаса нет ведь в кармане членского билета Коммунистической партии») ¹⁵.

¹² О постановке Пискатора и режиссерской интерпретации пьесы см.: Erwin Piscator. Das politische Theater. Berlin, 1929, S. 146—160.

¹³ A. Klein. Nachwort.— Ernst Toller. Hoppla, wir leben! Feuer aus den Kesseln. Dramen. Leipzig, 1962, S. 201.

¹⁴ «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten». Berlin, 1962, S. 50.

¹⁵ Там же, стр. 40, 49.

Нет сомнения, что, претендуя на широкое изображение современности, Толлер отразил своей пьесой лишь часть истины. На спектакле «Гоп-ля, живем!» пролетарская молодежь запела в зале «Интернационал» в ответ на произнесенные со сцены слова: «Существует только один выход — повеситься или изменить мир!» Там, где герой Толлера считал для себя возможным лишь первый исход, она избирала второй.

Однако по прошествии времени ясна и односторонность ожесточенной критики Толлера на страницах революционной прессы 20-х годов. Драматург считал своей задачей избежать упрощений и штампов в изображении человека и действительности, избежать черно-белого письма, когда все проблемы предстают абсолютно ясными, а нерешенных вопросов не остается¹⁶. Драматург исходил из убеждения, что в литературе человек не должен занимать положения, отличного от его положения в жизни. Герой, наделенный естественными противоречиями и сомнениями, должен был заменить экзотических героев ранней экспрессионистской драматургии Толлера.

В образе Еугена автор показал такой частный случай бессилия и неполноценности, который, как он считал, мог быть заметным (если признать, что судьба героя имела повторение в тысяче других индивидуальных вариантов) и в общем движении истории. Человек, ущемленный жизнью, человек с комплексом неполноценности мог сыграть разную, в том числе и весьма страшную роль, соприкоснувшись с политической жизнью.

Не таким уж необоснованным в свете надвигавшихся событий 1933 г. был и пессимизм героя в пьесе «Гоп-ля, живем!» — пессимизм, отнюдь не разоружавший перед лицом опасности, но с горечью констатировавший отсутствие всенародного общественного подъема.

Незадолго до прихода Гитлера к власти Толлер обратился в пьесе «Гасить котлы!» («Feuer aus den Kesseln!», 1930) к событиям революции. Драма была посвящена памяти революционных матросов Кёбиса и Рейх-нича, расстрелянных в 1917 г. по обвинению в государственной измене. В 1926 г. общественность Германии была взволнована повторным расследованием этого судебного дела, предпринятого, как было официально объявлено, с целью установить причины восстания в германском флоте (приговор 1917 г. основывался на утверждении, что бунт моряков был инспирирован «партийными агитаторами»). Всею логикой пьесы и множеством приведенных в ней документов Толлер доказывает закономерность восстания, вызванного общим возмущением против продолжавшейся войны и притеснений со стороны командования. Значение пьесы не исчерпывается протестом против юридической несправедливости: в 1930 г. Толлер напомнил современникам о героических днях прошлого. «Германия — это мы», — убеждал со сцены герой пьесы.

В 1926 г. Толлер совершил поездку в Советский Союз. Реальность строявшегося социализма произвела на писателя большое впечатление¹⁷. Когда в 1930 г. немецкое радио предложило Толлеру участвовать в дискуссии перед микрофоном с национал-социалистом Мюром, писатель отчужденно противопоставил фашизму идею революционной экспроприации буржуазии и социалистического будущего. Перед угрозой нацизма отступали сомнения в праве на революционную диктатуру: писатель, мечтавший о свободе человека, не мог оставаться спокойным, видя широкое влияние фашистской идеи о праве сильного; трибун, защищавший сознательную ответственность каждого перед обществом, столкнулся с идеоло-

¹⁶ Эти мысли были выражены Толлером в 1930 г. (Ernst Toller. Quer durch, S. 287—288). Впоследствии он развил те же идеи в выступлении на Первом съезде советских писателей в 1934 г. — См.: E. Toller. Vom Werk des Dramatikers. — «Internationale Literatur», 1934, Н. 5, S. 44—42.

¹⁷ Ernst Toller. Quer durch, S. 84—183. См. об этом: В. М. Грачева. Глазами очевидца. — «Вопросы зарубежной литературы», вып. 2. Красноярск, 1973.

гией, успех которой был основан на искоренении самостоятельной мысли. Протест против фашизма объединяет многие произведения Толлера разных лет. Уже в 1929 г. в сатирической комедии «Освобожденный Вотан» («Der entfesselte Wotan»), запечатлевшей карикатурный облик Гитлера, им были схвачены характерные черты нацистской идеологии — авантюризм в политике, заигрывание с массами, национализм. С той же темой косвенно связана написанная на американском материале пьеса «Американское чудо» («Wunder in Amerika», второе название — «Mary Baker Eddy», 1931, совместно с Германом Кестеном). История модной проповедницы, выступавшей в соборах с целым арсеналом средств современной кино- и радиотехники (огромную популярность такой пророчицы писатель наблюдал во время своего путешествия по Соединенным Штатам), осмыслилась Толлером в связи с губительным воздействием всякого искусно преподнесенного идеологического дурмана. В 1932 г. Толлер работал над пьесой «Слепая богиня» («Die blinde Göttin», в русском переводе «Дело об убийстве») — о судьбах рядовых людей накануне фашистского переворота, в жизнь которых вторгается произвол нацистских молодчиков. В пьесе показано, какую страшную силу приобретает нацистская пропаганда, когда она опирается на низменные инстинкты непросвещенной толпы. Доктор Фэрбер и его возлюбленная, еврейка Анна Герст, беззащитны перед предъявленным им грубо сфабрикованным обвинением в убийстве. После освобождения из тюрьмы героиня чувствует себя неспособной вернуться к тихой частной жизни. Ее волнует судьба страны, она решается на сопротивление фашизму.

3

«Дело об убийстве» было последней пьесой, написанной Толлером в Германии. Эмигрировав в 1933 г., Толлер живет сначала в Англии, потом — вплоть до самоубийства в 1939 г. — в Америке. Здесь писались последние его произведения — пьесы «Не надо больше мира!» (1937) и «Пастор Галль» (1939).

Опасность фашизма всегда вставала перед Толлером прежде всего в одном аспекте. Условием успеха фашистов писатель считал отказ от разума. «Сегодня смеются над разумом и презирают дух, — говорил Толлер, выступая в 1938 г. на Парижском конгрессе писателей, — количество одержало верх над качеством, смерть — над жизнью. В Европе зародилось безумие... Люди... верят хулителям разума. Они верят, что разум ослабляет волю, разрушает чувства, разбивает фундамент общества»¹⁸.

Установление режима фашистской диктатуры было в глазах Толлера доказательством неспособности народа к сопротивлению, его согласия на безответственное, бездумное рабство. В середине 30-х годов — время, когда уже были написаны «Флоридсдорф» Вольфа и «Испытание» Бределя, когда Зегерс работала над романом о не сдавшихся немецких коммунистах («Седьмой крест»), первой написанной в эмиграции пьесой Толлера стала гротескная карикатура на обезумевшее человечество.

«Не надо больше мира!» («No more Peace!») — это пьеса-памфлет. Действие происходит в несуществующей стране Дункенштейн, расположенной где-то на западе Европы. Раз очертив условный мир своей пьесы, Толлер затем вносит в нее множество параллелей и намеков, превращающих Дункенштейн в гротескный образ фашистской Германии. В пьесе нет и следа былой экспрессионистской абстрактности. Фантастический гротеск объединяет в рамках единого стиля фактографическую точность и обаяющую тенденцию.

Дункенштейн уже долгие годы не знает войны. Заключаются межнациональные браки. Школьники поют гимны миру, сложенные их учителями.

¹⁸ «Das Wort», 1938, Н. 10, S. 124.

лем на мотив известных нацистских песен. Но вдруг всеобщая умиротворенность нарушается таинственной телеграммой о том, что объявлена война. Остается неясным, кем она объявлена и против кого ведется. В тот же день весь облик страны преобразуется. Банкир Лобан — самое влиятельное в Дункенштейне лицо — призывает к власти диктатора Каина («Хайль Каин!» — приветствуют его жители). Начинаются преследования коммунистов, а представитель Лиги наций объявляет, что лозунг «Нет войне!» — пустая фраза. События стремительно развиваются. Однако в самый их разгар приходит телеграмма, извещающая, что войны, собственно, нет. Диктатор в растерянности. Появляется банкир Лобан. Он снова разрешает браки с иностранцами, а диктатору предлагает отправиться в экспедицию на Южный полюс: править страной Каин больше не может, так как он, как оказалось, нечистокровный дункенштейнец. Народ восторженно поет гимн миру.

События в пьесе разворачиваются за один день. В течение одного дня народ Дункенштейна с одинаковым энтузиазмом выступает за мир, за войну и опять за мир. Бессмысленно спорить о том, утверждает автор, какие идеи ближе сердцу человечества. С тугой готовностью оно идет туда, куда его поведут. Концепция пьесы поражает своей гротескной мрачностью. Даже в «Еугене Несчастном», думая о бесполезности революции, герои мучились сознанием своей беспомощности. В пьесе «Не надо больше мира!» люди — бездумные пешки в руках власти имущих. Легкость диалога, блестящее остроумие пьесы в конечном счете еще более подчеркивают ее трагический смысл: не встречая никакого противодействия, вершится выбор между жизнью и гибелью тысяч не способных понять все это людей.

И все-таки мысль о сопротивлении возникает и в последних произведениях Толлера. Писатель не мог не знать о тех, кто сохранял верность своим убеждениям в фашистской Германии. Для него, жадно ловившего каждую весть о своей родине, не могла быть безразличной борьба прогрессивной общественности за присуждение Нобелевской премии писателю антифашисту Карлу Осецкому, томившемуся в это время в нацистском концлагере. Не могло пройти мимо него и известие о трагической гибели не отказавшегося от своих убеждений поэта Эриха Мюзама, убитого в фашистском застенке. Имя Эриха Мюзама неоднократно упоминается в последней пьесе Толлера «Пастор Галль», действие которой происходит в Германии.

«Пастор Галль» («Pastor Hall») мало чем напоминает по форме предыдущую работу Толлера. Драматург не выходит из сферы достоверного. Рухнули надежды на мгновенный импульс всеобщего пробуждения к восстанию-бунту. И все же писатель видел, что в Германии были люди (многих из них он близко знал), которые в страшных условиях фашизма сохраняли непреклонность и волю к сопротивлению. Образы и ситуации «Пастора Галля» рождены этим основанным на фактах знанием. В пьесе нет сконструированных ситуаций (исключением является развязка), и, может быть, именно поэтому ее концепция так естественно растворена в материале. По-иному, другим путем, чем в публицистической пьесе «Не надо больше мира!», драматург приходит к тому же результату — долго искомому синтезу обостренной тенденциозности и широкого охвата конкретного жизненного материала.

Драма «Пастор Галль» вызвала разноречивые оценки. Работая над ней в последние годы жизни, измученный одиночеством и изолированностью, Толлер нашел в себе силы еще раз с надеждой посмотреть на свою страну. Героем его пьесы стал человек твердых демократических убеждений, оплатившийся за свою прямоту концлагерем. Пастор Галль не коммунист, он не участвовал раньше в политической борьбе. Это сильный и честный человек, даже под угрозой пыток он отказывается подписать документ о преданности Гитлеру. Галлю удается бежать из концлагеря.

Но, имея возможность избежать нового ареста, он приходит к выводу, что лишь его смерть, до конца выпитая чаша страданий, может послужить примером для сотен немцев. Добровольно он отдает себя в руки полиции. Эта развязка, явно «придуманная» по сравнению с достоверностью произведения в целом, вызвала ряд резких критических замечаний в немецкой демократической прессе, появившихся в связи с послевоенной постановкой «Пастора Галля» в Германии. Тогда же исследователь творчества Толлера Гарольд Гурвиц опубликовал вторую редакцию концовки, предложенную в свое время Толлером¹⁹. Не желая бежать из Германии, пастор Галль решает идти в церковь, чтобы здесь, предвидя неизбежный арест и гибель, произнести последнюю проповедь перед своей паствой, сказать людям смелую правду. «Герой или жертва?» — так был поставлен критиком вопрос, решение которого в определенной степени связывалось с итоговой оценкой всего творчества драматурга.

Герой или жертва... Как ни различны, на первый взгляд, оба предложенные автором решения (пассивная гибель или воззвание к народу), вряд ли они были так противоположны в глазах самого Толлера. Мученическая смерть как высокий образец твердости духа и страстное воззвание пастора к народу были для драматурга вариантами одной и той же идеи — старой идеи о великом подвиге героя, вдохновляющем толпу.

Героическим примером для немецкого народа были несломленные в застенках антифашисты. Однако едва ли для них был возможен путь добровольного возвращения в концлагерь, по которому пошел пастор Галль в первом варианте финала. Этот конец имеет явную литературную предысторию: он связан с общей концепцией героя и толпы, характерной для экспрессионизма.

Толлер писал своего «Пастора Галля» в то время, когда тысячи героев из различных стран вели вооруженную борьбу против фашизма в Испании. Писатель не мог не сочувствовать этому движению. Однако испанская тема не отражена в его творчестве. Толлер тратит в это время много сил, чтобы собрать средства — не в фонд республиканской армии, а в пользу голодающих крестьян из разоренных сел Испании. Жизнь сыграла с писателем злую шутку: собранные им два миллиона долларов попали в руки Франко и были потрачены на пушки для фашистской армии. Еще более усугубилось постоянно мучившее Толлера ощущение бесполезности всей его деятельности. Это мучительное чувство стало одной из причин, приведших писателя весной 1939 г. к самоубийству.

«Вечный юноша» — так писал в статье, посвященной памяти Толлера, Иоганнес Бехер²⁰. Всю жизнь Эрнст Толлер оставался неутомимым борником гуманизма, и в этой верности идеалу — сила лучших его произведений.

¹⁹ «Dramaturgische Blätter», Berlin, 1947, N 2.

²⁰ Johannes R. Becher. Dem guten Kameraden.— «Internationale Literatur», 1939, N 7, S. 135—136.

КАЙЗЕР

Творчество Георга Кайзера — значительная веха в истории немецкой драмы XX в. В первой половине 20-х годов он был властителем дум современного ему радикально настроенного молодого поколения Западной Европы. В театре экспрессионизма его пьесы по количеству постановок заняли первое место и шли с огромным успехом на сценах ряда европейских столиц — Лондона, Парижа, Москвы, Берлина, Праги, а также Токио и Нью-Йорка.

Драматургия Кайзера отличается исключительно широким разнообразием тем и жанров. Сюжеты своих комедий и драм он черпал из античной мифологии, библейских притч, средневековых куртуазных романов, исторических хроник и из современной жизни. В одно и то же время Кайзер писал гротескные комедии, фарсы, эпические трагедии, социальные драмы и романтические пьесы.

Обладая почти сверхъестественной работоспособностью, Кайзер иногда за один театральный сезон выпускал до семи пьес. Сложилась даже легенда, что Георг Кайзер — коллективный псевдоним, под которым будто бы работает целая группа драматургов. Ключ к этой, казалось бы, необъяснимой загадке лежит в самом отношении писателя к творческому процессу. В нем он видел смысл своей жизни. Равнодушный к материальным благам, чуждый светских развлечений, он многие годы своей жизни провел в тиши своего аскетически скромного кабинета в Грюнхейде, словно одержимый работая дни и ночи над своими произведениями. Творческий труд он считал своим гражданским и нравственным долгом. Едва закончив одну пьесу, он уже обдумывал идею и фабулу другой, даже не проявляя интереса к сценическому воплощению своего предыдущего детища. Плодовитый писатель оставил большое литературное наследство: свыше 60 драм, семь одноактных комедий, два романа, том лирических стихотворений, несколько рассказов и десятки статей по вопросам теории драмы и эстетики экспрессионизма¹.

Огромный размах художественной деятельности в сочетании с актуально злободневным содержанием его творений и дерзкой самобытностью формы естественно привлекали к изучению творчества Кайзера критиков, театроведов самых различных направлений. И при жизни и после смерти Георг Кайзер был и является до сих пор объектом серьезных монографических исследований, диссертаций, статей, эссе².

¹ Основные издания: Georg Kaiser. Gesammelte Werke. Bd. 1—3. Potsdam, 1928—1931; Georg Kaiser. Stücke. Auswahl und Nachwort von Manfred Wolter. Berlin, 1972; G. Kaiser. Stücke. Erzählungen. Aufsätze. Gedichte. Köln — Berlin, 1966.

² Труды: B. Diebold. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankf. a/M., 1924; E. A. Fivian. G. K. und seine Stellung im Expressionismus. München, Diss., 1947; M. Freyhann. G. Kaisers Werk. Berlin, 1926; H. Koenigsgarten. G. Kaiser. Potsdam, 1928; L. Levin. Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über G. Kaiser. Berlin, 1926; V. Fürdauer. G. Kaisers Dramatisches Gesamtwerk. Berlin, 1949; B. Kenworthy. Georg Kaiser. Inaug. Diss. Oxford, Backwell, 1957; W. Paulsen, G. Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen, 1960; M. Plessner. Der Dramatiker Georg Kaiser. Köln, 1972.

Георг Кайзер (Georg Kaiser, 1878—1945) родился в Магдебурге в семье коммерсанта средней руки. Окончив начальную школу, он поступил в гимназию, но к наукам особого рвения не проявлял, а в результате первого заболевания был вынужден на время прервать учебу. Получив аттестат, Кайзер не пожелал продолжать свое образование в высшем учебном заведении, а поступил учеником в торговое предприятие, в 1899 г. был послан по делам фирмы в Аргентину, где тяжело заболел малярией. Покинув Аргентину, Кайзер некоторое время жил в Европе, главным образом в Испании, затем возвратился на родину. Поселившись в Магдебурге у старшего брата, Кайзер продолжал лечиться, но все свободное время жадно читал, наверстывая упущенное. К началу 900-х годов относятся его первые литературные сочинения: небольшие пьесы, лирические стихи. В 1908 г. он женился на Маргарет Хабенихт, которая стала его верным другом и помощницей в литературной работе.

Подлинная литературная деятельность Кайзера как драматурга начинается с опубликования им в 1905 г. сатирической комедии «Ректор Клейст» («Rektor Kleist»). Уже в этой ранней пьесе намечается проблема, которая затем получит многообразную интерпретацию в его драматургии. Это — проблема соотношения духа и материи. Уродливый ректор провинциальной гимназии Клейст — неглупый образованный человек, страдающий от сознания своей физической неполноценности; над ним насмеваются и даже глумятся физически развитые здоровые шаловливые мальчуганы. Хилому, некрасивому Клейсту противостоит преподаватель гимнастики Корнмюллер, великолепный образчик мужской силы и одновременно редкостной тупости и педантичного упрямства, этот педантизм приводит к роковым последствиям — самоубийству школьника Фейзе.

Пьеса «Ректор Клейст» несомненно навеяна творчеством раннего Веддекинда, влияние которого Кайзер пронес через многие свои произведения. Это влияние проявилось в создании гротескных образов буржуазных филистеров, в бунте против мещанской морали. Как и драма Веддекинда «Пробуждение весны» (1891), пьеса «Ректор Клейст» подверглась нападкам цензуры и была поставлена на сцене лишь в 1918 г.

«Ректор Клейст», как это уже неоднократно отмечалось в критике, предвосхищает те проблемы раннего экспрессионизма, которые стали ведущими позднее³, в романах Г. Манна («Учитель Гнус»), в пьесах Зорге, Газенклевера, Броннена и других.

Молодой драматург вступил на литературное поприще в эпоху, когда подавляющая часть западноевропейской интеллигенции искала решения коренных социальных проблем в философии Шопенгауэра и Ницше. Демагогические выпады Ницше против морали современного буржуазного общества казались начинающему драматургу последним словом радикальной, антибуржуазной критики мещанства. Знаменательно, что в своей комедии-фарсе «Иудейская вдова» («Die jüdische Witwe», 1911) Кайзер ставит эпиграфом слова Заратустры: «О, мои братья, разбейте, разбейте старые скрижали!» И поэт сокрушает скрижали мещанского лицемерия, ханжеской морали. Срывая ореол святости с библейского мифа, писатель перекраивает легенду о прекрасной Юдифи, которая, согласно библии, совершила подвиг беспримерной патриотической силы, убив врага своей родины Олоферна. В комедии Кайзера Юдифь отнюдь не героиня, а просто женщина плотских вожделений, которые и определяют ее активность.

В «Иудейской вдове», как и в других «плотских» («Fleisch-Komödien»), как удачно назвал Бернгард Дибольд⁴ эротические пьесы Кайзера — «Король-Рогоносец» («König Hahnrei», 1913), «Кентавр» («Der

³ См.: E. A. Fivian. C.K. und seine Stellung im Expressionismus.

⁴ B. Diebold. Der Denkspieler G. Kaiser. Frankfurt a/M., 1924, S. 17.

Kentauer», 1916), а также в более поздней «Спасенный Алкивиад» («Der gerettete Alkibiades», 1920), — проявляются перекрестные влияния Ницше (культ сверхчеловека, отрицание каких-либо моральных критериев) и Ведыкинда (власть плоти, демонические образы чувственных жепциц). Вместе с тем привлекает внимание и нечто принципиально новое, что по сравнению с Ведыкиндом внес в свои «плотские» комедии Кайзер и что сближает его со штернгеймовским циклом «героического» мещанства. Это прежде всего ирония, нередко переходящая в гротеск и сатиру, как на это указывает В. Фикс, посвятивший свою диссертацию исследованию проблемы иронии в творчестве Кайзера⁵.

Атака писателя на лицемерие ханжеской мещанской морали усиливается в сатирической комедии «Кентавр». Юмористически обыгрывая античный миф о человеке-лошади, драматург изображает учителя Константина Штробеля, безукоризненного службиста, фанатически преданного своему «долгу» перед порядком. Вся жизнь Штробеля, как иронически показывает автор, состоит из неукоснительного выполнения категорического императива — должен: должен жениться на богатой невесте, должен быть образцовым семьянином и взыскательным наставником. Судьба ставит перед героем трудное испытание. Первая попытка вступить в брак кончается неудачей. Злополучную жертву гипертрофированного представления о долге с позором увольняют со службы и изгоняют из дома невесты. Счастливая развязка придает всем событиям откровенно фарсовый характер.

Ироническое отношение к бюргерской морали, лежащее в подтексте пьесы, роднит автора «Кентавра» со штернгеймовским циклом «Из героической жизни бюргера». Сближают их и общие стилевые особенности: короткие, отрывистые реплики, быстрые переходы трагического в комическое, а также парадоксальные ситуации, в которые попадают герои комедий.

2

Поворотом к экспрессионизму знаменуется наступление второго периода творчества Георга Кайзера. Характерные для экспрессионизма поиски «нового» человека, в образе которого должна была воплотиться братская всеобщность людей, Кайзер начал еще накануне первой мировой войны. В атмосфере лихорадочной гонки вооружений, кровопролитных Балканских войн, в обстановке обострившихся империалистических противоречий он выступает в драме «Граждане Кале» глашатаем мира и человеколюбия («Die Bürger von Calais», 1914).

В основу «Граждан Кале», написанных в форме драматизированной баллады, лег один из полуполюгендарных, полусторических эпизодов из времен Столетней войны между Англией и Францией в XIV в. — осада Кале войсками английского короля Эдуарда III.

Драматург сохраняет в общих чертах историческую версию хроники Фруассара. После длительной осады Кале в 1339 г. король Англии Эдуард III, наголову разбив французскую армию, поставил перед жителями Кале ультиматум: или город Кале и его чудесная гавань будут уничтожены до основания, или пусть шесть самых именитых, богатых граждан города, одетые в покаянное рубище с веревкой на шее и с ключом от городских ворот в руках, предадутся на «милость» или на «немилость» победителей. После тягостных колебаний, ведь речь шла о неминуемой гибели, нашлось шесть добровольцев, которые решили пожертвовать собой во имя спасения своих сограждан, ради спасения гавани, над сооружением которой трудилось несколько поколений. Именитые граждане Кале выполнили свой патриотический долг, проявив себя как подлинные герои, и только по прихоти счастливого случая (в эту ночь у английского короля родился сын) им была дарована жизнь.

⁵ W. F i x. Die Ironie im Drama G. Kaisers. Inaug. Diss. Heidelberg, 1951.



Георг Кайзер

Гравюра Л. Михельсона

Но в повесть былых лет Кайзер вносит нечто новое, нечто такое, что превращает его драму в типичное произведение экспрессионизма. Не шесть, а семь добровольцев готовы идти на смерть, один из них лишний и мог бы, вытянув счастливый жребий, считать себя вне опасности, но никто из семерых не хочет отказаться от самопожертвования.

И вот здесь-то и вступает в свои права миф о рождении нового человека. Новым человеком, совершающим подвиг не только во имя спасения родины, но и во имя высшего нравственного принципа, является самый уважаемый гражданин Кале — Эйсташ де сен Пьер. Он стремится к тому, чтобы дело подвига не было запятнано никакими случайностями или компромиссами. Эйсташ де сен Пьер не допускает, чтобы простая игра случая, жеребьевка решила вопрос о том, кто из них избежит смерти. Он отлично понимает, что каждый из добровольцев в глубине души надеется, что жребий освободит от верной смерти именно его. Для того чтобы сохранить подвиг во всей его кристальной чистоте, Эйсташ совершает акт героического самопожертвования. Он сам становится лишним, седьмым гражданином, но чтобы не уклониться от подвига, лишает себя жизни. В ночь накануне выхода шестерых граждан за городские ворота Эйсташ подносит к губам кубок с ядом. Актом самопожертвования он облегчает своим друзьям возможность выполнить до конца свой нравственный долг, а для себя лично решить таким путем проблему героического самопожертвования во имя высших нравственных постулатов.

В драме «Граждане Кале» проблема подвига решается писателем с чисто субъективистских позиций. Эйсташ де сен Пьер выступает как тип «нового» человека. Об этом торжественно возвещает его престарелый сле-

пой отец, идущий за гробом сына: «Я видел нового человека. Он родился в эту ночь».

Кайзер не считает, что самоубийство героя было бесполезным. Оно, по его мнению, оправдано той высшей целью, которую преследовал Эйстах, этот новый человек.

«Граждане Кале» — классическая драма экспрессионизма. Ее главной особенностью является то, что центральный конфликт перенесен из реального, исторического в сферу чистой духовности. Отсюда и условность образов драмы. Ее герои, хотя и имеют имена собственные (Эйстах де сен Пьер, Жан де Мьен, Пьер де Виссар, коннетабль Дюгесклен и др.), не похожи на обыкновенных смертных. Они скорее напоминают фигуры фресковой живописи, фигуры знаменитой скульптурной группы Родена⁶, созданной гениальным художником в 1895 г. Когда Кайзер писал свою драму, его вдохновляли монументальные, эпические величавые фигуры Родена. Фигуры эти с твердыми, грубыми пропорциями, с суровыми чертами лица как бы перешли с мраморного цоколя в драму Кайзера, наполнив ее духом гражданского героизма, сурового стоицизма.

Чтобы усилить впечатление, драматург дает ритмическое повторение одной и той же мысли, только в различных словесных конструкциях, и настойчивым повтором слова «шестеро» стремится объяснить и оправдать поведение седьмого:

Шестеро знатных граждан должны нести ключи от города,
шестеро именитых граждан должны выйти из городских ворот,
шестеро должны рано поутру выйти за город...

Не довольствуясь повтором словесной конструкции, Кайзер дает чисто зрительное восприятие подвига «нового» человека. В первом акте Эйстах занимает место в нижнем ряду ступенчатого зала ратуши, куда собирается народ, чтобы выслушать ультиматум короля. Постепенно он поднимается все выше и выше, по ступеням, пока в последнем акте его тело на погребальных носилках не поднимают высоко над головами присутствующих.

Так, искусным композиционным приемом показывает автор постепенное и неуклонное возвышение своего героя над другими гражданами Кале. Несмотря на черты пассивной жертвенности, которыми автор наделяет своего героя, «нового» человека, совершающего подвиг во имя и в духе экспрессионистских идеалов, есть все же нечто в этом образе, что позволяет с полным основанием говорить об активном характере устремлений Кайзера, о его ненависти к варварству войны, что, в частности, сближает эту драму с драмой Толлера «Человек-масса». В драме Кайзера эта черта проявляется в противопоставлении Эйстаха коннетаблю французской армии Дюгесклену, для которого воинская слава, тщеславие полководца важнее жизни и блага народа. В столкновении Эйстаха и Дюгесклена партия мира берет перевес над партией войны, и именно это и вносит в драму пафос гуманизма.

Постановка драмы «Граждане Кале» в берлинском театре в 1917 г. принесла ее автору мировую известность и на долгие годы утвердила его славу как одного из крупнейших драматических писателей своего времени.

После «Граждан Кале» миф о рождении «нового» человека, который силой своего нравственного подвига создаст новую всеобщность людей, будет варьироваться Кайзером во многих драмах. Однако ни в одной из них он уже не сможет подняться до высот гражданского гуманистического пафоса, как в исторической драме о людях Кале.

В «Спасенном Алкивиаде» («Der Gerettete Alkibiades», 1920), напри-

⁶ На это указал А. В. Луначарский: «Георг Кайзер превосходно, почти по-роденовски трактует эту полусторическую легенду». — А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 5. М., 1965, стр. 419.

мер, Кайзер, с одной стороны, продолжает развивать тему «Ректора Клейста», антиномию духа и тела, с другой — пытается воплотить в образе Сократа тип нового человека.

Древнегреческий философ Сократ, очень некрасивый, хилый, но сильный духом и светлым разумом, противопоставит любимцу афинян — пылкому, красивому и храброму Алкивиаду. Последний вначале презирает Сократа, но после того как Сократ спас ему жизнь, вынужден признать его духовное превосходство и даже примириться с тем, что его возлюбленная, красавица Фрина, отдала свое сердце Сократу. Но, будучи рабом своих страстей, Алкивиад, ослепленный ревностью, ненавией и одновременно уважая Сократа, идет на святотатство: он разбивает священные гермы. Ему грозит смерть, но Сократ, уже однажды спасший ему жизнь, ныне спасает его вторично. Он принимает вину на себя и тем самым жертвует собой ради Алкивиада, в котором он ценит воплощение жизненной энергии, отвагу и волю к победе.

По замыслу Кайзера, греческий философ Сократ должен воплощать собой тип нового человека, готового на самопожертвование во имя торжества высших идеалов человечества. И все же духовное содержание образа Сократа кажется памного обедненным по сравнению с образом Эйстапа де сен Пьера.

Поиски нового человека, ищущего «полноту жизни» (*Lebensfülle*), продолжаютя и в драме «С утра до полуночи» («*Von Morgen bis Mitternacht*»). Она появилась в печати в 1916 г., но ее первые наброски относятся к 1912, т. е. предвосхищают «Граждан Кале». Это одна из самых значительных, социально заостренных пьес Кайзера. Лежащая в ее основе трагическая коллизия вытекает не из абстрактной, умозрительной схемы, а из глубокого понимания сущности буржуазных отношений в современном собственническом обществе. Трагический процесс обездушивания, обезличивания человека в мире чистогана показан в ней с поразительной художественной силой. В ней, как справедливо отмечает Вилфрид Адлинг, «обозначена проблема социально-политического кризиса довоенной и послевоенной Германии»⁷.

Герой драмы — Кассир из провинциального банка не более, чем робот по отсчитыванию денег. Больше половины своей жизни он проводит в тесной кассе-клетушке, склоняясь над пачками банкнот и денежных документов. Его жизнь ограничена рамками мещанской обстановки, типично бюргерского домашнего уюта: пианино в углу гостиной, клубки шерсти, — его дочери непрерывно что-то вяжут, котлеты, которые его жена готовит к возвращению мужа со службы. Власть рутины так велика, что когда взбунтовавшийся Кассир отказался от обеда, его старуха-мать умерла, — она не смогла пережить нарушения раз и навсегда заведенного порядка. Бунт Кассира вспыхнул внезапно, для этого было достаточно внешнего повода — прикосновения к руке Кассира изящной, надушенной тонкими духами жевской ручки. У Кассира вспыхивает желание жить. Наскоро записав в карманы пиджака кредитные бумажки на 60 тысяч марок, Кассир пускается вдогонку за прекрасной пезнакомкой, которая, увы, оказалась добродетельной матерью семейства, путешествующей вместе с сыном-художником. Кассир в отчаянии покидает отель, где остановилась «Дама», и с этого момента начинаются его скитания по «станциям» жизни.словно вихрь пронесится перед ним окружающая его социальная действительность, принимающая причудливые, символические формы различных «станций»: домашний очаг, оставленный им на гибель и позор, заснеженная равнина, где деревья протягивают ему скелетообразные руки, игорный дом, берлинский Спорт-палас, убежище Армии спасения. Борьба за существование в современном собственническом обществе облечена в форму «шестидневной гонки» за наживой, за успехом — один вырывает-

⁷ Weimarer Beiträge, 1959, Н. III, S. 370.

ся вперед, другой падает, раздавленный своим счастливым соперником. Оглушенный и оглуленный представившимся ему зрелищем, Кассир вначале принимает участие в этой «шестидневной гонке», подстрекая к бегству других, ставя на тотализатор огромные суммы. Но пыл его быстро остывает, когда он убеждается в том, что иллюзорный «рай» — не что иное, как уродливый, гримасничающий мир собственняков, холуйски пресмыкающийся пред сильными мира сего. Грубая похоть, корыстолюбие, борьба всех против всех, — вот что такое «станции» жизни, по которым проходит Кассир. Толпа грешников, собирающаяся в убежище Армии спасения, казалось бы, искренне раскаивается в своих земных прегрешениях, но одной горстки золота, которую им бросает под ноги Кассир, оказывается достаточно, чтобы вновь разгорелись страсти и кающиеся грешники превратились бы в жадную свору.

Окончательный удар вере Кассира в «настоящего» человека наносит «сестрица» Армии спасения. Она поначалу казалась Кассиру единственным «настоящим человеком», «короной» и «зерном» человечества. Но и тут он жестоко обманулся. «Сестрица» приводит полицию и выдает ей Кассира, польстившись на обещанную за поимку преступника крупную денежную награду. Исчезает последняя иллюзия. «На золото всех банков мира нельзя купить то, что является настоящей ценностью...» — восклицает Кассир. «Полнота жизни», к которой он стремился, оказалась пустым призраком, а деньги — самым жалким обманщиком.

Придя к этому горестному выводу, потерпев крушение своей веры в человека, Кассир кончает с собой. Он стреляет в себя и падает на занавес, на котором нашит огромный крест. Деталь не случайная для драматургии Кайзера. Элементы христианской символики и христианского ритуала постоянно появляются в его пьесах. Кассир умирает, словно распятый на кресте; тело Эйстаха де сен Пьера ставят на ступеньки алтаря, убийца-миллионер в «Коралле» перед казнью прижимает к губам кусочек коралла, символизирующего блаженное состояние души. Однако было бы ошибочно принимать эти элементы христианской символики за доказательство религиозности писателя, напротив, Кайзер обращается к ним, словно бросая тем самым вызов ортодоксальной обрядности.

3

Между драмой «С утра до полуночи» и последующими экспрессионистскими произведениями Кайзера пролегла полоса событий всемирно-исторического значения. Октябрьская революция в России, революции в Германии и в Венгрии, образование Баварской советской республики, послевоенная разруха, тяжелый экономический кризис, голодные бунты, обострение классовой борьбы между пролетариатом и капиталистами, массовые забастовки — в этой до чрезвычайности накаленной атмосфере появляются драмы Кайзера 1917—1920 гг., составившие вершину экспрессионистской драматургии. Это трилогия «Коралл» («Die Koralle», 1917), «Газ I» («Gas I», 1918), и «Газ II» («Gas II», 1920) и мистерия в трех частях: «Ад — Путь — Земля» («Hölle — Weg — Erde», 1919).

Эстетико-философские предпосылки для создания драмы-мистерии «Ад — Путь — Земля» сформулированы Кайзером в трактате «Видение и образ» («Vision und Figur», 1918)⁸. Опираясь на философские труды Платона, Кайзер формулирует теорию драмы экспрессионизма. В ее основе, по мнению Кайзера, должно лежать видение — святая святых драмы. «Есть только одно видение, это видение обновленного человечества. Все является видением, ибо оно есть единое. Единое, которое заключает в себе небо и землю и небесно-земного человека».

⁸ Ее анализ см.: A. Meese. Die theoretischen Schriften G. Kaisers. Diss. München, 1965.

Для Кайзера, таким образом, видение является основной формой для выражения социальной и политической проблематики драмы. Отсюда и специфика его образов. Их функция в том, чтобы воплощать мысль, драматическое же действие происходит не в поступках, а в мыслях героев, не в реальной жизни, а в их воображении.

Отвергая реалистическую основу драматического произведения, Кайзер делает ее краеугольным камнем мысль. «Видение» Кайзера подобно идее Платона. Многообразные и многообразные фигуры, воплощающие это «видение» (идею) — всего лишь слепки, отражения видения, хотя полностью его никогда отразить не могут. «Драматург Мысли» (Denkspieler) — назвал Кайзера один из первых его исследователей Бернгард Дибольд. Сценические образы для Кайзера лишь носители мысли, и каждая встреча образов — это повод для возникновения мысли.

С этими эстетическими принципами он и вступает в круг драматургов-экспрессионистов. Критики, исследователи творчества Кайзера (Мейзе, например), справедливо отмечали отсутствие в его драмах лиризма, что объясняется рационализмом образов, строгой, почти математической архитектурной их композицией.

Философские основы трактата «Видение и образ», вся его субъективистская, идеалистическая концепция нашли свое художественное воплощение в мистерии «Ад — Путь — Земля». (Ее конструкция навеяна пьесой А. Стриндберга «Путь в Дамаск».) В ней звучит оптимистическая вера в то, что в современном обществе, наконец, созрели условия для рождения нового человека, новой человеческой всеобщности. В первой части трилогии — «Ад», наиболее близкой к реальному пониманию социальной действительности, Кайзер ставит конкретный вопрос об ответственности в буржуазном обществе каждого из его членов за существующее в мире зло. Эта вполне конкретная и убедительно сформулированная мысль служит отправным пунктом для динамической смены ряда эпизодов — «станций», в которых раскрывается иллюзорность буржуазной филантропии, трагикомизм современных дон кихотов, наивно верящих в возможность нравственного перерождения людей под влиянием моралистической проповеди, увещевания.

В следующих частях трилогии писатель круто меняет курс. Появляется «новый» человек. Это символическая фигура мистерии «Странник» («Spazierer»), который своим личным примером самоотверженного отношения к ближним, своим активным вмешательством в судьбы людей неожиданно пробуждает в них сознание своей коллективной вины перед всем человечеством. Люди различных классов, ранее насмехавшиеся над наивным мечтателем, добровольно идут теперь в тюрьму, чтобы отбыть наказание за свои преступления перед человечеством. К их покаянной процессии присоединяются и тюремная стража, и комендант тюрьмы, и судья, и адвокат. Совместными усилиями они превращают «земной ад» в «земной рай». Мистерия заканчивается апофеозом всеобщего братства, торжеством нового человека, превратившего земную юдоль в светлое царство разума и доброты.

Последние части трилогии значительно слабее «Ада». В этом повинна лежащая в основе этих пьес искусственная схема. Действие по существу отсутствует. Конкретный диалог тоже. Образ Странника, как бы сошедшего со страниц евангельских апокрифов, схематичен и расплывчат, как и те идеалы, которые он проповедует. Каким будет земной рай и каковы будут его социальные контуры — драматург не знает, да и не очень этим интересуется. Важно, говорит Странник своей пастве, поставить проблему, все остальное образуется, пока они будут в пути. Все же следует подчеркнуть, что рай мыслится писателем не в потустороннем мире, а здесь, на грешной земле.

Экспрессионистическая мистерия «Ад — Путь — Земля» многими чертами предваряет социальную трилогию «Коралл», «Газ I», «Газ II».

В трилогии о Газе драматург пристально рассматривает те враждебные народу социальные силы, которые противодействуют появлению нового человека, уродуют, разрушают его полезную деятельность.

В пьесе «Коралл», играющей роль увертюры к драмам о Газе, автор утверждает, что в современном капиталистическом обществе личность, как бы могущественна она ни была, не может построить для себя оазис счастья, изолированный райский уголок, не соприкасающийся с людскими страданиями, с человеческим горем. В центре драмы «Коралл» стоит Миллиардер, крупный монополист, который хотя и родился сыном простого рабочего, но уже давно и прочно вошел в свою роль жестокого угнетателя пролетариата. Тяжелые годы его юности воспринимаются им теперь как «ужас», от которого он когда-то бежал и от которого он ныне хочет ограждать своих детей. Чтобы не входить в контакт с этими «ужасами» и как можно меньше соприкасаться с теневыми сторонами жизни, Миллиардер нанимает на службу в качестве личного секретаря молодого человека, похожего на него как две капли воды. Единственное внешнее различие между ними — это коралл, прикрепленный к часовой цепочке Секретаря. В овальной комнате, напоминающей своей формой «пламенное сердце земли», в день «открытого четверга» Секретарь принимает посетителей и, подменяя своего хозяина, раздает щедрые подачки всем нуждающимся в буржуазной филантропии. Именно в этом и заключается социальная функция Секретаря. Но мечты Миллиардера об обретении на земле «коралловой идиллии» разбиваются вдребезги о суровую правду жизни. Дочь уходит от него, а сын, на которого он возлагал все свои надежды, превращается в противника отца, идет против него, обвиняя отца в преступном накоплении капиталов ценой жесточайшей эксплуатации рабочего класса.

Мечты Миллиардера построить для себя и для своих детей зеленый оазис среди бушующего моря человеческих страданий оказались мифом, наивной сказкой для детей. Смерть рисуется ему отныне как единственный выход из тупика. Но прежде, чем умереть, Миллиардер хочет хоть на краткое время вкушать блаженство «кораллового рая». Он убивает, придравшись к пустяку, Секретаря и присваивает себе его коралл, символ безмятежного, светлого мироощущения. За этот миг блаженства Миллиардер платится головой.

В драмах «С утра до полуночи» и «Коралл» намечаются принципиальные различия в трактовке образа героя между Кайзером, с одной стороны, и Р. Зорге и В. Газенклевером, — с другой. Желания кайзеровских героев ничем не отличаются от вождедений той среды, от которой они бегут. Внешний мир пленяет их своим тлетворным очарованием. В пьесах Зорге и Газенклевера, наоборот, герои, презирая окружающий их мир, устремляются всеми своими помыслами в мир высоких иллюзий, идеальных порывов.

Поняв слабость своего «нового» человека, Кайзер попытался ее «исправить» в драмах о Газе, создав в них образы идеальных героев, готовых на любое самопожертвование во имя своих идеалов.

Мысль о преступности всякого вида капиталистического накопления независимо от того, в какую обманчивую мишуру оно бы ни рядилось, — вот то принципиально новое, что вносит Кайзер в драмы о Газе. В двух последующих частях трилогии: «Газ I» и «Газ II» дается дальнейшая эволюция психологии обновленного человека. В «Газе I» Сын миллиардера стремится исправить зло, которое причинял людям его отец. Он отказывается от права присвоения себе прибавочной стоимости и равномерно распределяет прибыль между всеми рабочими, участвующими в процессе производства. Завод вырабатывает газ, который становится универсальным видом энергии, заменяющей воду и уголь. Однако Сын миллиардера с отчаянием наблюдает за тем, как усиливается процесс обезчеловечивания рабочего, как погоня за прибылью превращает людей в автома-

тов, пробуждает в них дух собственничества. Сын миллиардера предчувствует близость неминуемой катастрофы и не ошибается. Газ, вырабатываемый заводом, несмотря на то что все формулы и расчеты тщательно выверены, взрывается, ибо механизмы не выдерживают чрезмерного напряжения, заводские корпуса взлетают на воздух, гибнут тысячи людей.

Взрыв газа и последовавшая за ним страшная катастрофа со всей очевидностью доказывают Сыну миллиардера, что капиталистическая система в самой своей основе губительна для трудового народа и ни при каких условиях, ни при каких лучших побуждениях не может дать народу счастья, ибо она сама по себе является грозной, всеразрушающей силой. Какой же выход предлагает он? Сын миллиардера не встает на путь активного революционного действия, не призывает рабочих к ломке капиталистического способа производства, нет, — вместо этого он строит утопию о земном рае для рабочих на лоне природы, среди зеленых поселков, вдали от города-чудовища. Но его наивная, патриархальная антиурбанистическая проповедь не привлекает к нему сердца трудящихся, они безучастны к ней. Конфликт между утопистом-мечтателем и рабочими кончается тем, что рабочие насмешливо отвергают его иллюзорные проекты и идут вслед за Главным инженером по пути восстановления производства, хотя бы это и повлекло за собой еще худшее их порабощение.

В финале драмы Сын миллиардера оказывается в полной моральной изоляции, так и не решив проблемы создания нового общественного строя. Нерешенной остается эта проблема и в последней части трилогии — «Газ II», где крушение мифа о новом человеке с его абстрактно-гуманистическими иллюзиями связано уже не с экономическим переустройством общества, а с его моральным перевоспитанием на началах новой этики.

Носителем этой новой гуманистической этики, идеалов общечеловеческого братства выступает Миллиардер-рабочий, по своему социальному положению ничем не отличающийся от других пролетариев. Босой, в сером рубище, он работает на газовом заводе, ранее принадлежавшем его деду — Миллиардеру и отцу, и полностью разделяет трагическую судьбу простых рабочих, жалких придатков к машинам. Стремясь к высоким прибылям, рабочие перенапрягают свои жизненные силы, что приводит к обратным результатам. Напряжение спадает, производительность труда резко снижается, происходит взрыв газа, основного продукта завода, который теперь работает исключительно на военные нужды. И вновь, как в «Газе I», в заводском управлении собираются рабочие — мужчины и женщины, юноши и девушки, изнуренные неблагоприятным, мучительным трудом, босые, в мешковатом сером одеянии. Они отказываются работать, они не хотят, чтобы вырабатываемый ими газ служил главным оружием в кровопролитной войне.

Нарастающее возмущение передается через отдельные реплики рабочих, сливающиеся в одну могучую симфонию отчаяния.

- Газа не будет!.. — восклицают голоса.
- Мой труд создает — не для меня.
- Мой пот выедаёт — не для меня.
- Мой каторжный труд дает прибыль — не для меня.

Производство газа приостанавливается, но этого не могут потерпеть капиталисты, заинтересованные в продолжении выгодной для них войны. «Люди в желтом» — партия войны — угрожают насилием, репрессиями, грозят отнять у рабочих их право на общественное распределение прибыли, если они не возвратятся к машинам.

Какое же решение проблемы предлагает Кайзер? Он открывает перед трудящимися два пути. Один из них — намечает Главный инженер. Он открыл новое вещество — ядовитый Газ II, применение которого даст решающий перевес в войне, а следовательно — сулит громадные барыши

хозяевам завода — «людям в желтом». Иной путь им предлагает Миллиардер-рабочий: альтруистическая проповедь всеобщего братства, отказ от насилия, мечты о построении нового царства, новой всеобщности людей, но... уже в потустороннем мире. Если его отец — Сын миллиардера — еще был уверен, что новое царство можно построить на земле в условиях современного общества, то у его сына таких иллюзий уже нет. Построить счастливую жизнь для трудового народа смогут лишь новые люди на развалинах старого мира. И это будет совсем новое человечество.

Два пути, два мировоззрения находят свое отражение в словесной расправе Главного инженера и Миллиардера-рабочего:

Главный инженер: Захватите власть.

Миллиардер-рабочий: Создайте себе свое царство.

Главный инженер: Зажгите ядовитый газ.

Миллиардер-рабочий: Молчите и внемлите тому, что небо и земля, затаив дыхание, ожидают вашего решения, которое запечатает судьбы мира!

Гуманистическая проповедь пацифиста-утописта не увлекает рабочих. Они чувствуют всю несостоятельность идеалистических проектов Миллиардера-рабочего и идут вслед за Главным инженером, чтобы под его руководством продолжать дальнейшее разрушение мирной жизни на земле. Тогда новый человек находит, как ему кажется, единственный путь к построению идеального царства на земле. Для этого надо разрушить все земное, уничтожить человечество и создать взамен его новое. И он разбивает колбу с ядовитым красным газом II. Тем самым он уничтожает все живое. Груды плит, стекла и человеческие скелеты заполняют сцену. Круг замкнулся. Решить проблему освобождения человечества от власти капитала на земле — по мысли Кайзера — не представляется возможным.

Социальный пессимизм, которым окрашен финал трилогии о Газе, — яркое свидетельство того безнадежного идейного тупика, куда зашло сознание радикальной немецкой интеллигенции в первые годы Веймарской республики. «Газ» — лебединая песня кайзеровского нового человека, чья вера в возможность построения на земле царства всеобщего братства потерпела полное крушение, и вполне логично, что в последующие годы драматург к этой проблеме уже более не возвращался.

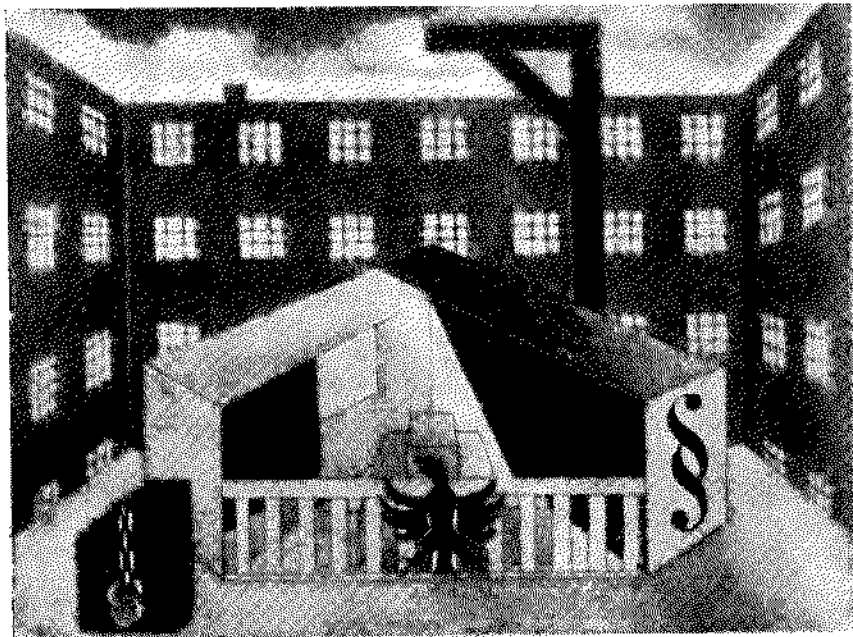
Пьесе «С утра до полуночи» и трилогию «Газ» можно отнести к вершинам экспрессионистской драмы. Крупный знаток сцены, ее законов, которые драматург неоднократно формулировал в своих теоретических работах — «Драматический поэт и зритель» («Der dramatische Dichter und der Zuschauer», 1923), «Кризис театра» («Die Krise des Theaters», 1923) и др.⁹, — он приводит в действие целый арсенал театральных средств: конструкция сцены, декорации, световые эффекты, музыка, архитектура спектакля в целом — все подчинено замыслу драматурга. Хотя судьба героя из действия не вырастает, не мотивируется особенностями его характера, все же кайзеровская драма тревожит, волнует зрителя. Своими драмами «Кайзер колет и режет», — писал М. Фрейхан¹⁰.

Эмоциональному воздействию кайзеровских драм в большой мере способствует язык его пьес. Он лаконичен, экспрессивен, обильно насыщен междометиями, динамичен благодаря преобладанию глаголов и повелительной формы наклонения:

— Не давайте ему говорить! Не пускайте его наверх! Стойте плотно! Никого не пропускайте! Бегите прочь! Бегите прочь!.. Не слушайте его! Бегите! Бегите! — восклицает Конторщик в драме «Газ I».

⁹ Статьи Кайзера по вопросам эстетики драмы вошли в книгу: Georg Kaiser. Stücke. Erzählungen. Aufsätze. Gedichte. Köln — Berlin, 1966.

¹⁰ M. Freyhans. G. Kaisers Werke, S. 224.



*Эскиз Георга Гросса к постановке драмы Кайзера «Рядом»
3 ноября 1923 г.*

*

С середины 20-х годов начинается спад экспрессионизма, постепенный отход ведущих драматургов эпохи от «драмы мысли». Нетрудно понять, что причины этого следует искать в той социально-экономической и политической обстановке, которая сложилась в Германии в период Веймарской республики.

Крах мелкобуржуазных иллюзий радикально настроенной немецкой интеллигенции, связанный с разочарованием в веймарской демократии, не мог не отразиться на идейной проблематике последующих произведений Георга Кайзера. Он по-прежнему много работает, но его пьесы конца 20-х и начала 30-х годов чужды постановки больших социальных тем. Зато благодаря запутанной, детективной фабуле они снискали шумную популярность буржуазной публики. Таковы остроумная, динамично построенная пьеса «Бульварщина» (в русском переводе «Кинороман» — «Kolportage», 1924), изощренная психологическая драма «Дважды Оливер» («Zweimal Oliver», 1936) и ряд мелодрам и комедий («Бегство в Венецию» — «Die Flucht nach Venedig», 1923). Напомним, что сужение социального пафоса и переход к развлекательной драматургии отмечается и в творчестве В. Газенклевера — «Браки заключаются на небесах» (1928) и «Делец» (1928) и в драматургии К. Штернгейма — «Школа в Уцнахе, или Новая деловитость» (1926). В своей проблемной и политически заостренной статье «Театр современной Германии» Фридрих Вольф отмечал, что неустойчивое политическое положение внутри страны после подавления пролетарских восстаний в Рурской области и провалившегося гитлеровского путча в Мюнхене обусловило временный отход крупных немецких драматургов от постановки больших проблем в сторону развлекательных пьес. Георг Кайзер, Фриц Унру и другие «покидают военную тематику и ищут спасения в бульварных пьесах и кинороманах,

попутно пытаюсь осмеять эти жанры и в то же время подпадая под их влияние»¹¹.

Уже в драмах конца 20-х годов у Кайзера намечается поворот от легкого развлекательства к углубленному психологизму. «В поисках внутренней свободы герои Кайзера преступают закон», — пишет А. Эльбе¹². Эту особенность в эволюции тематики Кайзера критик объясняет более глубоким проникновением драматурга в сущность веймарской демократии. «В каждом человеке я ищу его тождество», — приводит он слова писателя.

В свете этих высказываний и следует понимать его пьесы «Октябрьский день» («Oktobertag», 1928), «Миссисипи» («Missisipi», 1930), «Садовник из Тулузы» («Der Gärtner von Toulouse», 1938). В них Кайзер изображает звериный мир утонченных, изощренных злодейств, в которых в преображенном виде звучит его протест против окружающего мира социальной несправедливости.

4

С приходом к власти гитлеровской клики Кайзер с его призывом к братской всеобщности, с его борьбой против милитаризма и мракобесия сразу же пришелся не ко двору в коричневом рейхе. В 1933 г. он был исключен из секции литературы Прусской академии, все его произведения были запрещены к постановке на сценах немецких театров. Эти жестокие гонения поставили писателя в крайне бедственное положение. «Передо мной, — писал Кайзер, — стояла дилемма: либо умереть с голоду, либо покончить жизнь самоубийством»¹³. Узнав от друзей, что ему грозит обыск и арест, Кайзер тайно покидает Германию, едет вначале в Нидерланды, а оттуда в Швейцарию, где в исключительно трудных материальных условиях он проводит последние годы своей жизни.

Однако, как вскользь замечает Отто Манн в своей статье о творчестве Георга Кайзера, «несчастья его личной жизни обернулись счастьем для его творчества»¹⁴. Годы эмиграции не сломили его духовно. В пьесах швейцарского периода с большой отчетливостью проявляются его антифашистские, антиимпериалистические позиции. Двенадцать драм, два романа, около полутора ста лирических стихотворений, публицистика — вот далеко не полный итог неутомимой деятельности писателя-эмигранта.

Отдав в «Розамунде Флорис» («Rosamunde Floris», 1940) последнюю дань пьесам о героях-злодеях, рабах своих низменных страстей, Кайзер решительно обращается к проблемам антифашизма и антимиитаризма.

«Солдат Танака» («Der Soldat Tanaka», 1940) — центральная пьеса этого последнего периода творчества Кайзера. Молодой японский крестьянин Танака с малых лет воспитан в себя веру в абсолютную справедливость и неизбежность существующего порядка. Он обожает и обожествляет императора, гордится своей солдатской формой и в фанатическом выполнении всех предписаний «порядка» видит смысл своей жизни. Трагическое прозрение молодого солдата наступает тогда, когда он узнает, что его родная сестра была продана родителями в публичный дом, чтобы уплатить налог на армию императора. Столкновение с унтером, который грубо приказывает ему убираться прочь и уступить ему девушку, за ласки которой он уплатил деньги, совершает полный переворот в душе Танаки. Он закаляет штыком и унтера и обесчещенную сестру. Убий-

¹¹ Ф. Вольф. Театр современной Германии. — «Литературный критик», 1934, № 6, стр. 178.

¹² А. М. Elbe. Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur G. Kaisers. Diss. Hamburg, 1959, S. 244.

¹³ Цит. по кн.: J. Marx. G. Kaiser, ich und die anderen. Zürich, 1970, S. 18.

¹⁴ O. Mann. Georg Kaiser. — «Expressionismus». Zsmg. H. Friedmann. Heidelberg, 1956, S. 279.

ство унтер-офицера и категорический отказ Танаки просить у императора помилования — в этом проявляется бунт героя, но уже не абстрактный, а сознательный, активный бунт, направленный против вопиющих противоречий классового общества. Перед нами уже не экспрессионистский герой, способный лишь на пассивное осуждение социального зла, а борец против существующего порядка. Убивая унтера, Танака убивает свою веру в императора, свое подчинение устоям деспотического общества.

Хотя формально действие пьесы развивается в Японии, не вызывает сомнения, что в этой драме Кайзер обличает милитаристское, фашистское государство в той его крайней форме, которую оно обрело в гитлеровской Германии. Следует также учесть, что, живя как политический эмигрант в «нейтральной» Швейцарии, Кайзер, не смел открыто выступать с разоблачением третьего рейха. Его трагическое мироощущение усугублялось еще и тем, что он не мог активно бороться с фашизмом с помощью привычного для него оружия слова.

«Я бы, собственно говоря, должен был бы покончить с собой, освободить от себя мир, потому что я никогда не был способен создать что-либо, кроме произведений искусства, в то время, как мне надо было бы изобретать химикалии разума против фашистской чумы»¹⁵, — писал Кайзер своему другу Юлиусу Марксу, автору интересной книги «Георг Кайзер, я и другие».

Бессилие возмущало Кайзера: он не имел права поступить на службу, обязан был регулярно являться для перерегистрации в управление по делам иностранцев, любое эссе, даже стихотворная строка, «оскорбительная» для Гитлера, могла бы явиться поводом для высылки его из «нейтральной» Швейцарии.

К этому еще добавлялись и денежные затруднения: те немногие гонорары, авансы, которые ему присылали из Нидерландов, он отсылал жене и детям, вынужденным оставаться в Германии. Нуждаясь сам, он щедро оказывал помощь другим, таким же, как и он, изгнанникам из фашистского рейха.

В этой сложной обстановке духовной изоляции и материальных лишений Кайзер продолжал творить и даже действовать. Так, некоторое время он, по словам Ю. Маркса, носился с мыслью организовать заговор на жизнь Гитлера. Глубокое разочарование в западной демократии, капитулянтская политика буржуазных государств, пассивность союзников вдохновили его на сатирические стихи, направленные против Даладье и Чемберлена.

Мировоззрение Кайзера последних лет с наибольшей силой отразилось в цикле лирических стихов, над которыми он напряженно работал в два последние года своей жизни (1944—1945), сочиняя иногда в день по шесть стихотворений.

Стихи Кайзер начал писать еще в самом начале своей литературной деятельности — в 900-х годах. Но его ранняя лирика не была оригинальной и слагалась под большим влиянием Стефана Георге, позднее — Рильке. Теперь, после большого перерыва, поэт вновь обратился к стихам. Он назвал их «Работа. Стихи» («Werk. Gedichte»), как бы подчеркивая этим необычным названием, что они дались ему нелегко. «Мои стихи, — признавался Кайзер в одном из писем, — были разговорами, которые я ни с кем не вел»¹⁶. По сути это были разговоры, которые рассчитаны на широкую аудиторию.

Лирический жанр необыкновенно подходил для выражения отчаяния, ужаса перед свершающимся злом, для отражения потрясенного мира поэ-

¹⁵ J. Marx. G. Kaiser, ich und die anderen, S. 103.

¹⁶ H. Markus. Die Lyrik Georg Kaisers im Zusammenhang seines Werkes. Diss. Marburg, 1970, S. 72.

та. Современный мир заселен крысами («Крысы» — «Die Ratten»), с которыми не может справиться даже самый искусный флейтист. С лица человека спали маски («Маски» — «Die Masken») и обнажился его омерзительный лик. Стихотворение «Не смеешь ты» («Du sollst nicht») посвящено проблеме конфликта между добром и злом, между гуманизмом и жестокостью. В некоторых произведениях передано ожидание дня страшного суда, когда, однако, мертвые не воскреснут, а «крича, падут на землю и вновь умрут». В стихотворениях «Рыбак» («Der Fischer»), «Убийство детей» («Kindermord»), «Я горю» («Ich brenne») и др. поэт раскрывает страшный, звериный, зачумленный мир, в котором погибает все живое, дети исходят кровью, и он, поэт, неизбежно должен гореть в пламени пожара, охватившем все вокруг.

Прекрасным образцом закамуфлированной антифашистской лирики является стихотворение «Внук» («Der Enkel»). Оно написано в форме романтической баллады, традиционной для немецкого романтизма. Начинается оно с идиллической картины. Старый дед, сидя в уютном кресле, держит на коленях внука и хвастливо рассказывает ему о своих былых «подвигах»: разбоях, грабежах, насилиях и поджогах. Мальчик в ужасе спрыгивает с его колен и спрашивает, зачем он так поступал. Удивленный наивностью ребенка, дед отвечает; «... непослушание грозило бы мне смертью». Охваченный презрением, мальчик плюет деду в лицо.

Лейтмотивом поздней лирики Кайзера является обличение разбойничьей идеологии фашистов, протест против всех форм надругательства над человеческой личностью («Автопортрет» — «Selbstbildnis»; «Без пути» — «Fahrtlos»; «Проклятие» — «Verdammung»).

Среди многочисленных поэтических произведений есть и воспоминания юности, лирические пейзажи Швейцарии, беседы-монологи с друзьями. Лирика Кайзера последних лет значительно расширила палитру художника, внесла ценный вклад в его творчество и доказала, это самое главное, что Кайзер до конца своей жизни не переставал бороться с фашизмом оружием слова.

*

Драматургия Георга Кайзера отличается глубокой противоречивостью и в проблематике, и в построении художественного образа. В большинстве своих драм он призывает обновленного человека создать на земле царство мира и покоя, господство чистого и гуманного сердца, но пути к этому утопическому царству ведут через обман, насилие, преступления, через нравственные мучения. Если писатель, с одной стороны, требует для своего героя неограниченной свободы, то, с другой — индивид безлик, схематичен и ничем не подтверждает своего права на эту неограниченную свободу. Строго, почти математически рассчитанный рационализм его пьес зачастую переходит в буффонаду, в эксцентрику, в гротескную заостренность образов, порою кажущихся алогичными, в то время как неправдоподобные, почти анекдотические сюжеты сплошь и рядом оборачиваются вполне реальной жизненной ситуацией.

Все эти противоречия вызывали в западноевропейской критике бурю самых различных, друг другу противоречащих оценок творчества Кайзера. Так, например, Б. Дибольд писал, что Георг Кайзер якобы лишен каких-либо традиций в немецкой литературе.

С этим суждением трудно согласиться, так как творчество выдающегося немецкого экспрессиониста выросло на немецкой почве, впитало в себя традиции классической немецкой литературы от Шиллера до Гейне, от Бюхнера до Гейне. Драма идей Кайзера обладает многими чертами, которые сближают ее с драмами Шиллера, а его концепция социаль-

ного детерминизма, его понимание сущности преступления во многом роднит его с Бюхнером. Сценические образы Кайзера, взяты ли они из истории, или из мифологии, или из анекдота, всегда движутся в том же социальном пространстве, что и образы классической немецкой литературы. Его лирика, испытавшая на себе влияние Стефана Георге, Гауптмана и Рильке, впоследствии в его зрелых стихах была обращена к традиции немецкого романтизма, обнаруживая в то же время свое самобытное, кайзеровское видение мира.

Драмы Георга Кайзера были издавы в молодой Советской республике еще в 1923 г.¹⁷ Факт сам по себе знаменательный. Во вступительной статье к «Драмам» А. В. Луначарский дает очень интересный анализ творчества немецкого экспрессиониста, объективно оценивая сильные и слабые стороны его драматургии.

А. В. Луначарский определяет сущность творчества Кайзера как антибуржуазное. «... Борьба с капитализмом и со всем капиталистическим укладом жизни остро присуща Кайзеру»¹⁸. А. В. Луначарский подчеркивает социальную направленность писателя, в чьем лице немецкий буржуазный класс встретил непримиримого врага. «Это как нельзя более роднит его с Бернардом Шоу, у которого он действительно многому научился»¹⁹. Луначарский высоко ценит художественные особенности драматургии Кайзера, одобрительно пишет об его остроумии, о даре хорошей выдумки, имея в виду блестящие фабулы его драм, но одновременно останавливается и на идейной слабости, на противоречивости его произведений. Драмы Кайзера революционны, ибо они призывают человека к действию, ратуют за изменение человека, за переворот всей жизни общества, но так как исходные позиции в этом изменении занимает эволюция духа, а действие заключается в нравственной проповеди, то отсюда, как справедливо показывает Луначарский,— слабость революционного призыва драматурга, обусловленная приматом духа над материей.

¹⁷ Георг Кайзер. Драмы. Вступительная статья А. В. Луначарского. М.—Пг., 1923.

¹⁸ А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 420.

¹⁹ Там же.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ОТНОСИТЕЛЬНОЙ СТАБИЛИЗАЦИИ И ЭКОНОМИЧЕСКОГО КРИЗИСА (1923 — 1933)

1

1923 г. завершился событиями, которые знаменовали перелом в политической и идеологической жизни Германии. Революционный кризис, длившийся в стране в течение пяти лет и порождавший периодически вспыхивавшие восстания и бои в Берлине, Мюнхене, Рурской области, Саксонии и т. д., к этому времени исчерпал себя. В октябре — ноябре 1923 г. рейхсвер жестоко расправился с рабочими правительствами Саксонии и Тюрингии и подавил восстание в Гамбурге. С другой стороны, потерпели крах и попытки крайней реакции свергнуть республиканский политический строй. Вслед за капповским путчем 1920 г. провалился и гитлеровский путч в Мюнхене в 1923 г. Наступили годы известной политической стабилизации.

Одновременно наступила относительная стабилизация и в экономике страны. Денежная реформа, проведенная президентом имперского банка Ялмаром Шахтом, положила конец хозяйственному хаосу и опустошительной инфляции. К этому времени закончилась экономическая перегруппировка, множество мелких и средних предприятий разорились, и на их месте утвердились новые могущественные монополии. Процесс монополизации охватил не только промышленность и торговлю, но и внедрился — это было для Германии новым явлением — в сферу культуры и информации, распространился на значительную часть прессы, кинопродукции и театрального дела. Этот процесс привел к созданию своего рода машин централизованного управления общественным мнением и массового внедрения низкопробных стандартизованных идей, интересов и вкусов.

Значительная часть периодической печати Веймарской республики была сосредоточена в руках газетно-журнальных концернов Шерля, Ульштейна и Моссе. С особой наглядностью процесс монополизации проявился в области кинопроизводства и кинопроката, где царил почти безграничная диктатура акционерного общества УФА (UFA — Universum-Film-Aktiengesellschaft). Во главе УФА стоял Альфред Гугенберг, бывший коммерческий директор концерна Круппа, основатель и председатель Немецко-национальной народной партии, один из руководителей крайне реакционного Гарцбургского фронта правых сил, в котором участвовала и гитлеровская партия. Тесные связи УФА с заправилами финансового капитала и тяжелой промышленности и с крайне правыми партиями определяли идейно-тематический стандарт массовой кинопродукции.

Коммерческая монополизация коснулась также и сценического искусства. В Берлине в 20-е годы образовался театральный концерн братьев Роттер. Они унифицировали репертуар своих театров и, стремясь угождать вкусам мещанской публики, изгнали из него всякий намек на серьезную общественную и эстетическую проблематику. Не скупясь на затраты, которые потом окунались с лихвой, братья Роттер сумели привлечь в свои театры некоторых широко популярных актеров, имена которых

обеспечивали кассовое процветание. В эти годы коммерческое поветрие затронуло в какой-то мере даже Макса Рейнгардта.

Периодическая пресса, издательства, кино, театр представляют собой материальную основу литературного развития. Положение дел в этих областях культурной жизни не могло не сказаться на состоянии литературы в Веймарской республике. Спрос создавал предложение. Он влиял определенным образом даже на творчество некоторых видных писателей. В. Газенклевер пишет легкие развлекательные комедии. К. Эдшмид в соответствии с конъюнктурой на книжном рынке создает репортажи о путешествиях в экзотические страны. Тот же К. Эдшмид, Э. Штукен и другие поддаются требованиям моды на поверхностные «исторические» романы.

С другой стороны, монополизированные коммерческие органы информации выпускали на рынок огромными тиражами тривиальную литературу всех видов — низкопробные детективные романы, слегка замаскированную порнографию, и т. д. Большое распространение имел «кич», безвкусно-сентиментальная халтура на потребу мещан, слащавые и малограмотные любовные романы из «великосветской» жизни¹. Их авторами были Гедвиг Куртс-Малер и ее дочери Анна Элизабет Маргарете Эльцер, Фрида Биркнер. Но прежде всего монополистический капитал использовал зависимую от него индустрию массового чтения для повседневного распространения в стране антидемократической, расистской и милитаристской идеологии, сыгравшей немалую роль в процессе фашизации Веймарской республики.

Разумеется, монополии не имели универсальной власти над духовной жизнью страны. Они оказывали большое влияние на так называемую «массовую культуру», но вместе с тем 20-е годы были в Германии эпохой значительного подъема социально-критического, гуманистического искусства. На немецкой сцене вслед за спектаклями экспрессионистских режиссеров Леопольда Иесснера, Карла Гейнца Мартина и других наступило время блистательных успехов «политического театра» Эрвина Пискатора и «эпического театра» Бертольта Брехта. В немецком кинематографе период от 20-х — до начала 30-х годов знаменуется появлением ярких и новаторских фильмов от резко антибуржуазного, сатирического «Голубого ангела» до революционной «Куле Вампе».

В 1929 г. в политической и общественной жизни Веймарской республики наступила новая полоса. Вспыхнувший со страшной опустошительной силой мировой экономический кризис особенно катастрофически сказался на положении в Германии. Массовые локауты, колоссальный рост безработицы, нищета и голод среди трудящихся — все это вызвало резкое обострение политической обстановки в стране. Явственно возрастают сила и влияние Коммунистической партии. Руководимая ленинским Центральным Комитетом во главе с Эрнстом Тельманом, она возглавляла борьбу германских трудящихся против голода и нужды, против реакции и фашизации страны. На выборах в рейхстаг в ноябре 1932 г. за КПГ было подано уже 6 миллионов голосов.

Но одновременно значительно возрастает активность национал-социалистической партии, этого — как ее характеризует Эрнст Тельман — «самого опасного и самого грязного орудия германского финансового капитала»². Социальная демагогия гитлеровцев начинает находить все больший отклик среди политически отсталых слоев мелкой буржуазии, крестьянства и даже рабочего класса. «Когда капитализм был потрясен мировым экономическим кризисом 1929—1933 гг., — писал впоследствии Вильгельм Пик, — когда огромная нужда втянула миллионы людей из слоев немецко-

¹ Об этом см.: Dorothee Bayer. Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert. Tübingen, 1963.

² Ernst Thälmann. Reden und Aufsätze der deutschen Arbeiterbewegung. Bd. II. Berlin, 1956, S. 520.

то народа, не интересовавшихся до тех пор политикой, в водоворот политической борьбы, когда Гитлеру и его партии удалось заманить эти массы беспримерной национальной и социальной демагогией, германские империалисты начали все чаще делать ставку на нацистов...»³

Отдавая себе отчет в возрастающей опасности гитлеровской диктатуры, немецкие коммунисты развернули решительную борьбу за единство действий рабочего класса, за создание широкого антифашистского фронта, и «усилия коммунистов повести рабочих на борьбу... увенчались бы успехом, если бы социал-демократия и социал-демократические вожди профсоюзов беспрестанно не препятствовали образованию единого фронта»⁴. Своей политикой «меньшего зла», политикой постоянных уступок наступающей реакции социал-демократические лидеры в конечном счете способствовали приходу Гитлера к власти.

Насыщенная электричеством атмосфера последних лет республики вызвала заметные изменения в немецкой литературе, которая все более непосредственно и активно вовлекается в политические волнения своего времени: становится предметом ожесточенных схваток различных партий и лагерей (как это было, например, с романом Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» и снятым по этому роману фильмом) или сама занимает боевые позиции и вторгается в общественную борьбу. Пламенным словом (оно же является и «делом» писателя) борются против военной угрозы, против реакции и фашизма Генрих Манн и Томас Манн, А. Цвейг и Л. Франк, Осецкий, Тухольский, Мюзам, Толлер и др. В 1930 г. появился выдающийся антифашистский роман Л. Фейхтвангера «Успех». Это ретроспективное повествование, отделенное от описываемых событий промежутком в 7—9 лет и стилизованное под «исторический роман», фактически было посвящено острым политическим проблемам современности. Локализованный в провинциально-баварских рамках сюжет «Успеха» в то же время был тесно связан с общественными процессами не только общегерманского, но и общеевропейского масштаба.

В 1929—1933 гг. одним из важнейших факторов, определявших литературный процесс в Германии, стала пролетарско-революционная литература⁵. В конце 1928 г. был основан Союз пролетарско-революционных писателей Германии, а с августа 1929 г. начал выходить орган Союза, ежемесячный журнал «Ди линкскурве». «В эти годы пролетарско-революционная литература в количественном и качественном отношении поднялась на более высокую ступень. Ее вклад в национальную литературу был весьма весом»⁶. Творчество и общественная деятельность пролетарско-революционных писателей способствовали сдвигу всего фронта немецкой литературы влево и усилению в ней антивоенной и антифашистской направленности.

2

В середине 20-х годов, когда экспрессионизм уже завершил в основном путь своего развития, широкое распространение в немецкой литературе и искусстве — как идейно-эстетическая реакция на него — получила так называемая «новая деловитость» (*Neue Sachlichkeit*)⁷.

Общественно-историческая почва как экспрессионизма, так и «новой деловитости» легко различима. Экспрессионизм был преимущественно искусством эпохи мировой войны и революционного подъема — искусством

³ Вильгельм П и к. Избранные произведения. М., 1956, стр. 254.

⁴ Там же, стр. 102.

⁵ Пролетарско-революционной литературе и деятельности Союза пролетарско-революционных писателей посвящена в томе специальная, XVII глава.

⁶ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung». Bd. 4. Berlin, 1966, S. 319.

⁷ Встречающееся иногда обозначение «новая вещьность» — неточный перевод немецкого термина, не передающий главной сути этого общественно-эстетического явления.

апокалиптических видений и восторженных пророчеств, кошмаров и надежд, «распада и торжества»⁸ — искусством, программная антология которого носила двузначное название «Menschheitsdämmerung», что могло означать «Закат человечества», равно как и «Рассвет человечества». «Новая деловитость» была порождением уже иной исторической эпохи — относительной стабилизации капитализма: революционные бои миновали, годы экономических потрясений и гражданских бурь, инфляции, восстаний, неустойчивости, казалось, ушли в прошлое. Значительная часть интеллигенции отвернулась от вчерашних кумиров — экспрессионистских бунтарей-мечтателей с их «химерами» и «снами».

«Новая деловитость» была, строго говоря, не художественным течением, а скорее жизнеощущением, «современным стилем жизни». Она влияла не только в искусстве, но и в быту, в одежде и причёске, в характере интересов и увлечений. Американизм, лишенная излишней чувствительности деловая энергия, принцип рационализации во всем — на производстве, в устройстве быта, даже в сфере личных отношений, практицизм, активный интерес к технике и спорту — таковы были характерные черты этого стиля. Технические изобретения, сделанные в предшествующие десятилетия, но не получившие тогда массового распространения, именно в это время внедрялись в быт больших городов и радикально изменяли внешний облик и внутренний ритм жизни: автомобили, авиация, электричество, радио, кино... Перелет Линдберга через Атлантический океан всколыхнул умы. В повестку дня стал и на всяческие лады склонялся вопрос о человеческой личности в эпоху совершенного развития техники и неслыханного прогресса науки. Художники и философы провозглашали новые эстетические принципы — принципы функциональной эстетики: взамен архаических критериев красоты, взамен смятения чувств и экзальтированной духовности экспрессионистов они призывали ориентироваться на проверенные расчетами формы и пропорции океанского лайнера или нью-йоркского небоскреба, призывали видеть красоту времени в документе, факте, прикладной полезности предмета.

Стилевые очертания «новой деловитости» — жадное пристрастие к приметам современного в жизни, отрицание сентиментальной мечтательности и возвышенных иллюзий, архаической «красоты», психологических глубин и страстных иррациональных порывов, утверждение принципов практичности, полезности, конкретности, организованности, трезвости и т. п., — эти очертания были достаточно широки, и в их пределах различались отнюдь не однородные по своему идейному и общественному содержанию, подчас даже враждебные друг другу тенденции. Если для одних представителей «новой деловитости» американизм, утилитаризм, документальность были способом поэтизации и утверждения буржуазного бизнеса, т. е. своего рода апологетическим аккомпанементом к процессу стабилизации капитализма (Э. Регер, М. Хаусман), то для других «новая деловитость» была формулой обращения к реализму, показателем стремления увидеть жизнь такой, какова она есть, без преобразования ее через призму субъективных и малоказательных восторгов, равно как и проклятий. Среди художников, в той или иной степени затронутых влиянием «новой деловитости», были и люди левой идейно-политической ориентации, вплоть до Л. Фейхтвангера, К. Тухольского, Б. Брехта, Э. Отвальта, Дж. Хартфилда и др.

Одним из характерных представителей «новой деловитости» был очень популярный на рубеже 20—30-х годов поэт и прозаик Эрих Кестнер (Erich Kästner, 1899—1974). В течение нескольких лет он сотрудничал в леводемократической печати Лейпцига и Берлина. Особое значение для его идейно-политического самоопределения имела его близость к журналу «Ди вельтбуэне». Антиимитаристская, антифашистская направленность

⁸ Так называлась книга молодого Бехера: *Verfall und Triumph*.



Эрик Кестнер
Фотография

этого еженедельника характеризовала также идейный облик группировавшихся вокруг него сотрудников.

Кестнер прежде всего прославился своими сатирическими и проникнутыми своеобразной лирической прозой стихотворениями, которые регулярно появлялись в «Вельтбюне», в «Берлинер тагеблат» и «Франкфуртер цейтунг», исполнялись в литературных кабаре Берлина и были изданы автором в четырех его поэтических сборниках «Сердце на талии» («Herz auf Taille», 1927), «Звон в зеркале» («Lärm im Spiegel», 1928), «Мужчина отвечает на вопросы» («Ein Mann gibt Auskunft», 1930), «Песнь между стульями» («Gesang zwischen den Stühlen», 1932).

Сам Кестнер называл свои стихи «обиходной поэзией» (Gebrauchslyrik), и это понятие стало определяющим вообще для поэзии, развивающейся в русле «новой деловитости». Экзальтированной страстности, бунтарскому пафосу и хаотичности экспрессионистов, смутной ассоциатив-

ности, порой даже эзотеричности позднего Рильке противопоставлялись традиционная строфика и рационалистическая ясность мысли и формы, а главное — конкретность и определенность социально-нравственной позиции поэта. Не случайно в идейном и эстетическом отношении Кестнер (как и некоторые другие близкие «новой деловитости» писатели — Л. Фейхтвангер, Г. Кестен и др.) ориентировался на великого немецкого просветителя Г. Э. Лессинга.

Как и Ремарк — хотя и на несколько другой лад, — Кестнер представлял поколение, для которого жестокой и незабываемой травмой была мировая война. Он ненавидел войну и военщину с позиций жизни и человечности. Война оставалась главной темой его стихов, ее мертвецы звали из братских могил, напоминали о том, что было, предостерегали от новых угроз:

Мы тут лежим, и наши кости сгнили.
«Спят вечным сном!» — твердите вы про нас.
Нет, страх за вас терзает нас в могиле
И не дает смежить нам мертвых глаз...
...Четыре года эта бойня длилась.
Четыре года длилась, как века.
За годы бойни правда нам открылась:
Не верьте в бога, в слуг его и милость!
Будь проклят тот, чья память коротка!

Бескомпромиссный антимилитаризм был исходным пунктом достаточно разветвленной социально-критической тематики поэзии Кестнера. Он клеймил своим сатирическим пером все те общественные, бытовые и психологические приметы Веймарской республики, которые были связаны с пруссаческими традициями германского прошлого и таили в себе опасность их перерастания в новую войну, — националистическую смесь, дух холопства и верноподданничества, интеллигентофобию, казарменные нравы, перенесенные в гражданскую сферу, фельдфебелей в штатском, зани-

мавших должности учителей, чиновников, директоров, судей и т. д. В стихотворении «Другая возможность» Кестнер задумался, какой стала бы Германия, если бы она вышла победительницей из войны. При всей гиперболичности и гротескности рисуемой воображением поэта картины, образ до предела милитаризованной страны, превратившейся «в огромный сумасшедший дом», был внутренне соотносен с реальностью Веймарской Германии.

...Тогда б всех мыслящих судили,
И тюрьмы были бы полны,
И войны чаще водевилей
Разыгрывались в изобилье,
Когда б мы только победили...
Но, к счастью, мы побеждены.

Перевод К. Богатырева

Лирический герой стихов Кестнера — пролетарий умственного труда. Ему хорошо знаком вкус нищеты и безработицы, голода и социальных унижений. Сама жизнь, жестокий экономический кризис соединили его общностью судьбы и интересов с миллионами других бедняков и внушили ему глубокое чувство человеческого братства. Вместе с тем доминирующий тон этих стихов — трезвость. Поэт не опьяняется иллюзиями и не впадает в восторженную декламацию на тему: человек добр! Чаще — напротив, с горьким сарказмом рисовал он всяческие проявления зла в человеческих отношениях и социальной действительности. Взгляд его на жизнь был довольно мрачен, и от понимания закономерностей общественного развития он был достаточно далек. Но он твердо знал, что капитализм бесчеловечен, абсурден и исторически исчерпал себя, хотя и не делал из этого ясных и определенных выводов:

Вы плёте мне письма. И мне это лестно.
Но в каждом вопрос, как на страшном суде:
«Где ж все позитивное, Эрих Кестнер?»
А черт его знает где!..
...Прогнал ваш мир, крутятся вхолостую,
И государство давно на краю
Могилы. Вы думаете, я срифмую —
И все удержится, как на клею?..
...Да, при смерти время. Ему на Востоке
Давно приготовлен осиявший кол.
Уже наступают последние сроки.
Запомните: кладбище не мюзик-холл!

Перевод К. Богатырева

Таким же пониманием аморальности и абсурдности современных общественных отношений и такой же неопределенностью исторической перспективы отмечено и наиболее значительное произведение прозы Кестнера — роман «Фабиян» («Fabian», 1931). Берлин на рубеже 20—30-х годов предстает в нем в гиперболизированно-сатирическом изображении писателя как некое современное подобие Содомы и Гоморры, как фантазматическая гора зла и порока. Автор ведет читателя по нескончаемому лабиринту социальных и бытовых несообразностей: разврат в его самых изощренных и доведенных до грани невероятного формах, лишенный всякого разумного смысла политический фанатизм враждующих партий, циничная и лживая ярмарка общественного мнения, именуемая прессой, хаос экономического кризиса и безработицы, ночные кабаки, полицейские участки, приемные покои, бордели, редакции газет — все это чередуется и мелькает в лихорадочном темпе, под завывание джаз-банда, в неверном свете уличных фонарей.

В этом безумном мире, отдавая дань его страстям и неистовствам, но в то же время сохраняя в какой-то мере нравственную неподвластность ему, живут и действуют герои романа Фабиан и его друг Лабуде. Подзаголовок романа гласит: «История одного моралиста». Это относится и к Фабиану, и к Лабуде — оба они моралисты. Эти близкие позиции самого писателя персонажи, обладая трезвым, почти циничным взглядом на окружающих их людей и обстоятельства, сохранили в то же время ставшее уникальным качество — совесть и сознание морального долга. С верой в разум, единственную не скомпрометированную в их глазах ценность, ищут они выход из тупика для себя лично и для общества в целом, и оба терпят поражение. Лабуде погибает в результате подлости и зависти. Фабиан бросается спасать упавшего в реку ребенка, но... «мальчик с ревом выплыл на берег. Фабиан утонул. Он, к несчастью, не умел плавать». Этими словами заканчивается роман. При всей строгости «новоделовитой» стилистики Кестнера, аллегорический характер этого заключительного пассажа несомненен.

«Фабиан» был вершиной реалистической прозы Кестнера. Его последующие повести — «Трое мужчин в снегу» («Drei Männer im Schnee», 1934), «Георг и происшествия» («Georg und die Zwischenfälle», 1938) и др. — были уступкой литературно-коммерческим требованиям. Это были изящно написанные, но обладавшие весьма незначительным социально-критическим потенциалом развлекательные истории о добрых, человеческих миллионерах и аристократах, стоящих выше имущественных и сословных предрассудков.

Вполне заслуженной международной славы Кестнер достиг как автор повестей для детей, переведенных на множество языков, — «Эмиль и сыщики» («Emil und die Detektive», 1928), «Точечка и Антон» («Pünktchen und Anton», 1931), «Летающий класс» («Das fliegende Klassenzimmer», 1933) и др. Детские повести Кестнер называл «ахиллесовой пятой своего пессимизма». В детях, которых он так любит, в детском коллективе и царящих в нем законах писатель находит доброту, отзывчивость, солидарность, бескорыстие, беспритязательность и естественность — все качества истинной человечности, утраченные в обществе взрослых.

В годы гитлеризма книги Кестнера были запрещены и сожжены, но сам он остался в Германии, а его произведения — в том числе и новые — продолжали издаваться за границей, главным образом в Швейцарии. На литературное сотрудничество с фашизмом, несмотря на всяческие авансы со стороны режима, он не пошел. После разгрома Третьей империи, особенно в первые послевоенные годы, известностью пользовались антифашистские и антимилитаристские стихи, зонги, фельетоны Кестнера, которые печатались в газетах, исполнялись в кабаре и по радио и были собраны в книгах «Повседневные дела» («Der tägliche Kram», 1949) и «Маленькая свобода» («Die kleine Freiheit», 1952). Но несмотря на непомерную по сей день популярность Кестнера, наибольшее значение в истории немецкой литературы и в общественной жизни Германии его творчество имело в годы Веймарской республики.

Видным представителем «обиходной поэзии», поэтом, имя которого в 20-е годы связывалось с течением «новой деловитости», был Иоахим Рингельнац (Joachim Ringelnatz, псевдоним Ганса Беттихера — Hans Böttcher, 1883—1934). Поэт-кабаретист, продолжатель традиций иронической, цинично-насмешливой музыки Кристиана Моргенштерна, он выступал с чтением своих стихов до первой мировой войны в мюнхенском кабаре «Симпль», а затем в знаменитом берлинском кабаре Макса Рейнгагардта «Пустой звук» («Schall und Rauch»). Наиболее известные сборники его стихов — «Гимнастические стихи» («Turngedichte», 1920), «Куддель Даддельду» («Kuddel Daddeldu», 1923), «Конечно» («Allerdings», 1928), «Стихи трех лет» («Gedichte dreier Jahre», 1932) и др.

В стихах Рингельнаца понятия, священные и незыблемые для немец-

ких респектабельных и националистически настроенных меццан, тракуются в нарочито сниженной, прозаизированной манере или при соблюдении интонации полной серьезности вводятся в алогичный абсурдный контекст⁹. Лексикон прописных истин выворачивается наизнанку, все почтаемое по традиции возвышенным и поэтичным подвергается осмеянию. Типичный пример — стихотворение «Табакерка»:

Сия табакерка была необычной:
Фридрих Великий ее самолично
Выточил из куска древесины,
Чем повод ей дал для безмерной гордыни.
Привлеченный запахом, натошак
Заполз в табакерку древесный червяк,
Но та ему начала пышно вещать
Про Фридриха, войны и прусскую знать:
«Старый Фриц был такой, старый Фриц был сякой!»
А голодный червь потерял покой.
И, вгрызаясь в дерево, молвил зло:
«Эк ее с Фридрихом развезло!»

Перевод И. Фрадкина

В области прозы, в особенности искусства романа, признанным представителем «новой деловитости» был Герман Кестен (Hermann Kesten, род. 1900). Он представлял ее не только в своем творчестве, но и в известной мере как организатор литературного движения на рубеже 20—30-х годов, как руководитель издательства Киппенхойера, как составитель и издатель программной антологии «24 новых немецких рассказчика»¹⁰.

Известность Кестена была связана прежде всего с его диалогией — романами «Иозеф ищет свободу» («Josef sucht die Freiheit», 1928) и «Распутный человек» («Ein ausschweifender Mensch», 1929). В первом из них рассказывалась история тринадцатилетнего гимназиста Иозефа Бара, который, живя в стесненных условиях в одной комнате с матерью, двумя сестрами и дядей, к своему ужасу оказывается нечаянным свидетелем совершенно скотских сцен: как его мать отдается за деньги случайному знакомому, как дядя соблазняет племянницу, вслед за тем кончающую жизнь самоубийством, как вторая сестра Иозефа сходится с неким студентом. Потрясенный уроками этой «школы жизни», Иозеф покидает дом с чувством отвращения к людям и человечеству. В романе «Распутный человек» читатель снова встречается с Иозефом спустя семь лет. Овладевшая им еще прежде с почти маниакальной силой идея личной свободы принимает опустошительный характер. Повинуясь этой идее, Иозеф рвет все личные связи, отталкивает от себя и губит любящих его людей. Возненавидев отечество, укрывшись от войны в нейтральной Голландии, он становится «убежденным бунтарем. Он был озлоблен и жаждал переворотов. Общество отвергло его. Следовательно, он должен свергнуть это общество, помочь миру обрести новый общественный строй»¹¹.

В немецкой критике Кестен стяжал репутацию «фанатика правды». В своем абсолютном значении это определение более чем сомнительно, но оно заставляет задуматься над присущей этому писателю и в высшей степени характерной для «новой деловитости» концепцией правды. Конечно, в той демонстрации человеческой испорченности и социальных уродств, которая происходит в романах Кестена, заключена определенная правда о мире капитализма. Но это, если можно так выразиться, «герме-

⁹ Это дает повод некоторым современным критикам на Западе видеть в Рингельнаде поэта, родственного сюрреализму.— См., например: Wilhelm Duwe, Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Zürich, 1962, S. 214.

¹⁰ «24 neue deutsche Erzähler». Hrsg. von Hermann Kesten. Berlin, 1929.

¹¹ Hermann Kesten. Ein ausschweifender Mensch. Berlin, 1929, S. 224.

тическая правда»: она содержит в себе констатацию некоторых фактов и обстоятельств, но не указывает на возможность выхода из порочного круга, на возможность движения и изменений. На основе этой ограниченной правды возникает странный вариант «романа воспитания», в котором герой хотя и проходит некоторый условно намеченный путь развития, но на фоне как бы раз навсегда данных, застывших в мертвой неподвижности обстоятельств социальной жизни.

Демонстративная бесстрастность и беспристрастность романов Кестена выражали сокровенные тенденции «новой деловитости». Они пронизывали и его последующие романы — «Счастливые люди» («Glückliche Menschen», 1931) и «Шарлатан» («Der Scharlatan», 1932). Холодно-безучастная манера повествования, нарочито подчеркиваемое безразличие к судьбе героев, к их страданиям и бедствиям, равнодушно-недоверчивое отношение к всяческим экспрессионистским надеждам и «химерам» и к революционным планам социальных перемен, констатация мерзости жизни как конечный вывод мудрости земной, цинично-юмористическое описание отвратительного и страшного — все это характеризовало не только индивидуальное своеобразие Кестена, но и его стиль как одного из самых типичных представителей определенного художественного направления.

После гитлеровского переворота Кестен покинул Германию. В эмиграции он был литературным руководителем немецкого антифашистского издательства Аллерт де Ланг. В жанровом отношении его творчество претерпело известные изменения: он пишет исторические романы с актуальным антифашистским подтекстом — «Кастильский мавр» («Der Mohr von Kastilien», 1935), «Фердинанд и Изабелла» («Ferdinand und Isabella», 1936), «Король Филипп II» («König Philipp der Zweite», 1938) и др. Из произведений на современную тему наибольшей известностью пользовался его роман «Дети Герники» («Die Kinder von Gernika», 1939) — на сюжет из гражданской войны в Испании. В 50—60-е годы Кестен уделял много внимания культурно-историческим и литературным эссе, собранным в книгах «Мои друзья — поэты» («Meine Freunde — die Poeten», 1953), «Дух беспокойства» («Der Geist der Unruhe», 1959), «Все сплошь литераторы» («Lauter Literaten», 1963) и др.

В середине 20-х годов в немецкой литературе стало все громче звучать имя драматурга Карла Цукмайера (Carl Zuckmayer, род. 1896), которого критика вскоре также — правда, с несколько меньшими основаниями, чем Кестнера, Рингельнаца и Кестена, — сопричислила «новой деловитости». Первые стихи Цукмайера эпитонски экспрессионистского толка, его первые пьесы — «Крестный путь» («Kreuzweg», 1920), «Панкрац просыпается» («Pankraz erwacht», 1924) — успеха не имели. Комедия «Веселый виноградник» («Der fröhliche Weinberg», 1925) положила начало широкой известности Цукмайера и почти непрерывной цепи его творческих триумфов.

Начиная с «Веселого виноградника» со всей отчетливостью определились те черты творчества Цукмайера, которые сделали его видной фигурой антиэкспрессионистской волны в немецкой драматургии. В противовес бесплотности и абстрактности экспрессионистских образов, экстатичному и патетическому языку драм Толлера или Унру — в пьесах Цукмайера выступают полнокровные, живые характеры, прочно заземленные в конкретном материальном быте, звучит сочная, приправленная народным юмором, подчас диалектально окрашенная речь. Писатель утверждает на сцене атмосферу народности: он черпает свои сюжеты из фольклора, из легенд и шванков, он погружает зрителей в мир рейнских виноделов, баварских крестьян, берлинских мещан, в его пьесах даже в персонажах из образованной среды проступает зримая связь с их плебейскими истоками.

Комедия «Веселый виноградник» была апофеозом ликующих биологических сил жизни, вина, плотской любви, безудержного веселья. Несколь-

ко грубоватый, но подкупающий своей непосредственностью, свободный от всякой манерности и жеманства юмор роднил эту комедию со шванками и фастнахтшпилями, с традициями народного смехового творчества. В фольклор уходили своими истоками и последующие пьесы Цукмайера, в частности драма «Шиндерганнес» («Schinderhannes», 1927) о благородном разбойнике, защитнике бедняков Иоганне Бюклере, прозванном «Ганс-живодер» — «Шиндерганнес», и пьеса «Шельм фон Берген» («Der Schelm von Bergen», 1933) о легендарном сыне палача, завоевавшем сердце принцессы и вместе с ним рыцарское достоинство. Оба эти сюжета связывали творчество Цукмайера с наследием немецкого романтизма (Гейне и др.). Высшим достижением писателя в веймарские годы была ставшая всемирно известной пьеса, или, как автор ее обозначил, «немецкая сказка в трех актах», «Капитан из Кепеника» («Hauptmann von Köpenick», 1931). Цукмайер и спустя тридцать лет считал ее своим лучшим произведением¹².



Карл Цукмайер

Литография Эмиля Штумпа, 1928

Как в свое время похождения Хлестакова раскрыли сущность российско-николаевской действительности, так и счастливо найденный сюжет этой пьесы Цукмайера оказался емким и точным символическим выражением сути внутренне прогнившего прусско-казарменного строя. Трагикомическая история неудачника и парии Вильгельма Фойгта, который, оказавшись обладателем офицерского мундира, тем самым неожиданно получил в свои руки ключ, открывающий двери к успеху в официальных «патриотических» кругах, — эта история, рассказанная Цукмайером с сатирическим блеском, саркастически и в то же время с некоей затаенной болью, хотя она и относилась к вильгельмовской Германии, прозвучала необычайно актуально в стране с неизжитыми наследственными пороками милитаризма и шовинизма, в канун прихода Гитлера к власти.

Годы фашизма Цукмайер провел в эмиграции, в Австрии, Швейцарии и США. В это время проза, к которой писатель иногда обращался еще в 20-е годы («Крестьянин из Таунуса» — «Der Bauer aus dem Taunus», 1927), занимает в его творчестве, пожалуй, большее место, нежели драма («Любовная история» — «Eine Liebesgeschichte», 1934, «Зальваре» — «Salwage», 1936 и др.). Но в последние годы второй мировой войны Цукмайер возвращается к драматургии, в послевоенный период его пьесы снова пользуются большим успехом на западногерманской сцене.

3

События первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции в России, знаменовавшие наступление всеобщего кризиса капитализма, имели особое значение для Германии, пережившей социаль-

¹² См.: Horst Bienek. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1965, S. 204.

ные потрясения необычайной силы. Губительная империалистическая бойня, тотальное военное поражение, крах гогенцоллерновской империи, разруха и инфляция и, наконец, пять лет гражданской войны, завершившихся поражением революционных сил,— это трагическое десятилетие германской истории поколебало самые основы национального бытия немецкого народа.

Потрясения этих лет опрокинули в сознании множества людей привычные представления, резче, чем в других капиталистических странах, обнажили перед ними коренную несостоятельность и банкротство исторически изжившего себя общественного строя, поставили их перед мучительной, но требовательной необходимостью понять свое время, чреватое катастрофическими переменами, проникнуть в смысл этих перемен и в содержание того будущего, которое они несут с собой. Поэтому ни одна историческая эпоха в прошлом немецкого народа не ставила так настойчиво перед литературой и искусством задач постижения времени, как именно эта эпоха потрясших мир войн и революций.

С этим было связано заметное усиление социально-критической направленности в немецком реализме 20—30-х годов. В творчестве писателей второй половины XIX — начала XX в.— у Шторма, Рабе и Фонтане, у Вассермана и Германа, в раннем творчестве Т. Манна, Гессе, Келлермана и А. Цвейга — предметом изображения являлась почти исключительно частная жизнь людей, их карьера, изменения имущественного положения, семейные отношения, любовь, духовное становление личности, ее внутренний мир и т. д. Область политической деятельности и борьбы не привлекала внимание реалистов (кроме, разве, Генриха Манна). Но картина разительно меняется в послевоенные годы. Политика становится не только одной из главных тем, но и главной страстью писателей-реалистов. Сознательное обращение к общественным проблемам времени все больше сказывается в творчестве Т. Манна, Музиля, Келлермана, А. Цвейга, политика насыщает атмосферу романов Фейхтвангера, Фаллады, Л. Франка, Глезера, Б. Франка, Р. Ноймана и др. Даже писателям, декларирующим свое презрение к политике (например, Ремарку), уход в обитель «чистого» искусства не удается: политика пронизывает всю жизнь и вместе с жизнью вторгается в произведения художников-реалистов.

Меняются и характер, и масштабы социальной критики. Если раньше в немецкой литературе критического реализма освещались преимущественно отдельные стороны общественного целого, то теперь писатели нередко выбирают такой угол зрения, чтобы можно было дать универсальное, обобщенное изображение всего капиталистического строя, вынести приговор всей общественной системе (Т. Манн, Г. Манн, Музиль).

Высокая насыщенность повествования элементами философского анализа и обобщения, частое обращение к материалу и методам различных научных дисциплин — таков один из характерных признаков нового этапа в развитии немецкого реализма. «...Важнейшие достижения и новации в литературе 20-х годов,— замечает Ганс Кауфман,— непонятны, если не учесть стремления писателей открыть в сфере художественного изображения доступ научному мышлению и найти для этого соответствующие методы и приемы... В начавшемся в это время обсуждении вопроса о «кризисе романа» речь, между прочим, идет о том, что потребность определить свою позицию по отношению к эпохе и ее интерпретировать сильно отягощает роман «проблемами», заставляет его вобрать в себя и жанр эссе, из-за чего непринужденное развитие фабулы, повествование о событиях оттесняются на второй план»¹³.

Г. Кауфман правильно подметил определенные тенденции в развитии искусства реалистического повествования в 20-е годы. В творчестве ряда

¹³ Hans Kaufmann. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Weckind bis Feuchtwanger, S. 354.

писателей отмечается стремление предельно сократить путь от наблюдения конкретных, выступающих в пластических формах явлений действительности к абстракции выводов и обобщений. В связи с этим сюжетным ситуациям придается часто философско-иносказательный характер, индивидуальные образы обретают второе эстетическое бытие в качестве выражения тех или иных политических и культурно-исторических идей и понятий. Вся полнота философского содержания сюжета часто раскрывается через его соотнесенность с известными событиями истории, мифами или классическими сюжетами из литературы прошлого. Непосредственное содержание является моделью некоего подразумеваемого, более общего содержания. Параболичность, аллегоризм, двуплановость, условность становятся важными стилиобразующими элементами реалистического метода.

В наиболее совершенном и законченном виде все эти черты выступают в творчестве Томаса Манна, начиная с его романа «Волшебная гора» (1924). В год выхода в свет этого романа писатель указывал в эссе «Об учении Шпенглера», что «исторический и мировой перелом» 1914—1923 гг. с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эпохи, эта жажда осмысления определенным образом преломилась и в художественном творчестве. «Процесс этот, — писал Т. Манн, — стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который... может быть назван «интеллектуальным романом»¹⁴.

Художественно наиболее значительным и в типологическом отношении наиболее характерным примером сформировавшегося в 20—30-е годы интеллектуального романа была «Волшебная гора»¹⁵. С одной стороны, это роман о жизни в ее материальных, конкретных формах, о реальных людях, живущих в условиях обычной действительности и находящихся в определенных, вполне земных, чувственно осязаемых отношениях друг к другу. В этом смысле роман отвечает реалистической повествовательной традиции XIX в., но это составляет лишь один его план. Есть в нем и второй план, соответственно которому «Волшебная гора» — роман о противоборствующих исторических силах времени, о сталкивающихся тенденциях общественного развития, о философских и научных идеях, которыми насыщена атмосфера современной эпохи. Этот второй план придает первому иносказательный характер, сообщает сюжету черты параболличности, обязывает героев нести некую дополнительную символическую нагрузку. «Каждый из них, — замечает Т. Манн, — представляет собой нечто большее, нежели то, чем он кажется на первый взгляд: все они — гонимцы и посланцы, представляющие духовные сферы, принципы и миры»¹⁶.

«Волшебная гора» охватывала важнейшие проблемы современности в философском аспекте. Но в эти же годы в немецкой литературе параллельно развивались и другие разновидности интеллектуального романа. Так, политический роман Генриха Манна («Голова», 1925) и Лиона Фейхтвангера («Успех», 1930) или утопический роман Альфреда Деблина («Горы, моря и гиганты», 1924) также были яркими свидетельствами процесса интеллектуализации повествовательного искусства.

Выдающееся значение в истории немецкого интеллектуального романа имело творчество австрийского писателя Роберта Музиля (Robert Musil, 1880—1942), тесно связанного с Германией многими биографическими и литературными обстоятельствами.

¹⁴ Томас Манн. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9, М., 1960, стр. 612.

¹⁵ См.: И. М. Фрадкнн. О жанрово-структурных особенностях немецкого интеллектуального романа. — Художественная форма в литературах социалистических стран». М., 1969, стр. 239—259.

¹⁶ Томас Манн. Собрание сочинений, т. 9, стр. 166.

Творческая судьба Музиля сложилась довольно необычно. Уже первая его книга — роман «Тяготы воспитанника Терлеса» («Die Verwirrungen des Zöglings Törless», 1906) — привлекла к себе внимание и была высоко оценена критикой. В дальнейшем Музиль был, правда, в течение недолгого времени, редактором влиятельного литературного журнала «Нойе рундшау», а в 1923 г. Альфред Деблин присудил ему премию имени Клейста, наиболее почетную в то время в Германии литературную премию. И все же — возможно потому, что он всегда был аутсайдером литературной и общественной жизни, — широкой известностью Музиль не пользовался. Когда в 1952 г., т. е. уже спустя десять лет после смерти писателя, Адольф Фризе издал полностью главный труд его жизни — роман-трилогию «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften», 1930—1942), то это произвело впечатление первооткрытия, словно перед читателем предстал прежде никому не ведомый великий писатель.

Между тем большая часть трилогии была опубликована еще в Веймарской республике, но не вызвала в то время широкого резонанса. В 1930 г. в Берлине, где тогда жил Музиль («ибо там напряженность и конфликты немецкой духовной жизни осязатимее, чем в Вене»), появился первый том трилогии «Путешествие к пределу возможного» («Reise an den Rand des Möglichen»), а за ним, в 1932 г., последовал второй том «В тысячелетнюю империю» («Ins tausendjährige Reich»). Над третьим томом Музиль работал до последних дней жизни, и опубликован он был в виде большого, но не завершеного фрагмента в 1943 г. Однако лишь издание всей трилогии в 1952 г. положило начало всемирной славе писателя.

Музиль создал выдающийся по глубине интеллектуальный роман, в котором изобразил симптомы надвигающейся агонии государства «Какания» (насмешливое словообразование, аббревиатура официального наименования австро-венгерской монархии — Kaiserliche und Königliche Monarchie), видя в ее распаде частное выражение всемирно-исторического процесса гибели старого мира. Музиль, в отличие от некоторых других бытописателей монархии Франца-Иосифа, относится к ней без малейшей сентиментальности. В своем пропитанном ядом интеллектуальной иронии сатирическом повествовании автор представляет читателю капиталистическое общество в его австро-монархическом варианте как мир, клонящийся к упадку и не заслуживающий лучшей участи. Поэтому роман был для Музиля и в течение 20—30-х годов полон жгучей актуальности, хотя его действие происходит в Австро-Венгрии еще до первой мировой войны: «Он всегда был романом о современности, разворачиваемым на основе проплого»¹⁷.

Одним из центральных мотивов «Человека без свойств» является история, именуемая в романе «параллельной акцией». В пикку Германии (между ней и Австро-Венгрией — официальными союзниками — царит дух недоброжелательного соперничества), замышляющей празднование 30-летия правления кайзера Вильгельма II, чиновники из венских канцелярий решили ознаменовать грандиозными торжествами 70-летие пребывания на престоле императора «миротворца» Франца-Иосифа. Оба юбилея приходится на 1918 г. Венские правители в трагикомическом поведении того, что их ждет, готовятся отпраздновать во славу благоденствия «кайзеровской и королевской монархии» тот самый год, которому суждено стать годом ее гибели, — такова зловеще-ироническая подоплека «параллельной акции».

Эта иносказательная сюжетная посылка аккумулирует в себе различные аспекты сатирического изображения старой Австро-Венгрии. Сам повод для торжества переосмыслиется в романе как символ государственного маразма. В исполненной многозначительной важности суете, которую затевают граф Лайнсдорф, светская красавица Диотима и прочие запра-

¹⁷ Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg, 1952, S. 1943.

вилы «параллельной акции», сказывается мертвенно-формальный характер аппарата управления: механически, по привычке выполняются всеческие процедуры, проформы и правила, смысл которых давно уже утрачен. Государственная машина продолжает еще двигаться, но лишь по инерции, мотор ее заглох.

Центральное место в трилогии Музиля занимает Ульрих — «человек без свойств», нарочито нейтральный и невыразительный. Он как бы подобен бесцветному реактиву, который, вступая в химические реакции, обнаруживает и выявляет свойства других веществ. В этом смысле книга Музиля, по сюжету и общей структуре примыкающая к жанру «романа воспитания», по характеру и эстетической функции главного героя резко отлична от его традиции.

Среди других персонажей трилогии Музиля особое значение имеет немецкий капиталист и известный литератор Арнхайм. Прототипом его был Вальтер Ратенау. В Арнхайме соединяется холодная жестокость и грубый волевой напор крупного империалистического воротилы с циничным и отлично развитым интеллектом, способным оправдать и придать видимость благородства любой корыстной сделке и даже злодеянию. Угольные бассейны, нефтеносные районы и биржевые аферы — такова основная область деловой активности Арнхайма, но низменный характер этих интересов как бы уравнивается его влечением к миру «бескорыстной духовности», к музам и красоте. Эти возвышенные претензии Арнхайма подчеркиваются его любовной связью с женщиной, не случайно носящей напоминающее о Платоне и Гельдерлине имя Диотимы.

Ненавдя Арнхайма, Музиль с едким сарказмом изображает фальшивую двойственность его бытия, кощунственно пародирующую знаменитую дилемму гетевского Фауста: «Zwei Seelen leben — ach! — in meiner Brust». Во все возрастающем варварстве капитализма, маскируемом псевдогуманистической фразеологией, Музиль не только видел ополчение и распад великого немецкого гуманистического наследия. Он пророчески видел в этих симптомах грозное предвестие войн и фашизма, тем самым усматривая преемственную связь между явлениями, наметившимися в предвоенной Европе в начале 10-х годов, и событиями 30-х — начала 40-х годов, когда, укрывшись в Швейцарии от бушующих стихий человеконенавистничества, он писал своего «Человека без свойств».

Трилогии Музиля в некоторых отношениях родственно творчество его соотечественника, мастера интеллектуально-аналитической прозы Германа Броха (Hermann Broch, 1886—1951). Брех был крупным промышленником, менеджером и одновременно занимался изучением математики, философии, социологии и психологии. В литературу он пришел, оставив предпринимательскую деятельность, уже в весьма зрелом возрасте, ища в ней «синтез науки и искусства». И действительно, хотя стилистические и формальные особенности романов Броха вызывают постоянно сравнения



Роберт Музиль

Скульптурный портрет Фрица Вотруби

их с произведениями Джойса, для самого писателя, однако, главенствующее значение имела не собственно эстетическая, а прежде всего социально-аналитическая и нравственно-политическая сторона его творчества.

Первым произведением Броха была трилогия «Лунатики» («Die Schlafwandler», 1931—1932), состоящая из романов «1888 год, Пазенов, или Романтика» («1888, Pasenow oder die Romantik»), «1903 год, Эш, или Анархия» («1903, Esch oder die Anarchie»), «1918 год, Хугуэнау, или Деловитость» («1918, Huguenau oder die Sachlichkeit»). Стремясь охватить социальную историю Германии за тридцать лет в ее типических явлениях и тенденциях, Брох изображает ее как процесс прогрессирующей дегуманизации и вырождения буржуазного общества и неуклонного распада его духовных и нравственных ценностей. «Навсегда останется удивительным, — справедливо замечает литературовед Феликс Штесингер, — какое многообразие имперских немцев сумел изобразить венец, который в Германии провел лишь несколько лет, изобразить со всеми приметам их политической, моральной, социальной, религиозной, культурной и классовой окраски и принадлежности, их языка, мыслей и жестов, во всех ответвлениях поколения между 1888 и 1918 гг., изобразить точнейшим образом в характерных для этой исторической эпохи вариантах и с захватывающим богатством реалистических деталей... и то, что этот австриец сумел с необычайным проникновением в духовное прошлое и будущее Германии в ее положении в 1904 году уже предугадать ее разложение в 1933 году»¹⁸.

В «Лунатиках» показана социальная и нравственная деградация германского общества, эволюционирующего в сторону гитлеризма. Брох изобразил вырождение в мертвую условность дворянско-милитаристского принципа «чести» (Пазенов), разрушительное стремление мещанства к социальному возвышению (Эш) и, наконец, торжество аморальных, не останавливающихся перед любым преступлением стяжателей и властолюбцев (Хугуэнау). В повествовательную ткань трилогии, особенно в третьем томе, введены обширные философские пассажи, в которых автор дает свою интерпретацию исторического процесса «распада ценностей» буржуазного мира. В этих эссеистических вкраплениях сформулированы в первоначальной форме идеи впоследствии более основательно разработанной Брохом теории «психологии массы». Эта теория (в ряде своих положений восходящая к учению Зигмунда Фрейда), хотя и носила преимущественно антифашистский характер, содержала, однако, и суждения, направленные против социалистической идеологии.

Концепция фашизма как психопатологической одержимости, как явления массового психоза сказалась в последующих романах Броха. Так, в частности, роман «Искуситель» («Der Versucher»), написанный в разных редакциях в 1934—1935 гг. и изданный лишь посмертно в 1953 г. в условной сводной редакции. Рассказанной в нем истории о некоем демагоге, лжепророке и мошеннике Мариусе Ратти, который сумел заморозить жителей горного села и внушить им фанатическое поклонение изуверскому языческому культу с человеческими жертвоприношениями, придан явно иносказательный антигитлеровский характер. В романе «Невинные» («Die Schuldlosen», 1950), по своей философской концепции примыкающем к «Лунатикам», Брох изобразил различные симптомы морального одичания и разложения нравственных основ человеческого общежития в Германии в 1913—1933 гг. Персонажи романа, не отдающие себе отчета в исторических последствиях их поведения и, следовательно, не сознающие своей вины, символизируют неуклонное движение страны к фашистскому варварству.

¹⁸ «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten». Bd. II. Heidelberg, 1961, S. 213.

Брох стремился к обновлению выразительных средств современной эпики¹⁹. Он широко применял в своем творчестве художественные новации Джойса, и его наиболее известный и прославленный на Западе роман «Смерть Вергилия» («Der Tod des Vergil», 1945) написан на основе техники «потока сознания». Чтобы поднять предметы и события эмпирической действительности на уровень философского и научного обобщения, он вводил в повествовательную ткань своей художественной прозы стихи, комментирующие действие или формулирующие сквозные идеи романа, а также исторические, социологические, психологические эссе. Но в отличие от Т. Манна или Музиля Броху далеко не всегда удавалось слить повествовательно-пластический и философско-обобщающий планы в органическое художественное единство. Это вынуждены признать даже горячие поклонники его таланта. Можно согласиться с западногерманским литературоведом Куртом Хохофом, который пишет: «Герман Брох сильнее всего там, где идейное содержание не высказывается в форме прямых заявлений (diskursiv), а вытекает из сообщаемых фактов и характеров, которые автор изображает... т. е. там, где он является реалистическим рассказчиком и рисует действительность»²⁰.

Представителем немецкого интеллектуального романа 20-х годов был также Отто Флаке (Otto Flake, 1880—1963). По масштабам своего дарования он уступал и Броху, и Музилю, и тем более Т. Манну, но его творчество было весьма характерным выражением художественных тенденций времени. Рука об руку с Рене Шикеле и Эрнстом Штадлером, с которыми его связывала личная дружба и — в определенный период — общность творческих устремлений, Флаке прошел через увлечение экспрессионизмом. Но в своем дальнейшем развитии он стал типичным представителем либерально-просветительских традиций европейской образованности и свободомыслия, своего рода «литературным Сеттембрини».

Уроженец Меца, проведший свои гимназические и студенческие годы в Кольмаре и Страсбурге, Флаке считал себя носителем «духовного эльзасизма». В его творческой деятельности очень большое место занимала пропаганда культурного сотрудничества и взаимопонимания между Германией и Францией, а также другими европейскими народами. Он переводил на немецкий язык и издавал произведения Монтеня, Лябрюйера, Стендаля, Бальзака, был автором с блеском написанных эссе о Дидро, Флобере, Стендале, Уайльде и др. В соответствии с завещанием прах его покоится во французской земле.

Космополитический окрашенный европеизм Флаке находил свое выражение как в программных политических статьях (некоторые из них были собраны в книге «К хорошему европейцу» — «Zum guten Europäer», 1924), так и в его многочисленных романах. Среди последних наибольшей популярностью пользовались исторические романы «Гортензия, или Возвращение в Баден-Баден» («Hortense oder Die Rückkehr nach Baden-Baden», 1933), «Ансельм и Верена» («Anselm und Verena», 1934), «Молодой Монтивер» («Der junge Monthiver», 1935), действие которых происходит в Германии, Франции, России, Швеции и герои которых, ведомые своими страстями и интересами или превратностями личной судьбы, проходили через зоны различных культурных влияний и процессов и своими переживаниями, своим личным участием в событиях связывали в единую цепь разрозненные звенья духовной истории Европы XIX в.

Тяготение Флаке к интеллектуальному жанру особенно отчетливо сказалось в его «романах воспитания». Еще в 1919 г. в предисловии к свое-

¹⁹ Связь художественной манеры Броха с родственными ей тенденциями в современной прозе — в частности, в творчестве Т. Манна, Р. Музиля, Дж. Джойса и пр. — исследована в книге: Manfred Dürzak, Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit. Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz, 1968.

²⁰ Albert Soergel, Curt Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Zweiter Band. Düsseldorf, 1963, S. 748.

му роману «Мозговой город» («Die Stadt des Hirns») Флаке — правда, в то время с экспрессионистских и подчеркнута идеалистических и субъективистских позиций — подверг резкой критике традиционные формы романа. «Его высшей формой, — писал он, — был «роман воспитания»: человек проходил через полноту явлений мира и стремился постичь их смысл. Идея сама по себе была хороша, но соотношение величин выступало в ложном свете: условия, состояние мира изображались реальными и могучими, странник, проходивший через них, — слабым, смиренным, послушным». Флаке, напротив, объявлял «странника», т. е. героя «романа воспитания», носителем и толкователем смысла явлений мира, что должно коренным образом изменить структуру романа. «Наглядность преодолевается и заменяется воззрением: роман как проекция. Если исходить из воззрения, из абсолютного, то нет больше различий между фантазией... мышлением, разумом, рефлексией — все эти средства завоевываются для эпики вместе с отказом от претензии написать ясную, легко читаемую книгу, соответствующую буржуазному идеалу... Вы не должны больше читать для развлечения... Вы должны, обозревая космос мозга (странника. — *И. Ф.*), вознестись в спокойную, мыслительную сферу воззрений, в философское состояние...»²¹

Такой реформированный, приведенный в соответствие с требованиями современного интеллектуализма «роман воспитания» Флаке пытался создать в пятитомном цикле о Руланде. Он состоял из романов «Детство» («Eine Kindheit», 1913), «Руланд» («Ruland», 1922), «Хороший путь» («Der gute Weg», 1924), «Вилла США» («Villa U.S.A», 1926) и «Друг всего мира» («Freund aller Welt», 1928). В этом в значительной мере автобиографическом произведении, в персонажах которого угадывались их исторические прототипы, был показан нуть духовного развития героя от индивидуалистически, отчасти даже асоциально понимаемой доктрины свободы к сознанию общественной ответственности личности и ее долга по отношению к другим людям и другим народам. В своем идейном становлении Руланд соприкасался с духовными течениями и острейшими интеллектуальными проблемами предвоенной и послевоенной Европы. Обновленная традиция «романа воспитания» сказалась также в поздних произведениях Флаке — «Фортунат» («Fortunat», 1946—1948) и «Песочные часы» («Die Sanduhr», 1950).

Наряду с интеллектуальным романом в 20-е и 30-е годы в немецкой литературе возникло и сформировалось еще одно близкое ему, значительное и своеобразное жанровое явление: исторический роман, но, однако, иного типа, чем классические романы Вальтера Скотта, Фенимора Купера и др.

Так же как и интеллектуальный роман, этот исторический роман по сути своей был параболочен и двупланов, его реально-бытовой план, представлявший собой повествование, развертывавшееся в исторически отдаленной среде, скрывал за собой подразумеваемый план, охватывавший в большем или меньшем объеме современные значения этого исторически дистанцированного повествования. В этом смысле и «Волшебная гора», и «Человек без свойств» также являлись историческими романами, ибо и в них присутствовали эти два плана, и в повествовании, датированном довоенными годами, в значительной мере была воплощена проблематика послевоенной Европы. И еще в одной черте явно сказывалась близость исторического романа интеллектуальному: если в интеллектуальном романе его философское содержание часто раскрывалось через подспудное соотнесение сюжета с известными эпизодами из области истории и мифологии, то в историческом романе также присутствовала эта переключка, хотя и в обратном порядке — исторический или мифологиче-

²¹ Otto Flake. Die Stadt des Hirns. München, 1919, S. 5—6.

ский сюжет содержал в себе скрытую параллель к событиям, лицам, общественным и духовным проблемам современной жизни.

Создателем исторического романа этого типа был Лион Фейхтвангер. В его романах 20—30-х годов история изображалась как арена постоянной борьбы неизменных сил добра и зла, разума и неразумия. Эта сама по себе поверхностная и лишенная духа подлинного историзма концепция в то же время облегчала возможность проведения различных исторических параллелей. Общей определяющей чертой романов Фейхтвангера является перенесение сугубо современных, остро актуальных проблем, волнующих писателя как свидетеля и участника общественной и идейной борьбы своего времени, в обстановку далекого прошлого, моделирование их в историческом сюжете, т. е., иначе говоря, «модернизация истории» или «историзация современности». В пределах этой общей характеристики исторического романа нового типа диапазон переходов и разновидностей был достаточно велик: от «модернизации истории», т. е. романа, в котором исторически достоверны сюжет, основные факты, описание быта, национальный и временной колорит, но в конфликты и отношения героев внесены современные мотивировки и проблемы, и до «историзации современности», т. е. романа, представляющего собой в сущности исторически костюмированную современность, романа намеков и иносказаний, в котором в условно исторической оболочке изображены вполне современные события и лица.

Исторический роман фейхтвангеровского типа по своей жанровой природе был во многом близок интеллектуальному роману, представлял собой, по существу, его ответвление. Они имели ту общую, роднившую их основу, что оба эти жанра, вызванные к жизни эпохой колоссальных общественных потрясений, выражали стремление к философскому постижению времени. В одном случае анализ и обобщение достигались через обращение к условному, фантастическому или утопическому сюжету, в другом — в этих же целях действие (также в известной мере условно) отодвигалось на значительную временную дистанцию.

Несколько позднее, уже в годы антифашистской эмиграции, близкие в жанровом отношении романы писали Бруно Франк, Генрих Манн, Бертольт Брехт и др. Но еще в 1918 г. Клабунд (Klabund, псевдоним Альфреда Геншке — Alfred Henschke, 1890—1928) отчасти предвосхитил этот тип исторического романа в своей прусской ойлешпигелиаде — «Браке» («Braske»), действие которой происходило в XVI в. в курфюршестве Бранденбург, но в которой вместе с тем сквозили очень отчетливые сатирические параллели к современной гогенцоллерновской Германии. Герой этого романа — неунывающий, неподвластный бедам и страданиям насмешник и бродяга, добрый и самоотверженный друг всего живого, смельчак, режущий земным владыкам правду-матку в глаза, воплощал гуманистический идеал автора.

Клабунд был очень продуктивным и разносторонним писателем. Как поэт он возвел эклектизм в принцип, соединив в своем творчестве на основе специфически экспрессионистского мироощущения традиции Вийона, Гейне, Ведекинда, городского романа (Bänkelsang). Он обладал высоким даром поэтического перевоплощения, и его переводы, в особенности из китайской и персидской поэзии, значительно обогатили немецкую литературу. В прозе Клабунд также был типичным экспрессионистом. Его исторические романы, в том числе и романы 20-х годов — «Петр. Роман о царе» («Pjotr. Roman eines Zaren», 1923), «Распутин. Роман о демоне» («Rasputin. Roman eines Dämons», 1928), «Борджиа. Роман о семье» («Borgia. Roman einer Familie», 1928), — не давали и не стремились дать исторически объективную картину времени, а были как бы отражением субъективной страсти героя.

Наряду с историческим романом фейхтвангеровского типа, т. е. романом в той или иной степени параболическим, в Веймарской Германии большое

распространение имели также исторические романы более традиционного характера. Большим успехом, в частности, как автор исторических романов пользовался Альфред Нойман (Alfred Neumann, 1895—1952). Его романы были по преимуществу психологическими: интерес писателя сосредоточивался на душевном состоянии и вытекавших из него мотивах поведения и поступков героев, на психологической анатомии страстей — властолюбия, деспотизма, политической одержимости, честолюбия, на соотношении страсти и нравственности, страсти, вины и расплаты. Рассматривая чувства и влечения как некие метафизические и по существу вневременные свойства человеческой природы, Нойман — при несомненном мастерстве и тонкости психологического анализа — сильно модернизировал своих героев. Оставляя вне поля зрения простых людей, народ, он не проникал в своих романах в реальную подоплеку исторических событий. С историческими фактами Нойман, конструируя драматически напряженный сюжет, изобилующий острыми психологическими коллизиями, обращался довольно свободно.

Начав свой писательский путь как малозаметный поэт и переводчик французской литературы, Нойман впервые сумел привлечь к себе общественное внимание повестью «Патриот» («Der Patriot», 1925), посвященной истории заговора и убийства русского императора Павла I. Герой повести граф фон Пален во имя возвышенной патриотической цели сознательно идет на нравственное падение, саморазрушение, прибегает к притворству и двурушничеству, не останавливается даже перед предательством по отношению к другим участникам заговора, а затем, восторжествовав как патриот и обанкротившись как человек, сам выносит себе приговор и кончает жизнь самоубийством.

Сходная психологическая коллизия лежала и в основе имевшего мировой успех и удостоенного премии имени Клейста романа «Дьявол» («Der Teufel», 1926). Действие здесь происходит во Франции и Фландрии в XV в., в эпоху Людовика XI. В центре романа также стоит герой (приближенный короля, Оливье), который с пылом нравственного самоопустошения и с безграничной готовностью самопожертвования отдается своей всепоглощающей страсти — служению династическим интересам дома Валуа. Холопство, возведенное в ранг демонического величия, — этот психологический феномен рассматривается писателем с некоей бесстрастной заинтересованностью.

В дальнейшем Нойман написал еще много романов, преимущественно исторических, — об итальянских карбонариях, о Франции в царствование Наполеона III и др., но они уже не внесли существенно новых черт ни в сложившийся облик писателя, ни в историю немецкой литературы.

В годы гитлеризма Нойман находился в эмиграции. Одним из его последних произведений, снова возбуждившим интерес к его творчеству, был роман об антифашистском Сопротивлении среди мюнхенских студентов, о подпольной группе брата и сестры Шомль — «Их было шесть» («Es waren ihrer sechs», 1944).

Очень противоречивой и с трудом поддающейся суммарной оценке фигурой был занимавший видное место в литературе как автор историко-биографических романов писатель Вальтер фон Моло (Walter von Molo, 1880—1958). Западные критики иногда относят его к националистически-консервативному или даже праворадикальному крылу литературы, что является по меньшей мере преувеличением. Правда, в веймарские годы он очень болезненно переживал «национальное унижение» Германии, и некоторые его высказывания импонировали шовинистически настроенным кругам немецкой общественности. Его трилогия о Фридрихе II — «Народ пробуждается» («Das Volk wacht auf», 1918—1921) неоднократно экранизировалась и использовалась в целях националистической пропаганды.

Но не менее важны и обстоятельства иного порядка. В конце 20-х—начале 30-х годов, в бытность его президентом «Академии поэтов», т. е. секции литературы Прусской академии искусств, и руководителем ряда профессиональных писательских организаций, фон Моло отстаивал в союзе с Г. Манном, А. Деблином, О. Лёрке и другими писателями демократических взглядов свободу художественного творчества от демагогических нападков фашиствующих ретроградов. Он подвергался злобной травле со стороны правой, в особенности нацистской печати, а после прихода Гитлера к власти был отстранен от всех своих постов и жил в опале в глухой баварской деревне. В последние годы своей жизни фон Моло резко критиковал западногерманскую политическую действительность и опасные симптомы возвращения к власти бывших — как он выражался — «прихлебателей Гитлера».

Историко-биографические романы фон Моло не удовлетворяли убогий вкус фашистских диктаторов по вполне понятным причинам. Национальные герои немецкого народа изображались в них без мраморных пьедесталов, без казенной патетики и высокопарной псевдогероики, в ореоле которых любой диктатор мнил себя выступающим на авансцене мировой истории. В тетралогии о Фридрихе Шиллере, состоявшей из романов «За человечество» («Ums Menschentum», 1912), «В борьбе с титанами» («Im Titanenkampf», 1913), «Свобода» («Die Freiheit», 1914) и «К звездам» («Den Sternen zu», 1916), великий немецкий поэт выступал как реальная личность в условиях реальной жизни; он утверждал свои идеи и образы не только в горних сферах чистого духа, но и в тяжелой, подчас унижительной борьбе с нуждой, болезнями, общественно зависимым положением. Концентрируя свое внимание и в других романах («Человек Лютер» — «Mensch Luther», 1928; «История одной души. Роман о Клейсте» — «Geschichte einer Seele. Der Kleist-Roman», 1938) на драматических ситуациях, на конфликте возмутителя умов с косностью окружающего мира, фон Моло был, однако, чужд концепции героя-сверхчеловека, вознесенного высоко над презренной толпой.

Наиболее значительным произведением писателя был роман «Немец без Германии» («Ein Deutscher ohne Deutschland», 1931), написанный по совету Густава Штрэземана, обратившего внимание фон Моло на актуальность темы²². Это — роман о трагической судьбе немецкого экономиста и публициста Фридриха Листа (1789—1846), который проповедовал таможенный союз в масштабе Германии и Европы, боролся за экономическое и политическое единство германских государств, но затравленный и не нашедший поддержки у себя на родине добровольно ушел из жизни.

Фон Моло был также автором ряда романов на современные темы и многих пьес, но его творчество в этих жанрах имело меньшее значение, чем его историко-биографические романы.

4

В недрах Веймарской республики зародилась и сформировалась гитлеровская партия. Годами она упорно пробивалась к власти при все возрастающей поддержке влиятельных кругов монополистического капитала. Веймарская республика вынашивала фашистскую диктатуру, и провозглашение Гитлера рейхсканцлером 30 января 1933 г. было итогом длительного процесса.

Был ли этот процесс своевременно замечен, понят и раскрыт в творчестве немецких писателей? Пытались ли они оказывать противодействие нацистскому наступлению? Насколько сумела литература уловить грозные предзнаменования трагического будущего? Без ответов на эти воп-

²² См.: Walter von Molo. So wunderbar ist das Leben. Erinnerungen und Begegnungen. Stuttgart, 1957, S. 236.

росы невозможен ни анализ, ни справедливая оценка немецкой литературы 20—30-х годов.

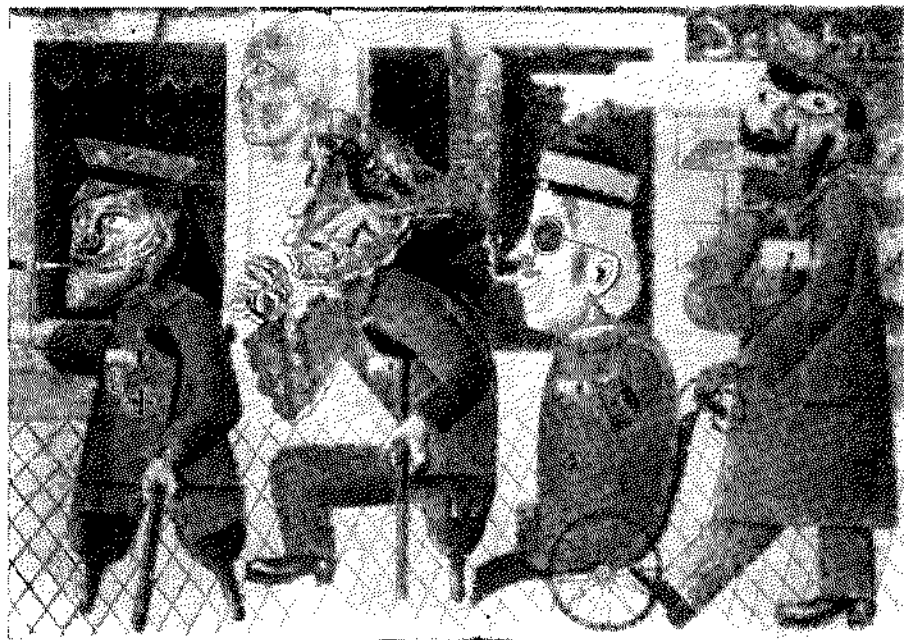
Антифашистские мотивы в немецкой литературе нередко возникали как развитие и продолжение антивоенной темы. Правда, первая мировая война нашла свое реалистическое отображение в литературе тоже отнюдь не сразу после своего завершения. Милитаристские и националистические книги Эрнста Юнгера, Вернера Боймелльбурга, Франца Шаувекера, Рудольфа Биндинга и пр., книги, героизировавшие и мистифицировавшие войну, прославлявшие «великую миссию» немецкого солдата и пролагавшие путь фашистской идеологии, появились уже в начале и в середине 20-х годов. Правда о войне заставила себя ждать. Романы Арнольда Цвейга, Людвиг Ренна, Эриха Мария Ремарка возникли лишь в конце 20-х годов, когда авторы увидели и осознали пережитое ими на определенной исторической дистанции и, стимулируемые явственно нарастающей угрозой новой войны (активность фашистско-милитаристских литераторов также была симптомом этой угрозы), ощутили острую потребность обратиться к народу со словом правды.

Кроме названных, наиболее значительных представителей антивоенного романа, на рубеже 20—30-х годов широкую известность обрели Георг фон дер Вринг (Georg von der Vring, 1889—1968), Эдлеф Кёппен (Edlef Kopp, 1893—1939) и Эрнст Глезер (Ernst Glaeser, 1902—1963).

Вринг — человек разносторонней творческой деятельности, талантливейший поэт и переводчик, художник, автор многих детективных и исторических романов — сохранил, однако, место в истории немецкой литературы прежде всего благодаря своему роману «Солдат Зурен» («Soldat Suhren», 1927). В этом романе-дневнике, проникнутом духом гуманистического неприятия войны, рассказана история одного отделения: муштра в казарме, бои на Западном фронте и полное истребление в окопах на Волянцине. История изложена с исключительной точностью в передаче гнетущих деталей фронтового быта и с печалью, продиктованной уверенностью, что все происходящее с человеком на войне не может быть предотвращено никаким сопротивлением, никакими усилиями вмешаться и изменить ход вещей. За меланхолически-грустным тоном повествования не скрывается ни стремления к социальному анализу, к обнаружению скрытых пружин войны, ни, с другой стороны, даже малейшей склонности видеть в солдатской смерти некий высший, героический смысл, воспринимать страшную бойню как священное действо.

Впечатления первой мировой войны отразились и в следующих произведениях фон дер Вринга. В романе «Лагерь Лафайет» («Camp Lafayette», 1929), отчасти основанном на автобиографическом материале, описывается жизнь в плену и побег героя из офицерского лагеря военнопленных во Франции. В антивоенном романе «Состязание с розой» («Der Wettlauf mit der Rose», 1932) писатель обратился к теме, которая позднее широко разрабатывалась в литературе (Деблин, Ануй и др.): об утрате памяти на почве психологических травм войны и плена и о ее мучительном возвращении.

Эдлеф Кёппен, в прошлом сотрудник экспрессионистских изданий, привлек к себе внимание читателей и критики романом «Военная сводка» («Heeresbericht», 1930). В нем последовательно излагается судьба одной артиллерийской батареи и история солдата-артиллериста Райзигера, чья фронтовая «карьеря» заканчивается в сумасшедшем доме. Роман Кёппена был написан в духе «новой деловитости». В нем изложение внешнего хода событий и описания психологического состояния персонажей. выполненные в манере внутреннего монолога, монтируются с текстами строго документального характера — военными сводками, штабными донесениями, приказами, газетными сообщениями и корреспонденциями. Повествование у Кёппена носит как бы бесстрастный, фактический характер, оно свободно от эмоциональности и авторского пристрастия, но резко



«Инвалиды войны»
Картина Отто Дикса, 1920

антивоенная тенденция проявляется в постоянных контрастных противопоставлениях картин реальной фронтовой действительности и ее изображения в документах штабов, командования и в официально-патриотической прессе.

Эрнст Глезер, в отличие от фон дер Вринга и Кёппена, в своих романах «Год рождения 1902» («Jahrgang 1902», 1928) и «Мир» («Frieden», 1930) не рисует никаких батальных сцен. Действие в них происходит на большом отдалении не только от фронта, где стреляют, колот и травят газами, но и от тех военных штабов и управлений, где разворачивался «спор об унтере Грише». В этих романах война, распад сытого буржуазного уклада жизни, а затем и германская революция воспринимаются сквозь призму интересов и представлений подростка «1902 года рождения», наблюдающего ход истории в провинциальном тылу в Гессене. Не без влияния в этом смысле экспрессионистских традиций Глезер рисует социально-психологический конфликт, переживаемый автобиографическим героем первого романа, как конфликт поколений. Постепенно нарастающее в нем полубессознательное отвращение к «нравам взрослых» — к шовинизму, своекорыстию, ханжеству, светскому лицемерию и, наконец, к войне выливается в формулу, которую он слышит из уст своего французского друга: «Война — это наши родители». В романе «Мир», где Глезер пытался показать картину германской революции и причины ее поражения, ограниченность авторской позиции проявилась прежде всего в том, что в поле зрения героя-рассказчика находятся не те социальные силы, которые определили ход и исход революции, а главным образом капризная и неустойчивая мелкобуржуазная богема.

Дальнейший путь Глезера был весьма извилист. На рубеже 20—30-х годов он считает себя революционным попутчиком пролетариата, сочувствующим Коммунистической партии. В 1930 г. он приезжает в Советский Союз, участвует в работе Международной конференции революционных писателей в Харькове и затем выпускает вместе с Францем Вайскопфом книгу «Государство без безработных» («Der Staat ohne Arbeitslose», 1931).

После гитлеровского переворота и сожжения его книг во время аутодафе 10 мая 1933 г. Глезер эмигрирует в Швейцарию и здесь достигает новых международных литературных успехов: его антифашистский роман «Последний штатский» («Der letzte Zivilist», 1935) был переведен на двадцать четыре языка. Однако писатель не выдержал испытания на прочность. Он капитулировал и обратился с унижительным покаянным письмом к Геббельсу, прося его о разрешении вернуться в Германию. Вернувшись в 1939 г., Глезер вскоре был призван в вермахт и во время войны был редактором армейской фронтовой газеты в Сицилии «Орел на юге» («Adler im Süden»). После войны гражданская и литературная позиция писателя также была неустойчивой и противоречивой. Он писал апологетические рассказы и эссе о Конраде Аденауэре, Эрхарде и других деятелях Христианско-демократического союза. Но в последний раз он привлек к себе общественное внимание резко критическим по отношению к западно-германской действительности романом «Блеск и нищета немцев» («Glanz und Elend der Deutschen», 1960).

Антивоенные реалистические произведения последних лет Веймарской республики, романы И. Бехера, А. Цвейга, Л. Ренна, Э. М. Ремарка, Э. Глезера и др. возникли, как уже отмечалось, в обстановке все нарастающей националистической пропаганды и подстрекательской антисоветской клеветы, в годы усиления военной опасности. Эти книги писались — их авторы часто именно в этом и видели свой гражданский и писательский долг — как ответ на лжегероические мифы о войне, все более отравлявшие духовную атмосферу в стране. Таким образом, антивоенная, антимилитаристская тема в литературе 20—30-х годов с самого начала заключала в себе определенную антифашистскую направленность. Постепенно в литературу входит тематика, которая, будучи глубоко национальной, немецкой, вместе с тем обрела вскоре трагический международный смысл.

В немецкой литературе, и особенно в левой, демократической публицистике второй половины 20-х годов, все чаще и настойчивей раздаются голоса предостережения против двух тесно взаимосвязанных опасностей — военно-милитаристской и фашистской. В печати появляются разоблачительные материалы о секретных вооружениях рейхсвера, о заговорщической, преступной деятельности пацистов в воинских частях и полиции, о тайных связях гитлеровцев в высших кругах монополистического капитала, о покровительстве, оказываемом национал-социалистической партии в различных звеньях государственного аппарата республики. Наряду с некоторыми другими органами прессы особенно активную и боевую роль в критике правозкстремистских тенденций в общественном развитии страны играл еженедельник «Ди Вельтбюне». После смерти Зигфрида Якобсона главным редактором этого журнала с 1927 г. стал публицист Карл фон Осецкий (Carl von Ossietzky, 1889—1938).

Продолжая и развивая традиции независимой левой публицистики времен империи и первых лет республики (в частности, Максимилиана Гардена с его журналом «Ди Цукунфт», 1890—1922), вместе со своими соратниками, журналистами Гельмутом фон Герлахом, Бертольдом Якобом и ближайшими сотрудниками журнала, к которым относились К. Тухольский, Г. Манн, Э. Кестнер, А. Цвейг, Л. Фейхтвангер и др., Карл фон Осецкий вел непримиримую борьбу с реакционными могильщиками республики. «Врагом номер один была для него, — утверждает Рут Гройнер — «камарилья офицеров не у дел», прочертившая кровавую линию от отеля «Эден» и фрейкора «Валтикум» через Капповский путч и события в Верхней Силезии к убийствам министров, к «черному рейхсверу» и боям в Руре»²³. В своих передовых статьях в «Ди Вельтбюне» (их с жадным

²³ Ruth Greuner. Gegenspieler. Berlin, 1969, S. 290—291.

интересом ожидали десятки тысяч читателей как политическую сенсацию недели) Осецкий клеймил милитаристов, фашистов и покровительствовавшие им республиканские инстанции — судей, прокуроров, полицию, с которой в причудливом альянсе выступали и социал-демократические бонзы.

Вехами на пути Осецкого были ныне уже полузабытые политические организации — «Сюз монистов», «Демократическое объединение», «Немецкое общество мира», «Республиканская партия» и пр., но журналист-боец не разделял полностью программ этих организаций и, временно присоединяясь к ним, сохранял независимость собственной позиции. Мужественная борьба Осецкого против милитаризма и фашизации страны способствовала эволюции его общественных воззрений от либерального пацифизма к коллективным действиям боевого антифашистского фронта. По мере того как республика все более сдвигалась вправо, к гитлеровской диктатуре, Осецкий шел влево, и все чаще логика этого пути приводила его к манифестациям солидарности с рабочим классом и Коммунистической партией. 17 февраля 1933 г., уже после прихода Гитлера к власти и за десять дней до поджога рейхстага, Осецкий заявил в своем последнем публичном выступлении: «Я сражался на два фронта, больше против правых, но иногда и против левых. Однако сегодня мы должны знать, что слева от нас стоят лишь наши союзники. Флаг, которому я присягаю, это отныне не черно-красно-золотой флаг выродившейся республики, это знамя единого антифашистского движения»²⁴.

Еще раньше Осецкий не раз выражал свое уважение к коммунистам, стойким борцам антифашистского фронта. Осенью 1928 г. он решительно выступил в поддержку организованной КПГ кампании против строительства броненосца и программы вооружений социал-демократического правительства Г. Мюллера и «заклеймил измену руководства СДПГ антимилитаристским традициям социал-демократии»²⁵. После расстрела первомайской демонстрации 1929 г. в Берлине Осецкий возглавил «Комитет по расследованию майских событий», вместе с коммунистами требовал отставки берлинского социал-демократического полицей-президента Цергибеля и одновременно резко протестовал против антикоммунистических гонений со стороны гамбургского сената. Наконец, во время президентских выборов в марте 1932 г. Осецкий выступил с призывом голосовать за коммунистического кандидата Эрнста Тельмана.

Антимилитаристский и антифашистский публицист, Карл фон Осецкий сражался с сильными, влиятельными врагами, способными наносить ответные удары. В мае 1914 г., за несколько недель до первой мировой войны, он впервые предстает перед судом по обвинению в оскорблении в печати высоких военных чинов. С этого времени вся жизнь Осецкого проходила под знаком непрекращающихся судебных преследований.

Die Weltbühne

Der Schaubühne XXVI Jahr
Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft

Begründet von Siegfried Jacobsohn
Unter Mitarbeit von Kurt Tucholsky
geleitet von Carl Ossietzky

25 Jahre Weltbühne

Mit Beiträgen von Kurt Tucholsky / Carl von Ossietzky / Walter Mehring / Siegfried Cohn
Arnold Zweig / Lion Feuchtwanger / Ernst Toller
Rudolf Arndheim / S. J. / Erich Mühsam / Alfred
Wolffsohn / Kaspar Hauser / Alfred Polgar
M. M. Gorka / Erich Kästner / Morua / Ignaz
Wrobel / Heina Pol / Peter Paeter / Theobald Tiger

Erscheint jeden Dienstag
XXVI. Jahrgang 8. September 1930 Nummer 37
Veranstalt Potsdam

Verlag der Weltbühne
Charlottenburg — Hansastraße 152

*Титульный лист журнала
«Ди Вельтбюне», № 37, 9 сентября 1930*

²⁴ Цит. по журн.: «Die Weltbühne», 1947, N 9, S. 375.

²⁵ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung». Bd. 4. Berlin, 1966, S. 174.

В 1931 г. за одну из статей, напечатанных в «Ди Вельтбюне» и разоблачавших тайные вооружения рейхсвера, он был обвинен в «измене родине и военном шпионаже», осужден к полутора годам тюрьмы и — вопреки протестам мировой общественности (в том числе Томаса Манна, Романа Роллана, Анри Барбюса и др.) — заключен в тюрьму Тегель. После освобождения Осецкий продолжал борьбу на своем посту, в ночь после поджога рейхстага был схвачен гитлеровцами и брошен в крепость Шпандау, откуда начался его крестный путь через тюрьму Зонненбург и концлагери Бергермоор и Эстервеген, путь глумлений и бесчеловечных пыток. В 1936 г. под давлением всемирного общественного мнения Осецкий был награжден Нобелевской премией мира, что принудило фашистские власти перевести смертельно больного большого публициста из лагеря в больницу, где он скончался от последствий истязаний, которым подвергался в заключении.

Немецкие писатели постигали фашистскую опасность в разных аспектах, с неодинаковой степенью глубины и исторической проициательности. Некоторые из них прежде всего обращали внимание на внешние симптомы политической активности фашистов, на кровавые преступления всяческих нацистских банд, фрейкоров и «союзов» («Консул», «Оргеш», «Викинг» и др.), на тайные судилища «фема» и террористические акты. Все это заключало в себе немало сенсационной остроты и эффектных, насыщенных конфликтами сюжетов. Лишь об убийстве Вальтера Ратенау было написано с подложки романо, в том числе «Фема» («Feme», 1926) Викки Баум и «Герой» («Der Held», 1930) Альфреда Ноймана.

Викки Баум (Vicki Baum, 1888—1960) была в свое время популярным автором «добротных», но не более чем развлекательных романов. Роман «Фема» занимает среди них особое место, так как он затрагивает серьезные и острые социальные темы: террористическую деятельность тайных фашистских организаций, рабочее движение, классовую борьбу между трудом и капиталом. Но, наметив эти темы в самых общих чертах, Баум сводит их к филантропическим сентенциям.

Перед читателем проходят крупные дельцы и шиберы, в салонах которых откармливается и пестуется фашистско-террористическая мафия. Ее вожак Грегор фон Асканиус («Несколько пулеметных очередей по красной банде, и наступил бы покой!»), злоупотребив романтической возбудимостью зеленого юнца Иоахима Бурте, толкает его на убийство министра (подразумевается Ратенау). После совершенного преступления Иоахим годами скрывается, скитаясь по стране под чужим именем, меняет убежища и места работы. На шахте он знакомится с рабочим Гилле, который «указывал на Россию и всем своим существом стремился влево... считая насилие и переворот единственным, что еще могло помочь этой большой Европе». Но революционный фанатизм Гилле в либерально-пацифистской трактовке автора — лишь иная форма того же заблуждения, которому подпал и Иоахим: фашист «добрый воли» Бурте и коммунист Гилле — оба заблудшие, ибо «не бомбами и револьверами совершенствуется мир»²⁶. Так социальные проблемы размываются на мещанские банальности, и роман о ранних формах фашизма в Германии съезжает с намеченной было тематической колеи и оказывается с точки зрения социально-аналитической несостоятельным, превратившись в мелодраматический рассказ о преступлении, о бегстве и преследовании и о нравственном искушении.

Наряду с романами В. Баум, А. Ноймана и др. о первых шагах фашистского «движения» рассказывают в своих документально-репортажных и мемуарных книгах литераторы, в прошлом причастные к деятельности фрейкоров и тайных «союзов».

В конце 20-х годов образовалась целая группа писателей (Александр Стенбок-Фермор, Рихард Шерингер, Бодо Узе и др.), прошедших

²⁶ Vicki Baum. Feme. Berlin, 1926, S. 39, 148, 154.

через фашизм, на собственном опыте познавших его лживый, антинародный характер и занявших позиции на левом, революционном фланге общественного движения. Многие из них группировались вокруг коммунистического журнала «Ауфbruch», который издавал Людвиг Ренн. К этому кругу писателей были близки и Петер Мартин Лампель (Peter Martin Lampel, 1894—1965) и Эрнст Оттвальт (Ernst Ottwalt, 1901—1943).

Писатель и художник Лампель в молодости сражался в рядах контрреволюционного фрейкора в Латвии и Верхней Силезии и был связан с фашистско-террористическими кругами. Впоследствии он решительно порвал с ними и начиная с середины 20-х годов, был известен своими выступлениями против военщины, реакции и гитлеризма. В 1928 г. широкий резонанс вызвала пьеса Лампеля «Бунт в воспитательном доме» («*Revolte im Erziehungshaus*»), разоблачавшая жестокость и с педагогической точки зрения непереносимые порядки в колониях для трудновоспитуемых. Известностью пользовалась также его антимилитаристская пьеса «Отравляющий газ над Берлином» («*Giftgas über Berlin*», 1929). Но особое значение в общественной и литературной борьбе тех лет имел роман Лампеля «Парни, которых предали» («*Verratene Jungen*», 1929). В этой на автобиографическом и документальном материале основанной книге были описаны преступные дела и дни тайных фашистско-милитаристских формирований, находившихся под неофициальным покровительством республиканских властей.

Еще более радикальный путь проделал Эрнст Оттвальт — от фрейкора и участия в капшовском путче к Коммунистической партии и Союзу пролетарско-революционных писателей. В автобиографическом романе-исповеди «Спокойствие и порядок» («*Ruhe und Ordnung*», 1929) автор рассказал о том, как легковверная и политически незрелая молодежь с помощью националистической демагогии вовлекалась в военизированные фашистские организации и использовалась для подавления революционных выступлений рабочего класса.

К числу писателей, прошедших на своем пути увлечение ложной и опасной романтикой фашистско-террористического подполья и порвавших с ним, Эрнст фон Заломон (Ernst von Salomon, 1902—1972) может быть отнесен очень условно. Он отошел от фашизма позднее, чем многие другие, но и тогда его критически-оппозиционное отношение к гитлеризму продолжало оставаться половинчатым и непоследовательным; от националистических предрассудков он так и не смог освободиться до конца. Заломон прожил авантюрную молодость, сражался на стороне контрреволюции в Прибалтике и Верхней Силезии в рядах фрейкора и морской бригады Эрхардта, принимал, правда косвенно, участие в убийстве Ратенау и по приговору суда провел пять лет в тюрьме. После этого Заломон написал три автобиографических романа — «Затравленные» («*Die Geächteten*», 1931), «Город» («*Die Stadt*», 1932) и «Кадеты» («*Die Kadetten*», 1933), в которых изобразил духовное развитие и экстремистские политические метания националистической молодежи в военные и послевоенные годы.

Эти романы приобрели широкую известность. Особенно — первый. В нем Заломон не вышел за пределы субъективной точки зрения. Если он иногда и способен критически и как бы со стороны посмотреть на окружавшую его в те годы кровавую ландскнехтовскую вольницу, то о собственном пути националистического террориста он повествует в духе безоговорочного самооправдания. «Требования нации сделали нашу жизнь такой пламенеющей!»²⁷ — патетически восклицает Заломон. И хотя он не скрывает, что во всех закоулках фашистского подполья так и не нашел для себя положительной программы и что коммунистические идеалы нередко казались ему привлекательными, все же он не в силах рас-

²⁷ Ernst von Salomon. Die Geächteten. Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 209.

статься с импонирующей ему позой самоотверженного борца за национальное величие Германии.

Но не только такой половинчатый «антифашист», как Заломон, — даже и Лампелль, и Оттвальт, и вообще писатели, сосредоточившие все свое внимание на разоблачении террористической деятельности тайных нацистских организаций, как правило, не смогли представить надвигающуюся опасность фашизма в ее истинном значении для европейской и мировой истории, не смогли охватить эту опасность в ее различных, но существенных аспектах — политическом, социальном, культурно-историческом и т. д. За вопиющими и сенсационными фактами не следовало глубокого анализа, масштабы суждения о предмете были слишком узки, элемент философского, исторического и даже собственно художественного обобщения был слабо развит. Иным был подход к разработке антифашистской темы писателей, следовавших в русле традиций классика интеллектуального романа Томаса Манна.

С творчеством Т. Манна был связан первый и очень значительный акт общественного осознания угрозы фашистского варварства. Уже в 1924 г. в романе «Волшебная гора» писатель предвосхитил в образе Лео Нафты фашизм как идеологическую доктрину, стремящуюся утвердиться на развалинах буржуазно-демократической эры и традиционно-бюргерской системы ценностей. Правда, тоталитаристская, человеконенавистническая идеология Нафты излагается в категориях религиозного мышления. Перед его воспаленным взором стоит диктатура церкви с кострами инквизиции, книжными индексами, истреблением еретиков, гонениями на науку и т. д. — некий «иерархический космополис», по своей организации напоминающий католическую церковь. Но это не меняет сути дела: фашистская реакция может выступать в различных обликах — клерикальном и светском, гражданском и милитаристском... Принадлежность Нафты к иезуитскому ордену придает определенное своеобразие его фашистской доктрине, но фашистской она при этом все равно остается. «...если теоретические взгляды Нафты, — справедливо отмечает советский исследователь, — характеризуют его как верного ученика реакционных философов прошлого, то его политические концепции выражают новейшие теории фашизма»²⁸.

В годы, последовавшие за «Волшебной горой», тревога Т. Манна по поводу возраставшей угрозы фашизма находила свое выражение не только в художественных образах, но и в прямых политических выступлениях. Особенно важным было знаменитое «Обращение к немцам» («Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft», 1930). В этой речи писатель предостерегал немецкое общество от страшных опасностей, которые несет с собой мутная волна иррационализма, «философии жизни», оргиастической антидуховности, от «неонационализма наших дней» (т. е. национал-социализма. — *И. Ф.*) с его «радикально враждебным гуманизму, истерично динамичным, безмерно распущенным характером»²⁹.

Т. Манн положил в немецкой литературе 20-х годов начало освещению фашизма как опасного змеяния времени, как универсальной угрозы человечеству во всех сферах его жизнедеятельности. Нечто отдаленно родственное его подходу к теме слышалось в романе Отто фон Таубе (Otto von Taube, 1879—1973) «Праздник жертвоприношения» («Opferfest», 1926). Таубе был писателем консервативным, глубоко религиозным, но при этом писателем гуманистически антифашистских убеждений, которым он всегда оставался верен и которые проявились в его общественном поведении и литературном творчестве и позднее, в годы гитлеров-

²⁸ Борис Сучков. Лики времени. М., 1969, стр. 383.

²⁹ Thomas Mann. Gesammelte Werke, zwölfter Band. Berlin und Weimar, 1965, S. 540—541.

ской диктатуры³⁰. Своему роману «Праздник жертвоприношения» он предпослал эпиграф:

Пусть славятся Вotan и германские боги —
Великие беды уже на пороге³¹.

Признаки «великих бед», грозящих Германии, Таубе видит в распространении антихристианских настроений и в пропаганде древнегерманского языческого культа. Это, конечно, были не самые существенные черты гитлеризма, но все же характерные и в конечном счете связанные впоследствии с человеконенавистнической идеологией и практикой эсэсовской «алиты». Таубе рассказывает злоеющую и гротескную историю о некоем одержимом националистическим фанатизмом «тевтонском пророке», который при поддержке дельцов-капиталистов основал для «спасения родины» общину, исповедующую языческий культ богов с кровавыми жертвоприношениями. Сюжет этот в какой-то мере предвосхищал роман Г. Брoха «Искуситель». «Таубе заметил, — писал Рейнгольд Шнейдер, — появление призрака неоязычества и антисемитизма. Этот призрак должен был вскоре превратиться в кровавое чудовище»³².

Среди писателей, развивавших в трактовке антифашистской темы традицию Т. Манна, наиболее значительных свершений добился Бруно Франк (Bruno Frank, 1887—1945). Его «Политическая повесть» («Politische Novelle», 1928) была очень заметным явлением в немецкой интеллектуальной прозе 20-х годов. По своей проблематике она была как бы промежуточным звеном между двумя произведениями Т. Манна: продолжая размышления, тон которым был задан «Волшебной горой» (Европа на историческом перепутье, грозящие ей опасности, судьбы и перспективы ее культуры), Б. Франк переводит их из высокогорней атмосферы отвлеченно-философского парения в конкретно-политический план и при этом, открывая для литературы некоторые политические реальности современной Европы (например, итальянский фашизм), определенным образом стимулирует движение Т. Манна в сторону новеллы «Марио и волшебник».

Повесть Бруно Франка проникнута ощущением кризиса существующего общественного строя и европейской культуры. Буржуазно-демократическим свободам, высоким гуманистическим традициям, сокровищам духовного наследия народов Европы грозят враждебные им разрушительные стихии. На Западе — США (в сущности, единственный победитель в первой мировой войне) завоевывают и покоряют Европу экономически и политически и убивают ее душу своим капиталистическим практицизмом, своей бездуховной энергией и предпримчивостью. На Востоке — революционная Россия силой своих мятежных идей колеблет фундамент буржуазной Европы («О, я не глупец, — восклицает один из героев повести, — чтобы отрицать очарование, которое излучает Кремль на угнетенных и бедствующих»³³). На Юге — Африка с ее огромным неизрасходованным потенциалом, примитивной витальностью, враждебной культуре властью сексуальных и иррациональных сил.

Таким рисуется положение Европы (словно Греция в канун Саламинской битвы!) героям Франка в их размышлениях и разговорах. Оно еще усугубляется внутренними раздорами и враждой европейских народов. В сердцах французов и немцев все еще не закончилась война. Между тем отстоять и сохранить священные ценности Европы можно лишь при условии мира и согласия между народами древнего континента. В основу сюжета повести положена история встречи и переговоров двух государствен-

³⁰ См. в настоящем томе главу XXVI «Оппозиционная литература в гитлеровской Германии».

³¹ Otto von Taube. Opferfest. Leipzig, 1926, S. 7.

³² Reinhold Schneider. Adel.— Otto von Taube. Ausgewählte Werke. Hamburg, 1959, S. 476.

³³ Bruno Frank. Politische Novelle. Berlin, 1928, S. 90.

ных деятелей — Карла Фердинанда Кармера (подразумевается Густав Штреземан), которому предстоит сформировать германское правительство, и французского премьер-министра Ашилла Дорваля (подразумевается Аристид Бриан). Их гуманность, разум и добрая воля — ключ к умиротворению и безопасности Европы, но им не удается осуществить их миссию из-за внезапной гибели Кармера.

Ограниченность политической концепции Франка очевидна. Она наглядно демонстрирует, как при наступлении исторического кризиса буржуазного мира традиционный либерализм приобретает характер консервативной утопии. Надежда устоять в круговой обороне паневропеизма от напора новых социально-исторических сил, разумеется, иллюзорна. Зато истинную мудрость и проницательность обнаруживает Франк в описании и анализе отвратительной и страшной силы, которая в те годы еще многим казалась лишь наивным, детским озорством, — в описании фашизма. Кармер и его секретарь Эрлангер наблюдают на улице итальянского городка беснование фашистской толпы: «Воинственное шествие, музыка, гимн, возгласы «Хайль!», наискось кверху вскинутые руки — в подражание древнему Риму... И пространство должно принадлежать способным! И мы молоды, а другие стары! И если когда-нибудь что-нибудь великое совершалось на земле, это всегда было делом наших рук, ибо все они были наши — великие полководцы и великие правители и великие художники — все, все наши! Даже Христос был итальянцем. И мы честные и мы верные и мы благородные и мы благочестивые и мы добрые и правдивые и великодушные. И везде в мире царит разложение и упадочная жажда наслаждений и варварство. И только Италия, Италия!.. Все они были чистопородные, отборные итальянцы, и у всех у них под воскресными рубашками колотилось сердце от восторга, что все они принадлежат к этой единственной расе, — все они, стоявшие там с греческими лбами и арабскими глазами, со светлыми норманнскими волосами и испанскими носами...».

Франк видит и социальную подоплеку этой националистической мании величия, этой воинственной кичливости взбесившихся мещан. Все эти неоримляне — по сути дела рабы, хотя и мнят себя патрициями и всемирной элитой. «Этот высоко взлетевший человек в тоге (Муссолини. — И. Ф.) был креатурой и уполномоченным крупных промышленников Севера. Он сделал строптивую армию рабочих послушной им в интересах производства и прибыли». И, наконец, Франк видит, что фашистское неистовство бушует не только в Италии, что оно грозит захлестнуть и другие страны, что уже из Германии доносятся «вопли о тысячелетней империи» и что немецкий народ в «романтическом самоупоении» готов пойти за «любимым демагогом, который, изливаясь в потоке привычного туманного красноречия, выдает себя за спасителя и олицетворение всех национальных добродетелей...»³⁴.

Пророческий смысл, заключенный в «Политической повести», мог быть по достоинству оценен лишь спустя пять лет. Но она сразу же после своего появления вызвала к себе большой интерес, наиболее ярким выражением которого был отклик Томаса Манна. Он очень высоко ставил это произведение Бр. Франка в целом, но прежде всего его внимание привлекли антифашистские эпизоды повести. Целиком разделяя гневное чувство, с которым Бр. Франк изобразил шовинистическую оргию итальянских фашистов, Т. Манн заметил: «Я, конечно, знаю, что у нас в стране такие вопросы и сомнения навлекают на человека уничтожающее обвинение в устарелом либерализме и что у нас есть немало людей, считающих узурпацию национализмом слова «революция» блестящим достижением духа и символом будущего. И все же я полагаю: если бы оказалось, что мы в Германии обойдемся без такого будущего, то это было бы основа-

³⁴ Bruno Frank. Politische Novelle, S. 41—44. 39—40, 36.

тельных поводом для большой национальной радости»³⁵. Как известно, без него не обошлось.

Бруно Франк начал свой творческий путь еще в 900-е годы. Выпустив ряд сборников стихов и новелл и несколько романов и став довольно популярным драматургом, он, однако, лишь в «Политической повести» раскрылся по-настоящему как крупный и зрелый художник. В 20-е годы большим успехом пользовались также его исторические романы и повести «Дни короля» («Tage des Königs», 1924), «Тренк» («Trenck», 1926) и др. В этом жанре он достиг своей вершины уже в эмиграции, написав исполненный внутреннего антифашистского смысла замечательный исторический роман «Сервантес» («Cervantes», 1934). Бруно Франк принадлежал к кругу литературных и личных друзей Т. Манна и Л. Фейхтвангера. Конец своей жизни он провел рядом с ними в эмиграции в Калифорнии.

В 1929 г. наступил мировой экономический кризис. Обстановка кризиса и социальных бедствий в стране создала предпосылки для успеха демагогической агитации гитлеровцев среди неустойчивых слоев трудящихся и мелкой буржуазии. Фашизм все громче заявляет о себе, вызывая возрастающую тревогу демократической общественности.

Последние годы Веймарской республики были ознаменованы в литературе появлением значительных антифашистских произведений. В 1930 г. вышли в свет новеллы Т. Манна «Марио и волшебник» и роман Л. Фейхтвангера «Успех». Ф. Верфель работал в это время над романом «Сорок дней Муса Дага». В 1932 г. появился роман Роберта Ноймана «Власть» («Die Macht»).

Роберт Нойман (Robert Neumann, род. 1897) завоевал в конце 20-х годов широкую известность как автор пародий, написанных с изумительной наблюдательностью и критическим чувством чужой литературной манеры. Они были собраны в томе под названием «Чужими перьями» («Mit fremden Federn», 1927). Виртуозное владение различными стилевыми регистрами, искусство быстрых перевоплощений при переходе от одного персонажа к другому и мастерство в создании отвечающих их социально-психологической природе стилистических микромиров — эти черты, ярко проявившиеся в лучших романах и повестях Р. Ноймана, несомненно, восходили к тем же особенностям его таланта, которым он был обязан и своим успехом пародиста.

Среди романов Р. Ноймана, написанных до его эмиграции и выдержанных в духе «новой деловитости», роман «Власть» особенно выделялся проникновением в тайны общественного механизма. Действие происходит в Мюнхене, Веве, Берлине. Ковтора преуспевающего, имеющего связи в высоких кругах адвоката, скромный частный пансионат, где проживают постояльцы весьма неопределенного общественного положения, мюнхенская штаб-квартира полулегальной фашистской организации, представляющей собой нечто среднее между политической партией и бандой профессиональных преступников, приемная частнопрактикующего врача — честолюбивого парламента, Олимп самой высокой, хотя и не официальной власти — кабинет директора крупного банка, партнера магнатов мирового бизнеса, — все эти расположенные на разных социальных уровнях звенья действия романа соединены нитью острого политического сюжета. В этом сюжете автор отводит заметное место фашистской партии — «тем кругам, чья политическая активность изо дня в день возрастает и которые в ближайшее время произнесут свое веское слово в Германии и Австрии...»³⁶. В романе была показана тесная связь между фашистским «движением» и влиятельными, хотя и действующими за кулисами, кругами монополистического капитала.

³⁵ Thomas Mann. Altes und Neues. Frankfurt am Main, 1953, S. 543.

³⁶ Robert Neumann. Die Macht. Berlin — Wien — Leipzig, 1932, S. 108.

Веймарская республика была плацдармом очень напряженной общественно-идеологической борьбы. Эта борьба находила свое отражение в литературе — в ее тематике, в социальном содержании творчества писателей. Но она преломлялась также в литературной полемике, в столкновении различных идейно-эстетических программ, в противоборстве группировок и направлений.

В этом смысле для середины 20-х годов было характерно возникновение и деятельность «группы 1925». «Группа 1925, — писал в то время Бехер, — это попытка активизировать литературную жизнь Берлина. В группе объединились левобуржуазные и некоторые коммунистические писатели. Единственная тема всех дискуссий: «Буржуазное и революционно-пролетарское искусство»³⁷. К «группе 1925» принадлежали И. Р. Бехер, А. Деблин, Б. Брехт, Э. Толлер, Л. Франк, Р. Леонгард, К. Тухольский, Э. Э. Киш, А. Эренштейн, М. Брод, Клабунд и др. Некоторые из этих литераторов впоследствии вошли в Союз пролетарско-революционных писателей.

«Группа 1925» была как бы моделью единого фронта деятелей немецкой культуры против реакции и фашизма. Но, как известно, этот единый фронт своевременно не был осуществлен. Что же касается «группы 1925», то ее существование оказалось кратковременным, а деятельность — не вполне свободной от некоторых ошибок сектантского свойства.

«Группа 1925» выступила с коллективным протестом против попытки предания И. Р. Бехера суду по обвинению в «подготовке к государственной измене». Она развернула пропагандистскую кампанию против так называемого «закона о халтуре и грязи» (Schund- und Schmutzgesetz), изданного якобы лишь для борьбы с порнографией и низкопробным бульварным чтивом, а фактически служившего средством усиления цензурного гнета против революционных тенденций в литературе и искусстве. В этом отношении заслуги «группы 1925» были беспорны. Но вместе с тем в своем эстетическом авангардизме и радикализме, в своем отрицании «старой», «традиционной», «респектабельной» литературы, в своих очень резких нападениях на «репрезентантов старшего поколения» — Т. Манна, Г. Гаушмана и др., на «ископаемых», к числу каковых они относили Дэйблера, Момберта и пр., на «дурацкую» Академию поэтов, некоторые члены группы, прежде всего Деблин, Брехт, Бехер, заходили подчас очень далеко. В результате фронт прогрессивного искусства неправомерно сужался, и главным критерием идейно-эстетического размежевания в литературе становился надуманный критерий принадлежности к «молодым» или «старым».

К концу 20-х годов положение постепенно меняется. В литературе происходит процесс кристаллизации, расстановка сил приобретает характер более ясный с точки зрения общественно-политической ситуации, сложившейся в стране. В это время все активнее и агрессивнее становятся реакционные, фашиствующие и просто фашистские литераторы. Они сами формулируют те лозунги, под которыми проводится их шумная, скандальная и злобная кампания против всего талантливого, новаторского и истинно значительного, что было в то время в немецкой литературе. Себя они называют писателями «крови и почвы» (Blut und Boden, сокращенно: Blubo), враждебный лагерь именуют «литературой асфальта» (Asphaltliteratur).

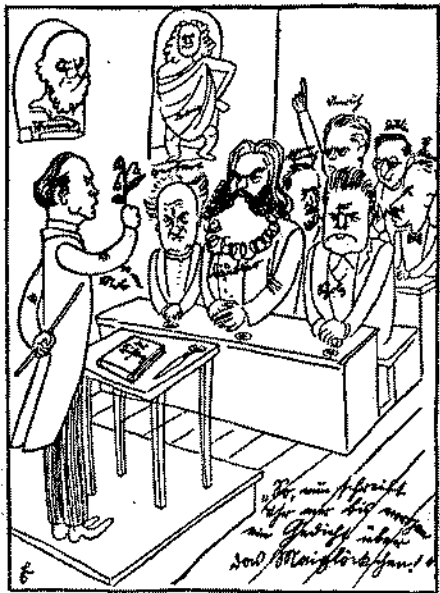
Расизм плюс ретроградная философия общественно-исторической неподвижности — таковы составные части понятия «кровь и почва». Идеальным представителем германской расы объявляется крестьянин. В его

³⁷ Цит по кн.: «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland». Berlin und Weimar, 1967, S. 32.

жилах течет передаваемая из поколения в поколение, не оскверненная никакими мутациями, чистая, беспримесная, исконно немецкая кровь. Он, как и его славные предки, неразрывно связан с родной немецкой почвой, которую он возделывает, с мистической сущностью германской природы и германского ландшафта. В мифическом, оторванном от социально-исторической реальности «крестьянине», в его патриархальном быте, в его провинциальном застойном существовании, в его косности и отсталости, темноте и примитивности, в его непричастности к «разврату» современных больших городов певцы «крови и почвы» Кольбенхейер, Гримм, Гризе, Штер, Плейер, Дерфлер и пр. видели общественный, нравственный и эстетический идеал современной немецкой литературы.

К «литературе асфальта» проповедники «блюбо» относили Деблина и Брехта, Ремарка и Зегерс, Г. Манна и Т. Манна, А. Цвейга и Л. Фейхтвангера, Бехера и Л. Франка, Тухольского и Кестнера, Унру и Толлера, всех экспрессионистов, всех писателей неарийского происхождения, всех, в ком они подозревали склонность к марксизму, пацифизму, интернационализму, материализму, авангардизму, гуманизму, интеллектуализму, урбанизму, в чьем творчестве они улавливали живой и ищущий дух передового искусства. Именно на «асфальте» городской цивилизации, утверждали фашиствующие литераторы, произрастают чуждые и враждебные «немецкой духовной сущности» злаки: безнравственность, интеллигентское суемудрие, отрыв от народных корней, формалистическое тяготение к художественному эксперименту и недостойный истинного немца творческий интерес к новаторству иностранных и инородных писателей, как Джойс, Пруст, Дос Пассос, Кафка (если ограничиться теми именами, к которым на рубеже 20-х и 30-х годов действительно был прикован интерес Т. Манна, А. Деблина, Б. Брехта, Г. Г. Янна, А. Зегерс и многих других мастеров как буржуазно-гуманистической, так и пролетарско-революционной литературы).

В это время средоточием и предметом ожесточенных общественных дискуссий становится Прусская академия искусств. В 1926 г. при ней была создана «секция поэтического искусства» (Sektion für Dichtkunst), получившая известность под неофициальным названием «Академия поэтов». За период с 1926 по 1933 г. ее президентами последовательно были Вильгельм фон Шольц, Вальтер фон Моло и Генрих Манн. Смена президентов характеризовала неуклонную эволюцию Академии поэтов влево. В ее деятельности из года в год все большее влияние приобретало леводемократическое ядро, пополнявшееся каждый раз на новых выборах такими писателями, как Альфред Деблин, Леонгард Франк, Бернгард Келлерман, Альфонс Паке и др. Как Академия в целом, так и ее отдельные видные представители неоднократно выступали перед общественностью за свободу художественного творчества, против административных и цензурных гонений на революционных писателей, против усиливав-



«Итак, напишите мне к завтрашнему дню стихотворение о колокольчике!»
 Шарж неизвестного художника
 на Прусскую академию поэтов

Слева направо: В. фон Моло, Г. Гаунтман, Т. Дэйблер, Г. Манн, Ф. фон Унру, В. фон Шольц, А. Деблин, Т. Манн

шейся угрозы реакции и фашизма. Академия поэтов была предметом страстной ненависти со стороны писателей «крови и почвы»³⁸. Они систематически пытались дискредитировать ее в печати, объявляли ее оплотом «литературы асфальта», кричали о засилье в ней Берлина и пренебрежении к писателям провинции и т. д.

Агрессивные претензии «крови и почвы» и яростные нападки на «асфальт» были существенным фактом, характеризующим немецкую литературу в последние годы Веймарской республики. Конечно, дифференциация среди писателей «асфальта» имела очень большое значение, тем более что с ней было связано столь важное различие, как различие революционного гуманизма и гуманизма абстрактного. Но впоследствии в историко-ретроспективном плане стало ясно, что противоречие между литераторами «крови и почвы» и писателями, которых фашисты относили к литературе «асфальта», было противоречием между теми, кто через несколько лет будет бросать книги в костер, и теми, чьи книги будут гореть на кострах.

³⁸ Интересные данные об этом приводит в дневнике Оскар Лёрке.— См.: Oskar L o e r k e. Tagebücher 1903—1939. Heidelberg — Darmstadt, 1955.

КЕЛЛЕРМАН

(до 1945 г.)

Творческий путь Бернгарда Келлермана охватывает первую половину XX в. и отражает многие существенные тенденции развития немецкой литературы этого периода¹.

Выступив в начале века в русле импрессионизма и неоромантизма, Келлерман в последующие годы утверждает себя на позициях критического реализма. Наряду с гуманистическими идеалами любви и братства, дружбы и товарищества, лейтмотивом его произведений был гимн труду как источнику всех земных благ. Внимание писателя привлекали и грандиозные достижения техники XX в. («Туннель», «Братья Шелленберг», «Город Анатолий», «Голубая лента»), и трудовые будни земледельца, рыбака, моряка, ремесленника («Море», «Песнь дружбы», путевые очерки). Эта вера писателя-демократа в разум и трудолюбие человека была одной из причин его постоянного интереса и симпатии к Советскому Союзу. Она же способствовала тому, что Келлерман на склоне лет с готовностью поставил свой талант на службу социалистическому строительству в Германской Демократической Республике.

1

Сын мелкого чиновника, потомок франконских крестьян и ремесленников, Бернгард Келлерман (Bernhard Kellermann, 1879—1951) детство и юность провел в Баварии, в своем родном городе Фюрте, в Ансбахе, Нюрнберге и Мюнхене. В баварской столице он учился в Высшей технической школе и здесь же пробовал свои силы в живописи и литературе. «В те времена я без каких-либо заметных успехов возился с живописью; наряду с этим, я кое-что пописывал»², — такое пренебрежительное суждение о своих первых шагах на поприще искусства писатель высказал в мемуарах, которые он начал писать незадолго до смерти и в которых, к сожалению, успел запечатлеть лишь небольшой период своей жизни³.

Даже успех первого романа «Йестер и Ли» («Yester und Li»), вышедшего в свет в Лейпциге в 1904 г., не заставил молодого автора сделать окончательный выбор между живописью и литературой. Но когда он отважился послать рукопись своего нового романа «Ингеборг» («Ingeborg») берлинскому книгоиздателю Самуэлю Фишеру и тот ответил лестным письмом, в котором сообщил о намерении напечатать это произ-

¹ О творчестве писателя см.: Werner Ilberg, Bernhard Kellermann in seinen Werken. Berlin, 1959; А. Левинзон. Творчество Бернгарда Келлермана. Л., 1958; Г. Бергельсон. Бернгард Келлерман. М.—Л., 1965.

² «Sinn und Form», 1951, N 6, S. 7.

³ Черновой набросок мемуаров, обнаруженный после смерти писателя в его бумагах, занимает 28 страниц и состоит из трех глав: «Я снимаюсь с якоря» («Ich lichte die Anker»), «Мюнхен» («München») и «Париж» («Paris»).

ведение, Келлерман воспринял решение «великого С. Фишера» как приговор судьбы. С этого времени Келлерман становится профессиональным литератором.

С. Фишер опубликовал «Ингеборг» в 1905 г. в журнале «Ди нойе рундшау», а в следующем году выпустил в свет отдельным изданием. Роман пользовался успехом. Восхваляя «Ингеборг», критика вновь поминала добрым словом «Йестер и Ли» и объявляла автора обоих романов одним из самых талантливых писателей современности.

В эти годы Келлерман некоторое время живет в Швейцарии и Париже, проводит девять месяцев на бретонском острове Уассан, расположенном в Атлантическом океане в сорока километрах от Бреста, а в 1907—1908 гг. совершает путешествие в Японию, Россию и Соединенные Штаты Америки. Но эти поездки не вызывают длительных перерывов в его творчестве. В 1909 г. он публикует роман «Глупец»⁴ («Der Tor»), в 1910 — роман «Море» («Das Meer») и в 1911 — новеллу «Святые» («Die Heiligen»; первая публикация — в журнале «Ди нойе рундшау», № 6, отдельное издание — в 1922 г.). К этому же времени относятся его первые работы в жанре путевого очерка: «Прогулка по Японии»⁵ («Ein Spaziergang in Japan», 1910) и «Сасса йо ясса. Японские танцы» («Sassa yo yassa. Japanische Tänze», 1911). И, наконец, в 1913 г. появляется роман «Туннель» («Der Tunnel»), который сразу же выходит в нескольких изданиях, переводится на двадцать пять языков и приносит писателю прочную мировую славу.

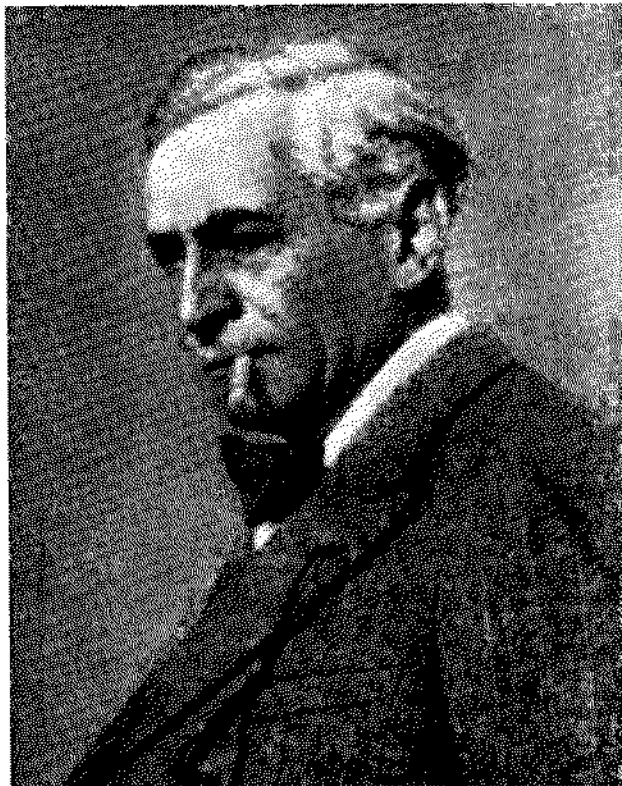
2

Ранние произведения Келлермана создавались в значительной мере под знаком неоромантизма и импрессионизма. В первом своем романе «Йестер и Ли» писатель переносит нас в хорошо известный ему Мюнхен, но, по сути дела, о месте действия в этом произведении можно говорить так же условно, как и о самом действии. Не «история одной страсти» (таков подзаголовок романа), не любовь героя, поэта-отшельника Анри Гинстермана к Бианке Шумахер, дочери состоятельных родителей, становится главным объектом изображения, а тот тайный культ, которым он окружает ее имя, его постоянное стремление уберечь свое чувство от всего земного. Автор старается заставить читателя забыть о реальных человеческих переживаниях и сделать его участником причудливой игры в любовь.

Налет биологизма лежит на романах «Ингеборг» и «Море», возникших под влиянием скандинавской литературы и в первую очередь Кнута Гамсуна. «Воздадим хвалу жизни во всяком ее проявлении, будь то убийство или любовь... Да будут святы и убийство и любовь!» — эти слова князя Акселя, героя-рассказчика, становятся девизом романа «Ингеборг». Смена счастья и горя, по мнению писателя, — лишь вполне закономерные метаморфозы, подобные смене погоды, дня и ночи или времен года. Единственный выход для человека, уставшего от испорченного мира европейской цивилизации, Келлерман видит в слиянии с природой. Идеалом автора становится жизнь Фюрхтегота Гизельхера — отца Ингеборг, старого дровосека, живущего в мире с богом, людьми и лесом. Судьба же его дочери, навсегда покинувшей лес, в котором она родилась и выросла, напротив, иллюстрирует мысль о пагубных последствиях разрыва человека с природой. Хотя именно Ингеборг роман обязан своим заглавием, фактически главным героем произведения является не она, а князь Аксель. Его же путь прямо противоположен пути Ингеборг: как человек, склонный к постоянному самоанализу, князь противится вырождению, на которое обречен «класс привыкших к роскоши людей». Он сжигает свой замок и ищет опрощения в одинокой лесной хижине.

⁴ В русском переводе — «Идиот».

⁵ В русском переводе — «Страна хризантем».



Б. Келлерман
Фотография, 1925

Если в «Ингеборг» бегство главного героя от цивилизации является итогом, заключительным моментом повествования, то в «Море» оно выступает как исходный пункт, и жизнь европейца на лоне природы среди примитивных людей составляет содержание всего романа. Герой-рассказчик неоднократно выражает свое пренебрежение к покинутому им миру цивилизации.

В «Море» даны яркие зарисовки с натуры, передан бретонский колорит, хорошо изученный автором во время его девятимесячного пребывания на острове Уэссан. Не изменяя романтико-пронической манере письма, характерной для этой книги, Келлерман с большим знанием материала рисует не только своеобразные нравы и обычаи, но и нелегкие будни бретонских моряков и рыбаков. Так намечается уже в этом произведении тема труда, которая займет центральное место в «Гуинеле» и будет играть большую роль во всем творчестве Келлермана.

В романе «Глупец», написанном в промежутке между выходом в свет «Ингеборг» и «Моря», автор возвращается в городскую атмосферу, но на этот раз не в условный Мюнхен его первого романа, а в реально нарисованный, хоть и безымянный, «маленький франконский городок», моделью которого, очевидно, послужил Ансбах, покинутый Келлерманом незадолго до начала работы над «Глупцом». Здесь впервые проявляется мастерство бытописателя. «Глупец» был первым, пока еще довольно робким опытом создания социально-критического произведения. Объектами критики здесь явились тунеядство городских «верхов», с одной стороны, и мещанское существование обывателей — с другой. Характерен сатирический образ редактора газеты Хенриха, поющего гимны немцам как «пер-

вой нации мира, при звуке имени которой трепещет земля», и посылающего проклятия французам, евреям, «сосущим германскую кровь», и социал-демократам, «оскверняющим своими грязными руками святыни нации».

Роман «Глупец», однако, не отличается художественной цельностью, свойственной прочим произведениям молодого Келлермана. Бесплотная фигура викария Рихарда Грау, рассказ о жизни которого составляет основную сюжетную линию книги, вступает в резкий контраст с реально обрисованным окружением. Герой Келлермана — плод утопичной мечты писателя о счастье людей, выразитель идей абстрактного гуманизма, альтруизма и христианского всепрощения. Вслед за Толстым автор мечтает о христианстве, стоящем выше всякой догмы. В его изображении викарий Грау нечто вроде святого. С маниакальной добросовестностью старается он творить благо всем людям, попадающим на его пути. Однако и сам автор не скрывает, что старания его героя, по существу, не меняют облика города и что жизнь продолжает идти по своим законам. Даже заглавие романа начинает звучать двусмысленно: порою кажется, что не только городские обыватели, но и сам писатель считает Рихарда Грау глупцом.

Гораздо удачнее оказалась написанная через два года после романа «Глупец» весьма близкая к нему в идейном смысле новелла «Святые». В этом произведении, выгодно отличающемся от романа «Глупец» художественной четкостью и лаконичностью, вместо альтруиста-одиночки в той же роли выступают несколько персонажей: адвокат, сапожник, учитель, офицер и врач-психиатр, каждого из которых автор умело наделяет глубоко индивидуализированными чертами. Но горький парадокс заключается в том, что лишь один из них — врач — является нормальным человеком, все же остальные — умалишенные, ибо действие новеллы происходит в психиатрической больнице⁶. Однако не только он, но и все четвере его пациента направляют свои усилия на то, чтобы творить добро, хотя и понимают его так же различно, как различны их прежние профессии, внешний облик и формы заболевания. «Святые» Келлермана подобны безумному герою знаменитого гаршинского «Красного цветка», мнившему, что он должен «исполнить дело, смутно представлявшееся ему гигантским предприятием, направленным к уничтожению зла на земле»⁷.

Доходящий до самопожертвования альтруизм героев новеллы особенно ярко проявляется в кульминационном эпизоде, когда учитель, вообразивший себя индийским раджей, диктует другому больному завещание, ибо он решает умереть, чтобы отдать душу сапожнику, который якобы держит на своих плечах всю вселенную и уже начал терять силы. Устами своего героя автор объявляет всеобщую амнистию, повелевает сжечь тюрьмы, разделить поровну между всеми подданными землю и богатства, отменить касты и сословия, запретить ведение войны и т. п. Но избранный им художественный прием мстит за себя: то, что мечты о счастье человечества находят свое воплощение только в воображении душевнобольных, трагически оттеняет утопичность его идеалов.

3

К началу второго десятилетия века, по мере того как сгущается предгрозовая атмосфера в Германии и на всем европейском континенте, Келлерманом полностью овладевает интерес к социальной проблематике. Честный и трезвый взгляд на общественное зло естественно и закономерно приводит его, как и многих крупнейших художников XX в., к смене ху-

⁶ Новелла была написана под впечатлением от посещения психиатрической больницы в Бальхаузене 13 марта 1914 г., которое Келлерман описал в заметках, хранящихся в его архиве вместе с рукописью «Святых».

⁷ В. М. Гаршин. Сочинения. М.—Л., 1963, стр. 225.

дожественных позиций, к возвращению к лучшим традициям предыдущего столетия и бесповоротному вступлению на путь критического реализма.

Несмотря на творческую неудачу, постигшую писателя при создании его первого социально-критического произведения «Глунец», он задумывает новое, гораздо более широкое полотно, которое должно отразить важнейшие, коренные проблемы жизни общества. Замысел этот завершается блестящей победой Келлермана: он создает роман «Туннель», в котором изображено «неразрешимое в рамках капитализма противоречие между огромными возможностями технического прогресса и жестоким, человеконенавистническим характером общественных отношений»⁸. Это произведение, которому суждено было превратиться в повторный пункт всей творческой биографии писателя, — один из первых романов XX в., принесших в литературу ряд социальных и философских проблем, ставших программными для искусства нашей эпохи.

О зарождении и осуществлении смелого проекта подводного туннеля, соединяющего Америку и Европу, Келлерман рассказывает с такой правдоподобной обстоятельностью, опирающейся на хорошее знание технической стороны дела, что «Туннель» воспринимается не как роман-утопия, а как повествование о необычайном по своим масштабам, но все-таки осуществимом строительстве. В органическом единстве с подробной историей туннеля находится рассказ о людях, судьбы которых тесно переплелись с богатой перипетиями судьбой строительства.

Не указывая точно времени действия, писатель переносит нас в близкое будущее человечества, но оно, это будущее, не отделено, как это бывает во многих фантастико-утопических произведениях, китайской стеной от настоящего, а вырастает из него прямо и непосредственно. Не даром, сравнивая описываемые события с аналогичными явлениями в прошлом, автор зачастую упоминает реальные факты, которых еще не успели забыть современники (кризис 1907 г., гибель «Титаника» в 1912 г. и др.). В романе встречается ряд любопытных деталей (например, упоминание «телекинематографа», прообраза телевизора), свидетельствующих о том, как ясно представлял себе Келлерман пути технического развития современного мира. Но больше всего об этом говорит сам сюжет «Туннеля», в котором, как отмечал академик Г. М. Кржижановский, отразилась забота о насущнейших транспортных проблемах, стоящих перед человечеством⁹.

Рисуня картины будущего, Келлерман не только не покидает почвы настоящего, но, наоборот, использует завтрашний день как некое увеличи-



Обложка первого издания повести Келлермана «Святые», 1922

Художник Магнус Целлер

⁸ «История немецкой литературы», т. 4. М., 1968, стр. 12.

⁹ См. его предисловие к «Туннелю» (М., 1932).

тельное стекло, с помощью которого можно лучше разглядеть все характерные черты действительности. Наиболее подходящей ареной для битв, изображение которых входило в его задачи, он счел США — классическую державу современного капитализма. Но в нарисованной писателем Америке мы узнаем приметы любой капиталистической страны, как в утопии межконтинентального туннеля видим характерные особенности всякого технического предприятия в современном буржуазном мире.

При всем преклонении писателя перед техническим прогрессом, при всем внимании, которое он уделяет изображению небывалых, творящих чудеса машин, он, в отличие от активизировавшихся в те же годы немецких писателей-«технократов» (Вильгельм Ферсгофен, Йозеф Винклер и другие литераторы группы «Нюланд» и журнала «Квадрига»), никогда не забывает, что за всякой машиной стоит человек. Келлерман воспекает неутомимого и бесстрашного человека-творца. Мыслью о созидательных возможностях ума и рук человеческих в борьбе за покорение сил природы пронизан прежде всего образ талантливого инженера Мака Аллана, главного героя «Туннеля».

Однако Келлерман изображает не только самый труд, но и его кабальные условия в буржуазном обществе. Писатель не идет по пути идеализации действительности и, по мере того как от первых грез о трансатлантическом туннеле он переходит к описанию строительства, суровые и даже кровавые будни все больше затмевают поэтическую мечту. Меняется стилевая окраска книги: повествование, начинающееся как вдохновенная поэма, все больше прозаизируется. Смена тональности становится еще более заметной в концовке романа, посвященной завершению гигантского строительства. Автор нарочито отказывается от представляющей ему возможности создать пышный апофеоз и ограничивается деловитым, сухим рассказом об окончании работ, длившихся двадцать четыре года, об открытии туннеля, о пуске первого поезда. И не случайно, вероятно, поезд этот прибывает из Америки в Европу с двенадцатиминутным опозданием. Деталь эта характерна — ведь в опоздании есть что-то будничное, житейское, далекое от торжественности. Да и сам Мак Аллан, мечтатель, полный юношеского задора, постепенно превращается в усталого, душевно опустошенного старика, неспособного даже восторгаться победой той идеи, ради которой он принес столько жертв. Происходящие в нем изменения оттеняются двумя связанными с ним женскими персонажами: Мод, его первой женой, и Этель — второй. Первый его брак так же непохож на второй, как непохожи друг на друга влюбленная в искусство, нежная Мод и капризная, своекорыстная, практичная, хотя и по-своему обаятельная Этель. На деловитого Мака Аллана падает отраженный свет поэтической души Мод. Зато после ее трагической гибели ускоряется процесс его превращения в придаток туннеля. Этот процесс окончательно закрепляется его вторым браком, предельно откровенным браком по расчету. Зловещая тень туннеля ложится на судьбу его создателя: туннель убивает Мод, и он же заставляет Мака Аллана жениться на дочери все-таки миллионера Ллойда только потому, что Этель помогает ему, повлияв на своего отца, возродить замершее строительство.

Леонид Андреев, как и Александр Блок, причисливший «Туннель» к произведениям, отмеченным «печатью необычайной значительности»¹⁰, был почитателем этого романа. Андреев приписывал Келлерману свойственные ему самому черты пессимизма и объяснял эволюцию образа Мака Аллана тем, что тот являлся жертвой «самодовлеющего Труда, самоцельной Энергии»¹¹. Однако осознавал ли это с полной отчетливостью сам Келлерман или нет, но все содержание его романа доказывает, что жертвой капитала, а не труда является Мак Аллан, разделяющий в этом смыс-

¹⁰ А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 677.

¹¹ Л. Андреев. Живая книга.— «Современный мир», 1913, № 12.

ле судьбу сотен тысяч подвластных ему рабочих. На протяжении всего романа автор последовательно показывает зависимость от американских миллионеров, в которую попадает Мак Аллан, мечтавший некогда о том, чтобы туннель стал «собственностью народа, Америки, *всего мира*».

Ощущение реальности и стремление к объективному воспроизведению действительности помогло Келлерману создать картину, правдиво отражающую многие существенные явления капиталистического мира, периодические кризисы, жестокую борьбу конкурентов, использование постоянной резервной армии безработных, зависимость государственного аппарата, печати, суда и церкви от капитала, предвыборный шантаж, подкуп рабочих вождей и т. п. Он вывел на страницах романа огромные массы трудящихся и достиг, как писали Вильгельм Пик и Отто Гротеволь от имени Центрального правления СЕПГ в приветственном письме писателю в связи с его семидесятилетием, «потрясающего изображения безжалостной эксплуатации, присущей монополистическому капиталу»¹².

Келлерман не обходит молчанием и тот протест, который вызывает у масс эксплуатация, показывая и стихийные проявления этого протеста, и организованные методы борьбы: демонстрации, забастовки и т. д. Однако в проблеме классовой борьбы сказался идеалистический подход писателя к вопросу о роли масс в историческом процессе. По Келлерману, «героизм органически несвойствен массе, он присущ только касте избранных, инженерам»¹³. Массами движет не стремление к освобождению от рабства, а лишь, как он выражается, «фанатическая ненависть» рабочих к капиталу. Подобная концепция связана с характерным для автора стремлением искать пути мирного преодоления классовых противоречий. Эта тенденция заложена и в рассказе о судьбе потомственного пролетария Мака Аллана, превращающегося в прославленного изобретателя. Выходцами из «низов» являются также Ллойд и руководитель финансовой части Туннельного синдиката Вульф. По замыслу автора, их биографии как бы стирают все классовые различия и должны иллюстрировать следующий тезис: положение человека в обществе в первую очередь зависит от его личных качеств, а не от социальных условий.

4

Через год после опубликования «Туннеля» началась первая мировая война, и Келлерман стал очеркистом газеты «Берлинер тагеblatt». Газета регулярно печатала его корреспонденции с Западного фронта. Большинство из них Келлерман воспроизвел в двух книгах военных очерков: «Война на Западе» («Der Krieg im Westen», 1915) и «Война и Аргоннском лесу» («Der Krieg im Argonnerwald», 1916). В целом эти книги не оставляли сомнения, что их автор ставит перед собой задачу поддержать военный пыл армии и населения Германии. Но, героизируя дела и быт действующей армии, он далек от того, чтобы воспевать войну как средство разрешения международных конфликтов. Напротив, он постоянно на ярких примерах показывает, какие бедствия несет война тем нациям, на земле которых она бушует.

Мощные социальные катаклизмы второго десятилетия нашего века, обострившие идеологическое размежевание в писательской среде, потребовали от Келлермана, как и от других его собратьев по перу, более четко определить свои политические позиции. После Ноябрьской революции 1918 г. он начинает работу над произведением, в котором недвусмысленно высказывает свое отношение к трем важнейшим событиям времени: к первой мировой войне (а по существу, и вообще к войнам), к Великой

¹² «Neues Deutschland», 4.III.1949.

¹³ Е. Д о б и л. По следам героя.— «Звезда», 1936, № 10, стр. 185.

Октябрьской социалистической революции и к революции, которую только что пережила его родина. Произведение это — роман «Девятое ноября» («Der 9. November») — вышло в свет в 1920 г.

Опыт военного корреспондента помог Келлерману в работе над этим романом, начинающимся с изображения последних лет войны. Здесь мы снова встречаем знакомые по его фронтовым очеркам места боев. Но описание фронтовой действительности не является главной художественной задачей автора, и фронтовые эпизоды занимают относительно скромное место. Келлерман стремится прежде всего показать, что война — величайшее бедствие для огромного большинства населения независимо от того, приходится ли людям проливать свою кровь или нет. Автор воссоздает атмосферу вымирания и опустошения, в которую война погрузила германскую столицу.

Главный вопрос, который волнует Келлермана, — это вопрос о виновниках войны. Четверть века спустя в предисловии к первому послевоенному изданию романа¹⁴ он писал, что, работая над этой книгой, «считал своим долгом раскрыть немецкому народу глаза на опасности, таившиеся в милитаристском образе мыслей, избаловать его антинародный дух, вскрыть присущие милитаристам пустозвонное бахвальство, отталкивающее чванство, цинизм и грубость чувств, бездарность и растленность». Как Генрих Манн в своей знаменитой трилогии «Империя», Келлерман подвергает острой критике политику Вильгельма II. Он тоже выводит на сцену «верноподданного». Но это не буржуа, а юнкер, владеющий тысячами моргенов земли, генерал-лейтенант немецкой армии фон Гехт-Бабенберг. Хотя автор «Девятого ноября», в отличие от Г. Манна, критиковал милитаристскую политику вильгельмовской Германии уже тогда, когда на смену последней пришла Веймарская республика, неверно полагать, что критика эта была обращена лишь в прошлое. Слишком громко уже в первые годы существования этой республики раздавались голоса реваншистов, и писатель, призывавший извлекать уроки из недавнего прошлого, обнаруживал глубокое понимание народных интересов. Келлерман не закрывал глаза на жизнь, его тревожили планы немецких реакционеров. Недаром «кровавый Гехт», как его называли солдаты, потерпевший полное крушение и уже стоящий одной ногой в могиле, произносит слова, страшный смысл которых наше поколение может оценить гораздо больше, чем первые читатели романа: «Ну, значит нет! На этот раз — нет! Свернем знамена... до следующего раза! До еще более кровавой, еще более ужасной войны, чем эта!»

Уже одно только создание образа генерала Гехта является большой заслугой Келлермана, ибо до «Девятого ноября» в немецкой литературе не было такого яркого портрета прусского милитариста. Этот образ, являющийся живым воплощением «дворянско-прусской сабли»¹⁵, зловецким символом «юнкерски-буржуазного империализма»¹⁶, занимает в романе центральное место.

Взгляду Гехта на народ как на «бесформенную массу, из которой избранные лица лепят, что хотят», Келлерман противопоставляет свою точку зрения. Он показывает, как презираемая генералом «толпа» сама берется за «руль мировой истории». Безликая в глазах генерала, она оживает на страницах книги, из нее выделяются отдельные лица, мир которых противостоит миру Гехтов. Таким образом, у генерала появляется несколько антиподов: отец павшего в бою по вине Гехта солдата Хербста, осмеливающийся бросить в лицо всемогущему военачальнику слово «убийца»¹⁷; безмянный инвалид, ставший человеческим обрубком так-

¹⁴ В. Келлерман. Der 9. November. Berlin, 1946.

¹⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 186.

¹⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 300.

¹⁷ См. анализ сложного образа Хербста-отца в статье Н. Рыковой «Два романа» («Звезда», 1955, № 12, стр. 176).

же по вине генерала и несколько раз, как некая устрашающая аллегория, встающий на его пути; бывший портвой, ныне солдат Ганушке, чудом спасающийся от смерти, уготованной ему Гехтом, и становящийся одним из участников революции. Но главный из этих антиподов Гехта — двадцатипятилетний солдат Карл Аккерман, в прошлом студент университета. Антитеза Гехт — Аккерман соблюдена во всех основных вопросах, поднятых в романе, и прежде всего в их отношении к войне и революции. Благодаря этому оба они становятся главными героями книги.

Антивоенная и революционная деятельность Аккермана в Берлине автором не показана; он сообщает о ней лишь некоторые скудные сведения. Только названы, но не изображены его единомышленники, соратники по нелегальной организации, если не считать Рут фон Гехт-Бабенберг, но образ этот, как и вся отдающая мелодрамматизмом история любви Аккермана и дочери генерала, лишь намечен и оставлен, по существу, без реального воплощения. В памяти читателя остаются взволнованные политические «монологи» Аккермана, с которыми обязательно связано каждое его появление на страницах романа. Основной пафос этих «монологов» — это пафос человеколюбия. В облике Аккермана как бы возрождается Рихард Грау из романа «Глупец». Аккерман — это Грау, наученный горьким опытом войны.

Хотя Аккерман призывает народ к восстанию против существующего строя и обращает с восторгом свой взор в сторону молодой Советской России, революционность его условна. Во взгляде на народ он, как это ни парадоксально, смыкается со своим антиподом; в его глазах народные массы тоже выглядят, как толпа, которая не способна ни к каким действиям, пока какой-либо избранник не подаст ей сигнала. Он осуждает церковь, благословляющую братоубийственную войну, но его собственное бунтарство облечено в религиозную форму: Аккерман часто обращается к богу, называет святыми русских революционеров, мечтает о новоявленном мессии, об апостолах, которые должны повести человечество навстречу лучшему будущему.

Создавая образ Аккермана, Келлерман обратился к опыту экспрессионистского искусства. «Монологи» Аккермана воспринимаются как стихи в прозе, написанные в духе антивоенной лирики левых экспрессионистов, а сам герой — это абстрактный человек-идея, каких мы так часто встречаем в экспрессионистских произведениях. Такой блестящий портретист, как Келлерман, обычно дающий возможность читателю хорошо видеть лицо, фигуру, походку, каждый жест любого, даже эпизодического персонажа, рисуя портрет Аккермана, прибегает к изобразительным средствам экспрессионистов, подменявших реальный облик персонажа одной-двумя деталями, зачастую приобретающими аллегорический смысл. Для Аккермана такими деталями являются его теплые карие глаза и широкая, небрежно надетая шинель; в этой небрежности его начальник усматривает «один из признаков развала дисциплины», а для читателя она должна служить символом антивоенного духа, олицетворяемого ее владельцем. Вот каким видит Аккермана генерал Гехт, один-единственный раз случайно сталкивающийся со своим неведомым противником: «Таких кротких глаз генерал еще никогда не встречал у мужчин... Такие лица можно увидеть на старинных картинах, — это было лицо, так сказать, из прошлых эпох, со старинного портрета, гравюры, лицо монаха, поэта или иного мечтателя». То, что своим обликом Аккерман напоминает святого или даже Иисуса Христа, тоже роднит автора с левыми экспрессионистами, зачастую пытавшимися соединить идеи социализма и богоскательства. Впоследствии Келлерман устами Рут и в самом деле назовет Иисусом растерзанного врагами Карла Аккермана, как в «Балладе о броневиках» Иоганнес Бехер называл Иисусом убитого реакционерами Карла Либкнехта.

Характерно, однако, что как только от воспроизведения мыслей своего

героя Келлерман переходит к изображению его единственного поступка — антивоенной и антиправительственной речи на площади у Ангальтского вокзала, мы вновь слышим голос реалиста. Келлерман как будто понимает, что самопожертвование героя-одиночки не будет эффективно и что речь его, вопреки надеждам Аккермана, не послужит сигналом к народному восстанию. И вот с поразительной реальностью на страницах книги возникает картина берлинской площади с толпой зевак, для которых и этот кричащий солдат, и охота за ним по крыше отеля, и даже его смерть — не более как уличное развлечение. Лишь впоследствии, точно спохватившись, писатель пытается вновь создать впечатление, что герой его недаром пролил свою кровь. Эта мысль выражена в патетическом символе: широкая шинель Аккермана начинает витать над крышами домов, дух его встает в солдатских окопах, стучится в ворота домов, призывая трудовой народ к действию, и наконец торжественно проносится над Берлином в дни революции.

Первая мировая война и последовавшие за ней события помогли Келлерману выйти на левый фланг немецкой литературы. Это проявилось в первую очередь в сочувственном отношении к Великой Октябрьской социалистической революции, которое писатель недвусмысленно, даже с некоторой демонстративностью, высказал в своем романе «С Востока брезжит свет» («Im Osten wächst das Licht») — так начинается стихотворение Иоганнеса Бехера «Привет немецкого поэта Российской Федеративной Советской Республике», и возможно, что именно этими строками поэта-коммуниста навеяна метафора, которая, появившись в первый раз на устах Аккермана («Свет с Востока, заря занимается» — «Licht aus dem Osten. Morgengröte»), проходит затем в более развернутом виде через весь роман «Девятое ноября». Один только факт появления после заключения Брестского мира красного флага над зданием советского посольства на Унтер ден Ливден, в самом центре готовящейся к новому наступлению Германии, превращается в событие, описание которого разрастается в один из самых ярких эпизодов романа. Русская революция для Келлермана не каприз мировой истории, а событие, в котором сказывается историческая закономерность и которому суждено сыграть освободительную роль в истории всего человечества, в том числе и немецкого народа. В метафорическом изображении «молодого солнца», которое «поднялось из далекой России, омытое кровью и слезами», в движении этого солнца с востока на запад выражается исторически правильное ощущение непосредственной связи между 7 ноября 1917 г. и 9 ноября 1918 г.

В романе находят отражение действительные факты широкого народного движения в Германии в течение всего 1918 г. (январская забастовка, антимилитаристские демонстрации, восстания во флоте и армии), являвшиеся прологом к свержению монархии и провозглашению республики, но народные массы, которые были движущими силами революции, по-настоящему появляются лишь во время ноябрьских событий — они точно вырастают из-под земли под лучами «солнца 9 ноября». Писатель так и говорит: «Земля разверзлась, и они вышли на поверхность». И можно подумать, что не только генерал Гехт, но и сам Келлерман недоумевают: «Где же жили эти люди до сих пор? Где прятались?»

При изображении революции Келлерман прибегает к тем же приемам, о которых говорилось в связи с Аккерманом: здесь мы тоже имеем дело с подменой конкретной реальности абстракциями и символикой. Такова, например, картина возвращения в Берлин после революции «армии убитых» из братских могил Восточного и Западного фронтов. «Келлерман,— справедливо пишет А. Левинтон,— хорошо знает прошлое и умеет подать его с точностью реалиста. Но будущее, мир революции неизвестны ему. Поэтому картины этого мира расплываются у него в абстрактной символике»¹⁸.

¹⁸ А. Левинтон. Творчество Брнгарда Келлермана. Л., 1958, стр. 25.

Вопрос о взаимоотношениях личности и среды, вопрос о том, существует ли общество для человека или человек для общества, который был поднят Келлерманом еще в романе «Глупец» и повелле «Святые» и которому он уделял столько внимания в «Девятом ноября», продолжает волновать его в первые годы Веймарской республики. Его он в какой-то мере касается и в романе «Случай из жизни Шведенклея» («Schwedenklees Erlebnis»), выпеднем в свет в 1923 г. Здесь — в противоположность Рихарду Грау, Аккерману и «святым» — заглавный герой, в молодости мечтавший о служении человечеству и вынашивавший планы создания «республики художников», гражданине которой должны были походить на рабочих и во всем отличаться от буржуа, ведет эгоистический образ жизни. «Бездумное существование» (das In-den-Tag-hinein-Leben) своего героя Келлерман иллюстрирует прежде всего серией его любовных похождений.

В романе «Случай из жизни Шведенклея» все конфликты затушеваны. С нехарактерной для него бесстрастностью Келлерман повествует о том, как Шведенклея, которому приходит в голову, что его избранница Элен Бланк, быть может, является его же родной дочерью, оправдывает возможное кровосмешение эгоистическими рассуждениями: «Я буду счастлив. Что мне в конце концов до всего остального?» Современник Келлермана Альберт Зергель имел все основания усматривать в этом романе «временное возвращение автора в мир его ранних произведений»¹⁹. И в самом деле, книга эта с ее героем, который не столько живет, сколько играет в жизнь, и со свойственным ей в какой-то мере релятивизмом (так, в пользу предположения, что Элен является дочерью Шведенклея, приводится ровно столько же доводов, сколько против него, и загадка остается неразрешенной) напоминает первые романы Келлермана, особенно «Море».

Но то был лишь кратковременный рецидив, и вскоре забота о судьбах Германии и человечества вновь вернула писателя к социальной теме.

В 1925 г. были опубликованы отдельным изданием и в октябре того же года поставлены на сцене некоторых немецких театров «Мюнстерские перекрещенцы» («Die Wiedertäufer von Münster»), первая и единственная пьеса Келлермана. Чисто внешне это обращение к истории (также впервые в творческой биографии писателя) производило впечатление отхода от современности. На самом же деле «Мюнстерские перекрещенцы» были целиком и полностью обращены к современности: воскрешая события последнего периода широкого народного движения, охватившего Германию в начале XVI в., и изображая новую его вспышку, которая имела место в городе Мюнстере через десять лет после окончания Крестьянской войны и казни ее вождя Томаса Мюнцера, Келлерман, по существу, ставил вопрос о судьбе революции 1918 года. Пьеса является, таким образом, своеобразным эпилогом к роману «Девятое ноября», но если в романе центр тяжести падал на события, предшествовавшие революции, то здесь он переносится на сам переворот и его последствия.

Как и в «Девятом ноября», мы вновь сталкиваемся с двупланым изображением враждующих лагерей: мюнстерской коммуны анабаптистов во главе с талантливым народным вождем, сыном сельского старосты, бывшим портным Иоанном Лейденским (Яном Бокельзоном) и старейшинами, с одной стороны, и осаждающим ее епископом Ибургско-Мюнстерским Францем — с другой. Знакомясь с возглавляемой епископом антинародной кликой, мы узнаем черты генерала и других столпов вильгельмовского режима, изображенных в «Девятом ноября». Все симпатии автора на стороне коммуны. Келлермана нельзя упрекнуть в том, что

¹⁹ Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig, 1928, S. 960.

он, как это делал Лассаль в драме «Франц фон Зикинген», ставит «лютеровско-рыцарскую оппозицию выше плебейско-мюнцеровской»²⁰. Перекрестенцы хранят память и о Томасе Мюнцере, как о герое и жертве войны за правое дело, и о тысячах крестьян, погибших в 1525 г. в битве под Цаберном. А требуя смерти епископа Франца, они восклицают: «Смерть также и Лютеру в Виттенберге, лицемеру и княжескому приспешнику!» Не случайно в число верных слуг католического епископа автор включает хитрого лютеранина Мельхиора. Но дело не столько в этих внешних моментах, сколько в том, что на каждом шагу подчеркивается широкий, подлинно народный характер анабаптистского движения. В пьесе показаны не только борьба «благочестивых социалистов»²¹, как называл перекрестенцев Маркс, но и те цели, во имя которых она ведется. Буржуазный историк анабаптизма Людвиг Келлер приписывал «социальной партии» Маттиса-Бокельзона только разрушительные планы²². Келлерман же, который обнаруживает несомненное знакомство с трудом Келлера, не следует его концепции и показывает конструктивную деятельность этой партии, осуществление ею принципов уравнилельного коммунизма.

Одним из виновников гибели коммуны драматург считает ее вождя Иоанна Лейденского, который, уповая лишь на помощь бога, проявляет преступную нерешительность и упускает подходящий момент для удара по врагу. Образ Иоанна отразил разочарование писателя в Ноябрьской революции 1918 г. Под влиянием германской действительности, очень мало изменившейся по сравнению с дореволюционным временем, Келлерман начинает понимать то, чего он не понимал пять лет назад, во время своей работы над «Девятым ноября». Пассивность мечтателя, непротивленческая мягкотелость по отношению к врагам — черты, которые писатель поэтизировал в Аккермане, — являются причиной гибели и самого Иоанна, и всего дела, за которое он борется. Писатель правильно ощутил историческую трагедию немецкого народа, не доведшего ни одной революции до конца. Но при всем сочувствии к страданиям народных масс он остановился перед единственно правильным выводом, на который сам же паталкивал читателя и зрителя. Разочаровавшись в революции 1918 года, Келлерман начинает сомневаться в осмысленности всякого революционного переворота, и ему остается только присоединиться к своему плененному герою, который под занавес обращается с мольбой к всевышнему: «О владыка миров и небес, да придет же царствие твое на землю сию, покоя не ведающую!»

Не отказавшись, однако, от мечты о свободе, равенстве и братстве, о справедливом распределении земных благ, писатель начинает искать пути к разрешению наболевших вопросов в социальных реформах. Еще за полтора года до своего первого драматургического опыта, 25 декабря 1923 г., он опубликовал в «Берлинер тагеблатт» статью «Восстановление Германии» («Der Wiederaufbau Deutschlands»), где указывал на всемерное использование внутренних экономических ресурсов как на единственное средство спасения Германии от разрухи, в которую она была ввергнута войной. Он имел в виду интенсификацию и индустриализацию сельского хозяйства. План экономического обновления страны, изложенный в этой статье, лег в основу нового художественного произведения, которое Келлерман выпустил в свет в 1925 г., сразу же после «Мюнстерских перекрестенцев». Испробовав силы в драматургии, писатель возвратился к своему излюбленному жанру и создал роман «Братья Шелленберг» («Die Brüder Schellenberg»). Экономический план Келлермана получил дальнейшее развитие в проектах главного героя романа,

²⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, стр. 484.

²¹ «Архив Маркса и Энгельса», т. VII. М., 1940, стр. 230.

²² См.: Ludwig Keller. Geschichte der Wiedertäufer und ihres Reiches zu Münster. Münster, 1880.

выдающегося ученого-химика Михаэля Шелленберга, и в деятельности основанного им общества «Новая Германия». Михаэль Шелленберг, думающий только о благе народа, в противоположность своему брату Венцелю, полагающему, что «людям нужно иметь какую-нибудь ложь, ради которой они могли бы убивать и умирать», не считает войны неизбежными. В основе его планов лежит идея творческого труда всей нации на собственной территории при разумном использовании ее богатств. Более того, Михаэль хочет применить свой план к экономике всей Европы и основывает общеевропейское общество по типу «Новой Германии», которое должно обеспечить экономическое процветание и мирное сосуществование народов всего континента.

Оценить в полной мере позицию Келлермана мы сможем только в том случае, если учтем, что как раз в эти годы усиливалась свои наступательные действия реакционная немецкая литература (Г. Гримм, Р. Хольбаум, Г. Ф. Блунк, Г. Йост и др.), спекулировавшая на стремлении народа избавиться от нищеты и голода и указывавшая ему путь к спасению в расширении «жизненного пространства» Германии. Роман Келлермана внутренне полемичен по отношению к этой фашистской доктрине.

Но как ни благороден был план Келлермана-Шелленберга, нетрудно было понять его утоличность. Когда читаешь те места романа, где автор высказывает свою мечту о будущем, особенно завещание Михаэля, кстати, несколько напоминающее завещание «раджи» из новеллы «Святые», приходишь к выводу, что роман имеет некоторую социалистическую направленность. Но как только речь заходит об осуществлении идеалов Келлермана, обнаруживается, что в понимании средств для достижения цели писатель не выходит за пределы господствовавших в то время буржуазных и социал-демократических теорий «организованного капитализма» и «классового мира».

Со времен «Туннеля» Келлерман не изменил своих идеалистических взглядов на роль личности и народных масс в истории. Как в «Туннеле» и «Девятом ноября», в «Братьях Шелленберг» основными движущими силами общества также являются одаренные интеллигенты, которые бескорыстно работают с утра до ночи в своих лабораториях и библиотеках. Массы ждут, пока к ним явится очередной Мак Аллан, Карл Аккерман и Михаэль Шелленберг, который и поведет их к великой цели.

Михаэля и Венцеля Шелленбергов автор сталкивает не столько как личности, сколько как носителей двух противоположных подходов к жизни — эгоистического и гуманистического, и в прямолинейности, с какой проводится это противопоставление, а еще более, быть может, в том, как оно исчезает в конце романа, после прихода Венцеля к идеям брата, отразилась надуманность главной авторской идеи. Это обращение неверующего тем более неправдоподобно, что, в отличие от своего брата, чей образ оказался столь же мертворожденным, как и созданный им план «Новой Германии», Венцель Шелленберг, изворотливый буржуазный делец, умный игрок, умеющий вовремя остановиться даже при игре на-банк, — живой и полнокровный человек. Этот образ, в котором нашли отражение черты главы германского картелированного капитала Гуго Стиннеса, связан со всем социально-критическим аспектом романа, представляющим подлинно художественную ценность. Именно этот аспект — реалистическое изображение общественных противоречий, талантливое воссоздание атмосферы, царившей в стране в эпоху инфляции, — и обеспечил «Братьям Шелленберг» большой успех у современников. Не случайно, видимо, в 1926 г., через несколько месяцев после выхода романа в свет, Келлерман был избран членом Прусской академии искусств. Но, как и следовало ожидать, никто в Германии не стал рассматривать этот роман как книгу, указывающую путь к экономическому подъему страны.

А тем временем писатель, обуреваемый своей давнишней страстью к путешествиям, попытался на время отвлечься от «европейских проблем»

в странах Азии и на полтора года покинул Германию. В конце декабря 1926 г. по поручению газеты «Берлинер тагеблатт» вместе с кинооператором Боне и художницей Шнайдер-Кайнер он поехал через Советский Союз (здесь путешественники провели восемь дней, из них четыре в Баку) в Персию²³, а оттуда — в Индию, Малый Тибет, Сиам, Камбоджу и Китай. Из Китая, где он пробыл полгода, писатель возвратился на родину летом 1928 г. Путь его опять лежал через Советский Союз, а через два месяца Москва тепло встретила Келлермана и Стефана Цвейга, двух очень популярных в то время иностранных писателей, приглашенных для участия в торжествах по случаю столетия со дня рождения Л. Н. Толстого. Обратный путь в Германию Келлерман проделал с А. В. Луначарским²⁴.

Как некогда после поездки по Японии, писатель и на этот раз, обработав свои азиатские путевые дневники и корреспонденции, выпускает две книги очерков: «По персидским караванным путям» («Auf Persiens Karawanenstraßen», 1928) и «Путь богов. Малый Тибет, Индия, Сиам» («Der Weg der Götter. Klein-Tibet, Indien, Siam», 1929). В этих книгах Келлерман обнаруживает блестящее владение жанром путевого очерка. Отличный пейзажист, он запечатлевает красоту и разнообразие природы азиатских стран. Но еще больше его привлекают люди, живущие в этих странах, их нравы и обычаи и прежде всего их труд. Азиатская экзотика не затуманивает взора писателя: он не только не отмахивается от социальных явлений, но, наоборот, по мере своего продвижения в глубь Азии проявляет к ним все больший интерес. Особенно это сказывается в главах второй книги, посвященных Индии. На многочисленных примерах Келлерман показывает, как колонизаторы грабят страну, терроризируют туземное население, натравливают друг на друга различные племена. Он опровергает измышления английских и американских расистов, разглагольствующих о «моральной неполноценности индийской расы». Мир Востока автор на каждом шагу противопоставляет в нравственном отношении Западу с его лицемерной цивилизацией.

Китайские впечатления Келлермана, не нашедшие отражения в путевых очерках, легли в основу его новеллы «Янцзы» («Jang-tse-kiang»), опубликованной в 1931 г. в журнале «Фельхаген унд Класингс Monatshefte» («Velhagen und Klasings Monatshefte»). В 1934 г. она вышла отдельным изданием. В этой новелле с занимательной фабулой слова, как в обеих очерковых книгах, он сталкивает Восток, олицетворенный рекой Янцзы, и Запад. Вновь, на этот раз в художественной форме, выступая против колониализма, он знакомит нас с героями новеллы — англичанами, французами, датчанами, американцами, большинство из которых — авантюристы, не брезгающие никакими средствами выколачивания денег из Китая.

В 1932 г. был опубликован роман «Город Анатоль» («Die Stadt Anatol»), который по своему значению может быть поставлен в один ряд с двумя крупнейшими произведениями Келлермана — «Туннелем» и «Девятым ноября». Автор сознательно нигде не называет страны, в которой находится город с вымышленным названием Апатоль. По различным деталям мы можем только судить, что страна эта невелика, а причудливое сочетание славянских, венгерских и румынских имен и ряд реалий позволяют предположить, что место действия находится где-то на юго-востоке Европы.

Этот прием подчеркивает типичность царящей в городке обстановки для любого уголка Европы, оказавшегося на периферии капиталистиче-

²³ Мы употребляем здесь, говоря об Иране, наименование Персия, существовавшее до 1935 г., так же как в отношении некоторых других азиатских стран, упоминаемых ниже, не учитывается изменение их названий после второй мировой войны.

²⁴ Об этой поездке см.: А. Дымшиц. Литература и народ. Сб. статей. Л., 1958, стр. 339.

ского развития. Нефтяные источники, которые неожиданно открывают в этом захолустье, подвергают Анатолю серьезному испытанию. И этот «эксперимент» с поразительной, почти научной точностью доказывает, что, во-первых, периферийность таких уголков является преходящей и, во-вторых, — что гораздо важнее, — жизнь там несколько не лучше, чем в капиталистических центрах. Мгновенно приходят в движение все механизмы буржуазного мира, так хорошо знакомые нам по «Туннелю» и «Братьям Шелленберг», но изображенные здесь с еще более глубоким проникновением в их сущность. Потоки золота, текущие в карманы местных буржуа, горю оплачивает распадом нравов, распространяющимся с катастрофической быстротой.

Так же как в «Туннеле» и в «Братьях Шелленберг», Келлерман опять ищет главного героя для своего романа в мире науки и техники. И так же, как Мак Аллан и Михаэль Шелленберг, Жак Грегор умен и талантлив, что и помогает молодому инженеру стать именно тем человеком, который нашел в Анатоле нефть. Но главной пружиной всей его деятельности является не забота об общественном благе, как у Аллана и особенно у Михаэля, а честолюбие, и тени которого мы не замечаем у главных героев «Туннеля» и «Братьев Шелленберг». Однако честолюбие Жака лишено размаха. При всей своей зависимости от Ллойда Аллана все-таки старался всеми силами сохранить свою самостоятельность. Что же касается Жака, то он и не пытается тягаться с капиталистом Журданом, отлично сознает свое ничтожество по сравнению с ним и относится к этому с цинизмом, который ему вообще свойствен и который автор постоянно подчеркивает.

На первый взгляд может показаться, что в «Городе Анатоле» пессимизм автора находится в противоречии со стилем, характерными чертами которого являются мягкий юмор и ирония, но противоречие это мнимое: иронию писатель использует главным образом для того, чтобы подчеркнуть «игрушечность» мира анатолийцев, и, кроме того, по мере развития сюжета стиль романа все более «осерьезняется» и юмористические интонации начинают уступать место трагическим.

6

«Город Анатоле» был написан накануне прихода Гитлера к власти. Понятно, что фашистский переворот был воспринят писателем-гуманистом как величайшее бедствие, как трагедия немецкого народа. Правители Третьей империи тоже отдавали себе полный отчет в том, что в лице талантливого писателя-демократа они имеют решительного противника их идеологии. Свое отношение к нему они продемонстрировали, в частности, тем, что исключили его из состава Прусской академии искусств и подвергли публичному сожжению роман «Девятое ноября». Открытое шельмование Келлермана в печати сменилось затем заговором молчания вокруг его имени. Так, в 1939 г. фашистская печать ни словом не обмолвилась о шестидесятилетии маститого писателя. Впоследствии гитлеровцами было предпринято несколько попыток привлечь Келлермана на свою сторону. Министерство пропаганды в официальном письме за подписью Геббельса заказало ему, например, две брошюры, одна из которых должна была носить антисемитский, другая — антиамериканский характер. Но, несмотря на нужду и слежку, которой его подвергало гестапо, у Келлермана хватило гражданского мужества отказаться от этого предложения. Тогда была возобновлена публичная травля писателя, в которую лично включился один из вдохновителей расизма Альфред Розенберг. «Угрозы и клевета только усилили и без того глубокое отвращение, которое я питал к гитлеровской партии»²⁵, —

²⁵ Цит. по кн.: В. K e l l e r m a n n. Der 9. November. Berlin, 1958, S. 566 (Nachwort des Herausgebers).

вспоминал об этих временах писатель в мае 1945 г. в письме к первому советскому коменданту Берлина, генерал-полковнику Берзарину²⁶.

Три романа, которые Келлерману удалось опубликовать в годы фашизма, являются свидетельством твердости его убеждений. В этих произведениях Келлерман не только не поддался ни в коей мере влиянию фашистской идеологии, но иногда в скрытой форме даже полемизировал с нацизмом.

Пример такой полемики мы находим в романе «Песнь дружбы» («Lied der Freundschaft», 1935). Здесь писатель вновь, как и в 20-е годы, хотя и более завуалированно, выступает против теории «жизненного пространства», поднятой на щит гитлеровцами. Хутор Борн, который честной и упорной работой, помогая друг другу, возрождают после пожара герой романа Герман Фасбиндер и его фронтовые друзья, должен, очевидно, по замыслу автора, служить прообразом такой Германии, которая не заинтересована в захвате чужих территорий и народ которой добросовестно трудится на собственной земле. Этот роман, написанный талантливо, убедительно и темпераментно, пронизан, как и многие предыдущие произведения Келлермана, мыслью о творческом труде как о главной основе человеческого бытия. «Работа — единственное настоящее счастье на земле», — говорит главный герой романа. Тема труда тесно переплетается с темой дружбы, подчеркнутой уже в самом заглавии, отразившем стремление автора к романтизации взаимоотношений героев. И действительно, местами роман этот звучит именно как *песнь*, как гимн дружбе и совместному труду, но эта романтическая приподнятость, вообще характерная для реалистического метода Келлермана, только способствует убедительности повествования.

В своей книге о Келлермане Вернер Ильберг пишет, что в этом романе тема дружбы сужена «до темы фронтового товарищества (Frontkameradschaft)»²⁷. В связи с этим упреком бесполезно сравнить эту книгу с другими произведениями так называемой Heimkehrerliteratur («литературы об уцелевших фронтовиках»), которая получила широкое распространение в годы Веймарской республики и к которой тематически примыкает «Песнь дружбы». Герои этих произведений, вернувшись с фронта после первой мировой войны, пытаются (чаще всего безуспешно) найти свое место в мирной жизни. Лучшие книги этого жанра, например роман Ремарка «Возвращение», вышедший за четыре года до «Песни дружбы», носили аптивоенный характер — благодаря ретроспективному изображению войны, описанию ее пагубных последствий как неких моральных мин замедленного действия. В этом смысле не представляет собою исключения и «Песнь дружбы», и здесь мы находим еще одно подтверждение той скрытой полемики, которую вел Келлерман с пришедшими к власти фашистами, окружавшими все военное героическим ореолом.

Но если Ремарк, как и другие певцы «потерянного поколения», вселяет в душу читателя чувство безысходной тоски, то для Келлермана более характерны мотивы жизнеутверждения. Его персонажи тоже спаяны солдатской дружбой, но не это интересует писателя в первую очередь: гораздо важнее для него то, что сохраненная после войны дружба расцветает по-настоящему только в совместном труде. Характерно, что и в заглавии, и в тексте романа понятие дружеских, товарищеских взаимоотношений выражено не любимым словом Ремарка Kameradschaft, которое воспринимается именно как обозначение фронтовой дружбы и товарищества и на котором лежит специфический налет, а гораздо более широким, «общечеловеческим» словом Freundschaft.

²⁶ Подробнее об этом периоде жизни Келлермана см.: А. Дымшиц. Литература и народ, стр. 336—339.

²⁷ Werner Ilberg. Bernhard Kellermann in seinen Werken, S. 96.

Второй роман — «Голубая лента» («Das blaue Band», 1938) — заставляет вспомнить социально-критические произведения Келлермана прошлых лет. Используя в качестве «реальной основы», как об этом сообщается в краткой вступительной заметке автора, обстоятельства гибели английского парохода «Титаник» в апреле 1912 г., Келлерман вновь возвращается к проблемам технического прогресса. На этот раз перед взором читателя встает уже не межконтинентальный туннель и не нефтяные вышки, а великолепное океанское пассажирское судно «Космос», оборудованное по последнему слову техники и объявленное непотопляемым. И чем восторженнее живописует автор детище умных и талантливых кораблестроителей, тем страшнее гибель «Космоса» в водах океана, вызванная только тем обстоятельством, что, как и в истории с «Титаником», хозяева пароходной компании, помышляющие лишь о своих барышах, гонятся за так называемой «голубой лентой океана», международной эмблемой быстродвижности. Из простого места действия пароход-гигант превращается как бы в главного героя романа, судьба которого трагична: его рождают на свет человеческий гений и руки трудолюбивых строителей и гонят на смерть правящие миром темные силы. Сюжет книги, основу которого составляет история первого и последнего рейса «Космоса», имеет множество ответвлений — в них автор повествует о различных человеческих судьбах: одни люди любовно создают корабль своим умом и руками, другие доверчиво всходят на его палубу, третьи губят его, ослепленные бешеными страстями. «Население» корабля — это своеобразный сколок современного общества, его миниатюрное изображение. Здесь тоже имеются свои «верхи» и «низы»²⁸. Эскурсы в прошлое героев книги, углубляющие их характеристики, расширяют временные рамки повествования, выводят его далеко за пределы трехдневного рейса «Космоса», связывают частное с общим.

Пресса фашистской Германии обошла «Голубую ленту», как и «Песнь дружбы», молчанием. Спустя некоторое время, уже после начала мировой войны, писатель сделал попытку вернуться к той же теме, написав киносценарий «Голубая лента». Но если в прошлом, до прихода Гитлера к власти, кинематография не раз обращалась к творчеству Келлермана (были экранизированы романы «Море», «Туннель», «Братья Шелленберг» и «Город Анатолия»), то на этот раз Геббельс наложил вето на новый сценарий под тем предлогом, что в дни ожесточенных морских боев нецелесообразно показывать на экране кораблекрушение. Попытка переиздать роман также ни к чему не привела. Тем временем несколько переводных изданий «Песни дружбы» и «Голубой ленты» появилось в скандинавских странах.

Третье и последнее произведение Келлермана в годы фашизма — небольшой роман «Обращение Георга Вендландта» («Georg Wendlandts Umkehr») — появилось в 1941 г. Место и время действия этой книги — Германия середины 20-х годов. Кстати, вряд ли можно считать случайным то обстоятельство, что в произведениях периода нацистской диктатуры Келлерман либо изображает догитлеровскую Германию, либо, как это происходит в «Голубой ленте», переносит действие за пределы своей родины. В этом, очевидно, сказалось его стремление избежать изображения действительности, которая его окружала в те годы и о которой он не мог писать откровенно. Он занял позицию литературного бойкота, которая была одним из проявлений неприятия господствующего политического режима.

Первоначальное заглавие романа «Обращение Георга Вендландта», под которым он публиковался в журнале «Ди даме» («Die Dame») с февраля по август 1941 г. (№ 5—17), — «Смысл жизни» («Des Lebens Sinn»).

²⁸ См. статью Т. Макаровой «Роман В. Келлермана «Голубая лента». — Уч. зап. Московского областного пед. ин-та им. Н. К. Крупской, т. СХХХ. Зарубежная литература, вып. 8, 1963, стр. 171—196.

И действительно, извечный вопрос о смысле жизни находится здесь в центре внимания. Решается он в духе альтруизма, однако художественное воплощение авторского замысла схематично и неубедительно, да и сама идея служения человечеству приобретает упрощенный, чисто утилитарный характер. Роман этот — самое слабое и наименее оригинальное произведение Келлермана. В нем мы встречаем много перепевов — особенно часто вспоминаются персонажи и отдельные ситуации из «Братьев Шелленберг» и «Города Анатоля». По-видимому, «Обращение Георга Вендландта» свидетельствовало о творческом кризисе, который переживал писатель в годы второй мировой войны.

Этот кризис миновал лишь тогда, когда успехи Советской Армии принесли и Келлерману обоснованную надежду на освобождение. И он начал писать о том, что действительно волновало его тогда больше всего, — о годах гитлеровской диктатуры, ибо перспектива публикации такого произведения в ближайшем будущем стала вполне реальной. Созрел замысел романа, озаглавленного им впоследствии «Пляска смерти» («Totentanz»). Этот роман, работая над которым Келлерман мысленно обращался к будущему читателю, он закончил и выпустил в свет после войны, внося тем самым существенный вклад в антифашистскую литературу освобожденной Германии.

ДЕБЛИН

В творчестве Альфреда Деблина наибольшую известность получил роман «Берлин — Александерплац» (1929). Именно с этим произведением обычно связывается новаторская роль писателя в развитии немецкой прозы. Роман принес автору огромный успех в Германии. Это самая известная книга Деблина и в Советском Союзе¹.

Между тем творчество Деблина многообразно². Он создал книги, разные по жанру (философские эссе, публицистика, рассказы, пьесы, эпос в стихах). Романы Деблина, начинавшего экспрессионистом и ставшего затем одним из крупнейших представителей немецкого критического реализма, также несхожи друг с другом. В течение своей жизни Деблин переходил от политической индифферентности к увлечению революцией, от приверженности социал-демократической партии к католичеству. Постоянно сохранялись лишь некоторые внутренне важные для писателя проблемы. От произведения к произведению он упорно возвращался к одним и тем же вопросам.

Деблин сталкивал в своих романах «внутренний космос человека» и космос вселенной и общества. Сознательно отрицая самоуглубленный психологизм искусства 900-х годов, он одним из первых в немецкой литературе XX в. рассматривал частную психологию как социально значимый феномен. Писатель мыслил большими категориями. Человек, при всей своей внутренней сложности, был для него одновременно частью целого — тысяченого, тысячерукого, тысячеголового — народа, массы. В романах Деблина вырисовываются грандиозные картины природных и исторических изменений. Героями становятся огромные человеческие коллективы. Принципы их существования, законы их развития соотносятся с противоречивой натурой человека.

В его книгах часто стирается грань между реальностью и фантастической, неизвестным, непознанным. И все-таки произведения художника вполне конкретны. Все его творчество охватывает в кругу проблем, весьма актуальных для XX в. Деблин писал о столкновении «духа» и «власти»; о людях и мире, надвигающемся на них «подобно многотонному танку»³. Он думал о способности человека противостоять нравственному злу, политической реакции и пытался наметить позитивные решения. Ответить на поставленные вопросы было нелегко. Итог произведений Деблина часто мрачен. Еще чаще автор не приходил к вполне однозначным выводам,

¹ Упомянув мое имя, обычно прибавлял «Берлин — Александерплац», — писал Деблин незадолго до смерти (Alfred Döbblin, Aufsätze zur Literatur. Olten und Freiburg in Breisgau, 1963, S. 328). В русском переводе роман выходил дважды — в 1935 и 1961 гг. В 1937 г. в СССР был издан также роман Деблина «Поцелуй нет».

² Важнейшие работы о Деблине: Roland Links, Alfred Döbblin. Leben und Werk. Berlin, 1965; H. Schwimmer, Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei A. Döbblin. München, 1962; Fr. Martini, Das Wagnis der Sprache. Stuttgart, 1954.

³ Alfred Döbblin, Epilog.— Alfred Döbblin, Die Vertreibung der Gespenster. Autobiographische Schriften. Betrachtungen zur Zeit. Aufsätze zur Kunst und Literatur. Berlin, 1968, S. 133.

что было мучительно для него самого. «Каждая книга,— писал он на склоне лет,— кончается (для меня) вопросительным знаком. Каждая бросает в конце мячик следующей»⁴.

1

Альфред Деблин (Alfred Döbblin, 1878—1957) родился в Штеттине. Отец, владелец небольшой портняжной мастерской, бросил семью и эмигрировал в Америку. В Берлине, куда мать привезла детей, они долгое время жили на грани нищеты. Вспоминая свое детство, Деблин писал: «Во мне навсегда осталось сознание, что я принадлежал к бедным. Меня постоянно окружали рабочие, и социалистическая идея, истинная основа человеческого братства, была близка мне»⁵. Будущий писатель получил медицинское образование, стал психиатром и врачом прошел первую мировую войну. В годы революции в Германии Деблин сочувствовал революционному движению, изучал Маркса. Он вступил в независимую социалистическую, а затем социал-демократическую партию. Однако непосредственного участия в революционных событиях не принимал.

Первые литературные опыты Деблина относятся к началу 900-х годов, но печататься он начал лишь в 1911—1912 гг. на страницах экспрессионистического журнала «Штурм». Его произведения этого времени близки камерному духу журнала. В романе «Черный занавес» («Der schwarze Vorhang», создавался в 1902—1903 гг., опубликован в «Штурме» в 1911—1912 гг.; книгой вышел в 1919 г.) автора занимают странные, смешанные с садизмом эротические порывы одинокого юноши, убившего в конце концов свою возлюбленную. Столь же странным мир печатавшихся в «Штурме» рассказов Деблина, многие из которых были объединены впоследствии в книгах «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume», 1913) и «Синяя борода и мисс Ильзебиль» («Blaubart und Miss Ilsebill», 1923). Странные фантастические происшествия, описанные Деблином, напоминают манеру мистика-экспрессиониста Г. Мейринка. В то же время эти рассказы часто основаны на точных медицинских наблюдениях, накопленных Деблином-врачом во время работы в психиатрических клиниках. «Некоторые из этих рассказов похожи на... клинические записи, на тщательно подобранные протоколы психиатрических наблюдений. В них нет психологических переживаний и мотивировок — только происшествия, жесты, реакции. Этот способ повествования, родственный методам психиатрических исследований, Деблин сознательно противопоставляет старым повествовательным шаблонам, чтобы ближе подойти к правде о человеке...»⁶

Уже тогда Деблин интересовался работами Зигмунда Фрейда, значение наблюдений которого для понимания человека и его судьбы он подчеркивал и в дальнейшем. Однако человеческая личность занимала Деблина отнюдь не только как замкнутый в себе мир: в следующих произведениях писателя человек, коллектив прочно спаяны с обстоятельствами, временем, историей.

В 1915 г. было опубликовано первое крупное произведение Деблина «Три прыжка Ван-Луна» («Die drei Sprünge des Wang-Lun») ⁷. Этот «китайский роман» начинает цепь произведений, относящихся к истории самых различных эпох и народов. Впоследствии Деблин писал о Тридцатилетней войне и о завоевании Южной Америки европейцами, о революции 1918 г. в Германии и о далеком будущем человечества. Он экспериментировал и искал в самом выборе материала. Но — примечательная

⁴ Alfred Döbblin. Epilog, S. 137.

⁵ A. Döbblin. Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Frankfurt am Main, 1949, S. 165.

⁶ Roland Link s. Alfred Döbblin. Leben und Werk. Berlin, 1965, S. 21.

⁷ Роман был отмечен премиями имени Клейста и имени Фонтане.



Альфред Деблин
Фотография

особенность — в поле его внимания всегда оказывались эпохи больших исторических перемен.

В романе «Три прыжка Ван-Луна» рассказывается об одном из многочисленных в Китае конца XVIII в. религиозно-оппозиционных движений. Легко и уверенно автор вводит читателя в далекий незнакомый мир.

Сын рыбака, бедняк и вор Ван-Лун становится проповедником, повторяя некоторые идеи древнего китайского философа Лао-Цзы. Толпы бедняков стекаются к нему. Движение не преследует никаких практических целей. Соединившись вместе, оказывая помощь больным и бедным, пренебрегая наживой, отказавшись от личного имущества, сторонники Ван-Луна преданы одной идее — не сопротивляться! И слабость может стать силой. «Не сопротивляться! — призывает Ван-Лун. — Лягушка не может проглотить аиста... всеильный ход миров, оцененный и негибкий, не отклонится от своего направления. Если вы хотите бороться, можете попытаться. Вы ничего не измените... Я хочу быть бедным, чтобы ничего не терять... Бездействовать; быть слабым и покорным, как прозрачная вода».

В романе правит неотступный рок. Герои не противостоят ему. Некоторые исследователи определяли «Три прыжка Ван-Луна» как роман о непротивлении⁸. Однако замысел Деблина не столь однозначен.

В творчестве Деблина человек всегда соотносен с природой. Он — ее органическая часть и уже поэтому не смеет посягать на другое живое существо, на суровые и вечные законы мира. Но законы, созданные самим человеком, не таковы. Они необоснованны, случайны, лживы. Мирное движение бедноты вызывает подозрения и страх императорского двора. На беззащитных, слабых людей поднято оружие. И в учении Ван-Луна начинают звучать иные идеи: «Что такое «император»? Я знаю молнии, убивающие людей... можно погибнуть под горным обвалом; существуют наводнения, пожары, дикие звери, змеи. И демоны. Они могут погубить нас всех. Против них нет спасения. Что такое «император»? Неслыханно бесстыдное притязание императора погубить нас — на чем оно основано? Он такой же человек, как ты, я, солдаты». Люди, не признававшие борьбы и насилия, с ужасом отвергавшие право человека убить себе подобного, погибают с оружием в руках, защищая справедливость. Книга кончается симптоматичным вопросом: «Быть слабым, не сопротивляться — смогу ли я это?» Роман, написанный на материале давнего прошлого далекого Китая, решал характерную для немецких экспрессионистов проблему — за или против насилия — далеко не однолинейно. По словам самого Деблина, «Ван-Лун» послужил первым поводом для решительного расхождения писателя с группой «Штурм», отрицавшей значение больших социальных тем в искусстве⁹.

Уже в «Трех прыжках Ван-Луна» вопрос о справедливости был связан Деблином с вопросом о власти. На страницах романа выясняется, что сан императора неизбежно диктует жестокость, несправедливость, насилие. В другом большом произведении Деблина — двухтомном романе «Валленштейн» («Wallenstein», 1920) — проблема власти рассматривалась еще шире. Власть не только предполагает несправедливость, заключает писатель: как всякая форма человеческой активности, она призрачна и бессильна перед лицом огромных, темных сил истории. На широком материале Тридцатилетней войны Деблин ставит свой прежний метафизический вопрос — о реальных возможностях любой созданной людскими руками социальной системы. Конкретной исторической ситуации придает

⁸ Robert Minder. Alfred Döblin.— «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Gestalten und Strukturen». Hrsg. von H. Friedmann und Otto Mann. Bd. II. Heidelberg, 1964, S. 147.

⁹ Alfred Döblin. Epilog.— Alfred Döblin. Die Vertreibung der Gespenster, S. 133—134.

ся общий абстрактный смысл. Обычная для Деблина коитроверза о необходимости и невозможности сопротивления, пропизывающая многие его произведения, особенно трагически звучит в этой писавшейся в годы мировой войны книге.

По сравнению с экспрессионистским стилем «Ван-Лува» роман «Валленштейн» отличается широтой исторической панорамы, многокрасочностью, конкретностью.

Германия XVII века. Бушует многолетняя изуверительная война. Бесчисленные отряды наемной армии Валленштейна — императорского полководца, преследующего свои собственные тайные цели, грабят и разоряют население. Страна истощена междоусобными распрями католических и протестантских князей. Из внутригерманской война становится общеввропейской. И вот наступает момент, когда стоящий во главе империи человек ощущает свою бессомность. Действительные цели реального Фердинанда II — укрепление централизованной императорской власти — все более ступшеваются в сознании героя Деблина. Он полон ужаса перед событиями, потерявшими зависимость от людских решений; собственная судьба героев вершится где-то далеко от них. Даже холодный Валленштейн, корысть которого достаточно ясно показана в романе, постепенно приобретает черты одержимого, действующего вопреки своим желаниям и воле. Измученный Фердинанд бежит из дворца, становится отшельником и в конце концов погибает от ножа пригетого им одичавшего человека. Мир еще раз — в развязке этой судьбы — ответил злом на добро. После смерти Фердинанда война продолжается. Роман кончается страшной картиной: наемные враждующие армии без приказов, по собственному почину бьются и уничтожают друг друга.

Однако людские массы выступают в романе Деблина не только в этом мрачном обличье. Именно здесь — в толковании роли массы — вновь ощущается противоречие деблинновской концепции человека и истории.

Масса — вопрос о ее значении в творчестве Деблина постоянно ставится в критических исследованиях¹⁰. В западных работах трактовку писателем роли массы связывают с характерным для фрейдизма недоверием к ее психологии, неустойчивой и не поддающейся логическому объяснению. Действительно, трудно не заметить в психологии массы у Деблина так же, как в душевном строе его героев, черт патологии и иррационализма. Однако в массе он видит не только духовную неустойчивость и опасную подверженность различным влияниям. Масса способна к сопротивлению. Бессильный руководить событиями, погибает император Фердинанд II. Но в эпопею, провозглашавшую мистическую идею обреченности, Деблин вводит сцены народных восстаний. Драматические противоречия жизни, героизм борьбы и трагические поражения — все, что составляет реальное содержание человеческой истории, связано для писателя со способностью массы к активному сознательному действию. Так, уже в своих первых, написанных в период экспрессионизма, а отчасти и в его манере, романах («Ван-Луна», «Валленштейн») Деблин стремился дополнить экспрессионистскую концепцию героя-мессии идеей о массе, самостоятельно творящей историю.

В отличие от других писателей-экспрессионистов Деблин не поддавался преклонению перед абстрактным Человеком. В изображении больших народных движений писатель видел тот широкий «горизонт», который, по его мнению, должен присутствовать в романе. «Для эпоса непригодны отдельные лица с их так называемыми судьбами», — утверждал он¹¹.

¹⁰ Эта проблема была затронута в ряде советских работ еще в 30-е годы. См., например: А. Запровская. Плебейская тема и ее эволюция. — «Книга и пролетарская революция», 1936, № 6.

¹¹ Цит. по кн.: Albert Soergel. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1926, S. 875.

В 1917 г. в статье «Заметки о романе» («Bemerkungen zum Roman»), положившей начало его размышлениям о современной эпической прозе, он выдвинул парадоксальный тезис: не человек является предметом романа. Тезис был направлен не только против апологии Человека в экспрессионизме, но и против узкого психологизма в литературе, не отвечающего, по убеждению Деблина, задачам романа как эпического жанра. Человек должен был раскрываться в романе в постоянном соприкосновении с широким полем действительности. Его изолированная история, замкнутая писателем в фабуле, может сообщить чтению занимательность, но не будет служить познанию мира.

Деблин отрицал напряженную фабулу и острый сюжет как средство организации материала. Каждая отдельная сцена в романе, каждая его часть, утверждал писатель, должна быть значима сама по себе, как значима, полна противоречивого смысла каждая минута человеческого существования: «Роман никуда не годится, если он не может быть разрезан, как дождевой червяк, на десять кусков, каждый из которых будет двигаться самостоятельно»¹². Обусловленные жизнью взаимосвязи соединяли отдельные части в единое органическое целое. «Предмет автора эпического романа грандиозен»¹³, — писал Деблин. Даже там, где в центре повествования отдельная человеческая личность, у Деблина вызывают интерес не ее «замкнутая» психология и не возможности человека, взятые, как это было принято у экспрессионистов, в некоторой отвлеченности, а столкновение человека с толщей жизни, основополагающие процессы истории, явно просвечивающие в частном примере.

В 1918 г. в свет вышел роман Деблина «Борьба Вадцека с паровой турбиной» («Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine»), писавшийся в 1915—1916 гг. — между «Ван-Луном» и «Валленштейном». В отличие от двух названных романов, это — история одной судьбы в Германии накануне первой мировой войны. Из всех произведений писателя эта книга, пожалуй, наиболее соответствует эстетическим принципам экспрессионизма.

Владелец небольшой фабрики маленький, незаметный Вадцек одержим паническим ужасом перед грозящим ему разорением. Паровая турбина, приобретенная конкурирующим трестом, делает дальнейшую борьбу невозможной. Деблин рисует своего героя в состоянии полной прострации. Не задумываясь, он совершает безумную авантюристическую кражу и столь же неоправданно медлит, поглощенный пустяками, в момент опасности. Один за другим следуют странные безумные поступки. При этом сам Вадцек совершенно уверен, что ведет «борьбу одиночки против монополий, против трестов». В романе нет ни правдоподобных мотивировок, ни психологической обоснованности поведения героя. Для автора интересен и важен не некий Вадцек, а общее значение его судьбы. История Вадцека воспринимается как символ безнадежного трагического бунта против всемогущего монополизма.

Оскар Лёрке, хорошо знавший Альфреда Деблина, с удивлением вспоминал о том, какое огромное количество технических книг было просмотрено Деблином перед началом работы над «Вадцеком» — этим вопросом не оснащенный техническими сведениями романом¹⁴. В машинах, необычайном расцвете техники Деблин видел характерные черты нового времени и пытался понять их смысл.

Писатель был очевидцем революции. В 1918—1920 гг. Деблин выступал с социально-критическими статьями, в которых выразил свою симпатию идеям революции и демократии¹⁵. Однако главным в его восприятии

¹² Alfred Döblin. Die Vertreibung der Gespenster, S. 448.

¹³ Там же, стр. 449.

¹⁴ A. Döblin, O. Lörke. In Buch. Zu Hause. Auf der Strasse. Berlin, 1928, S. 141.

¹⁵ В 1924 г. они были собраны в книге «Der deutsche Maskenball» (см., например, статьи «Изгнание призраков», 1919 г.; «Каннибализм», 1919 г.; «Республика», 1920 г.; и др.).

оказался прежде всего трагический исход событий. В глазах писателя люди еще раз доказали свою неспособность изменить ход истории. Не их борьба, а некие иные силы определяли жизнь. Особенно отчетливо звучит теперь у Деблина мотив самодовлеющей диктаторской роли техники.

Философия часто увлекала Деблина не меньше, чем художественное творчество. Правда, и в своих философских работах он оставался художником¹⁶. На его противоречивые концепции безусловное влияние оказала тщательно изученная идеалистическая философия от Канта и Гегеля до Шопенгауэра и Ницше. С середины 30-х годов Деблина увлекает религиозный экзистенциализм Кьёркегора. Однако в то же время одним из наиболее почитаемых авторов оставался для писателя Спиноза. В годы революции Деблин изучает произведения Маркса.

Интерес к материализму обоснован у Деблина и его собственным естественнонаучным образованием. Истина о человеке и мире должна была, по его мнению, возникнуть не только из абстрактных размышлений, но исходить из достижений физики и химии, биологии, психологии, политической экономии. Мир виделся Деблину в неразрывном единстве духовного и материального начала. Духовное преобладало. Даже неживая природа, по концепции Деблина, одушевлена, ибо она таит в себе зерно отмеченного печатью духовности целого — вселенной, космоса. Человек в восприятии писателя отнюдь не «царит» над природой: он включен в нее как равноправная часть. Познать исходный смысл жизни, ее «праосновы» дано только одухотворенному, сознательно живущему человеку — «деятелю».

В мысли об исходных мифических «праосновах» жизни Деблин зависит от религиозной философии буддизма, вызвавшего начиная с рубежа веков новую волну интереса в Европе. Позже он, несомненно, воспринял также некоторые идеи Карла Юнга. Однако взятая в целом философская конструкция Деблина имела для писателя и особый «практический» смысл. Она позволила охватить в творчестве мир в целом, привести его к «общему знаменателю», поставить большие вопросы о человеке и природе, человеке и обществе. Деблин писал о долге человека перед таким «естественным организмом», как коллектив, масса. Идея «деятели» наполнялась для него политическим смыслом, когда на рубеже 30-х годов он был убежден в необходимости активизации всех демократических сил, противостоящих фашизму. Проблемы взаимоотношения человека и природы, этический долг и обязательства людей перед миром животных и растений были отчасти затронуты Деблином уже в романе «Три прыжка Ван-Луна». В раннем рассказе «Убийство одуванчика» из одноименного сборника оживший лес защищает свои права перед грубой и бессмысленной жестокостью человека. Незадолго до смерти писатель посвятил специальную статью месту в современном мире большого города и его влиянию на человеческую психику¹⁷. В годы Веймарской республики он дважды возвращался к кругу очерченных проблем — в фантастическом романе «Горы, моря и гиганты» («Berge, Meere und Giganten», 1924) и во втором, значительно сокращенном его варианте — «Гиганты» («Giganten», 1932).

Деблин датирует действие романа «Гиганты» 2700—3000 гг. В изображении писателя это век фантастически развитой техники. Прогресс, о сомнительной пользе которого для человечества Деблин говорил еще в предисловии к «Ван-Луну», достиг своих высших ступеней. Людям удалось растопить лед Гренландии. Человек как будто бы победил природу. Но

¹⁶ К важнейшим философским произведениям Деблина относятся книги «Я над природой» («Das Ich über der Natur», 1928) и «Наше бытие» («Unser Dasein», 1933). Статьи, посвященные общеполитическим вопросам (от раннего эссе «По ту сторону от бога», 1919 г. до позднего «Наша забота — человек», 1948 г.), сопровождают все его творчество.

¹⁷ A. Döblin. Großstadt und Großstädter. — «Minotaurus. Dichtung unter der Hufen von Staat und Industrie». Hrsg. von A. Döblin. Wiesbaden, 1953.

происходит нечто неожиданное: оживают тысячи древних организмов, погребенных подо льдом. Раздавленные, разрозненные члены срastaются в чудовищном смешении. Глазные отверстия превращаются в рты, челюсти становятся ногами. Стираются границы между живым и неживым, органическим и неорганическим в природе. Огромная живая масса, поглощая все на своем пути, движется на людей. Извечные антагонисты — человек и природа — пришли, наконец, к открытому столкновению. Каждый шаг прогресса, вносящий разрушения и поправки в вечный облик мира, должен, заключает Деблин, неминуемо вызвать в итоге ответную реакцию природы. Могущественная техника, созданная людьми, не только развязывает разрушительные силы в природе: она унижает и обезчеловечивает самих людей. Деблин, разделявший со многими немецкими писателями XX в. не только страх, но и восхищение современной индустрией (не случайно роман о Вадцке кончался символическим бегством героя в Америку — от турбины к сотням турбин), рисует страшную картину вырождения человечества. Чтобы выдержать натиск природы, грозящей вернуть человека в свое всепоглощающее лоно, люди сами должны превратиться в безотказно действующие механизмы. Природе человек в состоянии противопоставить только технику. Духовных преимуществ у него нет. Высокий материальный уровень жизни стал одновременно ее единственным содержанием. На земле нет справедливости. Господствует угнетение, бушуют грандиозные разрушительные войны. Массы, лишенные способности самостоятельно мыслить, слепо подчиняются безумным авантюрам власти имущих. Человеческое существование становится механическим.

В 1927 г. Деблин опубликовал «эпическую поэму» «Манас» («Manas») ¹⁸. Фантастика сближает эту написанную по народным восточным мотивам книгу с «Гигантами». Но человек, гармонически слившийся с природой, оказывается здесь могущественней сил тьмы и самого великого бога Шивы. Богатство и сила человеческого духа неисчерпаемы. Одна книга дополняет другую, как две стороны деблиновской концепции действительности.

Впрочем, и в своем утопическом романе Деблин не перечеркивал возможностей человека. Он описывает, например, бунтарское движение «поселенцев» — людей, отказавшихся от эгоистической погони за властью и материальными привилегиями, строящих свою жизнь на принципе сознательного уважения к обществу.

Две странные, удивительные фантазографии — утопия «Горы, моря и гиганты» и мифологический эпос «Манас» — предшествуют самому известному произведению Деблина — актуально-политическому роману «Берлин — Александерплац». Деблин сам признавал их шокировавшую читателя «необычность», «несвоевременность» в Германии 20-х годов.

Но можно ли считать столь отличным космическое визионерство Деблина от его социально-критических романов? Можно ли разделять то, что всегда было неделимым для писателя, — единый космос человеческого существования? Разве не возвращается Деблин в своих свободных фантазиях к истокам социального зла? Разве не занят он, с другой стороны, в конкретно-политических романах поисками исходных законов, определяющих взаимоотношения человека и мира, человека и общества, психологию масс? ¹⁹

¹⁸ Исследованию этого произведения специально посвящена работа: Heinz Grahert, Alfred Döblins Epos «Manas». Bern, 1967.

¹⁹ Вальтер Мушг замечает лишь одну космическую тенденцию в произведениях писателя. Книга Деблина, пишет Мушг, «не социально-политические романы — это изображение космических мировых видений» (W. Muschg, Ein Flüchtling. Alfred Döblins Bekehrung. — W. Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern, 1958, S. III). Гораздо более точен Роланд Линкс, полагая в данной связи, что романы Деблина — «это и то, и другое, и видения имеют истоки и корни в обществе того времени» (R. Link, Alfred Döblin. Leben und Werk, S. 10).

В романе «Берлин — Александерплац» («Berlin, Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf» 1929) Деблин вводит читателя в самую гущу бурлящей жизни столицы Германии предгрозового 1928 г.

«Город Берлин расположен на 52°31' северной широты и 13°25' восточной долготы, 20 вокзалов для поездов дальнего следования, 121 вокзал для пригородного сообщения, 27 станций окружной железной дороги, 14 — городской железной дороги, 7 сортировочных станций, трамвайное сообщение, автобусы, надземная и подземная железные дороги». На читателя обрушивается лавина сведений. Мелькают названия шедших в те годы фильмов и рекламные объявления; ломают большой универмаг, что на углу Александерплаца; собираются коммунистические, социал-демократические митинги, фашистские сборища; кто-то забредший на вокзал удивляется: «Откуда у людей столько денег на разъезды?»; бегут трамваи — шумит большой город Берлин.

Обилие «информации» поражает. Разрозненные замечания (о погоде, о положении в стране, о новостях спорта) сцепляются в единое целое. «Берлин — Александерплац» справедливо считают образцом распространеннейшей к концу 20-х годов техники литературного монтажа. В данной связи роман Деблина часто сопоставлялся критикой с творчеством Дос Пассоса (роман «Манхеттен», 1925; издан в Германии в 1927 г.). Сам Деблин указывал на другой источник той же техники — экспрессионизм. Однако субъективность экспрессионизма заменена в романе документальностью. Иным задачам подчинен монтаж у Деблина и по сравнению с творчеством Дос Пассоса. Поток выстроенных в единый временной ряд сведений о жизни большого города гораздо больше соотнесен у Деблина с внутренним миром героев — он врывается в сознание, властно подчиняет его себе. Рассуждения героев прикреплены тысячью навязчивых ассоциаций к оброненной кем-то фразе, случайно увиденному фильму, прочитанному газетному заголовку.

«Поток сознания» — другой характерный прием, использованный в романе, — у Деблина (в отличие от «Улисса» Джойса) решительно «овеществлен»: он разворачивается как быстромелькающий фильм все о тех же внешних впечатлениях жизни. Город заполняет своим вторым отраженным существованием души людей. «Романом «Берлин — Александерплац», — писал В. Иенс, — Деблин объединяет в одной руке и, на одной плоскости два поводка, которые вновь разделяются у Джойса и Дос Пассоса: на Александерплац встречаются город и человек. Перегородка между «я» и миром становится тоньше»²⁰.

В написанном одновременно с «Берлин — Александерплац» эссе «Построение эпического произведения» («Der Bau des epischen Werkes», 1929) Деблин настаивал на том, что современный роман, как и эпос старого времени, не должен иметь «начала» и «конца». «Открытая форма» романа подразумевала неоконченный рассказ о действительности, рассказ, который может быть продолжен во многих направлениях. Как и в классическом эпосе, настаивает Деблин, смыслом современного романа должно быть объективное сообщение о жизни. Важной задачей романиста, на которой он сам сконцентрировал свои усилия в «Берлин — Александерплац», писатель считал задачу убедить читателя в достоверности развернутой перед ним картины. В романе — хотя бы по видимости — не должно быть авторских рассуждений. Именно поэтому в этой книге трудно уловить голос самого Деблина. Тот шутовской и горький цинизм, которым окрашен текст «от автора», так же легко вписывается в характеристику времени, как и точные документальные сведения, вкрапленные в произведение. Читателю представлена сама непрозрачная толща жизни.

²⁰ Walter Jen s. Statt einer Literaturgeschichte. Tübingen, 1957, S. 56.

Das bis zu dem obengenannten Tage nicht abgeholt werden
soll und die im einzelnen unter 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
Wohlfahrtszwecke verwendet.

Berlin-Lichtenberg, den 16. Januar 1928
Der Oberbürgermeister als Jagdvorsteher.

Ich habe dem Jagdpächter, Herrn Kaufmann i. d. mit Zu-
stimmung des Herrn Polizeipräsidenten die jederzeit widerruf-
liche Genehmigung zum Abschuss von wilden Kanarienvögeln und
sonstigen Vögeln auf dem Gelände des Faulen-Sperkas an
folgenden Tagen im Jahre 1928 erteilt: 8. 15. 22. 29. Januar;
12. 19. 26. Februar; 11. 18. 23. März; 2. 11. 19. 26. Juli;
8. 17. 24. August; 4. 9. 16. 23. September; 7. 14. 21. Oktober;
4. 11. 18. November; 2. 9. 16. 23. 30. Dezember. Der Ab-
schuss soll im Sommer — vom 1. April bis 30. September —
bis 7 Uhr, im Winter — vom 1. Oktober bis 31. März — bis
8 Uhr beendet sein. Dies wird hierdurch zur öffentlichen
Kenntnis gebracht. Von dem Betreuer des fraglichen Geländes
während der angegebenen Abschusszeit wird erwartet.

Berlin-Lichtenberg, den 16. Januar 1928
Der Oberbürgermeister als Jagdvorsteher.

Der Kutschmeister Carllob Seemann, Werderer,
Kassationsinstanz, weicht auf eine fast dreißigjährige Tätig-
keit als Ehrenbeamter zurückblicken kann, hat infolge hohen
Alters und Verzugens aus dem Kommissionsamt sein Ehren-
amt niedergelegt. Während dieser langen Zeit war er ununter-
brochen als Wohlfahrtskommissions-Vorsteher bzw. Wohlfahrts-
inspizier tätig. Das Bezirksamt hat die Verdienste an einem
Dankschreiben an Herrn Seemann aus Ausdruck gebracht.

Berlin-Lichtenberg, den 16. Januar 1928
Der Oberbürgermeister als Jagdvorsteher.

Pankow

Durch die Bildung eines neuen Schiedsmannschafts für
die frühere Landgemeinde Berlin-Staaken ist die Teilung
des bisherigen Schiedsmannterritoriums in die Bezirke 6 und 12
notwendig geworden.

Vom 15. Januar 1928 ab umfassen:

- a) der Bezirk 6 die früheren Landgemeinden Berlin-Pankholz,
Schiedsmann: Kaufmann Heinrich Betke, Berlin-
Buchholz, Buchhofstr. 25.
Stellvertreter: Ortsanwaltskassenvorsteher Fritz Bin-
der, Berlin-Buchholz, Hauptstr. 17.
b) der Bezirk 12 die früheren Landgemeinden Berlin-Staaken-
burg und den früheren Gutsbezirk:
Schiedsmann: Stabsprekelle Albert Glempe, Berlin-
Staakenburg, Dorfstr. 14 b.
Stellvertreter: Lehrer Walter Berg, Berlin-Staaken-
burg, Dorfstr. 10.

Вырезка из «Ведомостей Берлинского магистрата» за январь 1928 г. с совет- венноручной правкой Деблина

Текстуально использовано в романе
«Берлин — Александерплац»

сей недалекий, добродушный, сильный, как медведь, человек во что бы то ни стало желает стать «порядочным». Деблин выбрал своим героем человека, который хочет начать жизнь на чистом месте, сначала. Однако Биберкопф не имеет твердого представления о том, какой такая жизнь должна быть. Это тот самый «добрый», но слабый человек, который привлекал к себе внимание и других выдающихся писателей в годы Веймарской республики (Э. Толлер — «Еуген Несчастный», Б. Брехт — «Что тот солдат, что этот»), — человек, не приученный жизнью к самостоятельному мышлению, «чистый лист». На углу Александерплаца Биберкопф торгует газетами. Он пускается в рассуждения о политике с рабочим-коммунистом. Он пьет пиво, уплетает сосиски, обзаводится «симпатичной толстухой». Но «порядочный жизни» не получается. Наоборот, постепенно Франц Биберкопф оказывается все теснее связанным с воровской шайкой. Его недодело влечет «стальная воля» ее главаря — циника и убийцы Рейнгольда. Жизнь опрокидывает попытки героя быть добрым и доверчивым к людям. В первый раз здоровяга Франц платится за свою доверчивость душевным надломом. Потом, вовлеченный обманом в грабеж, он попадает под колеса грузовика своих «друзей». Последний удар — убийство Мицци, возлюбленной Франца, совершенное его роковым «другом» Рейнгольдом, приводит Биберкопфа на край могилы.

Да и сам объективный фон романа все больше поворачивается к читателю одной своей стороной: «Это было в Берлине на второй неделе апреля... русский студент Френкель застрелил свою невесту...». «Рассле-

дование того, кто является виновником трамвайной катастрофы на Герштрассе, еще не закончено...» И снова строчки об убийстве, они попадают теперь почти в любом перечне событий. Любопытно, что и тут Деблин упоминает подлинные уголовные процессы тех лет. Но факт небывало возросшей за последние годы Веймарской республики преступности подспудно соотносен в романе с движением истории. «Кровь прольется, кровь прольется, кровь прольется, как вода» — звучит упорно возвращающийся рефрен.

Еще в 1919 г. А. Деблин опубликовал за подписью Linke Root статью «Каннибализм». В значительной ее части статья была посвящена предметам, как будто бы далеким от бурных событий тогдашней действительности — речь шла о жанре трагедии. Автор сознавался в своей нелюбви к этому жанру: он не признавал его возвышающего, очищающего душу воздействия. По мнению писателя, «сопереживание», сочувствие герою, неизменно пробуждаемое трагедией, дает зрителю возможность эмоционального соучастия в кровавых событиях, развертывающихся на сцене²¹. Коронованных героев трагедии в жизни готов заменить, например, портье из третьеразрядного отеля. Статья была написана по поводу жестокостей, проявленных в 1918—1919 гг. солдатами контрреволюционных правительственных войск. Исторические потрясения разбудили в массах, констатировал Деблин, не только высокое стремление к равенству и свободе; они привели в движение и некоторые темные инстинкты. Разбуженное чувство социальной ущемленности могло превратить человека в слепого участника преступного начинания, дававшего ложную иллюзию самоутверждения.

«Берлин — Александерплац» — книга, написанная в преддверье фашизма. В ней чувствуется трагизм надвигающейся катастрофы. (Этот общий смысл романа, особенно осязаемый с позиций современности, подчеркивает большинство критиков.) В ней передана атмосфера политической профанации, отличающая последние годы Веймарской республики, и резкие контрасты отчаяния и сытого самодовольства, кичащегося процветания и грязи, нищеты, растущей преступности. Однако в романе Деблина уловлена и еще одна важная особенность тогдашней немецкой ситуации — податливость средней обывательской массы, ее общественная и нравственная неустойчивость, тяга к «сильной руке».

Несколько раз Деблин возвращается к образу скотобойни: «Животное стоит, поддается, поддается до странности легко, как будто оно на все согласно... Оно поддается отягивающим его рукам погонщика и нагибает голову наискосок в сторону, приподняв морду немного кверху». Нельзя сомневаться в значении этой аллегории — оно раскрыто в горько-циничном названии соответствующей главы: «И у всех одно дыхание, и у человека нет преимуществ перед скотиною». В 1943 г., спустя десять лет после прихода Гитлера к власти, во время второй мировой войны, Бертольд Брехт написал стихотворение «Бараний марш», где использовал образ идущего на гибель людского стада из романа Деблина.

²¹ Взгляд Деблина на природу трагедии спорен. Однако он естественно укладывается в ту концепцию «эпического искусства», которой были посвящены многие статьи писателя. Деблин, как и другой великий поборник эпического искусства — Б. Брехт, не принимал трагедию потому, что ждал от зрителя (или читателя) не «соучастия», а прежде всего познания, анализа. «Я не особенный поклонник театра, тем более — трагедии, — писал Деблин в статье «Каннибализм». — Мне не очень нравится, когда меня лишают той толики разума, которой меня наделил господь-бог или кто-нибудь из его приспешников» (Alfred Döblin. Die Vertreibung der Gespenster, S. 164). Вопрос о взаимосвязях творчества Брехта и Деблина не исследован. Берго его касается Вальтер Мунг в статье, посвященной «Берлин — Александерплац» (W. M u s c h g. Von Trakt zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961). См. также: Hans Otto Münsterer. Erinnerungen und Gespräche mit B. Brecht. Zürich, 1963, S. 172.



Обложка первого издания романа Дёблина «Берлин — Александерплац»

Художник Георг Зальтер, 1929

Когда нас двое, то ей уже труднее быть сильнее меня. Когда нас десять — еще труднее. А когда нас тысяча или миллион — то совсем трудно», — читаем на последних страницах романа. Эти мысли вряд ли принадлежат чудом выжившему Биберкопфу. Франц — конченный человек. Он пуст, лишен желаний и тихо работает привратником на заштатной фабрике. Но идея непримиримости и ответственности человека за творящееся в мире социальное зло остается одной из важнейших истин для автора: «Надо быть начеку, постоянно быть начеку, в мире что-то как будто готовится»

Идея о необходимости сопротивления не находила для Дёблина опоры в конкретной действительности Веймарской республики. Может быть, поэтому она не разрушает второй, противоположной, мысли романа — о человеческой обреченности. Контрапунктом к шуму большого города звучат в романе изречения из Ветхого завета о ничтожестве и тиете человеческих усилий.

Многие произведения Дёблина, написанные до и после «Берлин — Александерплац», отличает та же двойственность. Большой вопрос о возможностях человечества оставался нерешенным. В творчестве Дёблина сосуществовали две идеи: о бесполезности сопротивления и о его настоятельной, ничем не отменяющейся необходимости. Взаимосвязь этих противоположных идей образует в творчестве Дёблина его исходную мировоззренческую схему. Дёблин, безусловно, принадлежал к той группе писателей XX в., для которых особый вес приобретала собственная интеллектуальная концепция мира. Вслед за бытовым («роман из жизни городского дна»), а затем политическим пластом в содержании «Берлин — Александерплац» обнаруживается еще один — абстрактно-философский уровень.

Роман Дёблина «Берлин — Александерплац» подвергался резкой критике на страницах органа Союза революционно-пролетарских писателей «Линкскурве»²². Несогласие вызвал прежде всего образ главного героя, который без достаточных оснований рассматривался как образ рабочего-пролетария. Исходя из неточной посылки, критика ставила в упрек автору то, что составляло главный смысл его книги — точный анализ одной определенной стороны веймарской действительности. Другая сторона этой действительности (и в этом критика была права) не получила освещения в романе: лишь впоследствии, и то с большими оговорками, писатель увидит в революционных рабочих силу, способную к сопротивлению. Пока же в «Берлин — Александерплац» можно найти слова сочувствия рабочим-коммунистам, однако одновременно и явно выраженное недоверие к ним.

И все же в книге звучит мысль о сопротивлении. «Что такое судьба? Когда я один, она сильнее меня.

²² Otto Bih a. Herr Döblin verunglückt in einer Linkskurve.— «Die Linkskurve», 1930, Jg. 2, N 6, Juni, S. 24.

Сколько ни противоречива, однако, концепция Деблина, роман «Берлин — Александерплац» — выдающееся произведение литературы XX в., первое в его творчестве широкое реалистическое изображение тогдашней Германии — содержал точный прогноз социальной болезни, охватившей вскоре страну.

Член Прусской академии искусств, чье творчество (особенно к концу 20-х годов) пользовалось вниманием и популярностью, Деблин примыкал к левому оппозиционному крылу немецкой литературы. Антивоенная эпопея «Валленштейн»; рассказ о бесчеловечной сущности монополий — «Вадцек»; наконец, Веймарская республика без прикрас в «Берлин — Александерплац» — все это звенья одной цепи. Долгие годы Деблин был председателем демократического «Общества по охране свободы искусства и литературы», выступавшего против административного произвола по отношению к писателям и деятелям искусства. Он принадлежал к прогрессивному литературному объединению «Группа 1925», в которую входили также Брехт, Бехер и др. В 1929 г. в знак протеста против соглашательской политики социал-демократического руководства Деблин вышел из социал-демократической партии.

После прихода Гитлера к власти Деблин был исключен из Прусской академии. 28 февраля 1933 г., на следующий день после поджога рейхстага, он покидает Берлин, а затем находит вместе с семьей приют сначала в Цюрихе, потом в Париже, а с 1940 г. — в США. В Германии его книги были сожжены вместе с тысячами других.

3

В 1934 г. Деблин начал работать над эпопеей о завоевании европейцами Южной Америки в XVI—XVIII вв. Не в утопической форме «Гигантов», а на хорошо изученном историческом материале, в совершенстве владея искусством эпического письма, Деблин рассказывает, как исчезали с лица земли целые народы, как зверели, теряли человеческий облик народы-завоеватели. Трагический отсвет, падавший раньше в романах Деблина на большие общественные события («Три прыжка Ван-Луна», «Валленштейн»), распространяется здесь на такие, казалось бы, устойчивые образования, как страна, народ, нация.

«Страна без смерти» («Das Land ohne Tod», 1935—1948) — так названа трилогия²³. Страна без смерти — вековая мечта людей. Ее ищут измученные индейцы-беженцы, устремившиеся, спасаясь от белых, вниз по Амазонке. Наконец, идти больше некуда: впереди океан. Старое предание о чудесной стране вспоминают через много столетий несколько европейцев, пришедших сюда теперь уже не как завоеватели, а как преступники, высланные своей страной. Вспоминают перед гибелью. Мечта бесплодна. Пожалуй, никогда еще Деблин не писал с такой горечью о бессмысленности прогресса. На протяжении двух больших книг, читающихся с неослабевающим напряжением, он рассказывает о зверствах, разбоях, смерти, которые принесли европейцы гораздо более высоким в своей нравственной чистоте индейцам.

В последней части трилогии Деблин обращается к современности. Он пишет о Германии после только что совершившегося фашистского переворота. Он говорит о новом поколении: «Их предки несли войны и уничто-

²³ В амстердамском издании 1937—1938 гг. роман состоял из двух частей: «Поездка в страну без смерти» («Die Fahrt ins Land ohne Tod») и «Синий тигр» («Der blaue Tiger»). Во втором, послевоенном, издании (Баден-Баден, 1947—1948) Деблин выделил заключительную часть второго тома в самостоятельный, третий роман трилогии, дав ему название «Новый первобытный лес» («Der neue Urwald»). Первая часть называлась теперь, как и вся трилогия, «Страна без смерти». В последнем издании романа, «Амазонка», предпринято Вальтером Мушгом (Фрейбург-Брейсгау, 1963), отсутствует третья, заключительная часть, чрезвычайно важная в общем замысле трилогии.

жение в жаркие, южные страны... А здесь сидели наследники жестокости и омертвения. В тихом доме немецкого города Гейдельберга была целая кучка их, молодых мужчин, молодых женщин. И если бы теперь король или полководец дал знак, они бы все ринулись на войну и авантюру, грабеж и убийство».

Произведения Деблина периода эмиграции органически связаны с его предшествовавшим творчеством. От книги к книге с нарастающей интенсивностью звучит в них старая трагическая тема о бессмысленности прогресса, как будто подтвержденная теперь самим ходом истории. Но одновременно все более настойчивыми становятся поиски выхода.

Выступая в Париже 17 января 1938 г. на втором Международном конгрессе писателей в защиту мира и культуры, Деблин сказал: «Мы должны помочь в развитии духа, который бы действовал против Третьей империи». Он видит две опоры, противостоящие злу: заветы высокой нравственности, которые связывает с католичеством, и революционное движение пролетариата. В конечном счете ни вера, ни революция не способны — в трагическом восприятии писателя — помочь человечеству. И все же в его творчестве после 1933 г. постоянно обсуждаются эти два пути возможного преобразования мира.

Уже в первом романе «Пощады нет» («Pardon wird nicht gegeben», 1935), написанном в изгнании под живым впечатлением фашистского переворота²⁴, Деблин думал как о главном противоречии современности о непримиримой борьбе капитализма и пролетариата. «Как гончар, обходит людей смерть, обстукивает их и, если кто-нибудь зажался на свете, она находит место, где есть трещина, и ударяет по нему. Пощады нет» — так звучит хорошо известный по прежним его книгам мотив. Но те же слова «Пощады нет!» — произносит в романе революционер Пауль, и они приобретают иной, новый для Деблина смысл.

Как и многие предыдущие книги писателя, «Пощады нет» — это роман о поисках пути. Но решение автора необычно: опустошенный холодом и бессмысленностью своей жизни капиталист Карл приходит к революционным рабочим. Он ищет встречи с друзьями своей юности — революционерами, с трудом пробивается в район восставших кварталов и погибает с белым платком в руках, не успев добежать до баррикады. В романе подчеркнута обреченность и моральная несостоятельность капитализма. Такой предстает современная действительность главному герою романа Карлу. Впервые связав свои надежды с революционной борьбой пролетариата, в которой теперь, оглядываясь на недавнее прошлое, он видит самую могучую оппозиционную силу, писатель решает эту новую для себя тему как бы изнутри. В романе нет ни обычной для творчества Деблина эпической широты, ни точно пригнанной мозаики фактов. Место, время и обстоятельства действия едва намечены. Можно лишь догадываться, что перед нами Берлин конца 20-х годов. В первый раз так прямо касаясь темы революционной борьбы, автор аргументирует пока лишь логикой частной судьбы героя, не касаясь сложной картины реальной борьбы. В романе «Пощады нет» Деблин принял самую идею революционного сопротивления, приняв в общей ее форме. Фигуры революционеров здесь бледны и наивно-авантюжны. В этом отношении Деблин далеко позади тех писателей-коммунистов, которые уже создали к середине 30-х годов живые образы немецких пролетариев (Бредель, Вольф, Зегерс). Роман оставляет впечатление некоторой поверхностности, упрощенности, схематизма: читатель не видит мира, к которому идет герой.

С дальнейшим творчеством писателя роман «Пощады нет» оказался связанным в двух отношениях. Одно из самых значительных произведе-

²⁴ Вышедший в 1934 г. в Амстердаме роман «Вавилонское странствие» («Die babilonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall») был напечатан в Германии. Его разбор дан в кн.: Н. С. Лейтес. Немецкий роман 1918—1945. Пермь, 1975.

ний Деблина трилогия «Ноябрь 1918» («November 1918») и роман «Гамлет» несравненно более интересно и тонко разрабатывают открытую для себя писателем сферу углубленного психологизма (впоследствии она будет сочетаться со многими другими его находками). Кроме того, затронутая в романе «Пошады нет» тема революции будет возвращаться в последующих его произведениях, но в гораздо более конкретном рассмотрении.

Среди выдающихся произведений немецкой литературы, посвященных революции в Германии (романы Б. Келлермана, Э. Глезера, Л. Фейхтвангера, Л. Ренна и др.), нет равного трилогии Деблина по размаху. Удивителен для Деблина сам выбор темы: любитель далеких исторических параллелей (вспомним «Ван-Луна» и «Валленштейна»), он пишет на этот раз о политическом движении, исход которого определял судьбу Германии и во время создания романа. В годы наивысшего могущества гитлеризма Деблин работал над книгой, пронизанной такой симпатией к революционному народу и его вождям К. Либкнехту и Р. Люксембург, что и два десятилетия спустя эта трилогия не была включена в вышедшее в Швейцарии первое собрание сочинений писателя.

Работа над циклом романов о немецкой революции занимала его несколько лет (1937—1942). Известны два авторских варианта. Первоначально замысел был воплощен в двух романах: «Граждане и солдаты в 1918 году» («Bürger und Soldaten, 1918») и «Народ, который предали» («Verratenes Volk»); обе книги вышли в Амстердаме в 1937 и 1938 гг. Вторая редакция включала три романа: «Народ, который предали», «Возвращение войск с фронта» («Heimkehr der Fronttruppen», 1949) и «Карл и Роза. История между небом и адом» («Karl und Rosa. Eine Geschichte zwischen Himmel und Hölle», 1950). Первой книге предшествует пролог, представляющий собой сокращенный вариант первого романа первой редакции.

«Опять Берлин, по-прежнему ноябрь. Суровый, ревуций, срывающий листья, дождливый месяц уничтожения. Долго, очень долго длится... этот ноябрь. Но все, кто жил тогда, помнят его таким». От последних боев на Западном фронте, от Кильского восстания 3 ноября день за днем восстанавливаются в трилогии события революции. Отдельные нити протянуты далеко в будущее — в заключение возникает предопределенная исходом революции картина Германии накануне фашистского переворота. Но основное действие ограничено небольшим сроком — до январских боев в Берлине 1919 г. Как когда-то в «Берлин — Александерплац», Деблин стремится к документальности: текст романа заботливо оснащен точными данными о положении на фронтах к началу революции, в него вставлены спартаковские листовки и отрывки из речей Либкнехта. Как когда-то в «Берлин — Александерплац», главам предпослано их краткое содержание, а отдельные детали сочленяются в целое без переходов, по принципу монтажа. Очень многое в деблиновской трилогии связано с его произведениями разных лет. И все-таки, пожалуй, в каждой параллели ощутимо какое-то новое качество последнего большого эпоса Деблина. Исчезает, к примеру, та нарочитость в сщеплении важного и неважного, которая отличала монтаж в «Берлин — Александерплац». Однако дело не только в частностиях.

То, что весьма условно называлось в критике применительно, например, к «Берлин — Александерплац» «лирическим началом в творчестве Деблина»²⁵, тот цинически-насмешливый голос, лишь изредка (там, где речь шла о безысходности людской судьбы) звучавший трагически и воспринимавшийся скорее как голос подставного лица, вытеснен теперь интонацией непосредственной страстности. Роман написан с серьезностью исповеди. Творчество Деблина знает разную меру лирической откровенности: она больше в первых экспрессионистских книгах писателя, ску-

²⁵ См., например, раздел «Восприятие действительности» в работе Г. Швиммера. — H. Sch w i m m e r. Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei A. Döblin. München, 1962.

деет к концу 20-х годов и слова неукоснительно нарастает от произведения к произведению в период эмиграции. Ни «Валленштейн», ни «Борьба Вадцека с паровой турбиной», ни «Гиганты» и «Берлин — Александершлад», ни даже «Пощады нет» не знали героя, которому бы безоговорочно принадлежали симпатии автора. В трилогии о революции есть положительные герои: это пылкий учитель, бывший солдат Беккер, это революционная масса, это, наконец, Карл Либкнехт — образ, написанный с большим теплом, хотя несомненно вызывавший к себе у Деблина сложное отношение.

Публицистические отступления органически сливаются с эпической стихией романа, рамки повествования раздвигаются. От одной точки, от нескольких героев Деблин переходит затем к новым и новым кругам и лицам. В романе действуют не только Карл Либкнехт, но и Роза Люксембург, Вильгельм Пик, глава независимцев в Баварии Курт Эйсер, литератор и революционер-анархист Густав Ландауэр. Кроме того, в трилогии десятки образов рядовых людей — учительская семья и рабочие, недавние солдаты, писатели, служащие госпиталя и, наконец, революционная масса.

С разных точек зрения постепенно проясняется точно и подробно описанная ситуация. Эберт — президент провозглашенной Шейдеманом буржуазной республики — уже отгорожен от народа быстро созданной бюрократией. Тайная телефонная линия связывает его со штабом кайзеровских генералов. В любую минуту против народа готовы выступить войска. Столкновения происходили уже в декабре 1918 г. Особое место в романе занимают события января 1919 г., демонстрации протеста против отставки популярного в массах полицей-президента Эйхгорна, вооруженная борьба и разгром революционных отрядов.

С глубокой ненавистью изображена в романе верхушка правой социал-демократии. Деблин не жалеет проны, описывая с удовольствием расположившегося в бывшей имперской канцелярии толстого Фрица Эберта, предательство, корысть, трусость Носке и Шейдемана. «Революция была для социал-демократии что ребенок для девушки: она не знала, как до этого дошло», — пишет Деблин. Но сила критики не только в хлестких фразах. В сопоставлении нескольких параллельно развивающихся сюжетных линий все время выясняется разница целей, противоположность интересов правящих лидеров социал-демократии и народной массы. Гораздо более позитивно, хотя и не однозначно, отношение Деблина к независимой социал-демократической партии и коммунистам. «Ноябрь 1918» — вообще чрезвычайно сложное произведение по многосложности авторских оценок. В страстных поисках положительного решения Деблин часто принимает и оправдывает как необходимое даже то, чему он в глубине души, по-видимому, не сочувствует.

Безусловно близки автору баварские социал-демократы — независимцы и Курт Эйсер. Эйсера пугает Либкнехт с его «преклонением перед Москвой», ставкой на пролетарскую диктатуру, насилие, немедленное революционное действие. Вспоминается эпитафия к первому роману трилогии, взятый из Лихтенберга: «Трудно строить республику из материала поверженной монархии. Дело не пойдет, пока каждый камень не будет обтесан заново, а на это нужно время!» Однако с какой глубокой иронией в романе говорится об антимарксистской теории «перманентной революции», с какой страстью утверждается необходимость немедленной национализации земли и капитала и отвергаются теории о недостаточной для этого «зрелости» рабочих. Неоднократно на протяжении трех романов появляется образ революционной России и Ленина. О Ленине думает Роза Люксембург, мучительно сомневаясь в праве партии на твердую власть. В ее раздумьях возникает весьма субъективный облик Ленина. Эти сомнения близки Деблину. Несколькими страницами раньше читаешь строки, полные уважения к Ленину и понимания трудности осуществления в первые годы пролетарской диктатуры всех демократических прин-

ципов. Наконец, неоднозначно оценено вооруженное выступление немецкого пролетариата против правительства Эберга за социалистическую республику. Далекий от революционного движения близкий автору герой Беккер, доводы против немедленного выступления приводит в романе Р. Люксембург. По существу чуть ли не единственными серьезными сторонниками решительных действий (как это и было в действительности) в романе остаются К. Либкнехт и В. Пик. Но и Либкнехт одержим сомнением. Деблин сравнивает его с то затухающим, то разгорающимся пламенем.

Каков же последний вывод автора, вывод, сделанный через много лет после поражения революции? В трагическом бездействии заполнили улицы революционные массы. Они стоят и ждут. Ждут знака, ждут сигнала. Сигнала не последовало. С щемящей очевидностью приходит убеждение: он был необходим.

Существует ли в трилогии единый знаменатель, объединяющий в одно целое страстную непримиримость Либкнехта и сомнения Розы Люксембург (в романе она неправомерно трактуется как большой, одержимый мистическими галлюцинациями человек), политическую индифферентность учителя Беккера и страстность рабочей девушки-коммунистки Минны Имкер? Какова, наконец, положительная мысль автора?

Большому движению, считает Деблин, не доставало духовности: в нем не было единой мысли, которая могла бы объединить людей, случайно и каждый по-своему участвовавших в революции. «Движению не хватает идеального зерна... Они не знают никакой религии... они знают только себя, пролетариат, и то плохо. Они говорят о классах. Это мания» — в этих словах Беккера, пожалуй, одна из главных мыслей трилогии. «Война и революция — это призывные крики неземного голоса», — пишет Деблин. Он готов принять необходимость насилия, жестокость борьбы с оружием в руках, примириться с глубокими противоречиями добра и зла, которые несет с собой революция, если она теряет свой классовый смысл, выльется в нравственно-этическое движение²⁶.

Еще в трилогии «Страна без смерти» Альфред Деблин подробно описал опыт так называемой Парагвайской республики — основанного иезуитами в начале XVII в. государства, просуществовавшего с перерывами более 150 лет. У Деблина эта республика предстает (в несомненно идеализированном виде) как исключительный в истории пример церковной власти, осуществившей на какой-то срок высокие этические нормы христианства. На общем фоне колонизации Америки Парагвайское государство было единственным местом, где не были попраны права индейцев.

Позднее, в годы войны, христианство приобретает для писателя все большее значение. От преклонения перед классическим гуманизмом, от увлечения античностью и попыток быть честным и делать добро учитель Беккер приходит к глубокой религиозности. Чуткий к справедливости, он готов помогать борющемуся народу. Случайно попав в осажденный правительственными войсками дом, он берет винтовку и сражается бок о бок с поразившими его своей чистотой людьми. Но сочувствие Беккера — не сочувствие борющемуся рабочему классу. Он видит заблудших людей в безнадежном положении и мужественно разделяет их участь.

В эпилоге трилогии (действие здесь относится к концу 20-х годов) Беккер, обнищавший, опустившийся и умышленно не желающий изменить свое положение, становится проповедником, зовущим к доброте и нравственному очищению. Его идеи перекликаются с мотивами покорности и непротивления в «Ван-Луе». Но — знаменательный итог — в ре-

²⁶ Выступая после конца второй мировой войны в Берлине на встрече с писателями Восточной зоны, Деблин, по существу, повторил в своей речи (она была названа «Наша забота — человек» («Unsere Sorge — der Mensch», 1948)) абстрактно-утопическую концепцию трилогии: он считал необходимым «прорваться через такие формализмы, как «социализм», к «основным ценностям».

зультате он оказывается не способным спасти для добра даже одну единственную человеческую душу и умирает одиноким.

Пора наибольших надежд, время значительных общественных перспектив было связано в сознании далекого от политики Беккера с революцией. Романы Деблина — это не только защита идей христианства, это не только рассказ о волнующих, но окончившихся поражением днях революции; в них заложен абстрактный постулат, обращенный к будущему: писатель хочет объединить в одно целое несоединимое — могучее народное возмущение и веру, революцию и религию.

Деблин не мог до конца поверить в нравственную чистоту рабочей революции. Основой нравственности он считает религию. Но, вопреки многочисленным декларациям писателя, и религия, как явствует из логики его трилогии, слаба и бессильна без широкого народного движения. Характерно признание, оброненное одним из симпатичных автору персонажей в романе «Новый первобытный лес»: «Христианство — это отчаяние. Оно связано только с «я». Мы побиты, преданы, проданы справа и слева, и с этого начинается христианство. Можно рассчитывать только на себя и на веру — это откровенное отчаяние».

В последний год мировой войны Деблин пишет трагически-гротескный рассказ «Полковник и поэт, или Человеческое сердце» («Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz», 1946). Стихия отчаяния здесь безгранична. Когда война, наконец, кончилась, начинается рассказ, люди очнулись и потребовали суда. Перед неким Судьей предстает Полковник, олицетворяющий Власть и Войну. От имени человечества, ссылаясь на авторитет великих философов и поэтов, Судья предъявляет Полковнику свое обвинение. Но последний не принимает его, оправдывая войну ссылками на не менее знаменитых философов и поэтов. Утверждение, что в конце концов человеческая доброта и справедливость являются основой существования, остается так и не доказанным. Этой войне, если судить по многовековому опыту, придет на смену следующая. Человеческая история — бессмысленное круговращение. «Мы побиты, преданы, проданы... Можно рассчитывать только на себя...»

После трилогии «Ноябрь 1918» творчество Деблина теряет былую широту, навсегда обрывается тема больших народных движений. Для писателя, воспринимавшего жизнь отдельного человека в сцеплении с огромным бурлящим потоком общего существования, значимой остается теперь лишь изолированная воля отдельной личности. На слабые плечи одного человека он возлагает тяжелое бремя высоких нравственных идеалов, которое раньше несли в его творчестве тысячи бедняков, примкнувших к религиозному движению Ван-Луна, которое готовы были принять на себя люди, вышедшие на улицы Германии в бурном 1918 г. Размах повествования в поздних произведениях Деблина трагически сужается.

Однако и теперь в книгах Деблина неизменно тянутся нити от частного и личного к целому, общему. Одним из первых в послевоенной немецкой литературе Деблин пишет об ответственности и вине каждого человека за ужасы второй мировой войны и преступления фашизма. Он пишет об истории, которая складывается в конце концов из поступков и решений отдельных людей (поворот темы, характерный для всей европейской демократической литературы послевоенных десятилетий).

В 1945—1946 гг. Деблин писал свой последний роман «Гамлет, или Конец длинной ночи» («Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende», издан в 1956 г.). Главная тема книги — «частный» человек перед судом истории.

Как и трилогия «Ноябрь 1918», где широкая картина времени сочеталась с тонким психологизмом (образы Беккера, его возлюбленной Хильды, его друга Мауса), «Гамлет» может быть примером сложного психологического анализа, отличающего лучшие произведения современного реализма. Человек для Деблина — не только изменяющийся со временем

характер. Он исходно противоречив, в нем заложены далекие друг от друга, часто неожиданные для самого героя потенции. Они-то и образуют поначалу трудно уловимое своеобразие личности. Так же сложны, многогранны, так же несовместимы с одним толкованием (всегда поневоле схематичным) человеческие судьбы. Само построение романа как будто призвано подтвердить эту мысль.

Пытаясь отвлечь тяжело больного сына от мыслей о войне, его отец и мать, а потом и гости, собирающиеся в добропорядочном, английском доме писателя Аллисона, рассказывают истории, содержащие их собственное, необычное понимание хорошо известных сюжетов. В рассказе одного из гостей по-новому рисуется судьба короля Лира; Гордон Аллисон дает неожиданное толкование известной средневековой легенды. Действие романа сопровождается распространенными на многие страницы аналогиями. Образ центрального героя молодого Эдварда Аллисона все время ассоциируется с шекспировским Гамлетом.

Второй параллельный план, сопровождающий основное повествование, приносит множество новых красок. Характеры приобретают значительность и объемность, идеи оборачиваются новыми гранями. Роман увлекает тонкостью параллелей, богатством ассоциаций, блестящим интеллектуализмом.

Но вот действие приближается к концу. Разрушены устои спокойного семейного дома. Мечется в поисках призрачного счастья мать героя. Навеки разбита жизнь его отца. Каков же последний смысл той многовековой мудрости, которую пытались по-своему истолковать герои романа? «Представления и обычаи могут стать всемогущими, — говорит Гордон Аллисон, — и так бесцеремонно поступать с людьми, что они перестают ими быть». Ему возражает сын Эдвард: «Значит мы участвовали в войне как образы из сна, как герои из сказок?» Вновь возникает старая тема, звучавшая в творчестве Деблина еще в «Берлин — Александерплац»: человек в современном мире легко может быть превращен в «белый лист». Поступки людей вынужденны, они совершаются бессознательно под влиянием демагогической пропаганды, а ход истории совсем не так героичен и красив, каким он запечатлелся в сознании человечества, — вот мысль рассказа Гордона Аллисона, пытавшегося уйти от назойливого вопроса сына — кто виновен в войне? Роль Эдварда в романе иная. Он требует честности, пытается показать людям истинный смысл и мотивы их поступков, в которых они подчас не признаются даже себе самим. Никакие оправдания обстоятельствами, утверждает Эдвард, не снимают с человека ответственности за собственные поступки.

Итог, к которому приходят герои романа, вряд ли имел даже в глазах самого автора смысл практического примера. В смирении и любви находит истину мать Эдварда Алиса Аллисон. Сам Эдвард отдает беднякам свое состояние и хочет служить им своей добротой.

Но в романе был и более общий итог. Деблин вменял человеку в обязанность сознательное, «зрячее» существование. Последним своим романом он призывал не только к мужественному противостоянию обстоятельствам, судьбе, преступлениям, демагогии, но и к непримиримости по отношению к собственному малодушию, душевной апатии, умышленной «слепоте».

На склоне лет Деблин не поддался отчаянию. В статье В. Ильберга, посвященной «Гамлету», верно подчеркнуто, какой большой смысл имеет сама позиция несогласия и моральной непримиримости героя. «Оптимизм несмотря ни на что» — озаглавил критик свою статью²⁷.

В ноябре 1945 г. Деблин вернулся на родину. Поселившись во французской зоне оккупации Германии, Деблин стал одним из основателей Майнцской академии наук и литературы; он содействовал открытию Май-

²⁷ «Neue deutsche Literatur». Berlin, 1957, N 3, S. 141.

нского университета и издавал (с 1946 по 1951 г.) литературный журнал «Золотые ворота» («Das goldene Tor»).

Однако возвращение в Германию не принесло Деблину новых широких контактов с читателем. Переиздавались некоторые старые его произведения, новые годами не находили себе издателя. «Гамлет» — высокий образец современной прозы, роман, запечатлевший горечь и надежды старого Деблина, был издан лишь через десять лет после написания, в ГДР. Серьезный интерес к творчеству Деблина вновь пробудился лишь после его смерти, когда в 1960 г. в Швейцарии было предпринято издание его избранных произведений²⁸.

В 1953 г. почти слепой, тяжело разочарованный Деблин уехал из ФРГ, чтобы поселиться во «второй эмиграции», в Париже. Лишь за год до смерти писатель вернулся в Германию. Он умер 26 июня 1957 г. в Шварцвальде.

Творчество Деблина соприкасалось со многими литературно-художественными направлениями. Он их усвоил, но и предопределил важные открытия новой экспериментальной прозы XX в. Воспринятые Деблином художественные влияния содействовали выявлению своеобразия его собственного творчества. Деблин сыграл совершенно особую роль в развитии немецкого романа. Он писал в эпоху, когда определилась небывало высокая мера сопричастности человека к процессам истории. Взаимоотношения частного и всеобщего изменились. В своих книгах Деблин нашел художественную структуру, которая оказалась достаточно емкой и гибкой, чтобы вместить это новое содержание. Подытоживая открытия этого писателя, Бертольт Брехт говорил о многообразных новшествах, которые Деблин ввел «в наблюдение и описание окружающего нас мира и современной жизни людей». «Я с трудом представляю себе,— писал Брехт Деблину,— чтобы кто-нибудь, кто посвятил себя описанию больших массовых движений, мог бы обойтись без изучения Вашей новаторской в этой области писательской техники. Вы открыли эпическому искусству совершенно новые перспективы также и в изображении позиции и судьбы личности в годы исторических событий, приводящих в движение огромные массы»²⁹.

²⁸ Alfred Döblin. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. 12 Bd. Hrsg. von W. Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau, 1960.

²⁹ Цит. по кн.: Alfred Döblin. Die Vertreibung der Gespenster, S. 544.

ЛЕОНГАРД ФРАНК

(до 1945 г.)

Леонгард Франк — художник европейского и мирового значения, но своим признанием и известностью он обязан именно тому, что был писателем глубоко национальным, глубоко немецким. Он вошел в мировую литературу в первую очередь как певец и критик своего родного города Вюрцбурга, который являлся для него той малой сценой, где разыгрывались большие общегерманские трагедии¹. Немецкими являются не только пейзажи, колорит, место действия большинства произведений Франка. Истинно национальна и их проблематика, и характер его любимых героев — застенчиво-мечтательных и порывисто-страстных одновременно, и причудливые иногда сочетания фантазии и правды в его романах и повеллах. От Гриммельсгаузена, от поэтов «Бури и натиска», от романтиков тянутся нити к его творчеству, а от него далее — к современной литературе, например к Эрвину Штриттматтеру, чей роман «Чудодей» возник под несомненным влиянием таких произведений Франка, как «Оксенфуртский мужской квартет» и «Слева, где сердце».

В автобиографическом романе «Слева, где сердце», подводя итог своему почти полувековому творческому пути, Леонгард Франк говорит, что «это была жизнь немецкого писателя-борца в первой половине бурного двадцатого века». От смутного вначале романтического протеста против капиталистического обезчеловечивания человека, от «социализма чувств» он пришел к вере в неизбежность победы нового над старым. «Он верит,— писал Франк о своем автобиографическом герое Михаэле Фирканте,— что экономическому строю корысти и чистогана без всякой атомной войны к 2000 году придет на смену строй социалистический. Он верит, что на долю внуков наших детей выпадет больше счастья, чем досталось их прадедам»².

Любовь к человеку питает все творчество Франка и делает его внутренне необычайно цельным. В годы империалистической войны 1914—1918 гг. писатель выступил не только как противник мировой бойни, но и как интернационалист, как защитник Человека, истекающего кровью по обе стороны колючей проволоки: «Когда гибнет наш сын,— писал он в то время,— мы кричим от боли или наши глаза остаются сухими от боли. Если мы вот так же не закричим, когда убивают француза,— мы не познаем, что такое любовь»³.

1

Леонгард Франк (Leonhard Frank, 1882—1961) родился в городе Вюрцбурге в семье подмастерья-столяра. По окончании начальной школы мальчик был отдан в ученики к слесарю, где испытал сполна не менее

¹ A. Abusch. Leonhard Frank oder Würzburg als Nationalliteratur.— «Sinn und Form», 1957, N 1, S. 67—73.

² Леонгард Франк. Избранное. М., 1958, стр. 412—414.

³ Leonhard Frank. Der Mensch ist gut. Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Berlin, 1957, S. 15.



Леонгард Франк

Рисунок углем Эмиля Штумпа, 1929

горькую чашу побоев и унижений, нежели в детстве, за партой. Затем он сменяет несколько профессий (заводского рабочего, шофера, маляра, санитаря), уходит из дому, работает в Ротенбурге-на-Таубере, Дрездене, Франкфурте-на-Майне. Непреодолимое желание «чем-нибудь стать» и рано открывшиеся способности к рисованию приводят его в конце 1904 г. в Мюнхен — город художников и писателей. Он учится живописи, голодает, сходится с литературной богемой.

Несмотря на то что Франк добился некоторых успехов на поприще живописи (одна из его картин отмечена премией Мюнхенской академии художеств, а некоторое время спустя издан альбом с цветными репродукциями его полотен⁴), он отказывается от карьеры живописца и, решив стать писателем, в 1910 г. переезжает в Берлин, где ведет вначале тот же полуголодный, богемный образ жизни, что и в Мюнхене.

Писать Франк начинает с 1911—1912 гг. Вопреки мнению, долгое время бытовавшему в немецкой критике, роман «Разбойничья шайка» не был первым его опубликованным произведением. В 1912—1913 гг. он поместил в журналах «Ди нойе кунст», «Пан», «Революцион» четыре короткие новеллы — «Шляпа» («Der Hut»), «Пять пфеннигов» («Fünf Pfennig»), «Готика» («Gotik»), «Эротоман и девиственница» («Der Erotomann und die Jungfrau»). Это были лишь пробы пера (каждая размером не более 3—4 журнальных страничек), которые сам автор оценивал столь невысоко, что даже не упоминает о них в «Слева, где сердце». Однако, как справедливо отмечает Г. Шредер, «творчество Франка благодаря этим вновь обнаруженным произведениям получает органический зачин»⁵. Здесь впервые упоминается изверг-учитель, подготавливающий юных немцев к беспрекословному повиновению в прусской казарме (впоследствии он

⁴ «Fremde Mädchen am Meer und eine Kreuzigung». München, 1913.

⁵ G. Schroeder. Leonhard Franks literarische Anfänge.— «Weimarer Beiträge», 1959, Н. III, S. 420.

под именами Магера, Шарфа или Дюрра пройдет через все творчество писателя); тут намечены мотивы любви и сострадания к человеку, которые далее станут «позвоночным столбом» его романов, и т. п. Кроме того, ранние новеллы указывают на более тесную (чем принято было считать прежде) связь Франка с экспрессионизмом и экспрессионистами.

В 1912 г. Франк начинает работу над своим первым романом «Разбойничья шайка» («Räuberbande»), который вышел в свет в июле 1914 г.— за два месяца до начала первой мировой войны. Это произведение сразу выдвинуло Франка в число известных писателей тогдашней Германии; в том же году ему присудили премию имени Фонтане, последовал ряд переводов на иностранные языки. Время ученичества, а вместе с тем и нищеты закончилось. Позднее Франк не раз признавался, что сам не понимает, на какие средства существовал с 1905 по 1914 г.; он подсчитал, что за эти десять лет обедал в среднем не более пяти раз в год.

В центре действия первой половины романа — похождения и проделки группы мальчишек, учеников вюрцбургских ремесленников. Сначала их истязал и унижал учитель Магер, затем мастера, их дурно воспитывали мещанские семьи, и мальчишки возненавидели родной город. Он ассоциировался в их сознании с той системой злобы, бездушия и жадности, которая сопровождала ребят с первых детских шагов. Они мечтают сжечь Вюрцбург, убить чудовище-учителя и бежать в Америку — к свободным и гордым индейцам. Их естественное влечение к романтике, подвигу, к чему-то светлому и настоящему реализуется в рискованных налетах на виноградники, в драках с пьяными мужчинами на кегельбане, в шатании по пивнушкам, в чтении третьесортной приключенческой литературы. Они даже называют себя именами героев Карла Мая: Бледный капитан, Ползущая змея, Король воздуха, Красное облако, Виннетоу. Лишь позднее, когда «шайка» постепенно начинает распадаться, автор выделяет из массы «разбойников» три фигуры.

Ползущая змея — сын слабоумного отца и развратной матери — становится негодяем и садистом. Повинны в этом прежде всего условия жизни его семьи, описанные Франком в резко гротесковых красках.

Мать Виннетоу была жестока и несправедлива к сыну, но перед смертью проявила к нему любовь и нежность. Под влиянием этой перемены он обращается к религии, становится послушником в монастыре.

Олд Шэттерхенд (его настоящее имя Михаэль Фиркант) уходит из города с неясным стремлением стать «чем-нибудь» и повторяет в основных чертах путь, пройденный в юности самим автором: меняет несколько профессий, учится живописи в Мюнхене и возвращается в кругу богемы. Олд Шэттерхенд — главный герой второй части романа; отныне основные идеи и выводы книги связаны с его личностью, его судьбой.

В то время как большинство «разбойников» — особенно после возвращения из Америки полубезумного и нищего брата Бледного капитана — незаметно для самих себя скатывается в болото мещанства, Михаэль остается верен мечте. Он покидает родной город, чтобы ехать в Америку. Только встреча с Незнакомцем (фигурой условно-метафорической) направляет героя по иному пути: «работать и учиться», стать Человеком. Этот путь нелегок для сына бедного подмастерья. Когда его жизнь как будто начинает устраиваться, недоброжелатели обвиняют его в уголовном преступлении. Но он не сдаётся. В ответ на рассказ о художнике, который пошел на компромисс с судьбой и зарабатывает много денег, малюя мещанские открытки, Олд Шэттерхенд заявляет: «Я никогда не стану рисовать поросят в автомобильчиках... Тогда я уж лучше застрелюсь»⁶. Герой одинок и несчастен, затравлен, почти безумен. В таком состоянии он пускает себе пулю в рот.

⁶ Leonhard Frank. Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 232.

Роман «Разбойничья шайка» — это страстный протест против несправедливых общественных условий, калечащих человеческую личность, подавляющих или разрушающих индивидуальность. Франк смутно представляет себе истинных виновников человеческих несчастий. В книге есть немало эпизодов, рисующих вопиющие контрасты между бедностью и богатством, клеймящих социальное неравенство, эксплуатацию человека человеком; однако пока еще обвиняется в этом не класс, не государство, не строй, но город, так сказать, «его атмосфера». «Может быть, учитель таков, так живет, так бредит по городу, потому что атмосфера города не допускает ничего другого... Капитализм, монастыри, монахи и священники, тесные изгибы переулков с сырыми тенями, готические церкви, высокие серые стены, с которых пялятся на вас рожи готических химер, — все это вместе взятое влияет на человека с детства... Такой вот город порождает злодеев...»⁷.

И Франк по сути не видит выхода. По его мнению, существует только две возможности — лгать, как другие, быть таким, как они, или презирать их презрение, быть одиноким. Впрочем, подобная дилемма типична для немецкой (да и всей европейской) литературы начала XX в.

Тем не менее чтение «Разбойничьей шайки» не оставляет чувства безнадежности. Леонгард Франк как бы не хочет верить в поражение добра. Способствуют этому не только светлые и веселые страницы, великолепные, как бы пронизанные солнцем пейзажи. Дело даже не столько в образах жизнерадостных и смелых мальчишек. Главное — это интерпретация судьбы центрального героя. На жизненном пути он постоянно сталкивается с некоей метафорической фигурой, именуемой Незнакомцем. Тот — не обычный персонаж романа, а лишь «материализованная» волею автора мечта героя. Он — тот же Михаэль, но постаревший на десяток лет, закалившийся в жизненной борьбе, более мудрый и более сильный. У Незнакомца нет своей биографии, своего развивающегося по законам внутренней логики характера: он — то бродяга, то владелец двorca в Италии. Его функция — продемонстрировать возможный путь духовного развития героя. И вот в сцене самоубийства Олд Шэттерхенд мысленно переступает через годы, приближается к Незнакомцу, который как бы исчезает, растворяется и вместо него Незнакомцем становится сам Олд Шэттерхенд, который сидит «жалкий и скрюченный, в комнатке на постели»⁸. Тот, прежний, Олд Шэттерхенд стреляется, а новый, превратившийся в Незнакомца, со спокойным и ясным лицом спускается по лестнице, выходит в большой мир. Здесь Франк «ставит рядом с действительной жизнью возможную и приоткрывает завесу будущего, которое осуществит все мечты «разбойников»⁹, — пишет Х. Руп.

И такая — символично-абстрактная — форма утверждения положительного идеала, и многие элементы стиля (введение в повествование снов и галлюцинаций, игры резких контрастов света и тени, экстатическая напряженность тона, черты сатирического гротеска) указывают на зависимость «Разбойничьей шайки» от эстетики экспрессионизма, в особенности от «активистского» экспрессионизма, который был свободен от того равнодушного эстетства, высокомерно-презрительного скепсиса, что были порой свойственны таким, например, писателям, как Г. Вальден или Г. Бени. Проблематика романа Франка на редкость актуальна и касается действительных социальных пороков того мира, который окружает писателя; однако дело, разумеется, не только в актуальности, конкретности проблематики. Нередко реалистическим оказывается и ее воплощение; в этом смысле «Разбойничья шайка» не вполне экспрессионистский роман. Видение вторгается в его ткань, но не растворяет в себе действи-

⁷ Leonhard Frank. Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 232—233.

⁸ Там же, S. 283—284.

⁹ H. Rusch. Auf der Suche nach neuer Gemeinschaft.— «Neue deutsche Literatur», 1953, N 2, S. 185.

тельности. Франк не отказывается от индивидуального, не ставит на место изображения жизни обобщающее авторское над ней размышление. Если целью экспрессионизма было (по определению Эмиля Утица) дать ощущение не падающего камня, а закона тяготения, то Франк — по крайней мере в «Разбойничьей шайке» — не пренебрегает образами «падающих камней», хотя и для него главное — «закон тяготения».

Ни в «Разбойничьей шайке», ни позднее Леонгард Франк не создал человеческих образов, которые стали бы нарицательными. И это не слабость его таланта, это его специфика. Писатель не стремился множить в своих книгах разные характеры, он предпочитал ставить сходный тип в разные условия, сложные ситуации, в которых сущность его могла бы проявиться со всею возможной полнотой. И поскольку Франка не очень заботила проблема специфически-личностного, он весьма охотно, как мы еще увидим, переносил из книги в книгу и героев, и некоторые ситуации, и даже отдельные реплики, передавая их, так сказать, из уст в уста. Но и героев, и ситуации, и реплики Франк в большинстве случаев брал прямо из жизни. Сопоставление автобиографического романа «Слева, где сердце» — своеобразных «мемуаров» Леонгарда Франка — с другими его произведениями позволяет сделать вывод, что не только главный герой каждого его романа — это, как правило, он сам, но и разные эпизодические персонажи списаны с приятелей, знакомых или даже незнакомых, а просто где-то случайно увиденных и услышанных людей. Одного из своих друзей, философа доктора Бука, писатель выводит в новелле «Портрет» и в романе «Ученики Иисуса». Прототипом для «лишнего человека» Генриха-Христиана Гуфа послужил декадентский поэт Рудольф-Иоганн Шмидт — один из представителей берлинской богемы. И даже крестьянина из новеллы «В последнем вагоне», который сетует, что прорубил сапог, а не ногу («нога снова заживет, а сапог-то так и останется»), автор, оказывается, встречал, отдыхая однажды летом в Шпессарте.

Подобного рода заимствования из жизни не заслуживали бы специального упоминания, если бы речь не шла именно о Франке, писателе, как уже говорилось, по-экспрессионистски безразличном к внутренней индивидуализации образа. Так романтические и экспрессионистские мотивы причудливо сочетаются в его книгах с самым строгим реализмом. Дело в том, что любовь к жизни, взятой во всей ее осязаемой конкретности, побуждала писателя, во многом склонного к абстрагированию и переосмыслению действительности, неустанно и пристально наблюдать окружающее. И нередко он создает звучащую, движущуюся, переливающуюся красками картину бытия. Отдельные, быстро сменяющиеся, как кадры на киноленте, эпизоды быта и нравов немецкой провинции, швейцарской горной деревушки или мировой столицы постепенно сливаются в единый широкий поток впечатлений. Короткая ясная фраза («работу должен делать писатель, а не читатель», — говорил Франк), меткое сравнение оживляют целый художественный образ, графически четкий портрет или афористически сжатый вывод сосредотачивают внимание на главном. Однако вполне этот франковский слог сформируется значительно позже.

В 1914—1915 гг. Леонгард Франк работал над небольшой повестью «Причина» («Die Ursache»). Ее герой, нищий писатель Антон Зайлер (как и Олд Шэттерхенд, это в какой-то мере образ автобиографический), через много лет после окончания школы возвращается в родной город и убивает учителя Магера, терзавшего его в детские годы. Убийцу арестовывают, судят и казнят.

Обвинения в адрес капитализма здесь подчеркнуты резче, чем в «Разбойничьей шайке», буржуазный строй с его культом денег объявляется виновником нищеты, роста преступности, обезчеловечивания человека. Особенно резко писатель разоблачает извращенность «логики» богатых,

внутреннюю пустоту полюбившегося им понятия «здравый рассудок», относительность всего их морального кодекса.

В то же время зависимость Франка от экспрессионистской эстетики нарастает. Сам мотив убийства как своеобразного индивидуального «акта правосудия» (он, кстати, позднее не раз еще повторится в сюжетах писателя) здесь скорее метафора немислимости примирения с окружающими героя обстоятельствами, чем попытка отразить нечто вроде реальной, тем более типической ситуации; это — дидактическое иносказание, а не некая вероятная житейская ситуация. Такой подход к действительности сказанлся и на образе центрального персонажа. Хотя Франк старается психологически мотивировать его поведение (тирания Магера разрушает эту неуравновешенную, духовно неустойчивую личность; ее подосознание отягощено фрейдистскими комплексами и т. д.), Зайлер так и остается «примером», фигурой условной, ступком мятущегося авторского чувства справедливости, а не человеком во плоти, развивающимся и действующим в определенной социальной среде. Экспрессионистичен и стиль повествования — нервный, разорванный, патетико-лирический.

Во второй своей части повесть «Причина» перерастает в памфлет против смертной казни. Такое перемещение идейного центра тяжести объясняется, очевидно, влиянием мировой войны, которая началась, когда писатель уже работал над этим произведением. Перед лицом массового кровопролития Франк счел, надо полагать, необходимым выступить против убийства в любом его виде.

2

В мае 1915 г. писатель, преследуемый за антимилитаристские взгляды, вынужден был эмигрировать в Швейцарию и здесь создал знаменитый сборник новелл «Человек добр» («Der Mensch ist gut», 1916—1917). Он состоит из пяти рассказов: «Отец» («Der Vater», первоначальное название «Кельнер»), «Солдатская вдова» («Die Kriegswitwe»), «Мать» («Die Mutter»), «Любящая чета» («Das Brautpaar»), «Инвалиды войны» («Die Kriegskrüppel»). Эти рассказы сначала — по мере завершения — печатались в издаваемом Р. Шикеле в Цюрихе левоэкспрессионистском журнале «Ди вайсен блеттер», а затем были выпущены отдельной книгой в Швейцарии, и после Ноябрьской революции — в Германии.

Таким образом, Франк написал эту книгу с вызывающе оптимистическим названием в разгар первой мировой войны, когда переделённая ходом трагической и ошуганная колючей проволокой Европа истекала кровью. «Нужно хорошо знать атмосферу осажденной крепости, воярившуюся на долгие годы в Германии, — отмечал в конце 20-х годов советский критик, — чтобы реально представить себе, какое мужество и какая сила убеждения нужны были для такого выступления — не только духовное, но и физическое мужество...»¹⁰

Кельнер Роберт, потерявший сына на войне, начинает сознавать свою причастность к раздирающему Европу братоубийству — он сам купил сыну солдатиков и игрушечную саблю, не препятствовал его воспитанию в милитаристском духе. И он выходит на улицу, чтобы проповедовать любовь к человеку и напоминать о «всеобщей вине». Далее показана судьба Солдатской вдовы, Матери и некоторых других лиц, которые после недолгих колебаний присоединяются к Кельнеру. Все венчает гротесковая картина шествия калек, перерастающего во всегерманскую мирную демонстрацию. Толпа приближается к дворцу. Стражники — они «поражены молнией любви» — переходят на сторону революции. «Человек, вошедший в комнату кельнера» (очевидно К. Либкнехт, поскольку его имя упоминается страницей ранее), поднимается по лестнице дворца.

¹⁰ Е. Лундберг. Леонгард Франк как представитель реализма. — «Новый мир», 1927, № 10, стр. 204.

Властители исчезают, и через несколько минут телеграф передает «имена новых людей: восход солнца свободы и любви над страной»¹¹.

«Человек добр» — произведение, от начала и до конца выдержанное в экспрессионистской манере. Тон книги возвышенно-трагический; преобладает краткая, оборванная, динамическая фраза, смысловой опорой которой является глагол; какой бы то ни было сюжетный стержень отсутствует; связь отдельных частей и планов повествования достигается за счет свободной игры ассоциаций.

Историческая обстановка мало интересует Франка. Если исключить два-три бытовых эпизода, все здесь подается в обобщенных, схематичных формах. Персонажи намеренно лишены не только имен, но и каких бы то ни было специфически-индивидуальных черт. Они, как правило, представлены в своем извечном, общечеловеческом отношении к миру — в качестве «отца», «матери», «вдовы» и т. п. И потому они — не характеры, а лишь рупоры идеи. Изображение подменяется проповедью.

В художественном отношении «Человек добр», вероятно, слабее романов А. Цвейга, Л. Рейна, Э. М. Ремарка, повествующих о той же войне, но написанных уже в конце 20-х годов. Однако преимущество Франка, Фрица Унру («Жертвенный путь» — «Opfergang», 1916) или Андреаса Лацко («Люди на войне» — «Menschen im Kriege», 1917) в том, что они, говоря словами И. Бехера, «писали во время войны против войны, а не после войны о войне»¹².

Нужно было обладать большим гражданским мужеством, чтобы среди повиннистического утара тех лет решительно пойти против течения, порвать с псевдопатриотическими предрассудками, поднять голос в защиту человека. И голос этот был услышан. Несколько экземпляров сборника «Человек добр», нелегально переправленных Франком в Германию, произвели там впечатление разорвавшейся бомбы. Школьники читали его, разбирая по листкам; социал-демократическая партия перепечатала на газетной бумаге полмиллиона экземпляров и отправила их на фронт. Сотни и тысячам людей книга Франка открыла глаза на правду об империалистической войне. Уже много позднее — в романе «Возведение на престол короля» (1937) — А. Цвейг, например, поведал, какое влияние на формирование антивоенных взглядов его автобиографического героя Вернера Бертина оказал (наряду с романом Барбюса «Огонь») «Человек добр» Франка.

¹¹ При подготовке текста «Человек добр» для собрания сочинений 1957 г. автор переработал его конец: революции в Германии, которую Франк предсказал еще в 1917 г., приданы некоторые реальные черты Ноябрьской революции 1918 года, что, однако, существенно не сказалось на общем абстрактно-символическом характере повествования.

¹² См.: «Der Krieg. Das erste Volksbuch vom Großen Krieg». Berlin — Wien — Zürich, 1929, S. 6.



*Гравюра Франса Мазерсееля
к рассказу
Л. Франка «Мать»*

Для современников книга эта была ценна прежде всего своим антивоенным пафосом. Но в целом ее значение шире. Ее основная идея, заключающаяся в том, что «надо создать условия, которые позволят человеку быть добрым; он и будет добрым, если ему дадут для этого возможность»¹³, не только остается в центре внимания западного гуманизма, но становится к середине XX в. все более актуальной.

Две мировые войны, беспрецедентные в истории человечества, рассчитанная и одновременно почти «иррациональная» жестокость фашизма, угроза термоядерного уничтожения, нависшая над планетой, — все это заставляет европейскую интеллигенцию вновь и вновь возвращаться к вопросу, казалось бы, уже давно решенному Возрождением и Просвещением: что есть человек? Одни объявляют его рабом инстинктов, другие видят жалким комочком плазмы, отданной на произвол стихиям враждебного мира. Этим реакционным концепциям противостоят взгляды писателей-гуманистов, среди которых Франк занимает своеобразную и по-своему необычайно последовательную позицию. От природы человек добр — этот постулат, трактуемый Франком несколько абстрактно, идеалистически, является тем не менее отправной точкой его художественного исследования мира, фундаментом веры и надежды.

В первые же дни Ноябрьской революции Франк возвратился в Германию, жил сначала в Мюнхене, затем во Франкфурте-на-Майне, а с 1920 г. — в Берлине. В 1917 г., еще в Швейцарии, он начал писать роман «Бюргер» («Bürger») и в 1920 г. возобновил работу над ним; в 1924 г. книга вышла в свет.

Сам писатель называет ее «романом социалистического направления»¹⁴. Под влиянием бесед с Альваресом дель Вайо — будущим министром иностранных дел Испанской республики, который во время войны тоже жил в нейтральной Швейцарии, Франк заинтересовался марксизмом и пришел к выводу, что «эту сложную, многостороннюю тему понастоящему можно осмыслить только когда о ней пишешь»¹⁵.

Конечно, считать роман «Бюргер» произведением социалистическим никак не следует. Франк никогда не был сколько-нибудь тесно связан с рабочим классом, с революционным движением. Рабочие в романе не фигурируют, а «социалистические агитаторы», хоть и нарисованы с явной симпатией, являются образами примитивно-схематичными. Однако, чтобы уяснить себе истинное место этого романа в литературном процессе Германии 20-х годов, нелишне вспомнить, что он появился за несколько лет до первых крупных произведений писателей-коммунистов — «Люизита» И. Р. Бехера (1927), «Пылающего Рура» К. Грюнберга (1928), «Без отечества» А. Шаррера (1929), «Машиностроительного завода Н и К» В. Бределя (1930), «Штурм Эссена» Г. Мархвицы (1930), «После войны» Л. Ренна (1930).

«Бюргер» построен как роман-биография. Здесь прослеживается жизнь выходца из патрицианской семьи Юргена Кольбенрайера. Герой чужд своей семье. В юности он настойчиво искал новых идеалов и молился разным богам, пока, наконец, под влиянием бесед с неким инженером-социалистом не пришел к марксизму. Кольбенрайер становится видным агитатором и обретает личное счастье в любви к подруге детства Катарине Ленц, дочери профессора, еще ранее порвавшей со своим классом. Однако индивидуализм, беспочвенное мечтательство Юргена, стремление «что-то значить в жизни» постепенно уводят его с избранного пути. Он вступает в выгодный брак и превращается в преуспевающего банкира. Проходят годы, но Юрген не в силах заглушить голос совести. Ему ненавистна бессмысленная жизнь дельцов и прожигателей отцовских состояний. Пройдя через тяжелый период душевной

¹³ Леонгард Франк. Избранное, стр. 322.

¹⁴ Там же, стр. 330.

¹⁵ Там же, стр. 331.

депрессии, оказавшись почти на грани безумия, герой возвращается к Катарине и товарищам по партии.

Образ центрального героя не удался автору. Ни его приход к социализму, ни разрыв с партией, ни возвращение в нее внутренне не оправданы. Юрген слишком необычен, чтобы стать типом, и слишком абстрактен, чтобы выглядеть индивидуальностью. Самыми удачными сценами романа являются те, где через посредство эпизодических фигур разоблачается порочность буржуазной морали, духовная деградация представителей правящего класса. Как и в «Разбойничьей шайке», Франк изображает несколько вариантов жизненных путей, избираемых героями. Одноклассники Юргена, бюргерские сынки Зисхаймер и Ленц (брат Катарины) делают карьеру, предначертанную отцами: один становится фабрикантом, другой — прокурором. Цена такого успеха — отупение, утрата интереса к жизни. Мальчик из бедной семьи Лео Зайдель, самый способный среди учеников класса, собственными силами пробивается к вершинам капиталистической иерархии — креслу председателя берлинского банка. Но в обмен на деньги и власть закладывает свою душу. Эта тема — моральная гибель человека из народа, перешедшего в лагерь сильных мира сего, — столь важна для Франка, что он позднее еще раз расскажет о Зейделе в новелле под названием «Карьерист» («Der Streber», 1928).

В 1924—1925 гг. Леонгард Франк написал и опубликовал шесть новелл: «В последнем вагоне» («Im letzten Wagen»), «У проселочной дороги» («An der Landstraße»), «Мост судьбы» («Die Schicksalsbrücke»), «Чиновник» («Der Beamte»), «Две матери» («Zwei Mütter»), «Побег» («Die Flucht»).

«В последнем вагоне» — по единодушному признанию критики — лучший из рассказов Франка. Вот его содержание: в мягком вагоне горной железной дороги собралось небольшое общество — банкир, его беременная жена, прокурор, социалистический агитатор, профессор, офицер и т. д. Сюда же случайно попадает уволенный с лесопильни рабочий. Начало путешествия не обещает никаких неожиданностей. И вдруг вагон отрывается от состава и с нарастающей скоростью мчится по рельсам навстречу неминуемой гибели. Перед лицом смерти маски слетают: воспитанные, образованные господа теряют от страха человеческий облик, превращаются в диких зверей. Единственным настоящим человеком среди них оказывается рабочий, ибо лишь он сохраняет в этот момент способность думать и заботиться не только о себе. Рабочий принимает ребенка у преждевременно рожающей жены банкира, в то время как ее супруг извивается в пароксизме физиологического страха.

Машинисту товарного поезда, спускающегося по той же колее, удастся с риском для жизни остановить мчащийся вагон. Все как будто снова становится на свои места. Однако жена банкира никогда уже не сможет относиться к мужу по-прежнему, и ей кажется, что настоящий ее муж — рабочий.

Построение новеллы очень характерно для Франка. Писателя — и это тоже его дань экспрессионизму — не заботит правдоподобие фабулы. Она как видим, условна, исключительна. Ему нужно создать ситуацию, в которой сущность персонажей раскрылась бы наиболее четко и резко. И он создает такую ситуацию, пусть даже средствами «лабораторными». Зато реакция персонажей, поставленных в маловероятные (а порой и вовсе фантастические) положения, как правило, верна и правдива.

Такие, как в этой новелле, неожиданные повороты действия вообще нередки в творчестве Франка. Его сюжеты сознательно не рассчитаны на то, чтобы им беспрекословно верить. Для того чтобы свести концы с концами, он порой даже прибегает к помощи своеобразной *deux ex machina*, не смущаясь тем, типично ли придуманное им с этой целью со-

бытие, мыслимо ли оно вообще. Так, в романе «Из трех миллионов трое» писателю потребовалось перебросить своих безработных героев в Аргентину: он хотел показать, что и там, как и в Европе, свирепствует кризис. Но безработным такое путешествие не по карману. Тогда Франк помещает на их пути богатого и эксцентричного англичанина, который, повинувшись минутной прихоти, дарит героям сотню фунтов.

Новелла «В последнем вагоне» образцова и в смысле стиля. Немецкий критик Г. Нойгебауэр справедливо замечает, что «бешеная скорость мчащегося вагона передается с помощью торопливого нагнетания речевых средств, выражается краткостью фраз»¹⁶. Когда же вагон останавливается, возникает картина неподвижности и невозмутимой тишины, посреди которой слышен каждый слабый звук: «Шелест трав, журчание самых отдаленных ручьев и шум водопада, жужжание мириадок мошек — все это, подхватываемое и передаваемое дальше вибрирующей мембраной отвесных скал и ущелий, вновь и вновь подхватываемое и отражаемое в дрожащем воздухе долины, рождало великое звучание, великую живую тишину гор, в которой мелодичное щебетание птиц казалось единственным голосом жизни»¹⁷. Фраза стала теперь спокойной, длинной, даже будто ленивой; она как бы синхронизирована с этой нежащейся под жарким солнцем матерью-природой, образы и звуки которой жадно впитывают (может быть, впервые) глаза и уши чудом возвращенных к жизни людей.

Сама по себе «синхронизация» человеческого чувства и средств его стилистического выражения у Франка — еще один плод экспрессионистского ученичества. Однако экспрессионизм знал по сути лишь одну гамму чувств — патетическую, трагическую, взвинченную — и потому один только стилистический вид воплощения: разорванный, нервный, сбивчивый ритм. Стиль Франка — середины 20-х годов — полифоничен; он объемлет разные стороны отражаемого бытия, его эмоциональная палитра широка и многоцветна.

3

В 1925—1927 гг. Франк работал над романом «Оксенфуртский мужской квартет» («Das Ochsenfurter Männerquartett»), который «он впоследствии назвал лучшим своим произведением»¹⁸.

Здесь писатель снова возвращается к героям «Разбойничьей шайки», поэтому немецкая критика нередко называет роман второй частью цикла о Бюрдбурге. Однако эта книга во многом отличается от «Разбойничьей шайки»; она — первое крупное произведение, действие которого относится к послевоенному времени (события романа «Бюргер» происходят в конце XIX — начале XX в.).

Героям «Квартета» — Оскару Беномену, Гансу Люксу, Теобальду Клеттереру, Гансу Видершейну, Георгу Мангеру — теперь по сорок пять лет. Разоренные инфляцией, они, чтобы прокормиться, организуют под руководством «импресарио» Оскара мужской квартет и не без успеха выступают в соседнем городке Оксенфурте. Эта сюжетная линия (хотя она и дала роману его название) не является единственной. Не менее важна детективная интрига, связанная с загадочной смертью ростовщика Молитора (в его «убийстве» поочередно обвиняются четверо из пяти героев), а также история любви сына Клеттерера Томаса и дочери Люкса Ханны. «Оксенфуртский мужской квартет» связан с «Разбойничьей шайкой» не только некоторыми своими героями. Франк как бы возвращается здесь к той манере, в которой написан его первый роман, — манере сдержанной,

¹⁶ «Schriftsteller der Gegenwart. Hans Fallada, Leonhard Frank». Berlin, 1960. S. 42—43.

¹⁷ Леонгард Франк. Избранное, стр. 534.

¹⁸ Там же, стр. 343.

экономной, строгой. Но это и не самоповторение, а новый, зрелый этап. Увлечение экспрессионизмом, мода на экспрессионизм миновали. Однако экспрессионистское ученичество не прошло для писателя бесследно: питая франковский реализм, оно обогатило его, расширило его возможности.

В «Оксенфуртском мужском квартете» обобщенно-метафорическое осмысление мира уступает место конкретному-историческому подходу к действительности; декларативность, пользующаяся услугами схематичных героев-рупоров, сменяется изображением, в том числе и изображением полнокровных человеческих характеров. Однако искусство легко и непринужденно монтировать отдельные «кадры» повествования — это от техники экспрессионизма. Того же происхождения здесь и сценки, моментальные зарисовки, которые в совокупности создают подвижную, динамичную, именно экспрессивную картину жизни.

В процессе работы над «Квартетом» сложились взгляды Франка на природу реалистической типизации; и они также несут на себе отпечаток экспрессионистского ученичества: «Скопированная действительность, — говорит писатель, — не может быть правдивой», поэтому «не нужно изображать героя романа точно таким, каким он был в действительности... Существует только внутренняя правда. Только внутренний облик действующего лица, места действия, ситуации, который ты увидел и передал, может быть правдив, и вот тут-то каким-то нестигжимым образом все оказывается точно таким, каким было на самом деле»¹⁹. В то же время ясность, четкость и краткость выражения становятся для Франка отныне непреложным эстетическим законом; он записывает: «Тот, кто не в силах вычеркивать, должен еще многому научиться. Искусство есть умение вычеркивать»²⁰.

В «Квартете» действуют разнообразные персонажи — от жадного пошляка Штрихмюллера до беспочвенного мечтателя доктора Гуфа. Писатель показал Германию, разоренную войной, обманутую и ограбленную правителями, Германию «маленького человека», униженного, доведенного до границы отчаяния. Правда, в конце романа большинство «бывших разбойников» так или иначе устраивает свою жизнь. Они снова — самодовольные, ничему не научившиеся мещане. Однако это не сообщает книге привкуса «меланхолического жеосптимизма».

Надежды писателя на лучшее будущее воплощены в образах Томаса и Ханны — представителей молодого поколения, которое — в это твердо верит Франк — пришло в мир, чтобы изменить его. Томас — студент, изучающий политическую экономию. Он член рабочей партии. Правда, Томас не показан в роли партийного функционера и напоминает скорее «сильного» одиночку, нежели человека, опирающегося на коллектив. Убедительно изобразить активного деятеля социалистического движения Франку не удавалось и ранее; зато как личность Томас несомненно рельефнее прежних аналогичных персонажей писателя — от Юргена Кольбенайера до социалистических агитаторов из новеллы «В последнем вагоне» и «У проселочной дороге».

Томас и Ханна, с точки зрения автора, — дети более счастливой эпохи: воспитывая их, родители проявляют терпимость, любовь и понимание юношеской психики; Томаса и Ханну не подавляют (как некогда «разбойников»), им позволяют свободно развиваться. Может показаться, будто Франк так или иначе идеализирует здесь Веймарскую республику и ее духовные возможности. Но это не так. «Если такой человек, как Франк, — писал Эгон Эрвин Киш в рецензии на «Оксенфуртский мужской квартет», — выросший и закалившийся благодаря концентрированному гневу и возмущению против мира бездушия и зла, воспитанный на идеях классовых борьбы, в зрелые годы принимает сторону искренней, простой и неж-

¹⁹ Там же, стр. 351.

²⁰ Там же, стр. 352.

ной человечности, то это не только литературное событие, но и новое явление войны буржуазному бесчувствию»²¹.

Франк глубоко убежден в непрерывности духовного прогресса человечества, прогресса, который не в состоянии остановить деградирующая, антигуманная капиталистическая система. Лишь в связи с этой стороной мироощущения писателя становится по-настоящему понятной та роль, которую в его книгах играют дети. Их много и всем им без остатка отдана авторская любовь — они жизнерадостны, до дерзости смелы, вольнолюбивы и по-своему (скорее чувством, чем умом) мудры. В символе веры писателя, высказанном на последних страницах романа «Слева, где сердце», есть такие слова: «Он верит в человека, ибо верит взгляду невинного ребенка». Ребенок для Франка — истинный человек, не изуродованный несправедливыми общественными отношениями. Он — как чистый колодезь. Потому вода нередко замутняется и из юноши-идеалиста может вырасти имперский прокурор, а из веселого «разбойника» — туповатый обыватель.

Б. Брехт в пьесе «Добрый человек из Сычуани» подходит к сходной с франковской теме с иной стороны: ему прежде всего важно было продемонстрировать, что эксплуататорский строй враждебен личности. И, расщепив свою героиню на «добрую» Шен-Те и «злого» Шуи-Та, драматург показал, что безотносительного добра не существует и что человек, желаящий утвердиться в мире волков, неизбежно должен и сам стать волком. Поэтому слова «добрый человек» в названии пьесы звучат несколько пронически, во всяком случае полемически (причем, надо полагать, что это полемика и с Леонгардом Франком). Ведь самое главное для Брехта — подвести зрителя к выводу: мир должен стать другим, тогда человек будет добрым. Для Франка же определяющим является иной аспект: человек добр, поэтому мир может стать (да и в конце концов станет!) другим. Таким образом, их позиции сходны, но не тождественны. Брехт зовет к разрушению буржуазных порядков, а Франк, как бы переступая через определенный исторический этап, силою мечты стремится проникнуть в грядущее. Он никогда не ставил себе целью показать конкретные пути завоевания и построения этого грядущего: вспомним, как изображалась революция в книге «Человек добр».

Естественно, что в романах Франка много говорится о воспитании человека, однако процесс воспитания писатель понимает несколько односторонне: это не столько привитие новых качеств и представлений, сколько создание условий для сохранения и расцвета заложенных в личности добрых начал. Вероятно, главным образом поэтому паре молодых героев «Оксенфуртского мужского квартета», и особенно Ханна, — характеры несколько экспериментальные. Ведь они призваны прежде всего проиллюстрировать тезис писателя о том, что «человек будет добрым, если ему дадут для этого возможность». Сам Франк позднее признавался, что «свою Ханну... создал из ничего — просто она была тогда для него желанным идеалом женщины»²²⁻²³.

Самое привлекательное, по Франку, свойство Томаса и Ханны — это способность любить, в чем отказано опустошенным сердцам вроде доктора Гуфа. Любви мужчины и женщины посвящено много страниц и в прежних произведениях художника, но такое первостепенное значение, как в «Оксенфуртском мужском квартете», эта тема приобретает у него впервые. Некоторые критики даже неосновательно полагали, что, разочаровавшись в окружающей действительности, Франк начал искать «утешение в простейших радостях любви, семьи...»

Целиком теме любви посвящена повесть «Карл и Анна» («Karl und Anna», 1927).

²¹ «Rote Fahne», 1927, N 297.

²²⁻²³ Леонгард Франк. Избранное, стр. 366.

Непосредственным толчком к ее написанию послужила газетная заметка. Там сообщалось, что бывший военнопленный, явившись к жене своего фронтового товарища, пытался выдать себя за ее якобы погибшего мужа. Его разоблачили и осудили как мошенника. Франк превращает это странное происшествие «в историю любви с неодолимыми препятствиями, в чудесную историю, где благодаря волшебству любви становится возможным и происходит то, что кажется невозможным»²⁴.

Карл и Рихард — двое военнопленных, затерявшихся в просторах русской степи. Рихард, томимый тоской по жене, рассказывает Карлу все о ней и о своей с ней жизни. И Карл полюбил никогда не виденную им Анну. Он бежит из плена, приходит к ней и выдает себя за Рихарда. Анна и не верит, и верит ему; она побеждена искренней силой его чувства. Когда возвращается Рихард, Карл и Анна уже не могут жить друг без друга. Рихард отступает: «Их соединила неразгаданная тайна. Разъединить их могла только смерть»²⁵.

Это — откровенная сказка: даже написана она в форме предания, легенды. Но «Дафнис и Хлоя», «Филимон и Бавкида», «Ромео и Джульетта» или то, что рассказал Данте о трагедии Франчески и Паоло, — все эти знаменитые истории о всепобеждающей, гуманистической силе любви тоже были легендарными. И как и они, «Карл и Анна» — не просто поиск «утешения в простейших радостях любви», а утверждение человеческой личности, ее права на счастье и свободу. И повесть, и написанная на ее основе пьеса²⁶ относятся к числу лучших, художественно наиболее совершенных произведений писателя. Однако, будучи произведением «типично франковским», повесть эта одновременно обнаруживает и черты, не свойственные прежним романам и новеллам писателя. Перед нами вещь подчеркнута камерная, намеренно выделенная из потока реальной действительности. И в этом смысле она открывает новый период в его творчестве.

Обычно творчество Леонгарда Франка принято делить на три периода: до середины 20-х годов — начало пути, время поисков и становления; до середины 40-х годов — период колебаний, некоторого отхода от социальной проблематики; наконец, до начала 60-х годов — последний, наиболее зрелый этап. Эту периодизацию можно признать верной лишь в первом приближении. Если, с одной стороны, нет оснований рассматривать путь Франка в качестве прямолинейного победного шествия «вверх» (как то делает, например, Х. Рух²⁷), то, с другой стороны, следует остерегаться и категорически негативных оценок всего среднего периода в творчестве Франка, периода, длившегося около двадцати лет, как то делает Г. Шредер²⁸.

К. А. Федин в воспоминаниях о встречах с Франком дает два совершенно различных его портрета.

1928 год. Повесть «Карл и Анна» продолжала свое шествие по Западу. Издатели выпускали в свет франковские романы один за другим. Писатель как будто мог быть спокоен за свою судьбу: «Он был довольным человеком, отлично знающим, что ему делать, какие задачи решать, уверенным в своей силе и своем будущем»²⁹.

1932 год. Леонгард Франк — постаревший, разуверившийся, мрачный — грустно твердит: «— Я не хочу изрекать истин! Я не критик и не эссеист. Я художник... Но то, что я делаю, — никому не нужно»³⁰.

²⁴ Леонгард Франк. Избранное, стр. 359.

²⁵ Там же, стр. 511.

²⁶ Ее премьера состоялась в январе 1929 г. в Берлинском государственном театре с участием известных немецких актеров Кете Дорн (Анна), Оскара Гомолки (Карл), Генриха Георге (Рихард); режиссер спектакля — Эрих Энгель.

²⁷ H. R u s c h. Auf der Suche nach neuer Gemeinschaft.— «Neue Deutsche Literatur», 1953, N 2.

²⁸ G. S c h r o e d e r. Zwischen Resignation und Hoffnung. Zur mittleren Schaffensperiode von Leonhard Frank.— «Aufbau», 1957, N 9, S. 247.

²⁹ Конст. Федин. Писатель, искусство, время. М., 1961, стр. 305—306.

³⁰ Там же, стр. 308.

Естественно, что такие различия в умысле должны были породить и разные произведения; так оно и было в действительности.

Над романом «Брат и сестра» («Bruder und Schwester») Леонгард Франк работал с конца 1928 по осень 1929 г., т. е. как раз в дни своей первой встречи с К. Фединым. Это, пожалуй самая мажорная его книга. В стерильной атмосфере богатства и благополучия развертывается история любви Константина и Лидии — брата и сестры, не подозревавших о своем кровном родстве. Затем истина раскрывается. Это страшный удар для обоих, но любовь торжествует над всеми преградами; Константин и Лидия остаются мужем и женой.

Это вроде бы снова «типичный Франк» с его гуманистической трактовкой любви. Однако перенесение действия в идеализированную буржуазную среду (не говоря уже об оправдании инцеста) объективно разрушает замысел, наделяет роман чертами чуть ли не «бульварного чтива».

В 1931 г., после того как всеобщий экономический кризис обрушился на Германию, Франк создает книгу о трагической судьбе безработных — роман «Из трех миллионов трое» («Von drei Millionen drei»). Здесь опять действуют «разбойники» — Письмоводитель и Стекланный глаз (в «Разбойничьей шайке» он именовался Соколиный глаз), которые в обществе Портного отправляются бродить по свету в поисках работы³¹. Их мрачная одиссея длится несколько лет. Нигде не найдя счастья, изведав всю глубину нищеты и морального падения, Письмоводитель и Стекланный глаз (Портной умер в Аргентине) возвращаются в Вюрцбург — единственное место на земле, где они могут рассчитывать хотя бы на пособие по безработице.

Таким образом, Франк вновь обращается к социальной тематике, но подает ее в несколько для себя необычном ключе. Показав, что причины экономического кризиса коренятся в капиталистическом способе хозяйствования, он, однако, отказывается от обсуждения путей борьбы с общественным злом.

Прежде чем начать работу над романом, Франк пересмотрел некоторые свои эстетические принципы: «Автор не должен высказывать в романе собственное мнение — он должен стоять за своим произведением... Философия романа должна заключаться в самой его образной ткани. Писатель не должен стремиться быть глубже человека и мира... Искусство — это невысказанное и в то же время высказанное каким-то таинственным образом, без слов, то, что живет между строчками и помимо контроля со стороны разума порождается чувством и передается читателю»³².

Франк как бы полностью отказывается от своей экспрессионистской молодости — от декларативности и умозрительности ранних произведений, но вместе с тем и от роли агитатора, трибуна; он намерен укрыться за спины героев, убрать раздумья и выводы в подтекст. Но верность главным своим идеям писатель сохраняет.

Письмоводитель и Стекланный глаз бредут по дорогам Германии; «перед ними далеко-далеко, до самого горизонта, простирались пестрые поля и луга, то тут, то там пересеченные речками. Каждый квадратный метр земли был обработан. Если бы марсианин, заброшенный какой-нибудь космической катастрофой на Землю, очутился на таком вот обильном плодами участке земного шара, он не понял бы, почему человек, который к тому же изобрел и поставил себе на службу машину — чудесное творение, в неограниченном количестве производящее все, чего только можно пожелать, — испытывает столь горькую нужду»³³.

³¹ О романах «Разбойничья шайка», «Оксенфуртский мужской квартет», «Из трех миллионов трое», образующих трилогию, см.: C. E m m e r i c h. Problematik und Gestaltung der Würzburger Trilogie Leonhard Franks. (Diss.). Jena, 1956.

³² Леонгард Ф р а н к. Избранное, стр. 368.

³³ Там же, стр. 250.

Здесь постулирована франковская вера в изначальную целесообразность устройства мира, целесообразность, которая в конечном счете должна восторжествовать над временным несовершенством общественных отношений.

Почти каждый исследователь творчества писателя обращал внимание на его пейзажи. Указывали на их необычайную пластичность, на умение художника двумя-тремя штрихами нарисовать осязаемую картину гор, леса или полуденного луга; отмечали связь между пейзажами и настроением героев. Меньше обращали внимание на то, что у Франка преобладают прекрасные, несколько романтические пейзажи, что чуть ли не в каждом из его произведений великолепная в своей дикой необузданности гроза разрывает мрачное напряжение знойного дня или душной ночи. Между тем картины эти символизируют у Франка благодатность бытия, доверие к нему, трепетное ожидание перемен. Франк влюблен в природу, ибо влюблен в жизнь, и ни разу (даже в самых горьких своих книгах) не изменяет этому чувству.

Однако в середине творческого пути политическая и социальная активность писателя действительно ослабела. Этому способствовал ряд причин — объективных и субъективных.

Превращение Франка в высокооплачиваемого, популярного, даже модного писателя Веймарской республики (в 1927 г. он избирается членом Прусской академии искусств, в 1928 — вице-президентом ПЭН-клуба) совпало с периодом известной стабилизации жизни страны. «Театры, опера, концертные залы были переполнены, — вспоминает Франк. — Художники, писатели, артисты всей Европы — из Парижа, Лондона, Рима — восторгались Берлином и не хотели покидать его... Михаэль и его друзья отлично сознавали, что настоящее прекрасно сейчас и много обещает в будущем, они говорили друг другу: «Нам живется неплохо»³⁴.

Такая обстановка в стране внушала иллюзии не одному Леонгарду Франку. В их плену какое-то время пребывали и Бернгард Келлерман, и Генрих Манн. Последний, кстати, был единственным крупным немецким художником, похвалившим роман «Брат и сестра» за «спокойную развязку, отказ от катастрофы, признание фактов, как они есть»³⁵.

Франк в какой-то мере утерял в те годы путеводную нить.

В 1929 г. начался всеобщий экономический кризис. Обострилась классовая борьба; нацизм рвался к государственной власти. Надежды на веймарскую демократию развеялись. Однако это не сразу вернуло Франка в ряды активных борцов с реакцией; не слишком обоснованная самоуспокоенность сменилась растерянностью, неверием в общественный смысл художественного творчества. В какой-то мере зеркалом этих настроений и явился роман «Из трех миллионов трое».

4

После поджога рейхстага Франк выехал в Мюнхен, а оттуда бежал в Швейцарию. Началось второе его изгнание, длившееся на этот раз долгих семнадцать лет.

Для многих немецких писателей из буржуазно-демократического лагеря, таких как Арнольд Цвейг, Генрих Манн, Лион Фейхтвангер, годы эмиграции стали суровой школой жизни. Разобщенности прогрессивных культурных сил, характерной для времен Веймарской республики, настал конец. Работая бок о бок с коммунистами в единых общественных и творческих организациях, вместе с ними издавая журналы и газеты, выступая против общего врага, эти художники закалялись как борцы, становились боевыми публицистами.

³⁴ Там же, стр. 360.

³⁵ Цит. по ст.: G. Schroeder. Zwischen Resignation und Hoffnung.— «Aufbau», 1957, N 9.

Путь Франка-эмигранта был поначалу иным. Он болезненно пережил необходимость покинуть родину, мучительно цеплялся за старое, старался силой воображения перенестись назад, в прежнюю, догитлеровскую Германию.

Летом 1935 г. он заканчивает начатый еще в Берлине роман «Спутники снов» («Die Traumgefährten»). В основе книги опять проблемы любви, но, как и в романе «Брат и сестра», автор помещает героев в нарочито искусственную обстановку: большая часть действия протекает в фешенебельной клинике для душевнобольных.

В 1936 г. в антифашистском эмигрантском издательстве «Кверидо» (Амстердам) выходит первое собрание сочинений Леонгарда Франка в пяти томах.

В 1937 г. писатель публикует комедию «Сторонний наблюдатель» («Der Außenseiter»), которая довольно точно отражает его собственную общественную позицию тех лет³⁶. Главный герой комедии Рупрехт не в состоянии долее выносить откровенный культ чистогана, царящий в семье его жены — дочери «короля шляп». Он бежит из дому, симулирует самоубийство и ведет чуждую социальным условиям жизнь чернорабочего и матроса. Пьеса написана, надо полагать, не без влияния «Живого трупа». Однако ей недостает толстовской глубины в анализе противоречивой сложности жизни и человеческих характеров.

В том же 1937 г. Леонгард Франк переезжает в Париж. Здесь он приступает к книге «Матильда» («Mathilde»), которая была задумана как «большой роман о любви, о жизни девушки, начиная с тринадцати лет и до тех пор, когда тринадцать лет исполнится ее дочери»³⁷. Казалось бы, Франк собирался написать произведение, весьма близкое «Брату и сестре» или «Спутникам снов». Однако жизнь внесла в его замыслы существенные коррективы.

В сентябре 1939 г. — сразу после начала второй мировой войны — писатель вместе с десятками тысяч других эмигрантов был интернирован французским правительством. Немецкая оккупация застала его в концентрационном лагере на побережье Бретани. В последнее мгновение пятидесятилетнему писателю удалось бежать. Вместе с двумя спутниками, преодолевая бесчисленные трудности и опасности, он пересек Францию, достиг неоккупированной зоны, попал из Марселя в Лиссабон, а оттуда в США. Рукопись первых глав романа «Матильда» чудом удалось спасти.

До 1945 г. Леонгард Франк жил в Голливуде и числился (как и некоторые другие крупные немецкие писатели, в частности Генрих Манн) сценаристом на студии «Братья Уорнер». Все это время (хотя и с перерывами) он работал над «Матильдой», и книга постепенно приобретала новый характер. Первая ее половина — действительно повествование лишь о любви, о девушке, выросшей среди гор и лесов, в волшебном мире чудесных сказок. Сначала она неудачно выходит замуж, а затем встречает своего избранника, находит счастье. Но во второй половине романа историческая реальность вторгается в жизнь героев.

Детство и юность Матильды протекают где-то вне времени. Первая точная дата в романе (13 апреля 1933 г.) появляется в конце девятой главы. В этот день знаменитый немецкий историк — коллега и друг второго мужа Матильды, англичанина Вистона, — пересекает швейцарскую границу, спасаясь от нацистов. С этих пор жизнь Матильды и Вистона оказывается тесно связанной с судьбами Европы, всего мира, отражает в себе, как в капле воды, то страшное и значительное, что легло на плечи человечества в 30-е и 40-е годы XX в. Они общаются с немецкими эмигрантами, их счастье омрачено преступлениями фашизма в Германии,

³⁶ О Л. Франке как драматурге см.: А. Л. Дымшиц. Шесть пьес Леонгарда Франка. — Леонгард Франк. Пьесы. М., 1972.

³⁷ Леонгард Франк. Избранное, стр. 375.

ожиданием приближающейся военной катастрофы. А еще несколько лет спустя вспыхивает война, и Вистон уезжает в Англию, становится летчиком. Матильда с маленькой дочерью остается в нейтральной Швейцарии и, мучимая страхом за любимого, напряженно следит за ходом событий. По сути дела это уже не история Матильды, а история войны, только она как бы пропущена сквозь восприятие героини и окружающих ее лиц. Впрочем, Франк вводит в ткань повествования и чисто публицистический материал. Книга в еще большей степени, чем все прежние произведения писателя, автобиографична. Франк, например, не довольствуется тем, что наделяет Вистона рядом собственных внешних и внутренних черт: почти не маскируя этого, он вводит в роман самого себя — немецкого историка, эмигранта, который из-за сходства с Вистоном именуется его двойником. Вместе они проходят тот самый путь через оккупированную Францию, которым в 1940 г. шел Франк (Вистон, случайно оказавшийся на побережье Бретани, присоединился к трем беглецам)³⁸.

Лирически-интимная вначале, книга становится в процессе создания произведением настолько историческим, что в 1944 г. Франк «не мог, — по свидетельству Томаса Манна, — закончить свой роман «Матильда», не дождавшись развязки событий, конца войны»³⁹. И он действительно завершил эту книгу только в середине 1945 г.⁴⁰ Матильда и Вистон после тяжелейших испытаний соединяются. Но теперь каждому из них вновь приходится отыскивать путь к сердцу другого. Личное счастье уже немислимо без счастья всеобщего; они понимают, что ценность и смысл брака не ограничиваются любовной страстью, но заключаются прежде всего в совместном переживании всего светлого и всего тяжелого⁴¹.

В финале основные действующие лица книги собираются вместе и беседуют о перспективах мира и о том, будет ли атомная война. Двоюродный брат Матильды сельский священник Пойли заявляет: «Ответ на этот вопрос показывает, кто верит в человека, а кто нет. Творение божье, когда оно будет стоять перед последним решением, не поднимет руку на себе подобного»⁴². А «двойник» Вистона по-своему конкретизирует христианские абстракции Пойли: он указывает рукой на дочь Матильды Барбару и своего сына Андреса — от них зависит будущее!

Весной 1945 г., ожидая конца войны, который позволил бы ему завершить роман «Матильда», Франк написал рассказ под названием «Немецкая новелла» («Deutsche Novelle»).

Это небольшое произведение возвращает читателя к дням юности автора, когда он работал маляром в Ротенбурге-на-Таубере. Сам Франк в образе художника Михаэля Фирканта присутствует на страницах новеллы; он и оказывается свидетелем трагической судьбы баронессы Йозефы фон Уффрендорф, ставшей любовницей собственного лакея и освободившейся от этой унижительной страсти лишь ценой его и своей жизни.

История баронессы имеет символический смысл, причем смысл этот двойной. С одной стороны, она отражает процесс, казавшийся Франку типичным для «позднебуржуазного общества», для его деградирующих нравов, а именно «разрыв между полом и любовью» (по определению Томаса Манна)⁴³: Йозефа любит юного Михаэля Фирканта, но влечет ее к отвратительному лакею. С другой стороны, баронесса некоторым образом символизирует Германию, а лакей — нацизм. Как Т. Манна в «Докторе Фаустусе» (1947) или еще раньше — Л. Фейхтвангера в «Братьях Лаутензак» (1943), Франка здесь занимает не социально-политическая сторона,

³⁸ В романе «Слева, где сердце» писатель повторяет рассказ об этом событии, только вымышленный Вистон в нем уже не фигурирует.

³⁹ Томас М а н н. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9. М., 1960, стр. 263.

⁴⁰ Роман сначала вышел в английском переводе в Нью-Йорке и Лондоне.

⁴¹ Leonhard F g a n k. Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 394—395.

⁴² Там же, S. 396.

⁴³ Томас М а н н. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9, стр. 264.

а, так сказать, «духовный феномен» немецкого фашизма. Он старается понять, почему в его стране, славной великими культурными традициями, стране мыслителей, музыкантов, поэтов, казалось бы, столь благотворно влияющих на нацию и ее развитие, стал вообще возможным этот непредвиденный взрыв средневекового варварства, слепого фанатизма. И, подобно Манну и Фейхтвангеру, Франк берет себе в помощь демонологию, понятие «сатанинского зла» и т. д. Может быть, ему и не удалось до конца понять, почему «мифы XX века» так воздействовали на толпы немецких обывателей. Однако существенна сама постановка вопроса, сама попытка рассмотреть фашизм как чудовищную идеологическую болезнь, как «дьявольскую» психопатию гнивающего буржуазного мира. И в этом смысле абсурдную любовь-ненависть баронессы к своему лакею не следует толковать более буквально, чем беседу Адриана Леверкюна с чертом. То и другое — не «утверждение иррационализма», а метафоры, направленные на разоблачение истинных его носителей. Томас Манн писал о «Немецкой повелле», что произведение это «несомненно... испытало какое-то влияние «Фаустуса», его настроения, его идей, впрочем, принадлежавших Франку в такой же мере, как и мне самому»⁴⁴.

«Немецкая новелла» в некотором смысле вообще не укладывается в границы определенного, строго очерченного периода, ибо как бы вбирает в себя, концентрирует многие «специфически франковские» образы и мотивы: разрыв между сексом и любовью намечался еще в этюде «Эротоман и девственница», демонизм в известной мере присущ и «Причине», и «Бюргеру», примат чувства над разумом объединяет все вообще женские характеры у Франка — вплоть до Шарлотты из «Слева, где сердце». Правда, некая декадентская «болезненность» атмосферы все-таки роднит «Немецкую повеллю» именно с «Братом и сестрой» и со «Спутником снов». В то же время здесь (в отличие от только что названных романов) поднимаются важные философские и социальные проблемы. С этой точки зрения «Немецкая новелла» примыкает к качественно новому, послевоенному этапу в художественном развитии Франка, этапу, когда были созданы «Ученики Иисуса» (1949), «Слева, где сердце» (1952), «Возвращение Михаэля» (1954).

⁴⁴ Томан М а н н. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9, стр. 263.

ТУХОЛЬСКИЙ

Наиболее популярным политическим сатириком в Веймарской республике был Курт Тухольский. Его статьи, фельетоны, сатирические миниатюры, стихи и пародии постоянно находились в центре политической и литературной борьбы.

Тухольский был сторонником социально активной литературы. Одним из первых писателей Германии он сознательно подчинил свое перо задачам борьбы против милитаризма и фашизма. За много лет до 1933 г. он предвидел возможность поражения сил демократии и победу фашизма и поэтому после прихода Гитлера к власти приобрел печальную славу «немецкой Кассандры».

В течение двух десятилетий деятельность Тухольского-журналиста была связана с журналом «Вельтбюне». В 1956 г. в связи с полувековым юбилеем журнала Отто Гротеволь писал, что «эволюция политической позиции «Вельтбюне» отражает эволюцию передовой немецкой интеллигенции от либерально-демократических убеждений к социалистическому интернационализму»¹. Однако путь самого Тухольского не был прямолинейным — его творчество отразило всю сложность этой эволюции. Ненависть к реакции породила боевой наступательный дух его сатиры, хотя ощущение катастрофы не покидало его. И все же, преодолевая сомнения и неверие, он снова и снова обращался к массе как просветитель, выступающий против лжи шовинистов и милитаристов.

Фашисты сожгли книги Тухольского, лишили его германского гражданства; до 1945 г. его имя на родине было под запретом. Самоубийство Тухольского в 1935 г. вызвало волну откликов в немецкой антифашистской эмиграции. Однако возрождение интереса к Тухольскому на родине и признание его выдающейся роли в истории немецкой литературы произошло только в 50—60-х годах, когда и литературоведы ГДР и прогрессивные круги в ФРГ обратились к критической переоценке наследия литературы 20-х годов. В начале 60-х годов вдова писателя Мери Герольд-Тухольская в издательстве Ровольта выпустила в свет наиболее полное собрание его сочинений². Появились и другие издания, были опубликованы письма Тухольского³.

¹ Otto Grothewohl. Gruss an die «Weltbühne». — «Die Weltbühne», 1956, N 22, S. 673.

² Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. I—III. Hamburg, 1960—1961. Далее все ссылки на произведения Тухольского, кроме особо оговоренных, даются в тексте по этому изданию. На основе этого издания в ГДР в 1961—1966 гг. публиковались отдельные сборники произведений Тухольского, а с 1969 г. выходит шеститомное собрание его сочинений под редакцией Роланда Ливка.

³ Из критических работ о Курте Тухольском следует назвать: K. Kleinschmidt. K. Tucholsky, sein Leben in Bildern. Leipzig, 1961; H. Prescher. Kurt Tucholsky. Hamburg, 1959; K. P. Schulz. Kurt Tucholsky in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. 4. Aufl. Hamburg, 1963; G. Seidel. Kurt Tucholsky als Literaturkritiker. — «Sinn und Form», 1962, N. 5—6; Ф. Лешницер. Судьба Курта Тухольского. — «Интернациональная литература», 1936, № 4; Б. С. Лембрикова. Сатирические новеллы Курта Тухольского («Господин Вендринаер»). — «Литература и эстетика». ЛГУ, 1960.

Курт Тухольский (Kurt Tucholsky, 1890—1935) родился в Берлине в состоятельной буржуазной семье. Окончив классическую гимназию, изучал право в Берлине и Иене и в 1915 г. получил степень доктора. В нем рано пробудился интерес к литературе. В 1907 г. он опубликовал свое первое произведение.

Маленькая аллегория «Сказочка» («Märchen», 1907) появилась в еженедельном приложении к газете «Берлинер тагеblatt» под выразительным названием «Потеха» («Ulk»). Это было популярное юмористическое издание, которое в духе знаменитого мюнхенского «Симплициссимуса» высмеивало общественные пороки кайзеровской Германии: бюрократизм и бездушные чиновников, кастовую спесь офицерства, ханжество обывателя. Молодому Тухольскому была близка критическая манера «Симплициссимуса». Он относился с почитательным уважением к Людвигу Тома; личная дружба связывала его с Гансом Эрихом Блайхом, впоследствии он неоднократно давал высокую оценку сатире Оскара Паниццы и Кристиана Моргеппштерна. Симпатии молодого автора привлекала их вызывающая антибуржуазность, декларированная духовная независимость. Вместе с ними он противопоставлял сервиллизму немецкого бюргера красоту и свободу искусства и художника.

Наиболее частые сатирические приемы в ранних произведениях Тухольского — ирония, пародия, каламбур. Остроумным каламбуром заканчивалась и «Сказочка»: ее герой, император сказочного царства (современники видели в нем прозрачный намек на Вильгельма II), обладатель волшебной флейты современного искусства был неспособен оценить свое сокровище и «pfiff drauf» (означает одновременно — «насыстиывал на ней» и «плевать ему было на нее»). Элементы пародирования канцелярского языка армейских документов содержались в стихотворении «Гарнизонная цензура в Кенигсберге», опубликованном в социал-демократической газете «Форвертс» в 1912 г. Оно же свидетельствовало о том, что поэт успешно осваивал резкую характерность «Симплициссимуса», не чуждавшегося площадной грубости.

Первая книга Тухольского «Райнсберг, картинки для влюбленных» («Rheinsberg, ein Bilderbuch für Verliebte», 1912) обнаружила еще одну сторону его таланта — глубокий лиризм, скрывающийся под насмешливо-иронической манерой. Канвой сюжета послужило описание трехдневных каникул влюбленной пары в живописном городке Райнсберге. Интрига отсутствовала — занимательность книги создавали изысканный юмор, с которыми были написаны диалоги влюбленных, и эскизная легкость картин городского и сельского пейзажа. Искренность чувства и красота природы изображены как контраст пошлому и ограниченному мещанскому существованию. Это противопоставление выявлялось прежде всего стилистически. Языковую основу произведения определял внутренний монолог главного героя, прообразом которого был сам автор. Его речь эмоционально насыщена, богата ассоциациями, отражает неожиданные повороты мысли.

Духовная неудовлетворенность главного героя противостоила позитивистскому самодовольству образованных филистеров, воплощенному в образе Лисси Аахнер. Эта эпизодическая фигура, появляющаяся в финале произведения, олицетворяла ненавистное автору плоско-рассудочное восприятие мира, лишенное творческого беспокойства. Книжно-геллертерский стиль фиксировал это безжизненное, схематизирующее сознание: «Все следует выводить из обстоятельств. Например, она, Лисси Аахнер, никогда не стала бы тем, кем она является, если бы обстоятельства и то, что обычно называют средой, не сделали ее продуктом нового времени... Познание, вот что главное! К чему бы привело, если бы мы стояли на уровне варваров и рассматривали, например, такое явление, как дождь, как что-то божественное? В действительности дождь является выпадением атмо-



Курт Тухольский

Фотография

сферной влаги в форме капель и водных потоков... Разве нельзя также без остатка разложить, например, религию, искусство на их составные части? Да и всю жизнь как таковую» (I, 46).

Автору книги было гораздо ближе органичное восприятие жизни, свойственное его героине — Клер. Ее причудливая речь, весело пародирующая сентиментальные и полуграмотные штампы примитивной буржуазки, вместе с тем отражала широту и критицизм взгляда на действительность, высказанного к тому же с женской непосредственностью.

«Райнсберг...» принес Тухольскому успех. Его имя стало все чаще появляться на страницах газет и журналов. В 1913 г. популярный театральный критик Зигфрид Якобзон (Siegfried Jacobsohn, 1881—1926) пригласил его в свой журнал «Шaubюне»⁴ — независимый еженедельник демократического направления.

2

«Когда я в 1913 г. стал сотрудничать в «Вельтбюне», ее редактор обратился к политике, — писал позднее Тухольский. — По мере своих сил я способствовал этому, и журнал стал по тем временам крайне левым, пожалуй, левее социалистической прессы. Но так как у него не было определенной программы, он не сыграл ведущей роли во время революции» (III, 13). Одновременно Тухольский печатался и в других изданиях, в частности у социал-демократов, но не связывал себя с какой-либо партийной платформой.

⁴ С 1918 г. этот журнал продолжал выходить под названием «Вельтбюне».

Накануне первой мировой войны Э. Якобзон приступил к преобразованию своего журнала из театрального обозрения в орган, освещающий вопросы политики, экономики и искусства, и привлекал в него молодых, радикально настроенных писателей. Он поощрял интерес Тухольского к политике и учил его нелегкому мастерству политического фельетониста.

Традиция политического фельетона существовала в Германии со времен революционно-демократической публицистики 1840-х годов. В начале XX в. она во многом утратила свои боевые качества. Не без влияния венского импрессионизма немецкий фельетон превращался в изящную миниатюру «на злобу дня». Признанными мастерами этого жанра были Виктор Обуртен и Альфред Польгар.

Тухольский высоко ценил искусство импрессионизма, и прежде всего произведения Петера Альтенберга, но уже в довоенные годы расходился с Обуртеном в понимании целей и задач искусства. В 1911 г. в статье с полемическим заголовком «Умирает ли искусство?» («Stirbt die Kunst?») он выступил против утверждений Обуртена, что «искусство — это экстаз, неистовство, сновидение, мечта, опьянение...». «Где же благородная ясность Гёте?» — возражал он Обуртену (I, 14). Обуртен отстаивал элитарность искусства и предрекал его смерть в результате «служения толпе» (Vergröbelung). Тухольский указывал Обуртену на существование пролетариата, передового класса, который призван спасти искусство от филистеров (I, 16).

Не пренебрегая импрессионистическим колоритом, Тухольский в то же время возвращал немецкому политическому фельетону остроту, напористость, страстность. Он предчувствовал приближение грандиозных событий, и это придавало его инвективам гневный нравственный пафос. По свидетельству современников, его фельетоны действовали на буржуазную публику, «как красный плащ на быка»⁵.

На страницах довоенной «Шaubюне» начинается также деятельность Тухольского — литературного критика. Многообразие жанров, многообразие творческих профилей привело к появлению знаменитых псевдонимов писателя: Игнац Вробель, Петер Пантер, Теобальд Тигер, Каспар Хаузер. Он писал о них впоследствии: «Псевдонимы вынырнули из небытия, я набрел на них, забавляясь, и смотрел на них как на забаву; это было, когда мои работы впервые появились в «Вельтбюне». Маленький еженедельник не может в одном номере четыре раза повторять фамилию одного и того же автора, и так, шутя, мы изобрели псевдонимы. Сперва они беззаботно резвились, наскакивая друг на друга, потом смирно расселись по местам, со временем становились все увереннее, отважнее и наконец каждый обрел свою собственную судьбу ... Каждый делал свое» (II, 1004).

Псевдоним Петер Пантер принадлежал Тухольскому — сочинителю юмористических сценок и фельетонов. Теобальд Тигер писал стихи и литературно-критические статьи. Игнац Вробель специализировался как публицист. После первой мировой войны возник еще один псевдоним — Каспар Хаузер, автор философских эссе.

Выбор некоторых псевдонимов был не случаен: имя Игнац Вробель заинтересовало писателя, по его собственному признанию, своим неблагозвучием, Каспар Хаузер — имя исторической личности с таинственной и трагической судьбой. В результате политических интриг он годы детства и юношества провел в одиночестве и заточении и, войдя в мир уже взрослым человеком, не понимал причинных связей, управляющих течением общественной жизни. Эта фигура привлекла внимание писателей XX в., в частности Якоба Вассермана. Тухольский воспользовался этим именем, чтобы подчеркнуть непосредственность и непредвзятость своих размышлений. Позже писатель отказался от строгого разделения псевдо-

⁵ См.: Kurt Tucholsky. Briefe an eine Katholikin. Hamburg, 1969, S. 8.

нимов по жанрам. Он использовал их как маски для своеобразной трансформации своего авторского «я». Тухольский образно называл свои литературные ипостаси пятью пальцами одной руки.

Уже в 1914 г. двадцатичетырехлетний Тухольский был ведущим сотрудником «Шаубюне» и во многом определял направление журнала. К этому времени вышла его вторая книга — «Накопитель времени» («Der Zeitsparer», 1914) — сборник веселых гротесков, высмеивающих буржуазную деловитость.

Основная проблематика довоенных фельетонов Тухольского — этический и эстетический багаж современного немецкого бюргера, состоятельного и образованного представителя буржуазных слоев. Писателя особенно интересовал бюргер как постоянный оплот либерализма. Сатирик показывал ограниченность его общественных и нравственных представлений, косность в вопросах философии и этики, эгоизм и ханжество, стяжательство и преклонение перед успехом. Это — типичный «верноподданный», почтительно склоняющийся перед мундиром.

Политический и нравственный крах буржуа вызывал у писателя глубокую тревогу, ибо он не видел в Германии прогрессивной общественной силы. Накануне войны он писал в статье с показательным названием «Предмартовское» («Vormärz»): «Где мы? Что творится вокруг нас? Куда мы сползаем?.. Сплоченно выступает господствующая каста, как раз такая, какую заслуживают немцы: не слишком ловкая, стоящая на довольно низком уровне развития, но решительная... Политическая оппозиция, демократия и прежде всего социал-демократия полностью дискредитировали себя... Для нашей молодежи... консервативно-шовинистическая программа уже давно не вопрос, а нечто само собою разумеющееся» (I, 168). Далее публицист предсказывал, что монархия будет искать выход из кризиса в войне, и упрекал левореспубликанских политиков в том, что у них «есть сотни конценций, но ни одной концепции, ведущей к действию» (I, 169). Жизнь подтвердила его правоту.

3

С начала первой мировой войны деятельность Тухольского-литератора неоднократно прерывалась: в 1915 г. он был призван в армию в качестве солдата строительной части на Восточном фронте; с 1917 г. служил в канцелярии летной школы, где некоторое время издавал газету для солдат; в 1918 г. был переведен в Румынию на службу в военную полицию. Не имея четкой политической программы, Тухольский, при всем неприятии военщины и национализма, на некоторое время поддался влиянию лозунга защиты отечества. Отрезвлению писателя способствовал рост антивоенных настроений в стране, в частности среди интеллигенции. В литературе свидетельством этого процесса была деятельность левых экспрессионистов-«активистов»; некоторые из них (Газенклевер, Хиллер) активно сотрудничали в годы войны в «Вельбюне».

На первых порах антивоенные настроения проявляются в литературе как сочувствие солдатам и населению, вынужденным переносить неслыханные тяготы войны, как обличение наживающихся на войне. Однако большое значение имел для Тухольского тезис «активистов» о неразрывной связи войны с самой сутью современной цивилизации, из которого следовала необходимость переустройства общества на гуманистических началах. Ему было созвучно также стремление «активистов» сделать искусство фактором общественной жизни, сблизить задачу художника с ролью политического агитатора. Он видел в этом выход из тупика довоенного эстетства и формализма.

Вернувшись в 1918 г. на родину, Тухольский стал свидетелем революционных событий. Но среди появившегося на общественной арене множества противоборствующих группировок он выделял в это время два

основных, по его мнению, лагеря: сторонников республики и защитников свергнутой монархии. Он сразу же примкнул к лагерю тех, кого он считал истинными республиканцами. С ними он связывал надежды на установление демократического социального строя в Германии.

Своеобразным творческим манифестом прозвучало его стихотворение «Лукиану» («An Lucianus», 1918), опубликованное сразу же после революции и вызвавшее широкий общественный резонанс. Это стихотворение призывало сатириков к созданию произведений разящих и карающих; обращаясь к «другу, брату, товарищу по оружию», поэт вставал под его знамена:

Рот мне свой дай, чтоб хохотать до слез!
Дай бурю мне, чтоб грохотало эхо!..
Кто смел сказать, что я — Служитель Смеха —
Бесстыдный пес?!..

Перевод Л. Гинзбурга

В статье 1919 г. «На что имеет право сатира» («Was darf die Satire?») писатель утверждал положительный идеал, созидательную функцию сатирического обличения: «Кажется на первый взгляд, что сатира только негативна. Она ведь говорит «нет»! Сатира кусает, смеется, свистит и бьет в большой и пестрый солдатский барабан, восставая против всего, что отстало и одряхло. Нет! Сатира только позитивна! Ведь сатирик — это оскорбленный идеалист. Он мечтает о добре, но видит зло и борется с ним» (I, 362). В эпиграфе к программной статье «Мы несогласные» («Wir Negativen», 1919) Тухольский цитировал рассуждение Шопенгауэра о двух типах художников — апологета и сатирика — и вместе с философом отдавал предпочтение последнему.

Сатирик в понимании Тухольского — это прежде всего борец, и это качество сатиры он противопоставляет примиренчеству всех видов и толков: «Оставайтесь в нашем тихом садике, выращивайте цветы, наслаждайтесь жужжанием пчел. А мы расположимся у входа, мы солдаты духа, нашими длинными алебардами мы преградим путь сытому лавочнику... И пусть только он появится, этот толстый паразит, поклонник Тирпица и Людендорфа! Он ведь привык за их спиной обдѣлывать свои делишки!» (I, 391).

Основная тема поэзии Тухольского первых послевоенных лет — борьба с милитаризмом, обличение виновников войны и проповедников реванша. Она имеет ярко выраженную агитационную направленность. Поэт не только издавал свои стихи — он сам выступал с их чтением на авторских вечерах и митингах. Он писал их в жанре политических куплетов, чтобы в песенной форме они легче находили дорогу к массовому слушателю. В исполнении популярных певцов (Розы Валетти, Кете Кюль, Гусси Холл) они приобретали широкую известность, Тухольский законно гордился успехом «Красной мелодии» («Rote Melodie», 1922) и «Три минуты внимания!» («Drei Minuten Gehör!», 1922). Впоследствии Карл Осецкий писал о «незабываемых впечатлениях тех дней, когда Игнац Вробель своим чистым высоким голосом выкрикивал в Люстгартене проклятия и обвинения»⁶.

В 1919 г. Тухольский написал статью об искусстве куплета, где рассматривал историю этого жанра в Германии и ставил вопрос о необходимости его развития («Politische Couplets», I, 413). Отмена цензурных ограничений, а главное возросший интерес широких масс к политике предоставляли довольно большие возможности для деятельности политического куплетиста. Куплетист, по мнению Тухольского, должен писать дерзко, смело, остроумно, живо откликаясь на самые злободневные и острые факты современной жизни. Заканчивалась статья полусерьезной, по-

⁶ Carl v. Ossietzky. Rif und Riffe.— «Die Weltbühne», 1926, N 22, S. 837.

душутливой апологией актрисы Гусси Холл, одной из исполнительниц политического куплета: «Франкфурт дал миру двух великих людей: Гёте и Гусси Холл. Эта редкостная и великолепная женщина как никто создана для того, чтобы стать выдающейся исполнительницей политической песни. Она может все: ненавидеть и любить, ударить и погладить, петь и говорить. Ей подвластны все оттенки. Она достигает того, что все сердца бьются в едином ритме: она поет о каких-то милых пустяках, и у слушателей увлажняются глаза; она смеется — и все вокруг веселятся. Я уже не говорю здесь о ее баснословном искусстве пародирования, об ее умении грациозно подавать рискованнейшие вещи... Прежде всего меня интересует художник, который больше говорит битком набитому залу, политически мыслящей публике, чем десять передовиц» (I, 414—415).

Поэтика политического стихотворения Тухольского нередко пародировала бытовую народную песню, в которой наиболее ответственной частью обычно являлся рефрен. Чаще всего это был своеобразный «Schlagsatz», содержащий смысловую суть стихотворения или же контрастирующий с содержанием строфы. В стихотворении «Пастушеская песенка» («Schäferliedchen», 1919), высмеивая надежды монархистов на возвращение кайзера, Тухольский пародировал пастораль, неотъемлемым элементом которой было воспоминание о золотом веке:

Вот это были времена!
Ты правишь, ты царишь!
Хватаешь деньги, ордена,
Пока не прогоришь!..
Задача, хоть и легка,
Но многим по плечу,
Но о подробностях пока,
Но о подробностях пока
Я лучше промолчу.

Двусмысленно-игривый рефрен варьируется от строфы к строфе, отличая не только прямых монархистов, но и нынешних республиканцев, втайне вздыхающих о прошлом:

Вдруг все развеялось, как дым.
И тот, и этот взвыл:
«Что с нашим кайзером родным?
Ах, как он нас любил!..»
Сам Штреземан, наверняка,
В слезах бежит к врачу.
Но о подробностях пока,
Но о подробностях пока
Я все же умолчу.

Перевод Л. Гинзбурга

Своеобразно использована поэтика песни в стихотворении «Ну и птица» («Ein sauberer Vogel», 1919), воспроизводящем формальные особенности народной песни: инверсию, балладную конструкцию сюжета с внешними переходами от одного события к другому. Балладная атмосфера таинственных недомолвок использована сатирически, поскольку речь шла о лейтенанте Фогеле, участнике убийства Розы Люксембург и Карла Либкнехта (отсюда название стихотворения и пародийная первая строка — «Fing ein Gericht ein Vögelein»). Припев выражает издевку поэта над классовым судом, пощадившим убийцу.

Ряд куплетов Тухольского нашсан в форме непосредственного разговора с читателем или, скорее, со слушателем. Им придан разный характер: морализующего поучения, веселой болтовни, доверительной беседы. Почти всегда они адресованы определенной социальной категории: «Во-

просы жене рабочего» («Fragen an eine Arbeiterfrau», 1928), «К республиканцам» («An die Republikaner», 1930), «Бонзам» («An die Bonzen», 1929).

Сатирический портрет у Тухольского выполнен чаще всего или в форме прямого авторского обличения, или как саморазоблачение «героя»:

Кто же я такой?
Скажу вам прямо,
И в этом сам признаться рад:
Я не мужчина, и не дама.
Я... я... немецкий демократ!

Перевод Л. Гинзбург

В эти годы образцом карикатуриста для Тухольского был Георг Гросс, в рисунках которого его восхищал метод гротескной типизации. В рецензиях на альбомы Гросса он подчеркивал социальную определенность его образов: «Все они здесь: жестокие офицеры-убийцы... торговцы, не интересующиеся ничем, кроме выгоды; их подбородки и губы свидетельствуют об их образе жизни; солдаты, ефрейторы и сержанты кайзеровской армии, господа и генералы...» (I, 816). В миниатюре «Одной фразой» Тухольский в чисто гроссовской манере описывал националиста. «который, выпятив грудь, громогласно отчеканивает каждое слово, из-под низкого лба которого победоносно сверкают маленькие холодные глазки, у которого ленточка в петлице и шрам на щеке, который напяливает моноколь, когда он хочет прочесть то, чего он не сможет понять, который одновременно похож на труса и насильника...» (II, 36).

Сатирические персонажи Тухольского, как и карикатуры Гросса, типичны, каждый из них — один из тысячи себе подобных, выразитель духа и умонастроения определенной касты.

К некоторым политическим деятелям Веймарской республики Тухольский питал особую ненависть и посвятил их разоблачению ряд фельетонов. Это — прежде всего Людендорф и Носке. Сатирик видел в этих персонажах современной истории воплощение ее реакционных сил: «У него (Людендорфа) были все качества, чтобы завоевать популярность у наших добрых немцев. Правда, этот человек не принес своей стране ничего, кроме вреда, но зато делал он это очень эффектно. Он ведь был генералом!» (I, 1295). С горечью писал Тухольский о сервиллизме немецкого мещанина, о роковом для Германии распространении баццеллы мещанства, заражающей и рабочий класс, и интеллигенцию.

То, что в первые годы республики можно было считать пережитком монархического прошлого, постепенно разоблачало себя как сущность нового строя, в котором вызревали разрушительные антидемократические силы. Тухольский проявил политическую прозорливость, задолго до прихода к власти фашистов предсказав эту возможность и даже угадав во многом детали грозившей катастрофы. Уже в 1922 г. он рисовал воображаемые эпизоды, сопровождающие свержение республики: «Они пришли однажды ночью. Откуда, как, почему, и кто это вообще ворвался на площадь и среди ночи забарабанил в дверь: «Открывай! А то выломаем!» — этого еще никто не понимал. Ясно было одно — они здесь... В Берлине убили всего 124 человека из руководства прогрессивных организаций, по другим сообщениям — 154, и все это без суда и следствия, по законам военного времени, явно по заранее подготовленным спискам. Труны были раздеты, квартиры опустошены, разграблены, опечатаны, родственники убитых арестованы. Хлеб насущный стоил первое время 48 марок, но затем был наведен порядок после того, как гвардейцы повесили четырех пекарей-евреев... Когда кровавая волна несколько улеглась, подвели итог: исчезли наиболее радикальные, что-то около 2060 человек. Их могилы были неизвестны» (I, 975).

К 1925 г. Тухольский стал понимать, что республиканские институты не способны обуздать милитаризм или воспрепятствовать империалистической направленности политики правящих классов. В его политическом сознании происходит сложный процесс переоценки ценностей. Перемены происходят и в «Вельтбюне». В 1926 г. скончался З. Якобзон, редактором стал известный демократический публицист Карл Осецкий.

С 1924 по 1929 г. Тухольский жил во Франции как корреспондент «Вельтбюне» и либеральной газеты «Фоссише цайтунг». Его политический кругозор расширился: теперь он мог сопоставить французскую общественную жизнь с немецкой. Уже при посещении Парижа в 1924 г. он ощутил разницу между духовным климатом своего отечества и Франции, которая была родиной трех революций. С горечью писал он об этом в стихотворении «Парк Монсо» («Park Monceau»), не избежав некоторой идеализации французской демократии.

Здесь дивно... Грезится здесь вволю...

Здесь человек я, как сказал поэт...

Перевод Л. Гинзбурга

Но, конечно, не французская буржуазная демократия обусловила сдвиги в сознании писателя. Новые черты мировоззрения Тухольского складывались под непосредственным влиянием опыта революционной борьбы в России и Германии и в особенности идей Ленина. Писатель неоднократно заявлял об исключительном значении для всего человечества ленинизма и самой личности Ленина. «На фоне общей бесхарактерности, соглашательства, косности и слепоты в оценке своих собственных поражений русские подобны первым химикам в век алхимии, первым астрономам в век астрологического шарлатанства», — писал он в рецензии на сборник статей Ленина на немецком языке (II, 407). Ленинизм помог Тухольскому преодолеть отвлеченный пацифизм: «Мы отрицаем войну не потому, что мы вообще против убийства, а главным образом потому, что нас не касались цель и смысл этой войны. Что бы нам дало, если б Навси, Антверпен и Варшава стали немецкими? Мы должны были бы зарабатывать наш хлеб так же, как мы это делали вчера» (II, 390).

Тухольский противопоставлял логику Ленина беспомощным теоретическим потугам реформистов. Устранение опасности новой войны Тухольский связывал с задачей воспитания масс в антивоенном, интернациональном духе. Именно поэтому значительное место в его творчестве занимала борьба с пропагандой расизма и шовинизма. Он настойчиво подчеркивал, в частности, достоинства французской демократической культуры и общественной жизни. За это реакционеры не раз обвиняли его в «национальном нигилизме».

Однако какое бы значение ни придавал писатель просветительной деятельности, он ясно представлял себе взаимосвязь империалистического общественного устройства и войн: «При этой экономической системе мир не может быть длительным, ибо война есть одна из форм ее существования... Мир может быть достигнут только путем устранения инициаторов и основы этой экономической системы. И поскольку в истории не существует фактов добровольного отказа класса от своих привилегий, то следует заставить их сделать это», — писал он в 1926 г. (II, 345). Таким образом, он шел к пониманию закономерности социальной революции. Тухольский резко критиковал слабые стороны Ноябрьской революции 1918 г., противопоставляя ей Великую Октябрьскую социалистическую революцию в России. Он был одним из горячих сторонников Советского Союза, радовался его победам, защищал СССР от нападок буржуазной прессы. Вместе с другими сотрудниками «Вельтбюне» и прежде всего с Карлом Осецким Тухольский относил себя к «спутникам» КПП, стремясь к созданию «немецкой левой», к объединению всех антифашистских сил.

Однако подчас Тухольского охватывало чувство бессилия. «Реальное политическое положение Германии безнадежно,— писал он в 1926 г.— В деревне — безраздельно господство бюрократии и помещиков, в судах — те же судьи, что и при кайзере, только еще более жестокие, еще более равнодушные, еще более невнимательные; в системе государственного управления — отколовшиеся от народа, смехотворные «выдвиженцы», которые или приспособились к старой бюрократии, или же полностью раздавлены последней, а на самом верху, как тонкий слой нефти на толще воды, тут и там какой-нибудь министр-социалист ... В университетах и школах — самая оголтелая подготовка к империалистическому реваншу, полное отсутствие идейного воспитания, зато хорошо организована военная подготовка» (II, 323).

Тухольский не возлагал никаких надежд на руководство социал-демократов. В течение многих лет он разоблачал их трусость, слабость, предательство интересов рабочего класса. В сатирической миниатюре «Басня» («Fabel», 1929) социал-демократический бонза был изображен как цепной пес, ненавидящий свободных волков.

Следует особо отметить популярное стихотворение 1926 г. «Овощи» («Feldfrüchte»), в котором поэт разоблачал предательскую политику социал-демократов. Сопоставляя немецкую политическую жизнь с огородом, он создавал сатирический образ «странного плода» — красного снаружи и белого внутри:

Он растет, склоняясь низко;
На него ты посмотри —
Совершенная редиска:
Красен внешне, бел — внутри.

Перевод Б. Тимофеева

Сатирика приводила в отчаяние политическая слепота лидеров СДПГ: очевидное сползание Германии к фашизму никак не влияло на их стратегию и тактику.

Все надежды Тухольский связывал с борьбой рабочего класса:

Не верь «благодетелям» ни на грош:
Лишь в классовых битвах ты правду найдешь!

Перевод А. Голембы

И все же Тухольский не разделял до конца программу и тактику коммунистов. В 1929 г.— в стихотворении «Эй!» («Hej!») он выразил свои сомнения относительно «русского социализма». Но здесь же он с исповедальной искренностью говорил о своих собственных барьерах, которые мешают ему войти в «русский дом».

Вот он, русский дом.
Ты его плохо знаешь.
Созрел ли ты, чтоб войти в этот дом?

Вывод в стихотворении был сформулирован достаточно неопределенно. Он содержал надежду на постепенное сближение с новым миром. И хотя поэт призывал каждого человека не бояться быть самим собою и не примыкать к чужому духовно, как ему казалось, множеству, он не закрывал для себя перспективу приобщения к коллективу строителей лучшего будущего.

5

Тухольский — литературный критик одним из первых в Германии вернулся к понятию реализма как критерию ценности произведения. Характерно, что лучшим немецким романом XX в. он считал «Верноподданного» Генриха Манна, лучшим зарубежным — «Бэббит» Синклера Льюиса, оце-

живая эти книги как энциклопедическое описание современного буржуа. Но наряду с разоблачительной функцией Тухольский-критик ставил перед литературой и другие задачи, и в их числе задачу изображения «маленького человека», человека из народа. Он высоко ценил «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека: «Этот маленький человек втянут в гигантский водоворот войны. И вот он стоит, безответный и бессильный, и в него стреляют. И тогда он, этот невзрачный человек, выступает против сильных мира сего и, подмигивая, говорит им правду» (II, 458). Швейк, по мнению Тухольского, преодолевает абсурдную действительность войны, издеваясь над ней. Это веселое презрение может показаться безумием, если сравнить его с дьявольской серьезностью событий. Но это естественное проявление человечности в среде бездушных автоматов в мундирах. Тухольский ведет происхождение Швейка от Петрушки, который со смехом и шутками побеждал врача, священника и генерала.

Разработку темы «маленького человека» критик выделил и в творчестве Франца Кафки, которое он ценил очень высоко. Уже в 1921 г. он назвал Кафку представителем классической немецкой прозы (I, 865), а в 1929 г. в рецензии на роман «Америка» он уверенно предсказал творчеству писателя большое будущее (III, 44—45). Тухольский говорил, что «во всех произведениях Кафки существует чудовищный, сложный, бесконечный аппарат, отнюдь не аллегоричный», он — результат отражения жизни в сознании незащитного человека. Сопоставляя героев Кафки со Швейком, он подчеркивал, что Швейк снимает кошмар действительности, издеваясь над ней, а герой Кафки подобен больному, «который незадолго до операции с ужасом следит за инструментами в руках врача» (III, 372).

Из поля зрения периодических журнальных обзоров Тухольского «На почном столике» («Auf dem Nachttisch») не ускользало ни одно значительное литературное явление 20-х годов. С интересом и вниманием следил он за творческим ростом молодой советской литературы, чрезвычайно высоко оценивал ее историческую правдивость и художественный реализм. Образцом для немецких писателей Тухольский считал реалистическую достоверность книг Бабеля и Ларисы Рейснер. Рейснер критик посвятил взволнованный некролог: «Твоя смерть — потеря для России. У нас не было такой, как ты. Нам очень нужна такая, как ты ... чтобы она выковывала из своего знания оружие в борьбе за нас, за миллионы безгласных, к которым никто не прислушивается. Солдат идеи» (II, 725).

Тухольский видел наибольшее приближение к решению задач прогрессивной литературы в антивоенных романах Арнольда Цвейга и в поэзии Бертольта Брехта. Роман А. Цвейга «Спор об унитере Грише», вышедший в 1927 г., должен был, по мнению критика, «заставить читателей задуматься о сущности войны больше и глубже, чем все антивоенные статьи последних лет» (II, 975). Он приветствовал удачно найденное Цвейгом сочетание эпического и эмоционального, но осуждал элементы риторики.

Большим достижением современной немецкой литературы Тухольский считал творчество Брехта, хотя зачастую и полемизировал с ним по некоторым вопросам литературной жизни. Он неоднократно называл его «огромным лирическим талантом» (III, 69), «самым великим лирическим поэтом современной Германии» (II, 1062). Каждое слово в поэзии Брехта для него целеустремленно, направлено на воспитание свободного и смелого человека. «Это совершенно новый тон, — писал он о сборнике Брехта «Домашние проповеди». — Такого мы еще никогда не слышали. Это созвучие дерзости, товарищества, ощущения большого города и природы, неуловимый ритм, пронизывающий все стихотворения, — все это подлинная мощь, без пегольства, здесь говорит Мастер. Такое ощущение, словно кулак боксера вдруг разжимается и нежно гладит партнера. Его нежность груба, но если ты способен чувствовать, она нежней, чем женская» (II, 1063).

Для всех критических статей и рецензий Тухольского критерий действительности художественного произведения был и оставался решающим. Высоко оценивая подчас духовный потенциал писателя, критик ставил ему в вину известный социальный индифферентизм, как это, в частности, было в его отзывах о Германе Гессе. На этих отзывах лежит печать известной прямолинейности, характерной для литературных споров 20-х годов. Так, по мнению Тухольского, у таких писателей, как Гессе и Томас Манн, просто не возникает вопроса о социальной функции их произведений, что приводит к политическому нейтрализму. Даже мастерство психологического анализа Т. Манна и других писателей, а также «Innerlichkeit» (погружение во внутренний мир) в немецкой литературе Тухольский осудил как мешанскую уловку, попытку создать свой особый, внесоциальный мир, в котором «папаша приходит домой», снимает халат и становится вне службы образованным человеком» (III, 91).

Реализм и политическая тенденциозность — таковы были требования Тухольского к искусству. Он признавался, что произведения литературы без отчетливо выраженной идейной направленности оставляют его равнодушным, и считал несовместимыми любовь к искусству и безразличие к человеку. В известном стихотворении 1929 г. «Монолог с хорами» («Monolog mit Chören») он противопоставлял аполитичного писателя и народ, обличая бесплодность «надклассового» искусства:

Поэт:

...Я не спеша работаю в тиши,
Рисую предпочтительно нюансы,
Анализирую извивы, транссы,
Мельчайшие движения души...

Хор:

Не до нюансов и транссов тем, кто голодал годами,
Кто ночевал, как пес, под мостом и рылся в помойной яме.
Нам надоело все время ждать, к имущим взывать из ада.
Кто дал вам, поэт, мир и покой, всю прелесть уединенья и сада?
Мы, безработные, туберкулезные, мы, голодные, нищие...
Мы тоже песни любим, но только не ваши, нет!
Наша песня гремит и ширится, учитесь петь, господин поэт:
«Это есть наш последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской».

Перевод А. Раскина

Идейно-творческое становление Тухольского было неразрывно связано с активным восприятием традиций Гейне.

До войны и в первые послевоенные годы сатирический арсенал Гейне воспринимался Тухольским как нечто устаревшее, а «борьба Гейне с тридцатью двумя монархами» — как утратившая интерес для современников (I, 492). Значение наследия Гейне он осознал лишь в 1924—1929 гг., чему способствовало его пребывание во Франции. С 1924 г. он все чаще цитирует Гейне, а в 1927 г. уже печатает восторженное высказывание о Гейне-публицисте, называя его «человеком столетия, деятелем огромного масштаба, пророком, смотревшим вперед на века» (II, 663). Он выявил главное в наследии поэта: «боль и предчувствие катастрофы, ярость и ненависть, любовь к родине и отвращение к «фатерланду», выраженные в стихах с такой меткостью, что и сегодня они, подобно дальнобойным снарядам, попадают прямо в цель» (II, 130). С горечью писал Тухольский о неблагодарности Германии к своему великому сыну и видел в этом характерную черту духовного облика немецкого бюргера, выразив эту мысль в блестящем афоризме: «Число памятников нашим генералам соотносится в этой стране с числом памятников Гейне, как сила с духом» (II, 130). Теперь, сравнивая Гейне с современными поэтами-сатириками, Тухоль-

ский увидел в нем подлинного мастера, учителя, причислив себя к робким подмастерьям.

Опираясь на созданную Гейне традицию антибуржуазности и боевой политической активности, Тухольский в то же время на всем протяжении своего творческого пути сохранил интерес к философии Шопенгауэра и своеобразную «зараженность» ее духом. По его собственному признанию, он еще в молодости «по горло увяз» в философии Шопенгауэра (II, 1146). Но и в последующие годы он интерпретировал философию Шопенгауэра очень своеобразно и индивидуально, по существу игнорируя ее реакционные стороны, прежде всего находя в ней опровержение плоского буржуазного оптимизма, опошленного гегельянства и демагогического волюнтаризма современных ницшеанцев. Тухольский-сатирик видел в философии Шопенгауэра обоснование и оправдание критического подхода к действительности.

6

В 1929 г. Тухольский переселился из Франции в Швецию и с этих пор бывал в Германии только на короткий срок. Между тем с обострением политической борьбы в стране усилились также нападки националистов на сотрудников «Вельтбюне» и прежде всего на Осецкого и Тухольского. В процессе поляризации сил Осецкий и Тухольский все больше сближались с коммунистами. С 1928 г. началось сотрудничество Тухольского в «Арбайтер иллюстрирте цайтунг» («AIZ») — популярном коммунистическом издании.

В это же время была опубликована самая известная книга писателя, имевшая большой резонанс как в Германии, так и за ее пределами: «Германия, Германия превыше всего» («Deutschland, Deutschland über alles», 1929)⁷. Тухольский создал ее совместно с мастером политического фотомонтажа Джоном Хартфилдом. Писатель и художник показали в ней Веймарскую республику как общество жесточайших классовых противоречий. С особой резкостью они обличали антидемократический характер государственной машины во всех своих звеньях — полиции, суде, армии, системе образования — функционировавшей как средство подавления и репрессий против трудящихся. Они разоблачали стремление германских империалистов найти выход из экономического и политического кризиса в милитаризации страны.

В сотрудничестве с Хартфилдом проявилось свойственное зрелому Тухольскому тяготение к достоверности, своеобразному документализму.

В авторском предисловии писатель говорил о задаче книги: «Это — попытка извлечь типическое из фотографий — случайных или специально снятых. Из совокупности этих картин должна получиться Германия, Германия в разрезе»⁸.

Хартфилд и Тухольский оперировали конкретными фактами газетной хроники Веймарской республики, называли имена, события, цифры. Однако они не стремились быть бесстрастными. Искусство фотомонтажа, изобретенное Хартфилдом и доведенное им до высокого совершенства, давало широкий спектр эмоциональных оттенков: этюды тяжелого домашнего и фабричного быта трудящихся в духе рисунков Генриха Цилле, резко обличительный в жанре карикатур Гросса сатирический портрет, фотомонтаж, гротеск которого в фантастически-ирреальной форме вскрывал

⁷ В 1931 г. книга была издана в СССР на украинском языке.

⁸ Kurt Tucholsky. Deutschland, Deutschland über alles. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1929. Hamburg, 1964, S. 12.

Kurt Tucholsky

Deutschland
Deutschland
über alles

Обложка первого издания книги
Тухольского «Германия, Германия
превыше всего»

Художник Джон Хартфилд, 1929

Финал книги содержал своего рода манифест, в котором провозглашалась любовь к родине и ненависть к национализму. В период усиления национализма Тухольский оставался на позициях национальной самокритики, выдвигая и отстаивая гуманистическое понятие «Heimat» против исполненного, как он считал, националистической снесьи — «Vaterland»: «Итак, на 225 страницах мы сказали: «Нет! Нет!» — из любви и сострадания, «Нет!» — из ненависти и негодования, и вот теперь мы говорим: «Да! Да!» — земле и стране Германии. Стране, в которой мы родились и на языке которой мы говорим. И когда мы говорим о своей любви к родине, пусть государство убирается ко всем чертям... Мы в шутку называли эту книгу «Германия, Германия превыше всего», этой глупой строфой хвастливого стихотворения. Нет, Германия — не превыше всех и вся, никогда. Но пусть она будет вместе со всеми, наша страна... Неверно, что те, кто называет себя «национально-мыслящими», а на деле мыслит по-бюргерски, взяли на откуп эту страну и ее язык... Они разевают рты и орут: «От имени Германии!» Они орут: «Мы любим эту страну, только мы любим ее!» Это неправда... Когда говорят о Германии, пусть помнят о нас, о коммунистах, молодых социалистах, нацифистах, борцах за свободу... Германия расколота. Мы — одна из ее частей»⁹.

Кроме книги «Германия, Германия превыше всего» на протяжении 1928—1931 гг. Тухольский издал еще три сборника произведений: «В пять лошадиных сил» («Mit 5 PS», 1928), «Улыбка Моны Лизы» («Das Lächeln der Mona Lisa», 1929), «Научись смеяться без слез» («Lerne lachen ohne zu weinen», 1931), а также развлекательный роман «Замок Грипсхольм» («Schloss Gripsholm», 1931). В сборниках были выделены тематические и жанровые циклы, наиболее значительные из которых — новеллы о господине Вендринере, фрагменты под общим заголовком «После всего» («Nachher», 1925—1928) и афоризмы, которые время от времени публиковались

реальные противоречия действительности. Ряд снимков изображал сами по себе нейтральные объекты, которые приобретали определенное эмоциональное освещение в сочетании с текстами Тухольского.

В книге были представлены все творческие ипостаси Тухольского: публициста, поэта, сатирика, агитатора, пародиста, литературного критика. Его палитра разнообразна — от сентиментального городского романа «Руки матери» («Mutterns Hände») до грозного марша восставших «Песня дорожников» («Lied der Steinklopfer»). Сатирик пользовался самыми разными средствами — от площадной грубости балаганного комика до проповеднического пафоса. Широко была представлена пародия, в том числе «Наконец-то правда о Ремарке» («Endlich die Wahrheit über Remarque»), в которой писатель издевался над духовным убожеством националистической прессы и обличал ее антисемитизм и реваншизм.

⁹ Kurt Tucholsky. Deutschland, Deutschland über alles, S. 226—231.

вазались на страницах «Вельтбюне» под названием «Обрезки» («Schnipsel»). Этим циклам свойственны единство и целостность, несмотря на фрагментарность их формы. Их тема — кризис буржуазной цивилизации, критика всех форм культурной, общественной и политической жизни.

Свидетель банкротства буржуазной демократии, Тухольский связывал возможность победы фашизма с кризисом буржуазной культуры. Он видел истоки господства антидуховного начала в самой собственнической цивилизации: «Создается впечатление, что свойственный им (буржуа.— Б. Л.) характер накопления богатств обуславливает их духовную суцность, делает их тупыми и жестокими; страх порождает шовинистические настроения, ограниченность — бессердечие, отсутствие фантазии — грубость», — писал он в статье «Символ веры буржуазии» («Die Glaubenssätze der Bourgeoisie», II, 1253). Буржуа чужд культуре, у него нет духовной жизни, у него есть жажда наживы и система фраз, оправдывающая его существование. Во всем — в искусстве, в быту, в политике — утвердились штампы, мертвые клише, различными комбинациями которых манипулируют реакционные идеологи.

Новеллы о господине Вендринере, появившиеся на страницах «Вельтбюне» начиная с 1922 г., запечатали реалистически полнокровный, социально достоверный образ буржуа, которого сам Тухольский считал немецкой разновидностью Бэббита. Вендринер был показан как в деловой сфере — в коммерции, так и вне ее — в быту, в семейных взаимоотношениях, в процессе «потребления культуры». Написанные в форме монологического потока сознания, новеллы о Вендринере лишены фабулы. Ни в одной из них нет авторского комментария. Разоблачение героя дано через речевую характеристику и путем остроумного монтажа сцен.

Речь Вендринера представляет собой сочетание профессионального жаргона биржевика, смеси берлинского и восточных диалектов, а также определенного набора штампов, используемых в престижных целях: они должны создать впечатление образованности. Вендринер никогда не размышляет, не сомневается, не анализирует; его монологи состоят из пошлых, подчас бессмысленных сентенций. Тривиальна и его житейская практика, он живет, «как другие». Он не любит и не понимает искусства, но в Париже обязательно посещает Лувр, так же, впрочем, как и увеселительные заведения. Он покупает картины импрессионистов потому, что они имеют успех, кроме того, это удачное вложение капитала. Он никогда не отвлекается от главного: стоймостного определения всех ценностей жизни. После любовного свидания он доверительно рассказывает об испытанных им восторгах: «А потом она показала мне свою квартиру. Ну, скажу вам — прелесть! Такая уютная, маленькая столовая, мебель она купила по случаю еще во время инфляции, тут же курительная комната, высококачественные подушки, а духи! Она тут же сказала мне, где она их достает, нужно зайти туда, взять флакончик для жены» (II, 236). Отдыхая на пляже и даже невольно поддаваясь очарованию природы, он, однако, сразу же возвращается к привычному ходу мыслей: «Масса народа! Этот пляж, должно быть, просто золотое дно. Интересно, вот если бы арендовать это побережье, вои там построить купальни, создать акционерное общество, а если бы еще получить кредит на бирже...» (II, 157).

Вендринер — выходец из мелкобуржуазной провинциальной среды, и это важная деталь его образа. Он на всю жизнь сохраняет провинциальное мировоззрение, существенные черты которого — приспособляемость, умение «устраняться», самоуверенность, порожденная ограниченностью и своеобразно сочетающаяся с тайным страхом, с комплексом неполноценности. Комический эффект создает несоответствие социальной роли Вендринера его представлению о себе как основе общества. Вендринеры не понимают, что они лишь промежуточное звено цепи, на одном конце которой находятся крупные монополии, а на другом — рабочие.

Особый поворот темы вендринеров сатирик дал в фельетоне 1930 г. «Господин Вендринер под властью диктатуры» («Herr Wendriner steht unter Diktatur»). Пришедшие к власти фашисты с неодобрением взирают на вчерашнего лояльного республиканца. Экономический кризис и нажим монополий теснят свободного предпринимателя. Его преследуют также за неарийское происхождение. Он уже не тот самоуверенный, самодовольный Вендринер, каким был в середине 20-х годов. Ныне он разговаривает вполголоса, со страхом оглядывается по сторонам. Он терпит всяческие притеснения и тем не менее готов приспособиться к новому режиму, только бы не задевали его интересы собственника. Он легко усваивает новый свод идеологических штампов, пущенных в оборот фашистами. Он даже приемлет антисемитские лозунги, направляя их против «недостаточно ассимилированных» евреев из восточных провинций. Словом, это стопроцентный гражданин «Третьего рейха», полностью приспособившийся к «новому» порядку: «На нашей улице — образцовый порядок. На углу у нас стоит очень симпатичный штурмовик, славный парень. Утром, когда я иду в контору, я ему всегда даю сигареты, и он всегда кланяется мне, лишь завидат. Жене моей он тоже кланяется» (III, 548).

Новеллы о Вендринере имели международный успех. В 1930 г. часть их была переведена на русский язык, появилась в журнале «30 дней»¹⁰ и затем была опубликована отдельной книгой¹¹. В 1933 г. Михаил Кольцов напечатал цикл сатирических фельетонов «Иван Вадимович, человек на уровне» с эпиграфом: «Курту Тухольскому как отклик»¹².

Отмечавшие отдельные проявления мещанства в советской действительности фельетоны об Иване Вадимовиче были написаны под влиянием немецкого писателя, и М. Кольцов использовал в ряде моментов и характер ситуаций, и стилистическую структуру вендринеровского цикла.

Трагический поворот темы буржуазной личности дан в цикле фрагментов «После всего». Созерцательные диалоги о смысле жизни ведут, по замыслу Тухольского, души умерших в райском вневременном существовании. Сатирик создает ироническую картину рая как комфортабельного морского санатория, обитатели которого тоскливо убивают время в бесплодных разговорах. В этом мирке господь бог — что-то вроде главврача или владельца курорта. О нем говорят с почтительностью, но не без иронии: «Между прочим, как вы находите нашего господа? — Что же, вполне симпатичный старик» (III, 100).

«Симпатичный старый господин», педантично рассчитавший и детерминировавший судьбу человека, обрек его на заранее predeterminedное всем ходом истории и складом цивилизации бытие. Но и личность несет ответственность за свою судьбу, потому что боится выбора и свободы. Она способна только трусливо уклоняться от своего жребия или же проявлять свой протест в бессмысленном озорстве: «Мы стали портить ему погоду, и тут-то он расстроился! Если он собирался устроить ветер и землетрясение, то мы ночью отключали весь механизм, и утром начиналась неразбериха. Он обвинял барометр, а между тем на земле падало доверие к католической церкви» (III, 1125).

Тухольский опасался, что моральный и исторический крах современной буржуазной личности может таить в себе опасность идеологической фашизации. Поэтому так суровы и трагичны его «Обрезки» — афоризмы, которые создавались в 1930—1932 гг. Прославленный Лихтенбергом старинный жанр послужил Тухольскому для выражения тяжелой озабоченности судьбой Германии, этого, по его словам, «биологического феномена, который действует правой, а пишет левой» (III, 776).

¹⁰ «30 дней». М., 1930, № 8.

¹¹ Курт Тухольский. Человек что надо. М., 1931.

¹² М. Кольцов. Иван Вадимович, человек на уровне. — «Год шестнадцатый». Альманах I. М., 1933, стр. 74.

Наряду с политической сатирой «Обрезки» содержат резкую критику буржуазной культуры, морали, религии. Некоторые афоризмы объясняют социальное зло несовершенством человеческой природы.

Проявлением бестияльных свойств человеческой природы Тухольский считал, в частности, национализм, посвятив его разоблачению немало афоризмов. Насмешке сатирика подвергнуто прежде всего националистическое понятие исключительности той или иной нации. Большое место занимает в «Обрезках» критика религии и католической церкви. Банкротство религии и, в частности, христианства было для сатирика очевидным: это доказала уже мировая война. Высказывания сатирика направлены против религиозного догматизма и фанатизма. «Христианство — большая сила, ведь протестантские миссионеры возвращаются из Азии необращенными. Огромное достижение!» — с издевкой писал Тухольский в 1932 г. (III, 1040). Однако он находил черты догматического мышления и вне церкви: «Католик-скептик симпатичней, чем атеист-фанатик» (III, 1041).

Годы 1932—1933-й были исключительно тяжелыми для писателя. Против редакции «Вельтбюне» был организован процесс по обвинению в государственной измене. По приговору прусского суда в мае 1932 г. был арестован Осецкий. Теперь путь на родину был для Тухольского отрезан.

Когда пришедшие к власти фашисты заключили в концлагерь Осецкого и запретили «Вельтбюне», больной Тухольский, лишенный германского подданства, оказался в Швеции в полном одиночестве. В письмах к друзьям, близким (Вальтеру Газенклеверу, Арнольду Цвейгу, Мери Герольд-Тухольской) выражено чувство глубокой горечи и отчаяния. В декабре 1935 г. Курт Тухольский кончил жизнь самоубийством.

Личная трагедия Тухольского, которая привела его к самоубийству, была сходна с той «зубной болью в сердце», о которой в свое время писал Гейне. Просветительское стремление быть действительным наталкивалось на мучительную резиньяцию, на драматическую для художника-демократа мысль о тщетности усилий. И все же почти на всем протяжении своей творческой жизни Тухольский сохранял веру в действительность и смысл искусства. «Бывают времена, — говорил он, — когда писателю, который хочет воздействовать на жизнь, лучше не писать. Когда стук пишущей машинки не так важен, как «тик-так» пулемета. И все-таки пулемет отстучит лишь то, что ему предпишет машинка» (III, 941).

РЕМАРК

Ремарк принадлежал к тому поколению немецких, да и вообще европейских писателей XX в., чье мировоззрение и творчество формировались под влиянием первой мировой войны, ее политических и экономических последствий.

Война осмыслилась Ремарком преимущественно в плане этическом: он видит ее и все, что за ней последовало, сквозь призму индивидуального человеческого переживания. С первых творческих шагов и до последних дней жизни Ремарк силился стоять в стороне от политики, от каких бы то ни было общественных движений. В равной мере отвергая как «правых», так и «левых», писатель видел свои идеалы в некоей «средней доброте», «терпимости», «простейших законах человечности». Все это порой существенно ослабляет реалистическую силу его книг.

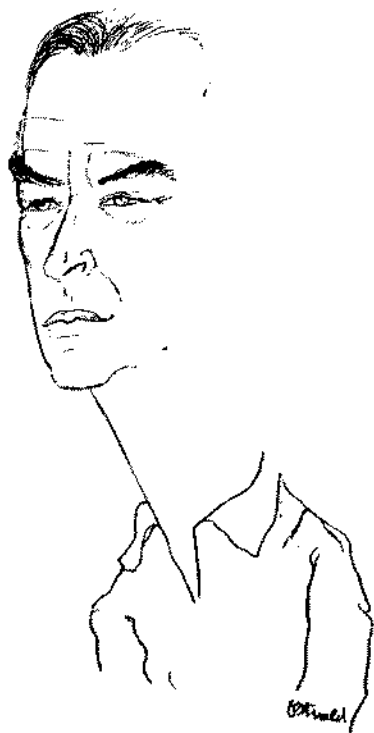
Но творчество Ремарка в целом враждебно милитаризму и фашизму: оно отстаивает непреходящую ценность личности и казнит преступное равнодушие к ней. Как гуманист Ремарк объективно всегда был на стороне прогресса, всегда сражался против реакции.

1

Эрих Мария Ремарк (Erich Maria Remarque, настоящее имя Erich Paul Remark, 1898—1970) родился в городе Оснабрюке (Вестфалия). Его отец владел небольшой переплетной мастерской. Ремарк учился в местной гимназии, но не окончил ее, так как в 1915 г. был призван в армию и до конца войны пробыл в окопах Западного фронта. Он был пять раз ранен. После демобилизации закончил учительские курсы, открытые правительством Веймарской республики для бывших солдат. Около года учительствовал в одной из деревушек вблизи голландской границы. Но вскоре будущий писатель разочаровался в этой работе: школьные программы не согласовывались с его представлениями о жизни, и он не хотел быть воспитателем нового поколения солдат.

Бросив преподавание, Ремарк возвратился в Оснабрюк. Наступили тяжелые годы инфляции, и он брался за любую работу — тесал камни на городском кладбище, играл на органе в церкви психиатрической лечебницы, бродил по стране, даже жил некоторое время в цыганском таборе. В 1923 г. Ремарк переселился в Берлин. Он шофер-испытатель в фирме, изготавливающей автомобильные покрывки, потом журналист в газетном концерне Гугенберга. Благодаря своему литературному дарованию Ремарк быстро выдвинулся на этом поприще и в 1928—1929 гг. уже занимал пост заместителя редактора популярного иллюстрированного журнала «Шпорт им билд».

Первое опубликованное произведение Ремарка (если не считать юношеских стихов) — «О смешивании тонких водок» («Über das Mixen der kostbaren Schnäpse», 1924). Это была слабая книга, оставшаяся почти незамеченной, как и прочие ранние литературные опыты Ремарка. Слава



Эрих Мария Ремарк
Рисунок Оствальда

пришла к нему, лишь когда он выпустил в 1929 г. в «Процилеен-ферлаг» (после нескольких неудачных попыток у других издателей) роман «На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues») ¹.

Эта сравнительно небольшая по объему книга заняла особое место в немецкой и мировой литературе. В течение одного года ее тираж в Германии достиг 1200 тысяч экземпляров. Переводы на большинство ведущих языков мира довели эту цифру до 5 миллионов, и роман вскоре стал рассматриваться специалистами издательского дела как «величайший европейский книжный успех всех времен».

Причина такого грандиозного успеха — прежде всего в необычайной правдивости, какой-то осязаемой выпуклости изображения страшных окопных будней. На войне, которую рисует Ремарк, нет ни развевающихся знамен, ни звонких фанфар, ни великодушных подвигов, а только кровь и грязь траншей да короткие дни передышки в прифронтовой полосе. С обстоятельностью, почти отталкивающей, рисует художник вздувшиеся животы трупов, размазанный по стенке окопа мозг, извивающиеся змеи человеческих внутренностей. Однако такая натуралистическая обнаженность деталей — не самоцель; для Ремарка — это способ разоблачения преступной войны, способ сорвать с нее парадные, романтические покровы.

Ремарк не был на этом пути пионером. То же самое делали и до него многие художники — в первую очередь Анри Барбюс в своем знаме-

¹ За несколько месяцев до этого роман частями печатался в газете «Фоссинге чайтунг».

нитом «Огне». Однако Барбюс осмыслил войну прежде всего как явление социальное, и в этом значение его книги. Ремарк же задался целью изобразить войну как индивидуальное переживание. Его основное внимание привлекает психология героев, их эмоции, ибо он хочет показать войну такой, какой видели ее участники — то поколение молодых немцев, «которое было уничтожено войной, даже если избежало ее гранат».

Иногда это казалось слабостью книги, ибо как бы ограничивало авторский кругозор. Но в этом и неповторимое своеобразие «На Западном фронте без перемен». Подчеркнутый лиризм повествования помогает читателю осознать, сколь чудовищно бессмысленна война с позиции простого человека, как глубоко и непоправимо ранит она его душу. И не случайно книга Ремарка породила в Германии бурю страстных и противоречивых откликов, вызвала полные ярости проклятия и обструкции со стороны националистических и фашистских кругов.

«На Западном фронте без перемен», подобно многим последующим произведениям художника, — роман в значительной степени автобиографический. Пауль Боймер и его товарищи Мюллер, Кропп, Леер, Кеммерих попадают на фронт прямо со школьной скамьи. Они еще не знали жизни и верили мудрости своих учителей. Потому, когда им сказали, что это — «война за родину», за «счастье народа», они, не колеблясь, записались добровольцами; они были восторженными, увлекающимися и наивными юношами.

Но вскоре наступили будни. Сначала тыловые, где царствовал прусский солдафонский дух, где с тупой унтер-офицерской последовательностью растаптывалось человеческое достоинство, где понятие «отечество» постепенно вытеснялось понятием «казарменный плац». Затем пришли будни окопные — со вшами, крысами, голодом и холодом, с постоянным страхом смерти и, что не менее ужасно, необходимостью убивать других, ни в чем не повинных людей. Эти впечатления непосильным грузом легли на плечи героев: «Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы бежим от самих себя. От своей жизни. Нам было восемнадцать лет, и мы только еще начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну»².

Один за другим гибнут товарищи Боймера; поездка в отпуск только подчеркивает отчужденность героя, углубляет пропасть между ним и семьей, между сегодняшним «взрослым» отчаянием и безмятежной юностью. В конце романа Боймер — окончательно сломленный человек, и смерть, наступающая его в один из тихих осенних дней 1918 г., выглядит избавлением, вроде даже наградой за страдания.

Основной трагический конфликт романа состоит в том, что герои, для которых нет ничего более ценного и святого, чем человеческая жизнь, не только принуждаются к убийству, но и поставлены в столь дикое положение, когда оно становится необходимою, почти потребностью.

Выйдя в разведку, Боймер оказался за цепью наступающего противника. Он напряженно вслушивается в шумы ночного боя. Вдруг в воронку тяжело спрыгивает французский солдат. В ту же секунду Боймер наносит удар ножом; он не рассуждает, просто в нем «срабатывает» некий хорошо отрегулированный механизм. Светает. Уйти к своим уже невозможно, и герой долгими часами наблюдает, как в двух шагах от него медленно и трудно умирает человек. Человек, убитый его рукой! Теперь — это уже не «враг», не абстрактное воплощение опасности, а невысокий мужчина с усиками — Жерар Дюваль, наборщик (Боймер по-

² Э. М. Ремарк. На Западном фронте без перемен. М., 1959, стр. 66—67 (в дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).

смотрел его документы). Ужас и раскаяние охватывают героя; он обещает бороться против войны, помогать жене убитого... Но вот он снова в немецкой траншее, и снова в убийственном круге войны. Он опять только солдат, у которого нет времени быть «сентиментальным»: «Это все оттого, что мне пришлось так долго пролежать с ним вместе, — говорю я. — В конце концов война есть война» (стр. 164—165).

Генрих Манн рассказывал, какое сильное впечатление на французских зрителей произвела именно эта сцена в кинофильме, поставленном по роману Ремарка (Манн смотрел этот фильм в Париже). В тот момент, когда на экране Боймер — уже после убийства Дювала — высунул голову из воронки, а в него прицелился французский снайпер, пожилая француженка, возможно, мать сыновей, убитых на войне, крикнула на весь зал: «Не стреляй!» Она, таким образом, заклинала француза пощадить немца, только что убившего другого француза.

Однако «На Западном фронте без перемен» — не только обвинение в адрес бесчеловечного мира. Это и гимн человеку — горький, отравленный пессимизмом, но все-таки гимн. Простые человеческие чувства — любовь, доверие, дружба — живут в сердцах ремарковских героев, под грубым сукном их шинелей, живут, вопреки бессмысленным и кровавым законам войны. Именно отказ капитулировать перед этими законами влечет за собой превращение Боймера в «живого мертвеца»: его убивает неразрешимость противоречия между стремлением соблюсти гуманистические заповеди и обязанностью ежеминутно их нарушать.

Ремарк не видит выхода из порочного круга войны. Потому внутреннее сопротивление героя, в сущности, безнадежно; его поражение предопределено. Это снижает действенность книги, обуславливает мрачность ее колорита, но в то же время придает какое-то трагическое обаяние непоколебимости ремарковской веры в добро.

Писатель с такой потрясающей силой нарисовал маленькую, но мужественную фигуру человека, который, спотыкаясь, бредет сквозь гремящий и бушующий хаос, что его ранний, во многом, может быть, и незрелый еще роман стал одним из крупнейших явлений литературы XX в.

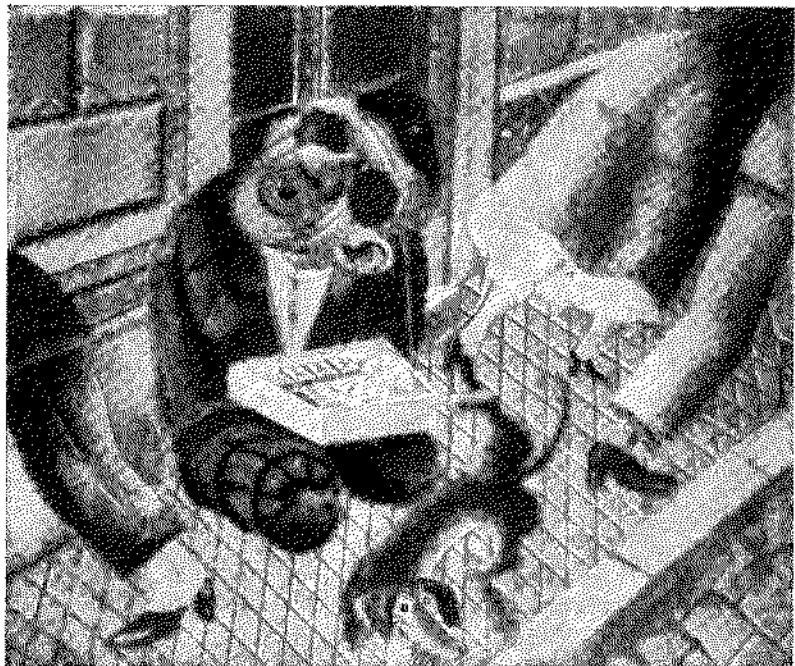
Конечно, роман этот и противоречив, и непоследователен в своих пристрастиях. Ремарк умиляет, например, «окопное братство», которое включает в себя и солдат, и офицеров и противопоставляется в конце концов (как «средоточие» добродетелей) «мягкотелому», разращенному тылу. Солдат — «страстотерпец» идеализируется Ремарком. Художник сочувствует его готовности безропотно умирать под огнем французских пулеметов, готовности, которую не в силах поколебать ни злоупотребления начальства, ни неизбежность поражения.

Идеализация эта особенно чувствуется в следующей книге Ремарка — романе «Возвращение» («Der Weg zurück», 1934). Рассказывая о том, как расходятся послевоенные пути героев и как приходит конец «окопному братству», писатель тем упорнее старается сохранить его как воспоминание о некоей навсегда утраченной чистоте и ясности отношений.

«Возвращение» — рассказ о тех, кто, избежав гранат войны, был раздавлен миром. Солдаты — товарищи Пауля Боймера — возвращаются с фронта. В окопах они составляли одну семью. Но в «нормальных» условиях мирной жизни тотчас же дают себя знать классовые и имущественные перегородки.

Бывшие солдаты переросли мещанское окружение, в которое снова принуждены окунуться, их «душит злоба на весь мир, который невозможно продолжает существовать, погруженный в свои маленькие жалкие интересы...»³. Но герои отвергают и революцию, ибо она представляется им бессмысленной игрой, затейливой перешителными «штатскими».

³ Эрих Мария Ремарк. Возвращение. М., 1966, стр. 104 (в дальнейшем все ссылки на это издание).



«Продавец спичек»
Картина Отто Дикса, 1920

Единственное, что они способны противопоставить послевоенной Германии, топящей в вине горечь поражения, швыряющей обесцененными деньгами, мечтающей забыться в пьяном угаре ночных кабаков,— это фронт, простая, непосредственная, освобожденная от «глухих условностей» жизнь солдата: «Лучше бы нам не возвращаться с фронта,— там мы были, по крайней мере, вместе» (стр. 236).

Поэтому культ солдата в «Возвращении» отправляется с еще большим тщанием, чем в «На Западном фронте без перемен». Один из героев, Вилли Гомайер, говорит примкнувшим к революции новобранцам, когда они пытаются сорвать погоны с лейтенанта Брейера: «Вы желаете стать людьми, но ведь вы еще не солдаты» (стр. 62). И хотя в конце романа его главный герой Эрнст Биркхольц стоит на пути к «излечению» от военной травмы, хотя он снова верит в жизнь и смутно надеется на будущее, «Возвращение» остается грустным реквиемом «потерянному поколению».

2

В связи с ухудшившимся состоянием здоровья Ремарк в 1932 г. уезжает в Порто Ронко (Итальянская Швейцария). Здесь и застает его весть о нацистском перевороте. Фашистские правители сожгли книги Ремарка, а позднее из-за решительного отказа писателя возвратиться на родину лишили его германского подданства. Живя в изгнании, Ремарк не принимал участия в антифашистской борьбе, сторонился эмигрантских организаций, даже профессиональных писательских. Он работал для Голливуда, особенно в связи с экранизацией его произведений. Лишь в 1937 г., после шестилетнего молчания, Ремарк опубликовал роман «Три товарища» («Drei Kameraden»), сначала в США в английском переводе, а затем уже в 1938 г.— в немецком эмигрантском издательстве «Кверидо-ферлаг» (Амстердам).

Действие книги начинается в 1928 г. Ее главные герои — Робби Локами (от его имени ведется рассказ), Отто Кестнер и Готфрид Ленц — фронтовые товарищи, которые ныне совместно владеют маленькой авторемонтной мастерской.

Годы фашистской диктатуры в Германии, казалось, не обострили политическое чутье Ремарка, как это случилось со многими немецкими писателями-эмигрантами. Напротив, поражение демократии и утверждение тоталитарного режима на родине художника лишь укрепило его представление о мире как непроницаемом хаосе: «Невидящими глазами я смотрел в небо, в это серое бесконечное небо сумасшедшего бога, который придумал жизнь и смерть, чтобы развлекаться»⁴.

Социальный фон романа несколько расплывчат; стерты конкретные признаки места и времени, предельно сужен круг повествования. Но художнику удалось запечатлеть основные черты жизни германской столицы в годы, предшествовавшие победе фашизма, — этот лихорадочный ритм, это нестерпимое ощущение зыбкости уходящей из-под ног почвы, эту щемящую боль безнадежности и — одновременно — глухо, подспудно нарастающее недовольство.

В романе «Три товарища» определились особенности художественной манеры писателя, тот специфический колорит его произведений, который по праву можно назвать «ремарковским». Мир Ремарка — мир «настоящих мужчин», сильных, смелых, сдержанных. Позади у них тяжелая школа мировой войны, путь страданий, обманутых надежд и низвергнутых идолов. Это сделало их немного циничными, грубоватыми, скупыми на слова, отучило и от чрезмерной восторженности и от суетливого сострадания. Они верят только в молчаливую мужскую дружбу и в свою разбитую жизнь. Но под тонким слоем льда, сковавшего души, таится перестраченный запас горячих чувств, ждущих лишь повода, чтобы вырваться наружу. Таким поводом, пробным камнем человеческих качеств всех троих героев романа является любовь Робби к Пат.

Герои романа — довольно четко очерченные характеры, наделенные индивидуальностью в степени гораздо большей, чем персонажи прежних книг Ремарка. Однако интересны они главным образом другим своим качеством. Робби, Кестнер, Ленц — это не кто иные, как возмужавшие за десять послевоенных лет юноши из романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение». В этом смысле «Три товарища» — часть цикла, цикла о современнике Ремарка, простом немце двадцатого столетия, который в одиночку пытается утвердиться в трещащем по всем швам западном мире.

Все это сообщает книгам художника черты известного сходства: в карандаше они набросаны по единой схеме, хотя по-разному выполнены в красках. Они — одновременно — и крайне субъективная исповедь и объективная летопись. С одной стороны, Ремарк несет в свои романы бесконечно много от самого себя: его главный герой одного с автором возраста, факты их биографии порой совпадают полностью; «автобиографичность» сказывается даже в композиции, ибо повествование ведется в форме дневника, распадается на отдельные, хронологически следующие друг за другом эпизоды. С другой стороны Ремарк целиком скрывается за своими героями, выступающими в первую очередь не как индивиды, а как представители поколения.

В этом сила и слабость ремарковского творчества тех лет. Ему присуща лирическая взволнованность и суровая, скуная искренность свидетельских показаний, но оно вроде бы упорно не желает подняться над кругозором своего героя-одиночки.

Роман «Три товарища» (пезвирая на его бесспорные художественные

⁴ Эрих Мария Ремарк. На Западном фронте без перемен. Возвращение. Три товарища. Лениздат, 1959, стр. 842.

достоинства, его гуманизм, пронесенный сквозь все поражения и разочарования) стоит все-таки в стороне от магистральных путей литературы немецкой эмиграции. В то время как большинство главных ее представителей, отрешившись от иллюзий веймарского периода, вело активную борьбу с фашизмом, Ремарк все еще преодолевал (вместе со своими героями) последствия «военной травмы».

3

В начале 1939 г. Ремарк уезжает в США, поселяется в Лос-Анджелесе и в 1942 г. принимает американское подданство. В период второй мировой войны художник создал два романа — «Возлюби ближнего своего» («Liebe deinen Nächsten», 1940)⁵ и «Триумфальная арка» («Arc de Triomphe», «Triumphbogen», 1946)⁶, в которых изображена судьба немецких эмигрантов.

Действие романа «Возлюби ближнего своего» концентрируется вокруг двух персонажей: бежавшего из концлагеря антифашиста Штайнера и юноши Людвиг Керна, который вместе с родителями вынужден был покинуть Германию из-за ложного доноса конкурента его отца. Штайнер, участник первой мировой войны и типичный ремарковский герой, добровольно берет на себя роль опекуна Людвиг и его любимой Рут Холланд, учит их сложному искусству жизни отверженных.

Жуткое существование ведут герои этой книги. Полиция охотится за ними, как за уголовными преступниками, швыряет в тюрьмы или в лучшем случае нелегально переправляет через соседнюю границу. Они целиком вне закона и поэтому куда более непосредственно, нежели «полноправные» члены общества, ощущают на себе все бездушие социальной машины западных демократий. Но, ненавидя фашизм, испытывая презрение к немощи буржуазной демократии, Ремарк не приемлет и социалистические идеи. Он остается верен своему «благородному индивидуализму», этому «романтику, лишенному иллюзий».

Именно такой герой стоит в центре следующей книги художника — романа «Триумфальная арка»⁷. Он именуется Равик (лишь в самом конце читатель узнает его настоящее имя — Людвиг Фрезенбург). Обладая железной волей и спокойным мужеством, Равик не был сломлен ни концлагерем, ни эмиграцией. Но он замкнулся в себе, стал жестким, непроницаемым, холодным человеком действия, «хищником», терпеливо ждущим в засаде, чтобы в подходящий момент броситься на врага. Он познал законы цивилизованных джунглей и приворовился к ним. Одиночество — не только удел Равика, но и его жизненная программа.

Такой герой-одиночка противопоставляется в романе «обществу» в ремарковском понимании слова, т. е. людям, которые связаны мертвыми догмами, изжитыми представлениями и иллюзорными законами: «...Преднаказания, указания, распоряжения, приказы, — думает герой, — и, наконец, многоголовая гидра Мораль — Необходимость — Суровая действительность — Ответственность, или как ее там еще называют... Всегда найдется ширма, за которую можно спрятаться, чтобы обойти самые простые законы человечности»⁸.

Защитником этих «самых простых законов человечности» и выступает в романе Равик. Он — циник и скептик — оказывается (в изображении Ремарка) во сто крат гуманнее тех «добропорядочных граждан», кото-

⁵ Вышел сначала в США в английском переводе и под названием «Flotsam» («Плавающие обломки»).

⁶ Впервые роман был издан в Цюрихе; в том же году в США — в английском переводе.

⁷ См.: М. Злобин и А. Триумфальная арка. — «Новый мир», 1960, № 1.

⁸ Эрих Мария Ремарк. Триумфальная арка. — «Иностранная литература», 1959, № 9, стр. 77 (в дальнейшем все ссылки на это издание).

рые благоговейно перед общественной моралью. Врач Равик необычайно внимателен к своим больным: смерть оперируемого, даже если случай совершенно безнадежен, — страшный удар для него; а каждый удачный исход делает его почти трогательно счастливым. Он всегда готов помогать людям, и нет ничего, чем бы он не согласился ради этого пожертвовать — даже жизнью, даже счастьем с Жоан Маду, единственным дорогим ему на свете существом.

В романе воссоздана жизнь Парижа 1938—1939 гг. — Парижа времен Мюнхенского соглашения, когда Франция, проданная и преданная своими министрами, неудержимо катилась навстречу национальной катастрофе.

Париж Ремарка — это буржуазный Париж, пирующий в публичных домах и танцующий на аристократических маскарадах, Париж, задыхающийся от жира на глазах бездомных и голодных, Париж, кокетничающий своей преступной пассивностью перед лицом наступающего фашизма. Он изображен во всей его неприглядной наготе: «Вялая беспорядочная половая жизнь; потакание собственным слабостям; не приносящий здоровья спорт; дух, лишенный подлинной тонкости; остроты ради острот; усталая кровь, расточаемая в иронии, любовных интригах и мелкотравчатой жадности, в показном фатализме, в унылом и бесцельном существовании. Отсюда человечеству не ждать спасения» (№ 10, стр. 114).

Это мир, который покинула светлая и мужественная богиня победы — Самофракийская Ника (ее образ проходит через весь роман), мир обреченный, гибнущий, в каком-то иступлении пожирающий самого себя: «Закат цивилизации. Сумерки богов. Выцветшие знамена прав человека. Распродажа целого континента. Надвигающийся потоп» (№ 8, стр. 69).

И это не только Франция накануне второй мировой войны; это обобщенная картина неудержимо катящегося под откос западного мира, картина, увиденная Ремарком в каком-то экстазе художнического прозрения. И все-таки ни автор, ни его герой не в силах покинуть тонущий корабль. В финале Равик, уже было вступивший на путь борьбы (он подстерг и уничтожил гестаповца Хааке, понимая, что вершит не только акт личной мести), неожиданно принимает решение остаться в Париже даже после начала войны, хотя знает, что его ждет французский концлагерь, а позднее, вероятно, немецкий военный суд: «И дело тут вовсе не в намеренном отречении от жизни, — пишет Ремарк, — просто он спокойно принял решение, вопреки всякой логике» (№ 11, стр. 134).

Романы Ремарка периода второй мировой войны (если сравнивать их с предыдущим творчеством писателя) обладают известным своеобразием. Хотя тематически они несколько отстают от современности (это вообще свойственно этому художнику), она накладывает на них заметный отпечаток. Писатель освобождается от преувеличенного представления о влиянии на человека впечатлений первой мировой войны (они не утрачивают для его героев своего значения, но как бы оттеснены на задний план). В результате появляется новый для Ремарка герой — юноша послевоенного поколения (например, Людвиг Керн — «Возлюби ближнего своего»), характер которого показан в развитии и формируется под прямым влиянием жизни Европы 30-х годов. Кроме того, художник пристальнее всматривается в окружающую действительность, ибо она не заполняется более «великим переживанием» 1914—1918 гг. Изменяется и манера повествования. Рассказ от первого лица уступает место повествованию авторскому. Правда, действие почти никогда не развивается в отсутствие протагониста. Изнутри все равно показан только главный герой; он предстает во всем богатстве тончайших нюансов. Все прочие персонажи раскрываются через действие и прямую речь. Это усиливает роль подтекста, стоящего за словами краткой, намеренно упрощенной, как бы недосказанной фразы. Подтекст — чуть ли не единственное средство прямого авторского вмешательства.

Лишь годы спустя после завершения второй мировой войны Ремарк непосредственно обращается к антифашистской теме. В 1952 г. он выпускает в свет роман «Искра жизни» («Der Funke Leben») ⁹, где изображает один из нацистских концентрационных лагерей. Действие происходит в апреле 1945 г. и завершается приходом американцев.

Художник показал страшные картины расстрелов, повешений, избитий насмерть и медленного умирания от голода сотен и тысяч людей. Перед читателем проходит галерея эсэсовцев — равнодушных бюрократов «департамента смерти», наемных убийц, изощренных садистов, безумных фанатиков, тупых мясников. Они соревнуются в искусстве бесчеловечности, но, вопреки всем стараниям, им не удается сломить внутреннее сопротивление своих жертв.

В центре романа — заключенный № 509, в прошлом редактор либеральной газеты. Ему в одинаковой мере враждебны и нацисты, и коммунисты. № 509 ратует «за то, что звучит ныне весьма помпезно и комично, — за человечность, терпимость и право индивида иметь собственное мнение» ¹⁰.

Роман «Искра жизни» в известной мере сдача тех позиций, на которых Ремарк стоял, создавая «Триумфальную арку»; автор не пытается раскрыть сущность нацизма, а рисует его лишь как иррациональное «злое начало», как абстрактное насилие над суверенной человеческой личностью.

Но уже в 1954 г. Ремарк создает роман «Время жить и время умирать» («Zeit zu leben und Zeit zu sterben») ¹¹, который является одним из кульминационных пунктов его творческой биографии и снова (как и «На Западном фронте без перемен») касается проблем войны ¹².

Основу сюжета романа составляет «воспитание войной» молодого солдата гитлеровской армии Эрнста Гребера. Но действие романа по преимуществу протекает в тылу, в родном городе героя. Может показаться странным, что Ремарк, известный всему миру прежде всего как блестящий мастер батальных сцен, уделил в этом романе так мало места непосредственному изображению военных действий: отпуск героя, составлявший в романе «На Западном фронте без перемен» лишь один из эпизодов книги, вырос теперь в главную — и по размеру, и по смыслу — ее часть.

Однако перенесение центра тяжести романа в тыл — не случайность и не авторский каприз: оно обусловлено всей идейной направленностью книги. Если «На Западном фронте без перемен» Ремарк ставил себе целью изобразить ужасы «войны вообще», то ныне он стремится показать войну в качестве конкретного социально-исторического явления. Но как таковая война может быть понята и представлена лишь в совокупности причин и следствий, только при условии обнаружения автором нитей, связующих фронт и тыл.

⁹ Сначала роман вышел в США в английском переводе и лишь несколько месяцев спустя — в Германии.

¹⁰ Erich Maria Remarque. Der Funke Leben. Köln, 1952, S. 296.

¹¹ В том же 1954 г. несколько ранее немецкого подлинника вышел английский перевод романа под названием «A Time to Live and a Time to Die». При сличении текста было установлено, что западногерманское издательство «Кипенхойер-Вич» в значительной мере выхолостило антифашистскую направленность книги. Впервые этот вопрос подняли норвежская газета «Верденс ганг» и датская газета «Информацион». После попытки издателя И. Вича реабилитировать себя на страницах «Рейн-Некар-Цайтунг» (19 октября 1954 г.) со статьей, гневно разоблачающей возню западногерманских реакционеров вокруг романа Ремарка, выступил в ГДР Ф. К. Вайскупф («Die politischen Valenzen des Dr. Witsch oder der kastrierte Remarque». — «Neue Deutsche Literatur», 1955, N 2).

¹² О романе «Время жить и время умирать» см.: Б. Сучков. Книга, которая судит. — «Иностранная литература», 1955, № 4.

Ремарк сознает теперь наличие зависимости между характером войны и структурой воюющего государства: «Польман отошел от книжных полков и сел. — Вы разумеете под преступлением войну?»

— Я разумею все, что привело к ней, — ответил Гребер. — Ложь, угнетение, несправедливость, насилие. А также войну. Войну, как мы ее ведем — с лагерями для рабов, с концентрационными лагерями и массовыми убийствами гражданского населения»¹³. Понимание всего этого и делает антивоенную книгу Ремарка книгой антифашистской. Ремарк показал враждебность нацизма интересам народа, разоблачил чудовищность его преступлений, самым страшным из которых была развязанная им вторая мировая война. В этой трактовке войны нет и тени прежнего пацифистского отрицания всякого насилия, всякой борьбы: «...постараемся, чтобы подобное никогда больше не повторилось, — говорит земляк Гребера лейтенант Фрезенбург. — Чтобы добиться этого, я готов, если будет нужно, снова взяться за винтовку» (№ 10, стр. 160). Ремарк не пытается упростить сложнейшую проблему отношений между фашизмом и немецким народом. По сути весь путь Гребера — это попытка индивида найти свое место в обстановке, порожденной преступным строем.

Пока герой был на фронте, он мнил себя членом некоего коллектива, «германской нации», которая ведет тяжелую борьбу с врагом. Затем, попав в тыл и увидев истинное положение вещей, он внутренне рвет с окружающим его обществом. Если для прежнего ремарковского героя такого разрыва было достаточно, то теперь все выглядит не так просто: одиночество сделало Гребера зорче, но объективно слабее. Дело не только в том, что нарастают разочарование, цинизм, безысходность, что он, как утопающий за соломинку, цепляется за близость к Элизабет — так бывало и в прежних романах писателя. Главное, что любовь, расцветая среди горя и крови (она символизирует здесь извечную победу жизни над смертью), будит гуманизм Гребера, обостряет его сомнения, толкает на новые поиски. У Гребера появляется то, чего не было еще ни у одного ремарковского героя, — чувство ответственности перед страной, народом, всем человечеством, т. е. ростки общественного сознания. Он понимает, что внутреннего разрыва с фашизмом недостаточно, что до тех пор, пока безропотно носит форму солдата германской армии, он — соучастник всех ее преступлений.

И Гребер ищет выхода.

Но когда партизаны, после того как Гребер убил нациста Штайнбренера и освободил их, предлагают ему уйти вместе с ними, герой отказывается: «Это не выход, — подумал он. — Нет, не выход. Но где он?» Даже уничтожив за собой все мосты, герой не может принять никакого решения: «Надо было сделать что-то бесконечно важное, но он никак не мог ухватиться за него, пока еще не мог. Оно было еще слишком далеко» (№ 10, стр. 164, 166). А в это время один из русских поднимает брошенную Гребером винтовку и стреляет ему в спину...

Критики много спорили по поводу финала романа. Некоторые даже обвиняли Ремарка в искажении образа русского. Такое обвинение необоснованно, ибо русский в романе действует не как конкретный характер, а в роли своеобразного орудия судьбы, наказующей Гребера за половинчатость и нерешительность. Смерть героя — до какой-то степени и акт высшей справедливости: не проявив последовательности, он остается невольным соучастником преступлений фашизма.

Итак, жалея и любя героя, автор все же выносит ему суровый приговор. Впервые Ремарк не тождествен своему главному герою, а стоит над ним не только в начале, но и в конце его трудного пути. Впервые писатель превозмог антипатию к ясной политической тенденции.

¹³ Эрих Мария Ремарк. *Время жить и время умирать*. — «Иностранная литература», 1956, № 9, стр. 37 (в дальнейшем все ссылки на это издание).

Переоценка ценностей, начатая в романе «Время жить и время умирать», продолжается и в «Черном обелиске» («Der schwarze Obelisk», 1956). Ремарк возвращается к началу 20-х годов, к дням юности своих любимых героев. Повествование ведется от имени бывшего солдата Людвиг Бодмера, который служит в фирме, изготавливающей надгробные памятники. Старший владелец фирмы — Георг Кроль — фронтовой товарищ Людвиг. Оба они прилагают отчаянные усилия, чтобы просуществовать в обстановке кризиса и инфляции: всячески ублажают поставщика камня Ризенфельда, заискивают перед заказчиками, а Людвиг даже играет по воскресеньям на органе в церкви сумасшедшего дома, за что вознаграждается сытным ужином в обществе врача и священника.

«Черный обелиск» необычайно (даже по сравнению с прежними произведениями Ремарка) насыщен автобиографическим материалом; книга не имеет четкого сюжетного стержня, в ней сравнительно мало действия, движения; основную ткань романа составляют размышления и диалоги. Такое композиционное построение вытекает из задачи переосмыслить путь, которым шла между двумя мировыми войнами немецкая интеллигенция, поставить в связи с этим вопрос о самом смысле и цели человеческого бытия.

В 1954 г. Ремарк переселяется в Европу и лишь изредка наезжает в США для переговоров со своими издателями. Его постоянное местожительство — Швейцария, курорт Порто Ронко на Лаго Маджоре, но долгие месяцы проводит писатель и в ФРГ, пытливо наблюдает жизнь страны. И многое, что он видит, напоминает ему первые годы Веймарской республики. Такое напрашивавшееся само собой сопоставление не только помогало Ремарку понять старые ошибки, но и побудило художника выступить с предостережением, обращенным к немецкой молодежи. Так возник роман «Черный обелиск», книга, повествующая о прошлом, но повернутая в настоящее.

«Мир снова освещается тусклыми зарницами Апокалипсиса, — пишет автор во вступлении, — еще не рассеялся запах крови, еще не осела пыль последних разрушений, а лаборатории и заводы опять во всю силу работают над изобретением видов оружия, с помощью которых можно взорвать земной шар». Поэтому Ремарк просит читателя не сетовать на то, что он хочет рассказать о старых временах, когда «надежда, подобно флагу, реяла над нами, и мы еще верили в такие подозрительные вещи, как человечность, справедливость, терпимость, а также и в то, что одна мировая война — достаточный урок для одного поколения»¹⁴.

Густыми сатирическими мазками, напоминающими о традициях Гейне, Веерта, Генриха Манна, рисует Ремарк разгул реваншистских страстей, набрасывает карикатурные портреты «истинных германцев», родившихся «с руками по швам».

Писатель великолепно показал, как в недрах Веймарской республики создавались условия для победы фашизма, как медленно, но неуклонно вызревала новая война. Цель такого возврата к минувшему окончательно проясняется в эпилоге романа. Скучным публицистическим слогом повествует автор о судьбах героев книги уже после второй мировой войны. Те, кто пошел на службу к фашизму, процветают и в ФРГ, а люди порядочные, если они не убиты на фронте и не замучены в концлагерях, влчат голодное и бесправное существование.

Ремарк предостерегает своих соотечественников, зовет их извлечь урок из недавнего прошлого Германии. Это прошлое, отбрасывающее мрачную,

¹⁴ Erich Maria Remarque. Der schwarze Obelisk. Köln — Berlin, 1956, S. 7.

угловатую тень и на современность, символизирует Черный обелиск — грандиозный в своей уродливой бессмысленности монумент, вытесанный еще при жизни основателя фирмы «Кроль». Уже много лет он отпугивает покупателей у дверей конторы и служит отхожим местом для пьяного фельдфебеля Кнопфа. Лишь перед самым отъездом в Берлин Людвигу удается сбыть это гранитное чудовище: его водружают на могиле проститутки.

Такие гротескно-заостренные ситуации, общая смещенность, намеренная искривленность всех проекций романа, приверженность к беглым карикатурным портретам-маскам — все это указывает на известную зависимость художественной манеры автора «Черного обелиска» от эстетики немецкого экспрессионизма. Причины этого следует искать не в «старомодности» Ремарка, как то полагают некоторые американские и западногерманские критики¹⁵, а прежде всего в специфике тех идейных задач, которые он здесь перед собой ставил.

Ремарк, как уже говорилось, стремился перебросить исторический мостик к жизни Западной Германии 50-х годов и, подчеркивая аналогии, через прошлое осудить настоящее. Он имел, таким образом, дело с прошлым, уже сломанным и уничтоженным, полным ошибок, ложных надежд и наивных иллюзий. И оно не могло не выглядеть смешным. Но прошлое это вновь угрожает стать действительностью. И такая угроза делает его страшным.

Вот корни гротесков, карикатурных, плоскостных портретов-масок и всей той сардонической патетики, которая столь обильна на страницах «Черного обелиска». Все эти приемы в свое время были разработаны и усовершенствованы экспрессионистами, и Ремарк воспользовался ими. Он создал, однако, отнюдь не традиционно-экспрессионистский роман, а актуальную сатирическую и одновременно философски-лирическую книгу, приближающуюся по жанру к немецкому классическому «роману воспитания».

Художник не только осудил здесь милитаризм, он еще и признался с грустной усмешкой в банкротстве своих индивидуалистических претензий, в бесперспективности социального нейтралитета. Но то была не очищающая самокритика, а скорее юмор бессилия, родственник «романтической иронии» начала прошлого века. Ремарк по-прежнему не видит конкретных путей реализации своих гуманистических идеалов.

Это легче всего проследить на примере образа главного героя — Людвиг Бодмера. Он во многом напоминает прежних ремарковских героев, но и существенно отличается от них: Бодмер сложнее, глубже, противоречивее. Упрямое стремление постигнуть смысл и цель человеческого существования резко выделяет его из окружения. У него нет ни настоящих друзей, ни преданной возлюбленной; он одинок перед лицом самодовольного мещанства, для которого не существует никаких «проклятых вопросов». А Бодмер пристает с этими вопросами ко всем без разбора. От кладбищенского скульптора Баха он узнает, что «смысл жизни» в «сне, жратве и сожигательстве»; с точки зрения Лизы Водек — быть разумным человеком, значит думать «о себе больше, чем о других»; а книготорговец Бауэр вообще не желает интересоваться «мировыми проблемами»: с него достаточно и того, что он — «владелец магазина, супруг и отец».

При этом и Бах, и Лиза, и Бауэр — люди, так сказать, хорошие: они ненавидят войну, с трезвым скептицизмом отвергают нацистскую демагогию; скульптор даже попадает впоследствии в гитлеровский концлагерь. Из этого же сорта людей и Георг Кроль, ближайший приятель Бодмера. Он — «настоящий мужчина» в привычном ремарковском смыс-

¹⁵ Richard Plant. The Black Obelisk.— «Saturday Review», 1957, April; Helmut G ü n t e r. Der schwarze Obelisk.— «Welt und Wort», 1957, N 2.

ле слова. И в прежних книгах писателя он казался бы, вероятно, персонажем вполне положительным. Но для автора «Черного обелиска» его прежних привлекательных качеств уже недостаточно. Георг принципиальный, политически индифферентный индивидуалист. Пассивность Георга и ему подобных в конечном счете помогла пангерманцам и нацистам навязать Германии тоталитарную диктатуру Гитлера и свергнуть страну в новую мировую войну.

А Бодмер постоянно пребывает в состоянии каких-то лихорадочных поисков истины: читает Ницше, Шопенгауэра, Платона, собирается изучать философию йогов, спорит за ужином с викарием Бодендиэком и врачом-психиатром Вернике (причем отвергает как слепую веру священника, так и сухую приверженность фактам человека науки). Ему присуще обостренное чувство ответственности за судьбы мира.

И все-таки Бодмер наивен и смешон, смешон не только в глазах знакомых и приятелей, которые величают его не иначе, как «бэби», но и в глазах автора. Ремарк порой как бы вступает в сговор с другими персонажами книги против своего любимца и начинает поучать его то устами Вернике, то Георга, то Герды — любовницы Бодмера. Автор отнюдь не убежден в целесообразности и разумности философских исканий Бодмера: «Разве великий мрак от этого станет менее черным, — восклицает он вместе с героем, — и вопросы без ответа — менее безнадежными? Будет ли жгучая боль отчаяния от вечной недоступности ответов менее мучительной?..»¹⁶.

Страх перед бытием, недоверие к жизненным «системам» толкают Бодмера в объятия безумной Изабеллы. Ее образу нельзя отказать в некоей мрачной поэтичности. Но это красота ядовитого растения.

И все же реалистическое начало побеждает в «Черном обелиске». В финале книги Бодмер как бы освобождается от чар своей «Fata Morgana». Герой уезжает в Берлин: его ожидает беспокойная, но настоящая жизнь, изменчивость судьбы, тяжкие искания, но и счастливые находки.

В том же 1956 г. Ремарк написал пьесу «Последняя остановка», («Die letzte Station»). До сих пор он ни разу не пробовал своих сил в этом жанре; однако опыт вышел удачным: сказался многолетний навык работы в кино¹⁷.

Правда, пьеса Ремарка построена на традиционных театральных эффектах, но она обладает стройной композицией, ее конфликты остры и по настоящему драматичны. Произведение проникнуто антифашистским духом. Драма «Последняя остановка» была поставлена и на сцене ряда советских театров.

В 1959 г. в гамбургском журнале «Кристалл» Ремарк опубликовал роман «Жизнь взаимы» («Geborgtes Leben») ¹⁸.

И прежде склонный к самоповторениям, Ремарк в этом романе навязчиво, почти безвкусно неоригинален. Читатель вновь соприкасается с уже знакомой ему по «Трем товарищам» атмосферой высокогорного туберкулезного санатория, снова перед его глазами маячит гоночная машина. На ней в санаторий прибывает профессиональный гонщик Клерфе и знакомится с неизлечимо больной девушкой Лилиан Дюнкерк. Она уез-

¹⁶ Эрих Мария Ремарк. Черный обелиск. М., 1961, стр. 45.

¹⁷ При активном сотрудничестве автора по произведениям Ремарка было поставлено семь фильмов, кроме того, он совместно с австрийским режиссером Г. В. Хабстом создал сценарий кинокартины «Последний акт» («Der letzte Akt», 1955), действие которой происходит в бомбоубежище Гитлера накануне окончательного краха.

¹⁸ Первым отдельным изданием этой книги явился русский перевод, выпущенный Издательством иностранной литературы (М., 1960). Позднее, в немецком отдельном издании, роман вышел под названием «У бога нет фаворитов» («Der Himmel kennt keine Günstlinge»).

жает вместе с Клерфе «вниз», желая насладиться напоследок радостями жизни. Их озаренная мрачным светом смерти любовь составляет сюжетную основу книги.

Идейный же ее центр — метафизические проблемы жизни и смерти; в некотором роде те же проблемы, что и в «Черном обелиске», «Триумфальной арке», «Возлюби ближнего своего», «Трех товарищах». Но там и любовь героев, и их мудрствования были настоящими во всей своей наивности, даже сентиментальности. Здесь и горячность чувства, и углубленность мысли — вымученные. И не только потому, что они — повторение. В условиях послевоенной Европы исконный и привычный ремарковский враг, враг, видимый и осязаемый благодаря эсэсовскому мундиру и открыто чинимому насилию, растворился в анонимном зле капиталистического отчуждения. А с отображением последнего Ремарк не справился. Это отнюдь не значит, будто лихорадочно-суетный мир его романа, мир, ведущий живую и призрачную «жизнь взаимы»

у истории, не страшен и не отражает в себе реальности буржуазного мира 40—50-х годов. Но все у Ремарка как бы сводится к тому, как в этом мире прожить: пить ли жизнь осторожными и мелкими глотками, подобно богатому старцу Гастону, или щедро ее расходовать, подобно его племяннице Лилиан.

В двух последних своих романах Ремарк вернулся к испытанным темам — изображению трагических судеб немецкой антифашистской эмиграции. «Ночь в Лиссабоне» («Die Nacht von Lissabon», 1962) не выделяется на фоне таких произведений, как «Триумфальная арка». Есть в этом романе заимствования и из нее, и из «Возлюби ближнего своего». Впрочем, фабульной своей основой «Ночь в Лиссабоне» скорее напоминает «Жизнь взаимы»: снова перед нами любовь, озаренная мрачным светом смерти, и снова героиня, предпочитающая полноту мига свободы медленной больничной агонии. Однако имеется и существенное отличие.

Некий эмигрант, став по счастливой случайности обладателем довольно надежного паспорта, не в силах устоять перед желанием повидать жену, оставшуюся в нацистской Германии. Прежде, когда они еще жили вместе, он не был к ней особенно привязан, но теперь уснувшее было чувство приобрело над ним неожиданную власть. И этот человек, скрывающийся под именем Шварца, приезжает в Ослабрюк. Рижукет головой и все-таки приезжает. Его жена Элен потрясена этим, и она принимает внезапное решение уехать вместе с мужем за границу. Как и Лилиан Дюнкерк, она неизлечимо больна. Однако следовать за мужем ее побуждает не только запоздалая любовь. Сестра важного гестаповского чиновника, она бросает спокойную, сытую, палаженную жизнь и, мучимая непрестанными болями, устремляется навстречу лишениям, унижениям, тюрьмам еще и потому, что задыхается в гитлеровском рейхе. Это ее человеческая победа над страхом, рабской покорностью, над всей системой насилия, даже над смертью, ибо она сама себе назначает ее час. И если «Ночь в Лиссабоне» не свободна от некоторых бабальностей, некоторых



Эрих Мария Ремарк

Фотография

драматических красивостей, то ее основная идея, безусловно, заслуживает уважения.

Тяжело больной, перенесший несколько инфарктов, Ремарк жил в середине 60-х годов безвыездно в своем доме в Швейцарии, почти никого не принимал, крайне неохотно давал интервью для прессы. И не только по причине нездоровья. Он снесши: по его собственным словам, времени у него оставалось немного, а хотелось закончить роман. Роман этот — «Тени в раю» («Die Schatten im Paradies») — увидел свет в 1971 г., без малого через год после того, как писателя не стало.

Ремарк много лет прожил и проработал в Соединенных Штатах, но еще ни разу не писал об этой стране. Лишь упоминал о ней, как о цели всех эмигрантских одиссей, «земле обетованной», которая грезилась его героям посреди опасностей и тревог. Теперь писатель решил поведать, что же ждало тех немногих счастливицев, которым удавалось перешлыть океан.

В Европе — не только в лагере для интернированных, а и в предвоенном Париже — ремарковские беглецы чувствовали себя как на переднем крае, если не большой, так малой, личной войны с обществом. Каждую минуту их могли схватить, бросить в тюрьму, выдворить из страны, лишить каких бы то ни было средств к существованию. И они находились в состоянии борьбы, во всяком случае в состоянии непрерывного напряжения. Это заставляло видеть лишь то, что было перед глазами, думать только о сегодняшнем дне, оставляя многие сомнения и чувства на «после войны». В Нью-Йорке, куда попадает герой романа (как и героя пьесы «Последняя остановка», его зовут Росс, но биографией он скорее напоминает того человека, которому Шварц из «Ночи в Лиссабоне» рассказал свою историю и отдал документы и билеты на пароход), уже наступило это самое «после войны». Да войны здесь, собственно, никогда и не было. Потому Нью-Йорк, Лос-Анджелес — «рай». Но эмигранты в нем — лишь «тени». Почему только «тени»? — Слишком много сил, воли, душевной энергии ушло там, в Европе, на то, чтобы выжить, просуществовать, отомстить, и теперь они — как выжатые лимоны. Это одна из причин, но далеко не единственная и даже не главная.

Ремарк еще никогда столь определенно не изображал расслоение в эмигрантской среде. Есть бедные, но есть и богатые, для которых Штаты, невзирая на всю их этнографическую чуждость, стали своей землей. И есть приспосабливающиеся, подличающие. Но не о них речь. Вот, например, Кан. Он, пожалуй, единственный истинный боец во всем длинном списке ремарковских эмигрантов. И Штайнер из «Возлюби ближнего своего», и Шварц из «Ночи в Лиссабоне», и даже Равик из «Триумфальной арки» вели с фашизмом личную войну, убивали в целях мести, самосохранения, в лучшем случае ради спасения близкого существа. Кан так или иначе участвовал в организованной борьбе. То в форме немецкого офицера, то в облике иностранного дипломата совершал он дерзкие набеги на полицейские участки, освобождал совсем ему не знакомых людей. А в Нью-Йорке он внутренне сложался. Его раздавило отсутствие настоящего дела, той атмосферы непрерывного риска, в которой этот человек только и мог чувствовать себя самим собой. И все-таки застрелился он не поэтому и уж, конечно, не из-за несчастной любви. Америка была как бы миром, за который Кан боролся, миром без фашизма, т. е. грубого насилия, крови, концлагерей, цинического растаптывания личности. И правда об этом мире, где фактически все продолжалось — и несправедливость, и бесчеловечность, и равнодушный эгоизм — только в других, не столь явных формах, такая правда убила Кана.

Нечто подобное происходит и с Россом. Он получил в Америке все, о чем и мечтать не мог в завоеванной Гитлером Европе, скажем, когда месяцами прятался в запасниках брюссельского музея: у него есть безопасность, крыша над головой, кусок хлеба и даже любовь милой жеп-

щины — Наташи. По европейским понятиям первой половины 40-х годов Росс должен бы чувствовать себя счастливым, а его снедает неудовлетворенность, беспокойство, внутренняя пустота. И лишь только война кончилась, герой оставляет все, бросает даже женщину, о которой сказал: «Наташа была самым важным событием в моей жизни»¹⁹, и отплывает в Европу.

Нет. Ремарк не стремился противопоставить «хорошую» Европу «дурной» Америке: «Порой я с болью думал о Кане, — читаем на последних страницах романа, — он оказался прав. Самое тяжелое разочарование наступило, когда мы вернулись: мы вернулись в чужой, безразличный мир, нас встретила тайная ненависть и трусость»²⁰. Соединенные Штаты в данном случае — это наиболее красноречивая модель ненавистного Ремарку общественного бытия. Оттого его Росс и не может оставаться в Америке.

То, что писателю не удалось в «Жизни взаймы», удалось в «Тени в раю». Вероятно, не потому, что он избрал более удачный объект, скорее потому, что заставил соприкоснуться реальность современного буржуазного бытия с людьми иными, чем Лилиан и Клерфе. Кан, Росс, Равик (вновь появляющийся в этом романе) и еще один врач, Грейфенгейм, да и добрый гений эмигрантской колонии Бетти Штейн — все они перед лицом преступления, равнодушия, смерти приобрели (в качестве своего рода компенсации?) некую инстинктивную и непреложную человечность. Через призму этой человечности Ремарк и преломляет «американский мир» с его искусственной бодростью, культом денег и культом вымученной молодости, с его себялюбием, безликостью. И выносит «американскому миру» приговор. Фактически это приговор целой социальной системе.

«То, что героям Ремарка довелось увидеть, пережить и понять в США, — пишет И. Фрадкин, — расширило диапазон художественного видения писателя. В своем посмертном романе он не достиг пластической выразительности своих лучших творений. Зато перед ним раскрылись некоторые важные истины, и он глубже осознал сферу социальных интересов и конфликтов капиталистического мира, чем это было присуще ему раньше»²¹.

6

Эрих Мария Ремарк занимает особое место в современной немецкой литературе. Он никогда не примыкал ни к какому направлению и, казалось, не следовал ничьему примеру. У него свой, очень специфический круг проблем, свои «ремарковские», герои, своя манера видеть и рисовать действительность. Ближе всего стоит он, пожалуй, к Эрнесту Хемингуэю, с которым Ремарка роднит не только сдержанный и грустный стиль повествования, но и характер изображаемого человека — отчаявшегося и мужественного, затравленного и благородного. Однако Ремарк — немецкий писатель, тесно связанный (несмотря на долгие годы изгнания) со своей страной, его книги — отражение ее истории. Кроме того, книги эти в той или иной мере — отражение истории отечественной литературы. Поначалу они во многом соприкасались с «новой деловитостью», а некоторые поздние романы Ремарка, например «Черный обелиск», не чужды влияниям экспрессионистской эстетики. Одновременно все зримей становилась зависимость писателя от традиций национальной классики — гейневской сатиры, гетевского «романа воспитания».

Если бы Ремарк остался автором только одного романа — «На Западном фронте без перемен», то его след в немецкой и мировой литературе

¹⁹ Эрих Мария Ремарк. Тени в раю. М., 1972, стр. 426.

²⁰ Там же, стр. 425.

²¹ И. Фрадкин. Эрих Мария Ремарк и его посмертный роман. — Эрих Мария Ремарк. Тени в раю, стр. 442.

многие критики, вероятно, рассматривали бы как более значительный. Ибо с каждым последующим своим произведением он, в глазах этих критиков, все определеннее смещался в сторону того, что принято именовать «беллетристкой». Так постепенно Ремарков становилось как бы два — и второй, «беллетрист», заслонял первого — того, что некогда вошел в историю литературы.

Автор «На Западном фронте без перемен» и автор остальных ремарковских романов — это, конечно, не разные писатели. Ремарк от первой и до последней строки по-своему на редкость целен. Даже — в этом состоит известный парадокс — он некоторым образом слишком целен, слишком верен себе. Иначе говоря, привержен тому основному кругу проблем, конфликтов и противоречий, который однажды обусловил его славу в 1929 г. Возможно, это одно из объяснений того, почему во многих книгах Ремарка повторялись персонажи и ситуации, накапливались шаблоны. Было бы, однако, неверным и несправедливым видеть только это и не замечать ничего другого. Ведь творчество писателя после «На Западном фронте без перемен» — это не только «Жизнь взаимы» или «Ночь в Лиссабоне» и даже не только «Три товарища» или «Возлюби ближнего своего». На пути Ремарка были и такие вехи, как «Триумфальная арка» и «Черный обелиск». Каждый из этих романов мог бы украсить творчество любого западного писателя XX в., но многие немецкие критики автору «На Западном фронте без перемен» их «не прощали». Это, надо думать, судьба художника, чей первый роман оказался и самым значительным. Между тем если бы после Ремарка не осталось ничего, кроме этого романа, не было бы и настоящего Ремарка с его специфическим вкладом в новейшую литературу. Е. Книпович определяет главную тему Ремарка как тему «защиты жизни» и так раскрывает это определение: «Если уж нет надежды на покой и счастье, у человека остается еще одна, достойная его возможность: закрыть своим телом и сердцем беспомощное живое существо, находящееся рядом, бессознательно, не по своей воле и решению, втянутое в трагические события. Защита живого — жизни на земле — это сейчас одна из острых тем мирового искусства и литературы»²². И это тема не «На Западном фронте без перемен» и даже не «Возвращения», т. е. не раннего Ремарка, а того, который столкнулся не только с войной, но и с фашизмом, и с отчаянной безысходностью эмигрантских судеб.

²² Е. Книпович. Ответственность за будущее. М., 1973, стр. 413.

ПРАЖСКАЯ НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Еще лет двадцать тому назад такого историко-литературного термина, как «пражская немецкая литература», не существовало. Известно, что некоторые выдающиеся художники немецкого языка — например, Райнер Мария Рильке, Франц Верфель, Франц Кафка, Эрнст Вайс, Эгон Эрвин Киш, Франц Карл Вайскопф, Луис Фюрнберг и др. — родились в Праге, или учились в Праге, или подолгу жили в Праге. И этот биографический момент не уходил из поля зрения исследователей. Скажем, исследователи Рильке всегда придавали большое значение влияниям богемского и вообще славянского окружения поэта, хотя как раз Рильке — в отличие, например, от Кафки — фактически навсегда покинул Прагу двадцати лет от роду.

Сводные курсы немецкой литературы начала века и специальные работы, посвященные экспрессионизму, в качестве его особого ответвления отмечали экспрессионизм австрийский. А внутри него — «пражскую школу», представленную, с одной стороны, Густавом Мейринком и, с другой, кружком молодых литераторов, группировавшихся вокруг Макса Брода или Франца Верфеля.

Таким образом, пражское происхождение и связи Рильке, Мейринка или Верфеля принимались в расчет литературной наукой, равно как и вытекающая отсюда специфичность творчества каждого из этих писателей. Но ни немецкая, ни чешская германистика первой половины столетия обычно не делали попыток осмыслить все литературное явление в целом, прежде всего как феномен социальный, исходя из исторических, национальных, духовных условий породившей его действительности.

В то же время такого рода обобщение напрашивалось само собою. В 900-е годы число жителей Праги приблизилось к полумиллиону. И лишь примерно для тридцати тысяч из них немецкий язык был родным. Однако этот крохотный этнический островок дал в первые десятилетия века богатый урожай писательских имен. Немецкая литература в Праге существовала, конечно, и прежде, но до конца XIX столетия она была литературой провинциальной, далекой от общегерманских, а тем более, всемирных интересов. Та пражская немецкая литература, о которой идет речь, началась с Рильке.

То, что столь малочисленная национальная колония в Праге породила большую литературу, и то, что это произошло именно в начале нашего века, — не могло быть простой случайностью. Процессы такого характера непременно оказываются связанными с местом и временем своего возникновения и не могут быть поняты и сколько-нибудь удовлетворительно истолкованы без всестороннего учета этих связей¹.

¹ См.: P. Reimann. Von Herder bis Kisch. Studien zur Geschichte der deutsch-österreichisch-tschechischen Literaturbeziehungen. Berlin, 1961; Н. М. Матузова. Пражські німецькі соціалістичні письменники. Київ, 1971.



Райнер Мария Рильке

Фотография

Австро-венгерская монархия на рубеже столетий представляла собой анахронический, противоприродный конгломерат наций, времен и обычаев, гвиллой феодальный ствол, давший чалые империалистические побегИ. То была огромная, немощная, исторически уже почти немыслимая империя, где изъеденное ржавчиной средневековое зло усугублялось новым злом буржуазного распада, где горстка венских сановников и венгерских земельных магнатов тщетно пыталась удерживать в повиновении миллионные массы славянских народов — чехов, поляков, украинцев, русинов, хорватов. Ф. Энгельс писал в 1848 г., что «ни в одной стране феодализм, патриархальщина и рабски покорное мещанство, охраняемые отечественной дубинкой, не сохранились в столь неприкосновенном и цельном виде, как в Австрии»²⁻³. И в этом смысле Австро-Венгрия в последние десятилетия своего существования мало чем отличалась от той Австрии, о которой говорил Энгельс. Лишь еще более углубились внутренние противоречия,

а разрыв между видимостью и сущностью сам превратился в «сущность» этого государства. «Амбивалентность», расщепленность как общественного организма, так и отдельной личности стала одной из характерных примет времени, чуть ли не основой «австрийского бытия».

На этой почве и выросло такое своеобразное произведение, как незавершенный роман Роберта Музиля «Человек без свойств», главный герой которого Ульрих ставит «возможное» (но не свершившееся!) над «действительным» и предпочитает активному вторжению в жизнь пассивные философские спекуляции. Мир, в представлении Ульриха, соткан из противоречий, состоит из взаимоисключающих друг друга начал. С его точки зрения, много важнее попробовать отыскать причину всего этого, нежели просто быть «хорошим человеком». Поэтому его «в области морали больше привлекала служба генштабиста, чем повседневный героизм добрых деяний»⁴. И Ульрих у Музиля — это порождение австрийской ситуации. В «Какании», пишет Музиль, все протекало тихо и спокойно: там имелись и автомобили, но не много, отплывали суда, но не часто; царил роскошь, но не такая вызывающая, как у французов; люди занимались спортом, но не так фанатично, как англосаксы... Австро-Венгрия «согласно конституции была либеральным государством, но ею управляли клерикалы. Ею управляли клерикалы, но население исповедовало свободомыслие. Перед законом все граждане были равны, но не все были гражданами»⁵.

Впрочем, было в жизни «Какании» и нечто истинное — это та «антипатия» каждого к каждому, «в которой мы нынче все едины». И все это достигло такой степени, что «нерасположение к согражданам выросло в чувство солидарности... равно и недоверие к собственной личности и ее судьбе приобрело характер глубочайшей самоуверенности»⁶.

²⁻³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4. Изд. 2, стр. 471.

⁴ Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg, Rohwolt, 1956, S. 28.

⁵ Там же, стр. 34.

⁶ Там же.

Однако, продолжает Музиль, было бы ошибочным видеть тут проявление свойств чисто австрийских. Просто описанные феномены наиболее явственно проявляются в «Какании». Оттого она, вероятно, была, хотя мир и не подозревал этого, «самым прогрессивным государством», — замечает с горькой иронией Музиль. Глядя на старую Австро-Венгрию с определенной временной дистанции (роман писался в 20—40-е годы XX в.), он рассматривает ее в качестве некоего образца, своего рода «действующей модели» общественного и духовного распада предвоенной Европы.

Гибель Дунайской монархии предваряла, знаменовала собой конец старого мира. В гипертрофированной бюрократизации управления, в стремлении остановить движение, законсервировать сущее, даже в своеобразном венском гедовизме проглядывают черты, присущие всему современному буржуазному бытию. Так что критика Австро-Венгрии превращалась в критику капитализма как такового.

Но именно пример Музиля воочию показывает, что перед нами литературное явление весьма двойственного характера. Как только Музиль начинает обобщать свои наблюдения и пробует предложить некое подобие позитивной программы, обнаруживается крайняя уязвимость его позиции, причем как философской, так и эстетической. Противопоставить негативным качествам буржуазной личности он в состоянии лишь полное отсутствие характера. Ульрих — «человек без свойств»; это, может быть, и не идеал, но во всяком случае единственная реальная возможность современного человеческого существования, которую Музиль соглашается признать. Вместо буржуазного «героя» — «антигерой» как наименьшее зло, вместо метафизики буржуазного образа мира — столь подвижная «диалектика», что она перерастает в тотальный релятивизм, вместо приятия окружающей буржуазной действительности — всеотрицание бытия.

Музиль, как и Карл Краус, Стефан Цвейг, Герман Брох, Йозеф Рот, был связан с Веной, городом немецкоязычной культуры. Положение Мейринка, Верфеля, Кафки, Вайса, Кипша было более сложным, хотя некоторые специфические обстоятельства (отличавшие пражскую немецкую литературу от литературы, так сказать, сугубо австрийской) и благоприятствовали ее развитию.

П. Эйсер, один из первых исследователей пражской немецкой литературы, отмечал в своих работах, что литература эта возникла и развивалась в неестественной, отторгнутой от здорового народного целого, «островной» среде. Ее представители оказались заключенными как бы в «тройное гетто»: «немецкое», «немецко-еврейское» и «буржуазное». Рильке, Кафка, Верфель, Мейринк, Людвиг Виндер, Эрнст Зоммер, Пауль Леппиг, Йоганнес Урцидиль, Оскар Баум и др. принадлежали к меньшинству немецкой или еврейской национальности (но целиком немецкоязычному), существовавшему посреди славянской Праги. Это способствовало их отчуждению, их одиночеству, их замкнутости в себе и сосредоточенности на самих себе.

Однако ничуть не меньшую роль играл еще один фактор. П. Эйсер говорит о «буржуазном гетто». Дело в том, что немецкоязычная колония в Праге слагалась из чиновников, фабрикантов, торговцев, ремесленников, учителей, врачей, адвокатов. А немецкого пролетариата в этом городе практически не было.

Это тоже одна из существенных причин того, что ситуация пражской немецкой литературы была ситуацией ненормальной, нездоровой. Писатель, пребывающий в обстановке определенной социальной замкнутости, воспринимает действительность иначе, чем тот, что существует внутри жизнеспособного национального организма, в непосредственном взаимодействии с разветвленной общественной структурой. Окружающее, как правило, предстает перед ним в необычной, удивительной, резко остраниной форме. Порой он видит еще неприметное многим неблагополучие мира,

но бывает склонен неблагоприятное это абсолютизировать. Конкретное бытие ненавистно ему: оно кажется чем-то искусственным, вымученным, сплошной ложью. В припадке отчаяния художник готов разорвать и те немногие нити, что связывают его с конкретным окружением. Оттого протест Рильке, Мейринка, Кафки, Верфеля нередко оформлялся как бегство — бегство физическое (или, точнее, «географическое») и бегство духовное, эстетическое. Названные писатели либо покидали Прагу, либо, как Кафка, пытались ее покинуть, неся, однако, порой подобно гилям на ногах, свою Прагу с собой. Потому еще более радикальным поиском «выхода» было бегство в фантастику, мистику, католическую, иудейскую, православную религиозность.

Как ни разнятся между собой написанные в разное время «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) Рильке, «Голем» (1915) и «Зеленое лицо» (1916) Мейринка, «Процесс» (1915—1918) и «Замок» (1921—1922) Кафки, «Звезда демонов» (1921) и «Совратитель» (1937) Вайса, «Гимн Бернадетте» (1941) Верфеля, атмосфера этих романов мрачна и туманна, воссоздаваемая ими картина жизни гротескна.

Итак, эйснеровская концепция пражской немецкой литературы в общих своих чертах соответствует истинному положению вещей. Но она — концепция эта — и несколько односторонняя; подчас ей присуща жесткость умозрительной схемы.

Верно, например, что, тяготясь нездоровой, «островной» своей ситуацией, пражские немецкие писатели спасались бегством. Однако это далеко не всегда или во всяком случае не только — бегство в себя или в «надреальную» фантастику, самодовлеющий гротеск. Нередко то было и «бегство» в большой мир, воспринимаемый в его реальной противоречивости и сложности. Взять хотя бы Рильке, который обрел для себя Россию и Францию и проник (как в «Записках Мальте Лауридса Бригге», так и в своих поэтических сборниках 10-х и 20-х годов) в смысл многих ведущих тенденций современной ему эпохи. Или Верфеля, написавшего не только «Гимн Бернадетте», но и «Верди» (1924), и «Сорок дней Мусы Дага» (1933) — книги светлые и гуманные, книги, в которых веют ветры мировой истории.

Следует принимать во внимание и то, что с распадом Австро-венгерской монархии в 1918 г. вообще начался новый этап в жизни пражской немецкой литературы, характеризующийся более органичным ее соприкосновением и с чешской, и с передовой немецкой культурой.

Словом, пражские немецкие писатели (особенно когда речь идет о крупнейших из них) — это художники, у которых не только трагедии и слабости, но и сама сила таланта, а подчас и гуманистический пафос обусловлены спецификой социальной позиции.

Бытовавшая вне немецкой языковой среды пражская немецкая литература была, как уже сказано, лишена непосредственного соприкосновения с народом, но — и это один из ее парадоксов — одновременно свободна от влияния националистической идеологии, которая отравляла прусскую, баварскую, вестфальскую буржуазно-интеллигентскую среду. Из немецких писателей Праги (и здесь их следует решительнейшим образом отличать от пангермански ориентированной «богемо-немецкой» или «судето-немецкой» литературы) ни один не заигрывал с милитаризмом⁷⁻⁸. Даже столь распространенных в империи Гогенцоллернов симпатий к ницшеанскому эстетизму среди них не наблюдалось. Им претила пресловутая немецкая «выдержка», немецкий педантизм, немецкая «витальность».

Все это сближало пражских немецких писателей с литературой австрийской. Правда, эта близость никогда (и тем более после 1918 г.) не носила абсолютного и однозначного характера. Йоганнес Урцидиль среди

⁷⁻⁸ См.: Egon Erwin Kisch, Marktplatz der Sensationen. Berlin, 1953, S. 79.

элементов, формировавших пражскую немецкую литературу, указывал на начала чешские, австрийские, немецкие⁹.

В самом деле, проживая до 1918 г. в пределах габсбургской империи, немецкие писатели Праги во многих отношениях были более ориентированы на Берлин или Лейпциг, чем на Вену. Как правило, они издавались в Германии, а не в Австро-Венгрии, да и их язык (не освежаемый, не обновляемый, как в Вене или Зальцбурге, соприкосновениями с живыми народными источниками) тяготел именно к немецким канцеляризмам и немецкой архаике. (И еще один из многих парадоксов рассматриваемого литературного явления состоит в том, что «книжный», «неживой» язык, ему свойственный, оказывался подчас действительным средством сатирического ostranenia, очуждения.)

Впрочем, далеко не только эти обстоятельства обуславливали то, что Верфель, или Вайс, или Лейпциг называли себя немецкими писателями в Чехословакии.

И до 1917 г. пражская немецкая литература не была, разумеется, вполне однородной. И все-таки вполне зримо, осязаемо расслоила ее Октябрьская революция. Она указала реальный, а не умозрительный выход из замкнутого круга «пражской герметики». Он не имел ничего общего с кафковским или верфельевским «бегством», со своеобразным рильковским космополитизмом. Напротив, путь, на который стали Эгон Эрвин Киш, Рудольф Фукс, Франц Карл Вайскопф, а позднее и более молодой Луис Фюрнберг, был путем активной борьбы, действительного слияния с народом, приобщения к самым передовым идеям эпохи¹⁰. Упомянутые социалистические немецкие писатели Праги связали свою судьбу с чешским народом, со сражающимся пролетариатом Германии. С этой последней точки зрения особенно показателен путь «неистового репортера» Киша, переселившегося в Берлин, деятельно сотрудничавшего в органе КПГ «Роте фане».

Прага была общей родиной Киша и Кафки: оба писателя формировались в условиях одной и той же общественной и даже индивидуально-психологической ситуации, более того, в определенном соприкосновении друг с другом. Старый пражский дом, в котором родился Киш, расположен в нескольких минутах ходьбы от такого же старого пражского дома, в котором родился Кафка. Старший брат Киша учился в одном классе с Кафкой, а несколькими годами позже эту же гимназию посещал и сам Киш. Однако пути Киша и Кафки разошлись диаметрально. И это бросает дополнительный свет на судьбы пражской немецкой литературы. Прорыв Кишем «пражской герметики» препятствует весьма распространенным на



Франц Карл Вайскопф

Фотография

⁹ См.: L. Václavěk. Zur deutschen Sozialistischen Literatur in der Tschechoslowakei.— «Zur Geschichte der Sozialistischen Literatur 1918—1933». Berlin, 1963.

¹⁰ См.: Там же.

Западе попыткам толковать судьбу Кафки как «неизбежную», если не «идеальную» во всем ее трагизме.

Плодотворность связей Праги с литературой немецкой, причем с самыми передовыми ее отрядами, сказалась еще раз в середине 30-х годов. В эти годы — вплоть до мюнхенского стовора, который прекратил существование Чехословацкой буржуазной республики, а вместе с тем и особой пражской немецкой литературы, — Прага являлась одним из важнейших центров немецкой антифашистской эмиграции.

Не менее значительными и конструктивными были чешские начала пражской немецкой литературы. Само «пограничное положение» рассматриваемой группы писателей между немцами и славянами превращало их в своего рода передаточную инстанцию в процессе общения и взаимного обогащения этих больших национальных культур. Собственно, это черта «австрийская». Старая Австро-Венгрия с ее количественно преобладавшим многонациональным славянским населением, с ее географическим «срединным» положением между Западной Европой и Россией издавна являлась своеобразным стыком и мостом культур. Однако немецкая литературная колония в Праге и с этой точки зрения оказывалась в положении специфически заостренном. В смысле непосредственного сближения с народом и его живыми традициями для рассматриваемых писателей (в отличие от тех, что проживали в Вене, Тироле или Каринтии) вообще не существовало никакой альтернативы — это мог быть лишь народ чешский, омывавший крохотный пражско-немецкий островок. Поэтому в творчестве Рильке, Мейринка, Кафки, Верфеля и др. — наряду с «урбанизмом» старой имперской Праги, Праги средневеково-мистической и, наконец, современной им, буржуазной — наиболее явственно прослушиваются мотивы богемские, в том числе и чисто фольклорные. Они непосредственное всего ощутимы в ранних стихах Рильке — сборниках «Жизнь и песни» (1894), «Жертвы ларам» (1896), но могут быть в той или иной форме обнаружены даже в поздних «Дуинских элегиях» (1912—1922). Типично богемскими чертами (хотя и во многом смазанными за счет метафорического обобщения) обладает и деревня на страницах романа Кафки «Замок».

Пражские немецкие писатели принимали заметное участие в чешской литературной жизни. Например, Рудольф Фукс в качестве художественного критика немало сделал для развития и пропаганды чешской живописи. И еще существеннее его вклад в переводческое искусство: он познакомил немецкого читателя со многими значительными чешскими поэтами, в первую очередь с Петром Безручем, чьим творчеством Фукс занимался на протяжении почти всей своей жизни¹¹. Отто Пик переводил Шрамека, Томана, Чапека, Франтишека Лангера и др.

Однако интерес немецких писателей в Праге к славянской культуре не ограничивался Чехией. Рильке был зачарован Россией, дважды подолгу путешествовал по России, выучил русский язык, немало переводил из русских поэтов, даже пытался сам писать русские стихи, подумывал одно время, не переселиться ли ему в Россию, которую считал своей истинной родиной. Образ России то и дело встает со страниц кафковских книг — в письмах, дневниках, даже в некоторых художественных произведениях писателя.

Впрочем, такого рода увлечения имели и свою оборотную сторону. В западном литературоведении немало писалось о том, будто фантастическая символика у Кафки или религиозные мотивы у Рильке — результат воздействия славянской мифологии, тех неразгаданных «тайных глубин», той «вековой», «степной», «непостижимой» грусти, которую в Европе охотно связывали с туманным понятием «русской души». Но на деле рас-

¹¹ «Die schlesischen Lieder von Petr Bezruč. Verdeutsch von Rudolf Fuchs». Leipzig, 1916.

сма­три­вае­мые пи­са­те­ли все­ма про­из­воль­но и од­но­сто­рон­не тол­ко­ва­ли об­раз Рос­сии, на­пол­няя его сво­им пред­став­ле­ни­ем о ми­ре.

Сре­ди и­ро­чи­х ви­дов бе­г­ства от дей­стви­тель­но­сти, ко­то­рое ха­рак­тер­но для зна­чи­тель­ной ча­сти пра­ж­ских не­мец­ких пи­са­те­лей, бы­ло и бе­г­ство в па­три­ар­халь­ность. Эти пи­са­те­ли не при­ни­ма­ли но­вый, страш­ный, же­сто­кий и хо­лод­ный ми­р им­пе­ри­али­сти­че­ских от­но­ше­ний, и пы­та­лись ук­ры­ть­ся от не­го в меч­те об «у­те­рян­ном рае», о че­ло­вечес­ком со­об­ще­стве, еще не рас­тлен­ном тех­ни­циз­мом и тор­га­ше­ством. И Риль­ке (а в ка­кой-то ме­ре и Каф­ке) ка­залось, буд­то воп­ло­ще­ни­ем это­го кон­сер­ва­тив­но-у­то­пиче­ско­го иде­ала мо­жет стать «ла­пот­ная», «се­р­мяж­ная», «з­ла­то­гла­вая» Рос­сия. В дей­стви­тель­но­сти Риль­ке ис­кал и на­хо­дил там то, что нес в­ну­три се­бя, зах­ва­тил из сво­ей «ми­сти­че­ской» Пра­ги. Он на­блю­дал на­чи­наю­щий­ся рас­пад Рос­сий­ской им­пе­рии, но при­ни­мал его за из­ве­чное том­ле­ние «сла­вян­ской ду­ши». Пи­са­тель не раз­ли­чал бор­ьбы, в ко­то­рой рож­далось но­вое, или, точ­нее, ин­тер­пре­ти­ро­вал ее лишь как бо­ре­ние ду­хов­ное, ир­ра­ци­ональ­ное, вне­со­ци­аль­ное.

Ни в чем, по­жа­луй, раз­ли­чие двух на­прав­ле­ний в пра­ж­ской не­мец­кой ли­те­ра­ту­ре не вы­яв­ля­ется с та­кой оче­вид­но­стью, как на при­ме­ре от­но­ше­ния к Рос­сии. Если для ран­не­го Риль­ке, как ска­зано, об­раз­цом была «ти­пич­ная» пра­во­слав­ная Рос­сия, а Рос­сии но­вой он по­чти не за­метил ни до, ни по­сле Ок­тяб­ря 1917 го­да, то Киш, Вайс­копф, Фу­кс стро­или сво­ю кар­тину ми­ра, ис­хо­дя как раз из Рос­сии но­вой, ее ре­во­лю­ци­он­ных, со­ци­али­сти­че­ских за­во­е­ва­ний. «Ца­ри, по­пы, боль­ше­ви­ки» (1927), «Азия ос­но­ва­тель­но пе­ре­ме­ни­лась» (1932) Ки­ша, «Пры­жок в XXI сто­ле­тие» (1927), «Чер­но­ви­ки бу­ду­ще­го» (1932) Вайс­копфа — это, ве­ро­ят­но, луч­шие художественные ре­пор­та­жи о Со­вет­ском Со­ю­зе, на­пи­сан­ные на не­мец­ком язы­ке в кон­це 20-х — на­чале 30-х го­дов. Если при­со­во­купить к упо­мя­ну­тым еще и ре­пор­та­жи Юли­уса Фу­чика «В стране, где на­ше за­в­тра уже ста­ло вче­раш­ним д­нем» (1931), то труд­но не уловить опре­де­лен­ной за­ко­но­мер­но­сти. Со­сто­ит она в том, что чув­ство не­от­вра­ти­мо­сти кру­ше­ния ста­ро­го ми­ра, об­ост­рен­ное пра­ж­ской си­ту­а­ци­ей, по­мо­га­ло пи­са­те­лям, осу­ществ­ляв­шим «прорыв в ре­аль­ность», глу­бже, чем то уда­валось мно­гим дру­гим, по­сти­гать ди­на­ми­ку созидания бу­ду­ще­го.

Пра­ж­ская не­мец­кая ли­те­ра­ту­ра — яв­ле­ние не­од­но­знач­ное и про­ти­во­ре­чи­вое. Од­на­ко без это­го яв­ле­ния труд­но пред­ста­вить се­бе и ав­стрий­скую, и не­мец­кую, и да­же, ве­ро­ят­но, че­х­скую ли­те­ра­ту­ру пер­вой тре­ти XX в.

КАФКА

1

Франц Кафка, возможно, самая странная фигура в европейской литературе начала XX столетия. Еврей по происхождению, пражанин по месту рождения и жительства, немецкий писатель по языку и культурной традиции, — все эти обстоятельства определили многие особенности его творчества. В силу этих обстоятельств, а также причин, от него самого не зависящих, Кафка стал объектом ожесточеннейших споров — эстетических, философских, идеологических. Но стал он им посмертно.

Правда, контраст между равнодушием к живому Кафке и его последующей славой на Западе нередко преувеличивают. Во всяком случае в Германии он не был «писателем-невидимкой», никем при жизни не замеченным и не признанным. Еще в 1915 г. ему была присуждена премия имени Фонтане — одна из самых почетных литературных премий в Германии. Немецкие издательства Курт Вольф в Лейпциге и Ровольт в Гамбурге охотно печатали все, что он отдавал в их распоряжение, и многое из изданного ими было переведено на чешский и венгерский языки.

В немецкой литературе «присутствие» Кафки было замечено и значение его творчества было оценено такими писателями, как Г. Гессе, Т. Манн, Ф. Верфель, А. Деблин, Р. Музиль, К. Тухольский, Б. Брехт, В. Беньямин и др., отчасти еще задолго до «бума», наступившего в 40-е годы. Но, конечно, степень известности Кафки в 20-е и даже 30-е годы не шла ни в какое сравнение с той славой, которая выпала на его долю после второй мировой войны.

Кое-что здесь может быть объяснено причинами субъективного характера. Кафка неохотно (как правило, под нажимом друзей и всегда со смешанным чувством желания и сожаления) извлекал свои рукописи из ящика письменного стола. Поэтому при жизни его увидели свет лишь восемь этюдов, опубликованных в 1908 г. в журнале и вошедших позднее в сборник «Созерцание» («Die Betrachtung», 1913), два отрывка из новеллы «Описание одной борьбы» («Beschreibung eines Kampfes», 1909), первая глава романа «Америка» под названием «Кочегар» («Der Heizer», 1913), новеллы «Приговор» («Das Urteil», 1916) и «Превращение» («Die Verwandlung», 1916), сборники рассказов «Сельский врач» («Ein Landarzt», 1919), новелла «В исправительной колонии» («In der Strafkolonie», 1919) и сборник «Голодарь» («Ein Hungerkünstler», 1924).

Три незавершенных романа Кафки стали доступны читающей публике лишь после его смерти — «Процесс» («Der Prozeß», 1925), «Замок» («Das Schloß», 1926), «Америка» («Amerika», 1927).

В целом же наследие Кафки (уже почти полностью собранное)лагается ныне из десяти томов: кроме романов, новелл, набросков, притч, афоризмов, сюда входят «Дневники» («Tagebücher, 1910—1923»), «Письма» («Briefe, 1902—1924»), «Письма к Милене» («Briefe an Milena») — их адресат любимая Кафки, чешский литератор и переводчик М. Есен-

ская, «Письма к Фелиции» («Briefe an Felice») — основные адресаты которых невеста Кафки Ф. Бауэр и ее подруга Грета Блох¹.

Таким образом, то, что сам Кафка считал возможным обнародовать, составляет едва ли шестую часть только собственно художественных его произведений.

Однако и после того как на книжном рынке стали появляться прежде не известные вещи писателя, интерес к нему пробудился отнюдь не сразу. Долгое время он как бы оставался «собственностью» Макса Брода. Брод был чем-то вроде официального душеприказчика Кафки, хоть и не выполнившего волю завещателя: тот просил сжечь все его неопубликованные рукописи. Между тем рукописи эти превращались в книги, составленные рукой Брода и снабженные бродовскими предисловиями и послесловиями, предопределявшими толкование текста. Брод стал и первым биографом², и даже первым «апостолом»³ Кафки, старавшимся (как и все апостолы) сотворить себе бога по собственному образу и подобию. Авторитет Брода казался непререкаемым, потому что его заслуги в открытии Кафки действительно велики и потому что считалось, будто человек, так долго и близко знавший покойного художника, не может да и не захочет ошибаться. Но художник Кафка привлекал Брода куда меньше, чем Кафка — «идеолог»: Брод видел в нем вариант иудейского законоучителя, воспитанного на мистике Каббалы и склоняющегося перед непостижимым величием грозного бога. Соответственно и произведения Кафки интерпретировались в качестве религиозных аллегорий.

Влияние бродовской концепции сказалось на книге Герберта Таубера — первого серьезного исследователя творчества писателя⁴.

Однако сразу же после войны начинается то, что можно было бы назвать «кафковским ренессансом», если бы он не сопровождался нездоровой спекуляцией на имени художника. Начался он в США, откуда перекинулся на Британские острова и в Европу, и инициативу захватили менеджеры от искусства, а профессиональная критика как бы старалась лишиться от них не отстать: Эрик Бентли объявил Кафку одним из отцов сюрреализма и новейшего символизма⁵, Жак Гишарно — литературным пророком экзистенциализма⁶. Кафковское влияние все шире распространялось в послевоенной литературе западного мира.

Ганс Майер следующим образом пытается объяснить это: «Разочарование в реальностях войны и послевоенного времени; отказ от прежних утопий... Администрирование, автоматизация, картина мира, всесторонне управляемого бюрократией, — все это, казалось, удаётся найти в пророческих предсказаниях Кафки»⁷. Однако Майер не решается коснуться главной проблемы: в послевоенные годы происходит вольная и невольная переориентация всего буржуазного сознания. Возникает необходимость так или иначе «приспособиться» к глубочайшему духовному кризису капиталистической системы, а для ее пропагандистов это еще означает попытку использовать (по возможности) сам этот кризис в охранительных целях. Наряду с примитивно-оптимистической проповедью официальная идеология пытается опереться теперь и на пессимистические, даже

¹ Первые восемь томов, как и все предшествующие собрания сочинений (шеститомное 1935—1937 гг., десяти томное 1946 г.), подготовлены ближайшим другом Кафки — писателем Максом Бродом; «Письма к Милене» — выходцем из Праги, эссеистом Вилли Хаасом, дальним знакомым Кафки и близким — Есенской; «Письма к Фелиции» — западногерманским литературоведом Эрихом Хеллером.

² Max Brod. Franz Kafka. Eine Biographie. New York, 1937.

³ Max Brod. Franz Kafkas Glauben und Lehre. München, 1948; «Franz Kafka als wegweisende Gestalt». St. Gallen, 1951; «Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas». Frankfurt am Main, 1959.

⁴ Herbert Tauber. Franz Kafka — eine Deutung seiner Werke. Zürich, 1941.

⁵ Eric Bentley. The Playwright as Thinker. New York, 1946.

⁶ Jaques Guichard. Yale French Studies, 1955.

⁷ Hans Mayer. Kafka und kein Ende? Ansichten zur Literatur der Zeit. Hamburg, 1962, S. 57.

резко критические по отношению к ней самой морально-философские учения, лишь направляя их острие не против социального строя, а против личности и человеческого общества как такового.

Кафка ненавидел тот обездушенный, дегуманизированный мир, в котором жил, ненавидел глубоко и страстно. Он выразил неизбывный ужас человеческого существования в «исправительной колонии» буржуазной цивилизации; он страдал за человека и чувствовал себя за него ответственным. Но Кафка был и пленником ненавистного мира, хворавшим его недугами. Противоречия его мироощущения подчас непримиримы: он не верил в окружающий его мир, не верил в возможности человека. Кроме того, сама атмосфера его романов, новелл, притч — трагическая и туманная, многозначная и символическая, сама манера его письма — кошмарно-сновидческая, обезличенная и лирическая одновременно — открывали широкий простор субъективизму оценок. У него, и правда, можно отыскать высказывания, так сказать, на все случаи жизни; но он и выскальзывает из границ четкого мировоззрения. Поэтому границы эти за него придумывали. Каждая литературная или философская школа тянула его в свою сторону. Возникло великое множество «легенд о Кафке» — религиозных и секуляризованных, авангардистских и консервативных, психоаналитических и структуралистических⁸.

Марксистская критика всегда стремилась разоблачать реакционные легенды о Кафке, давать его противоречивому и сложному творчеству методологически четкие оценки. Еще в 1938 г. Рудольф Фукс, рецензируя бродовскую биографию Кафки, подверг ее резкой критике⁹. В 1945 г. Франц Вайскопф осудил сенсационно-пропагандистский характер буржуазной «моды» на Кафку и поставил вопрос о необходимости конкретно-исторического изучения его наследия¹⁰. Статья Вайскопфа определила направление прогрессивного зарубежного кафковедения: работы Павла Эйснера¹¹, Гельмута Рихтера¹², Клауса Хермсдорфа¹³ так или иначе создавались в русле этой статьи.

Советское литературоведение разоблачает теологические, экзистенциалистские, психоаналитические интерпретации творчества и личности писателя, полемизирует с некритическим к нему отношением и попытками его примитивной «актуализации»¹⁴.

2

Франц Кафка (Franz Kafka, 1883—1924) родился в Праге. Мать его происходила из рода ученых раввинов, отец — сын полунищего деревенского резника — прожил трудную юность, но к старости достиг благосостояния — стал галантерейщиком средней руки, даже мелким фабрикантом. Такое преуспевание сделало этого здорового, практичного, малообразованного и внутренне примитивного человека самоуверенным и нетерпимым. Он подчинил своей тирании жену, трех дочерей (одна из них, правда, взбунтовалась), а внешне и Франца — полную свою противоположность, которого он тем не менее пытался вырастить своим достойным наследником.

⁸ Из бесчисленного количества появившихся в 50-е и 60-е годы на Западе работ о Кафке относительно более свободны от мифотворчества и обладают научной ценностью следующие книги: Günter Anders. Kafka. Pro und Contra. München, 1951; Klaus Wagenbach. Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883—1912. Bern, 1958; Wilhelm Emrich. Franz Kafka. Bonn, 1958.

⁹ Rudolf Fuchs. Franz Kafka.— «Internationale Literatur», 1938, N 4.

¹⁰ «Franz Kafka und die Folgen».— Franz Weiskopf. Literarische Streifzüge. Berlin, 1956.

¹¹ Pavel Eisner. Franz Kafka.— «Světová Literatura», 1957, N 3.

¹² Helmut Richter. Werk und Entwurf des Dichters Franz Kafka. Leipzig, 1959.

¹³ Klaus Hermendorf. Kafka. Weltbild und Roman. Berlin, 1961.

¹⁴ Е. Книпович. Франц Кафка.— «Иностранная литература», 1964, № 1; Б. Сучков. Мир Кафки.— Франц Кафка. Роман, новеллы, притчи. М., 1965;



Франц Кафка
Фотография

Все это подробно изложено Кафкой в «Письме к отцу» («Brief an den Vater», 1919), так ему и не переданном. Отец подавлял волю сына, лишил его всякой веры в себя. И сын — болезненный, впечатлительный, неврастенический — не был способен восстать и освободиться, как его сестра. Он решался лишь на пассивное, безысходное в своем отчаянном упорстве сопротивление. Оно выражалось в нежелании заниматься коммерцией, в стремлении самоутвердиться с помощью непонятного отцу и им презираемого литературного творчества, даже в духовном бегстве из семьи. Но то была «странная война», не только без надежды на победу, а и без уверенности в том, что победа нужна. Ибо Франц одновременно преклонялся перед «противником» и испытывал по отношению к нему чувство вины. И порой начинало казаться, будто борьба с отцом — это и есть вся жизнь, весь ее смысл: «Итак, мир состоял только из меня и тебя...»¹⁵ Отчуждение в семье лишь обостряло, подчеркивало, выпячивало отчуждение в смысле более широком и общем.

Конечно, был у Кафки свой (хотя и весьма узкий) круг друзей — Оскар Поллак, Макс Брод, Оскар Баум, Феликс Вельч. Но никто из друзей «не был с ним на короткой ноге, — вспоминает его гимназический товарищ Эмиль Утиц, — его всегда как бы окружала некая стеклянная стена»¹⁶. Были в его жизни и женщины — Фелиция Бауэр, Юлия Ворыцек,

«Творчество Ф. Кафки в свете действительности». — «Современные проблемы реализма и модернизм». М., 1965; В. Д н е п р о в. Черты романа XX века. М. — Л., 1965; Д. В. З а т о н с к и й. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972.

¹⁵ Franz Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande. Frankfurt am Main, 1953. S. 212.

¹⁶ Emil Utitz. Erinnerungen an Franz Kafka. — Klaus W a g e n b a c h, Franz Kafka, S. 269.

Милене Есенской, Дора Димант, может быть, и Грета Блох. Но женщины его более пугали, чем влекли, и встречам с ними он предпочитал письма, сообщавшие реальному чувству что-то от вымышленных чувств менестрелей. И ни с одной из женщин он так и не решился соединить свою жизнь, хотя был помолвлен и с Юлией Ворыцек, и (дважды!) — с Фелицией Бауэр, хотя писал отцу: «Жениться, создать семью... это, по моему мнению, высшее, чего может достичь человек»¹⁷. Он боялся, что это помещает его литературной работе. И еще боялся расстаться со своим одиночеством. Но и одиночества он боялся: «Страх перед полным одиночеством,— писал он Броду 11 декабря 1922 г.—...В сущности, ведь одиночество является моей единственной целью, моим великим искушением... И несмотря ни на что, страх перед тем, чего я так сильно жажду... Эти два вида страха перемалывают меня, как жернова»¹⁸.

Такая ситуация Кафки есть, так сказать, предельная ситуация существования человека в условиях тотального кризиса буржуазной цивилизации, в обстановке распада всех ценностей общества, обреченного сразу и на бездушные конформизма, и на неутолимую тоску атомизации. Его индивидуальная судьба, таким образом,— нечто вроде заостренной, как бы очищенной до степени «дидактического примера» формы социального бытия личности.

Биография Кафки не богата событиями: окончил немецкую гимназию, затем в 1904—1905 г. изучал право и слушал лекции по истории искусств и германистике. В 1906—1907 г. прошел стажировку в адвокатской конторе и в Пражском окружном суде. С октября 1907 г. служил в частном страховом обществе. В 1908 г. слушал лекции по производственному страхованию в Пражской коммерческой академии. И в том же году перешел на работу в полугосударственную организацию, занимавшуюся страхованием производственных травм. Невзирая на степенность доктора юриспруденции и старательность в исполнении служебных обязанностей, он до конца занимал там лишь скромные и низкооплачиваемые должности. В 1917 г. заболел туберкулезом и работал с тех пор с перерывами, а в 1922 г. оказался вынужденным уйти на пенсию. В это время (1923) он и осуществляет давно уже задуманное «бегство» в Берлин, где намерен был жить как свободный литератор. Но резко ухудшившееся состояние здоровья заставляет его вернуться в Прагу. 3 июня 1924 г. он умирает в санатории Кириллинг под Веной. Если не считать (тоже сравнительно краткого) берлинского периода, Кафка никогда надолго не покидал Прагу, хотя путешествовать любил и во время каникул или отпуска совершал поездки по Германии, Франции, Швейцарии, Италии (кстати сказать, его путевые заметки относятся к наиболее светлым и спокойным страницам творчества).

Разумеется, такую «скромную» биографию Кафка не сам себе придумал, но будь она другой, он не был бы уже Кафкой: они удивительно подходят друг другу. Интенсивность внешних событий здесь замечается (и не в последнюю очередь по воле самого писателя) неослабевающим напряжением «приключений» внутренних — теми самыми (его перемалывающими) «жерновами» страхов и трагических противоречий, о которых он писал Броду.

Всякий писательский дневник — рассказ о себе. Однако и о других. Это рассказ художника о встречах с реальным миром и истолкование таких встреч. «Дневники» Кафки — главным образом рассказ о встречах с самим собой. Там содержится много незавершенных набросков или вариантов позднее написанных вещей; подробно пересказываются сны или даже видения наяву; целые страницы посвящены жалобам на состояние здоровья, на терзающее писателя неясное беспокойство, на невозмож-

¹⁷ Franz Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 209—210.

¹⁸ Franz Kafka. Briefe. 1902—1924. Frankfurt am Main, 1958, S. 415.

ность или неспособность творить. Тщетным было бы, однако, искать здесь столь же обстоятельных отчетов о служебной деятельности Кафки. И еще меньше заметок, отражающих его общественную позицию. Об этом можно узнать лишь из свидетельств друзей и современников, — например, о социалистических симпатиях Кафки, об его интересе к Ленину и Горькому, о знакомстве с Ярославом Гашеком, Станиславом Косткой Нейманом, об участии в собраниях чешских левых анархистов и т. д. Однажды этот тихий, деликатный, физически слабый человек, глядя в свинцовые глаза обступивших его «пангерманцев», наотрез отказался встать, когда оркестр заиграл «Стражу на Рейне»; а в другой раз он явился в полицию требовать освобождения участников антигабсбургской демонстрации.

Однако этот «ивной» Кафка существовал где-то на периферии его собственного сознания художника. В своей переписке или в устных беседах он чаще касался вопросов истории, экономики, политики. Например, в беседах с Густавом Яноухом¹⁹. Тот приводит критические высказывания Кафки о системе капиталистической эксплуатации, в частности о тейлоризме, отмечает интерес писателя к учению Сен-Симона, сочинениям Герцена, Кропоткина. Когда Кафке задавали вопросы — он готов был отвечать на них, не больше. Но вполне самим собой он был в дневниках и в художественных произведениях — так сказать, в разыгранных в лицах продолжениях тех же дневников. И там он говорил о себе самом. Потому что так, собственно, и жил, только внутри себя, воспринимая мир лишь в себе и через себя. Это не эгоизм, скорее какой-то вынужденный, фатальный эгоцентризм.

Он был свидетелем великих перемен, честным, искренним, жаждавшим одной лишь правды. Он видел, что старый мир рушится, и не желал ему ничего, кроме гибели. Но был он не только свидетелем, но и жертвой, частицей этого больного, уходящего мира. И знал, что он жертва: отсюда так часто рождающийся в его воображении образ пожара, который вонзается в тело, поворачивается в нем. Он понимал даже, что не является простою жертвой несчастливых личных обстоятельств — физических недугов, тирании отца, постылой службы и т. д. Он догадывался, что вылепили его и более общие, более сложные феномены капиталистического отчуждения.

Видел, знал, понимал, догадывался... И все же ничего с собою поделать не мог, ибо — как жертва и частица уходящего — был беззащитен перед чувством неотвратимости собственного, да и вообще человеческого мучения. Ему не было дано непосредственно взглянуть на творящуюся на его глазах историю. «Желание изобразить мою фантастическую внутреннюю жизнь, — записал он в дневнике 6 августа 1914 г., — сделано несущественным все остальное, которое чахло и продолжает чахнуть самым плачевным образом»²⁰.

В этом смысле Кафка — модернист; внешняя действительность для него совпадает с внутренней и как будто способна уместиться в человеческой голове. «Нет нужды выходить из дому, — писал он. — Оставайся за своим столом и прислушивайся. Даже не прислушивайся, жди. Даже не жди, будь неподвижен и одинок. И мир откроется тебе, он не может иначе...»²¹.

А все же как-то мир этот ему и правда открывался: «С обнаженной наглядностью и впечатляющей убедительностью, — отмечает Б. Сучков, — Кафка отразил в своем творчестве поработощающую, подавляющую человека идеологическую сторону отчуждения, но он полностью пренебрегал той возможностью его преодоления, которая открывалась в ходе истории,

¹⁹ Gustav Janouch. Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen. Frankfurt am Main, 1951.

²⁰ Franz Kafka. Tagebücher. 1910–1923. Frankfurt am Main, 1951, S. 420.

²¹ Franz Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 54.

в наш век величайшей революции и коренной ломки собственнических общественных отношений»²².

«Обнаженная наглядность» и «впечатляющая убедительность» кафковско-го воссоздания одной из существенных черт духовной атмосферы новейшего капитализма могут быть объяснены лишь тем, что этот эгоцентричный художник, типичный продукт отчуждения, послужил сам для себя — пусть и непроизвольно — чем-то вроде «модели» окружающего бытия, на примере которой он, так сказать, изучал его болезни. Отсюда гротескное смещение, субъективность, односторонность создаваемых им образов, но отсюда же и их порой неожиданная достоверность, какая-то беспощадная, апокалиптическая озаренность. Кафка — часть большого мира; поэтому перебои его сердца совпадают с неравномерным, нарушенным, астматическим ритмом этого мира.

Однако Кафка ничего не «предвосхитил», он не был ни астральным, ни даже социальным ясновидцем. То половодье духовного неблагополучия, которое захлестывает мир Кафки и которое становится после второй мировой войны одним из разительнейших симптомов всеобщего упадка буржуазной системы, было еще в его время характерным признаком экономического, политического, идеологического бытия Австро-Венгрии. С образами призрачной и в то же время неодолимой власти, с вездесущей и бесцельной гипертрофией тотальных бюрократических механизмов у Кафки сталкиваешься на каждом шагу. Они навеяны спецификой австро-венгерских исторических условий — даже просто немыслимой, почти уже сказочной длительностью царствования престарелого Франца-Иосифа.

И самое, пожалуй, показательное с этой точки зрения произведение писателя — новелла «Как строилась китайская стена» («*Wie ein Bau der chinesischen Mauer*», 1919): «...с безнадежностью и надеждой взирает наш народ на императора. Он не знает, какой император правит, и даже относительно имени династии возникают сомнения»²³. И все-таки, повинаясь воле легендарного, а может стать, давно уже несуществующего владыки, стена сооружается. Она бессмысленна, ибо состоит из отдельных, между собою не соединенных частей и никого ни от чего не защищает. Да и есть ли от кого защищаться? Варвары на границах слабы; возможно, что их и вовсе там нет... Это — метафора, пронизанная предчувствием конца, гибели, вселенского крушения.

Творчество Кафки, вопреки утверждениям некоторых его западных интерпретаторов, социально обусловлено. Но это не значит, что можно согласиться с теми, кто считает его сочинения реалистическими. К. Хермсдорф прав, когда пишет: «Нет сомнения, что бесперспективность... государства, гражданином которого был Кафка, в значительной мере определила бесперспективность его взгляда на мир»²⁴.

3

Намечать более или менее четко некие «периоды» в творчестве Кафки вряд ли целесообразно хотя бы уже потому, что далеко не все его произведения (тем более оставшиеся фрагменты) могут быть точно датированы. Брод, например, утверждает, что основная работа над «Процессом» приходилась на 1918—1919 гг.; Эмрих называет 1914—1915 гг. Если учесть, что между началом первой мировой войны и годом, последовавшим за ее окончанием, заключена целая эпоха потрясений и революций, то такое расхождение не покажется малосущественным. И еще более сложным является временное закрепление кафковских рассказов, афоризмов, притч.

²² Б. Сучков. Мир Кафки.— Франц Кафка. Роман, новеллы, притчи, стр. 15.

²³ Франц Кафка. Роман, новеллы, притчи, стр. 549.

²⁴ Klaus Herm s d o r f. Kafka. Weltbild und Roman, S. 129.

Четкая периодизация не оправдана и потому, что даже в каждый данный момент творчество Кафки не было однородным. Это не прямая линия, а ломаная, логически непостижимая кривая лихорадочных метаний: среди произведений мрачных, отчаянных вдруг проглядывает луч надежды, и напротив — на проблески оптимизма внезапно падает черная тень.

Тем не менее есть здесь и своя эволюция, причем эволюция регрессивная. «Творческое развитие Кафки было весьма парадоксальным,— пишет Б. Сучков,— его рука с годами становилась тверже, стиль приобретал прозрачность и строгость, но содержание его произведений утрачивало ясность»²⁵.

Легче всего проследить это на примере трех его романов. Он работал над ними в определенной последовательности: в 1911—1916 гг. над «Американкой»²⁶, в 1915—1918 гг. над «Процессом», в 1921—1922 гг. над «Замком», хотя еще в 1914 г. в его дневнике появился отрывок, названный «Искушение в деревне» («Verlückung im Dorf») и представляющий собой подготовительный набросок к «Замку».

«Америка» — рассказ о шестнадцатилетнем мальчике, которого с жалким чемоданчиком в руках родители отправили из Праги в далекий Нью-Йорк, отправили в наказание за то, что его совратила служанка. Мальчик — зовут его Карл Россман — на редкость скромен, наивен, добр, отзывчив, исполнен готовности помогать всем. По вине разного рода эгоистов и демонических проходимцев, использующих его доверчивость, Карл то и дело попадает впросак, оказывается замешанным в неприятные и таинственные авантюры.

В «Америке» (как и во всех вообще произведениях Кафки) человек противопоставлен чуждому и враждебному миру. Правда, здесь мир этот еще относительно конкретен. Кафка говорил, что находился тогда под влиянием Диккенса: и в самом деле у него проглядывает нечто от обстановки «Оливера Твиста» или «Давида Копперфильда». Более того, мир «Америки» носит на себе отпечаток современной Кафке империалистической действительности: в нем живут праздные миллионеры, бастуют металлисты, замученная безработицей женщина бросается со строительных лесов.... И в то же время это уже типично «кафковский мир» — с коридорами-лабиринтами, бесконечными грязными лестницами, с теряющейся в заоблачной выси «чудовищной иерархией»²⁷ управления провинциальной гостиницы «Оксиденталь».

Поэту особенно любопытен тут не столько сам этот мир, сколько противопоставленный ему человек. Причиной его несчастий и поражений являются силы, действующие вне его воли и сознания. Если бы изменились окружающие условия (если бы только это было возможно!), Карл победил бы, привел сущее в соответствие со своим гуманным идеалом. Он лучше своих антагонистов, но, к сожалению, слабее их. Поэтому он должен погибнуть. Однако не как преступник, а как кроткая жертва благосклонной к нему и бессильной что-либо исправить судьбы.

В «Процессе» по делу Иосифа К., прокурюриста крупного банка, ведет следствие некий неофициальный, но всесильный суд (его присутствия размещены на чердаках всех домов этого города). Не зная за собой никаких грехов, герой мог бы сделать вид, будто ничего не произошло. Ведь говорит же ему священник (он тоже имеет некое отношение к инстанциям, занимающимся преступлением Иосифа К.): «Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь»²⁸. Но герой не прячется от судьбы. Он бросает ей вызов и, сражаясь с ней, все более и более запутывается в ее паутине. В его со-

²⁵ Б. Сучков. Мир Кафки. — Франц Кафка. Роман, новеллы, притчи, стр. 46.

²⁶ Это название принадлежит Броду; рукопись заглавия не имела, а в письмах к устро Кафка именовал ее: «Der Verschollene» («Пропавший без вести»).

²⁷ Franz Kafka. Amerika. Frankfurt am Main, 1953. S. 186.

²⁸ Франц Кафка. Роман, новеллы, притчи, стр. 304.



Рисунки Франца Кафки к его роману «Процесс»

противлению есть немало трагического достоинства: коммерсанту Блоку удается, пресмыкаясь перед адвокатами и судейскими, растянуть свой процесс на целых пять лет, а процесс Иосифа К. быстро приближается к страшному своему концу, ибо он отказывается принять несправедливый закон.

Западное литературоведение иногда склонно сводить всю проблематику этого романа к суду человека над самим собой²⁹. Но это не совсем верно: «Нет сомнения, — наставляет Иосиф К. своих следователей, — что за всем судопроизводством, то есть в моем случае за этим арестом и за сегодняшним разбирательством, стоит огромная организация. Организация эта имеет в своем распоряжении не только продажных стражей, бесполовых инспекторов и следователей, проявляющих в лучшем случае похвальную скромность, но в нее входят также и судьи высокого и наивысшего ранга с бесчисленным, неизбежным в таких случаях штатом служителей, писцов, жандармов и других помощников, а может быть, даже и палачей — я этого слова не боюсь. А в чем смысл этой организации, господра? В том, чтобы арестовывать невинных людей и затевать против них бессмысленный и по большей части — как, например в моем случае — безрезультатный процесс. Как же тут, при абсолютной бессмысленности всей системы в целом, избежать самой страшной коррупции чиновников?»³⁰

Суд, так охарактеризованный, — нечто вполне объективное, это буржуазная власть, какой видел и ненавидел ее Кафка. Но если в «Америке» Карл был резко противопоставлен окружению и внутренне не имел с ним ничего общего, то Иосиф К. определенным образом связан с миром. С одной стороны, он «просто» человек, преследуемый, гонимый, а с другой — крупный бюрократ, защищенный заслоном секретарей от всех неожиданностей и случайностей, т. е. часть враждебной ему самому действительности. Это и делает его «нечистым» в собственных глазах, порождает все усиливающееся чувство «вины». И он не может уйти от суда, хотя суд его и не держит. Значит, суд и внешний мир, где угадываются черты со-

²⁹ Ingeborg Henel. Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas «Prozess». — «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft», 1963, 1.

³⁰ Франц Кафка. Роман, новеллы, притчи, стр. 113.

временного писателю капиталистического общества, и высшая справедливость, индивидуальный закон, который каждый создает для себя.

Второй этот символ постепенно берет верх. Иосиф К. начинает не столько осматриваться, сколько всматриваться в себя. Поэтому все, что его обступает, столь туманно, расплывчато, капризно, метафорически-фантастично, беспрочно. Ведь и в себе он видит лишь то, что делает его сопричастным «всеобщему преступлению», чудовищной и бессмысленной организации бытия. Поэтому даже как личности ему не остается ничего, кроме стоицизма отчаяния: «Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук, но далеко не всегда с похвальной целью. И это было неправильно. Неужто и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничего меня не научил? Неужто я так и уйду тупым упрямым? Неужто про меня потом скажут, что в начале процесса я стремился его окончить, а теперь, в конце,— начать сначала? Нет, не желаю, чтобы так говорили!»³¹ И он безропотно разрешает двум, похожим на отставных актеров, господам заколоть себя в ночной каменоломне.

Кафка проникает в сложности взаимодействия между индивидом и буржуазным миром, но одновременно утрачивает веру в человеческую чистоту. Уже здесь намечена та капитуляция перед «мировым злом», которая реализуется на страницах «Замка».

Сравняя героев «Америки» и «Процесса», Кафка записал в дневник: «Росман и К., невинный и виновный, в конце концов оба безо всякого различия наказаны смертью, невинный легкой рукой скорее отодвинут в сторону, нежели убит»³².

Общей схемой построения «Замок» напоминает «Америку». Его герой К. прибывает, шагая напрямик по глубокому снегу, в деревню, подчиненную юрисдикции графа Вествеста или, точнее, до абсурдного разросшихся канцелярий его администрации, ибо граф — фигура легендарная: его никто никогда не видел и ничего не знает о нем. Цель К. — проникнуть в замок, резиденцию графа, и получить от него право осесть в деревне, пустить здесь корни, обрести дом, семью, службу.

К., подобно Росману, является издали в чужой ему мир. Однако, в отличие от Росмана, он не вырван насильственно из какой-то прежней жизни, а принадлежит к породе «извечных аутсайдеров, архиэмигрантов»³³, и даже его профессия землемера — фальшивка, фиговый листок на дрожащем голом теле. И потом его желание приспособиться к быту во всем послушной чиновника деревни вовсе не продиктовано идеализирующей этот быт доверчивостью. Он великолепно знает, куда и зачем пришел: замок — его враг, жестокий, коварный, неумолимый. Но он не борется против замка, как Иосиф К. боролся против суда. Нет, он сражается за признание замком, за «счастье» жить, как все здесь живут, — безлично, анонимно, по-конформистски. Это — попытка «примирения» с буржуазным обществом эпохи заката: «Когда я проверяю себя своей конечной целью, — гласит дневниковая запись Кафки от 28 сентября 1917 г., — то оказывается, что я, собственно говоря, стремлюсь не к тому, чтобы стать хорошим человеком и суметь держать ответ перед каким-то высшим судом, — совсем напротив, я стремлюсь обозреть все человеческое и животное сообщество, познать его главные пристрастия, желания, нравственные идеалы, свести их к простым нормам жизни и в соответствии с ними самому как можно скорее стать таким, чтобы быть непременно прятым...»³⁴.

Однако ни Кафке, ни его «землемеру» К. не суждено было осуществить и этого. Причем в «Замке» в том повинны даже не столько несговор-

³¹ Там же, стр. 307.

³² Franz Kafka. Tagebücher, S. 481.

³³ H. Siebenschein. Franz Kafka und sein Werk.— «Wissenschaftliche Annalen», 1957, N 12, S. 797.

³⁴ Franz Kafka. Tagebücher, S. 534.

чивые инстанции, сколько сам К. Ценой невероятных усилий ему, например, удалось защитить свое право на свидание с управителем X канцелярии Кламмом. Увидев у дверей деревенской гостиницы сани Кламма, К. решает дождаться того любой ценой. Он прогуливается в одиночестве. И тут ему «начинает казаться, будто все человеческие связи с ним порваны, что, хотя он свободнее, чем когда бы то ни было, и может стоять здесь, на этом вообще-то запретном для него месте, сколько вздумается, и что он завоевал себе эту свободу, как едва ли сумел бы кто-либо другой, и никто уже не смеет к нему прикоснуться или прогнать его, может быть, даже заговорить с ним, но — и это убеждение было по меньшей мере столь же сильным, — будто нет одновременно ничего более бессмысленного, отчаянного, нежели эта свобода, это ожидание, эта неуязвимость»³⁵.

И герой, и автор бредут по черте заколдованного круга; Кафку в равной мере пугают и свобода, и несвобода: «Был у Баума... Чувствовал себя связанным и одновременно, что если меня развяжут, будет еще хуже»³⁶. Из этой дьявольской «одновременности» несводимых противоречий нет уже никакого выхода — даже того иллюзорного, что порой проглядывал в «Америке» или «Процессе».

Помимо романов, Кафка создал несколько десятков новелл и множество эскизов. Вся эта малая проза по проблематике своей так или иначе примыкает к романам. Поэтому ее иногда делят на три соответствующих цикла, тем более что некоторые его рассказы — это отрывки из романов или варианты их основного текста: «Кочегар», «Искушение в деревне», «Перед законом» («Vor dem Gesetz»), «Сон» («Ein Traum») и т. д. Впрочем, и некоторые из малых произведений, тематически от романов независимые, без труда укладываются в такую схему. Скажем, «Послание императора» («Eine kaiserliche Botschaft», 1919)³⁷ или «Норá» («Der Bau», 1923—1924) несомненно связаны с «Замком». Однако «Приговор», «Преображение», «В исправительной колонии», «Отчет для Академии» («Ein Bericht für die Akademie»; 1926—1927) вряд ли могут быть включены в орбиту какого-нибудь из романов. Конечно, здесь, как и всегда, ставятся все те же кафковские «проклятые вопросы», но порой в формах весьма своеобразных. В известном смысле из общего потока выпадают и такие написанные между 1921—1923 гг. произведения, как «Голодарь», «Певца Жозефина, или Мышиный народ» («Josephine die Sängerin, oder das Volk der Mäuse»), «Первое горе» («Erstes Leid»), ибо здесь Кафка отражает безысходную ситуацию художника, живущего во враждебной искусству среде и неспособного разорвать ее обезчеловечивающую «герметику».

4

Хотя Кафка так или иначе менялся в процессе своего творческого развития, нельзя не согласиться с Вагенбахом, который пишет, что «уже в гимназические годы сложилась основная схема его отношения к миру»³⁸. Только понимая эту «схему» следует не как нечто мировоззренческое, а как угол зрения, метод рассматривать себя и окружающее, именно художественный метод, влиявший на подход к жизни и ее оценку даже тогда, когда Кафка еще ничего не создал, а, может быть, и не собирался стать писателем. Сетовал же Брод, что «...с Кафкой почти невозможно было беседовать об абстрактных вещах; он мыслил образами и говорил образами»³⁹.

³⁵ Franz Kafka. Das Schloß. Frankfurt am Main, 1951, S. 145.

³⁶ Franz Kafka. Tagebücher, S. 32.

³⁷ Отрывок из новеллы «Как строилась китайская стена», опубликованный Кафкой в сборнике «Сельский врач».

³⁸ Klaus Wagenbach. Franz Kafka, S. 49.

³⁹ Max Brod. Franz Kafka als wegweisende Gestalt. S. 36.

Вот одно из мест его дневника: «...Мне заткнули рот кляпом, надели кандалы на руки и на ноги, завязали платком глаза. Несколько раз меня протащили взад-вперед, посадили и снова положили, тоже несколько раз, дергали за ноги так, что от боли я становился на дыбы, дали немножко полежать спокойно, а потом стали глубоко всаживать что-то острое...»⁴⁰. А в другом месте Кафка «видит», как его вешают в прихожей и потом тянут «окровавленного, растерзанного сквозь все потолки, сквозь мебель, стены и чердак...»⁴¹.

Все это — опредмеченные символы душевных терзаний (ведь даже о вполне физической своей болезни — туберкулезе — он говорил, что «рана в легких является только символом раны, имя которой Ф.», т. е. Фелиция Бауэр)⁴²; и все же они не просто иносказание, во всяком случае не сознательно употребленное скрытое сравнение душевных мук с муками физическими. Кафка именно видит свое повешение, а не измышляет его, и путешествие «сквозь все потолки» в такой момент для него не менее «реально», чем реальное одиночество.

Он любил записывать свои сны. Например, он едет с отцом в трамвае по Берлину; повсюду шлагбаумы и пустота. Входят в подворотню и упираются в почти отвесную стену. Отец легко взбегаёт вверх, а он карабкается, то и дело соскальзывая по этой замазанной нечистотами стене. Пока он взбирался, отец успел уже нанести визит какому-то профессору Лейдену и, выйдя из дома, восхищается достоинствами знаменитости. В огромном окне видна спина человека, и Кафка боится, что ему тоже придется идти туда выражать свое почтение. Но спина — только секретарь профессора. И отец говорил лишь с ним. Однако вынес полное впечатление о значительности патрона...

Чем сон этот принципиально отличается от истории о человеке, который отправился гулять в парк и заблудился в зарослях, так что даже здешний сторож не знает, как его оттуда вызволить? Или от другой истории о человеке, который собирался с друзьями за город, но проспал, и когда они вошли в его комнату, то обнаружили, что между лопатками их приятеля торчит старый рыцарский меч, им совсем не замеченный, и когда меч вытащили, крови не было, а только осталось сухое отверстие? Последняя из историй даже фантастичнее сна. Но сон Кафке привиделся, истории же сочинены им.

И тут и там все вершится по законам сновидения, или иначе — по законам кафковской прозы (ибо сон — тоже как бы его «новелла»). Нет ни истинного начала, ни истинного конца, нет мотивировки поступков, потому что нет никакого прошлого и никакого будущего, а только «сейчас» и «здесь». И поэтому то, что происходит, происходит с какой-то неизбежной неслыханностью, не вызывая и тени сомнения даже не в естественности своей, а просто в своей действительности. У Кафки никто и ничему не удивляется: и когда в комнату вползает зеленый дракон, и когда коммивояжер Грегор Замза в одно прекрасное утро превращается в насекомое, и когда чиновники замка, которым К. только что солгал, будто он — приглашенный ими землемер, тут же с ним соглашаются.

«Входит девушка, которую я знаю (мне кажется, ее зовут Франкель), она перелезает как раз на моем месте через спинку скамьи, спина ее, когда она перелезает, совершенно голая, кожа не очень чистая, на коже расчесанное до крови место величиной с кнопку дверного звонка»⁴³, — это тоже из сна. В целом он абсурден: но приведенный отрывок — четок, реален, прозрачен, натуралистичен даже. Будто увеличенный, замедленный кадр из немого кинофильма. И упомянутый сон, как и каждое почти произведение Кафки, может быть разбит на такие вот «кадры».

⁴⁰ Franz Kafka. Tagebücher, S. 164.

⁴¹ Franz Kafka. Briefe an Felice, S. 459.

⁴² Franz Kafka. Tagebücher, S. 164.

⁴³ Там же, стр. 166.

Немыслимое заключено в швах, в сочленениях. Суд и чердак, взятые порознь, — вещи обиходные. Но стоит разместить канцелярии суда на чердаке, рядом с сохнувшим бельем жильцов, и они станут чем-то угрожающим, неистребимо кошмарным. Это, по мнению Арнольта Хаузера, типично для модернизма, ибо там «истинным предметом изображения... является несогласуемость жизни, несогласуемость, которая производит впечатление тем более удивительное и шокирующее, чем реальнее будут выглядеть элементы фантастического целого»⁴⁴.

Однако если сюрреалисты и даже Джойс конструировали «несогласуемость», вносили её извне ради достижения определенного идеологического эффекта, то для Кафки она существовала «внутри». «Для него, — писала Есенская, — жизнь является чем-то совершенно иным, чем для всех других людей; прежде всего для него деньги, биржа, бюро по обмену валюты, пишущая машинка — вещи абсолютно мистические (и они действительно таковы, только мы, другие, не видим этого), они для него удивительные загадки»⁴⁵.

Такое видение мира делает Кафку модернистом чистым, законченным. Но в этом ли одна из причин «обнаженной наглядности» и «впечатляющей убедительности», с которыми он передал самую атмосферу буржуазного отчуждения? Милена Есенская права: деньги, биржа, бюро по обмену валюты «действительно таковы», какими они виделись Кафке, — только таковы они в кривом и магическом зеркале кризисного сознания.

Кафка — не толкователь: он «летописец», однако не мира, что стоял перед ним в своей материальной непосредственности, а того, что существовал в его голове как фатальное преобразование первого. Но и преобразование это — по-своему «документ» эпохи.

Присмотревшись к предварительному наброску «Замка», Хермсдорф обратил внимание на то, что «деревня выглядела там обыкновеннейшей деревней, а граф — зауряднейшим помещиком. Ненормальным же, непостижимым, таинственным был сам К., его стремления, его цели. «Может быть, он хочет получить место в имении? — удивляется анонимный житель деревни, из перспективы которого ведется повествование. «Нет, этого он не хочет, он сам достаточно богат и ведет беззаботное существование. Может быть, он влюблен в дочь помещика? — Нет, нет, он свободен и от этого подозрения»⁴⁶.

А дело ведь именно в том, что повествование ведется из перспективы жителя деревни, человека постороннего и «обыкновенного». Что ж до основного варианта романа, то окружающее подается там через восприятие К. — героя автобиографического и наблюдателя «необыкновенного». Так возникает кривое зеркало. Но оно и магическое. Глазами жителя деревни мы не увидели ничего, кроме странностей К.; глазами К. мы узрели странный и жуткий мир, действительность искаженную, однако и выдающую нам как бы невольно некоторые из скрытых своих пороков. Впрочем, когда речь идет о Кафке, ударение следует делать на слове «невольно». В ночь с 22 на 23 сентября 1912 г. он в течение пяти часов создал «Приговор» и тут же занес в дневник: «Только так можно писать, только в один присест, в состоянии такой полной обнаженности тела и души»⁴⁷. Будто не он придумал рассказ, будто тот сам, и пугая автора, и приводя его в восторг, вырвался из подсознательных глубин...

Кафка — художник прежде всего импульсивный, и сотворенное им — результат каких-то «ночных» экстазов. «Творчество, — поведал он однажды в письме к Броду, — сладкая, чудесная награда, но за что? Этой ночью

⁴⁴ Arnolt Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Bd. 2. Bern, 1952, S. 493.

⁴⁵ Max Brod. Franz Kafka. Eine Biographie. Berlin — Frankfurt am Main, 1954, S. 68.

⁴⁶ Franz Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 289.

⁴⁷ Franz Kafka. Tagebücher, S. 294.

мне стало ясно... что это награда за служение дьяволу. Это высвобождение к темным силам, это высвобождение связанных в своем естественном состоянии духов, эти сомнительные объятия и все остальное, что оседает вниз и чего не видишь наверху, когда при солнечном свете пишешь свои истории. Может быть, существует и иное творчество — я знаю только это; ночью, когда страх не дает мне спать, я знаю только это. И дьявольское в нем я вижу очень ясно»⁴⁸.

От Кафки не было сокрыто, что действительность способна являться человеку и не такой, какой она ему грезилась, иначе в «Описании одной борьбы» некий юноша не жаловался бы случайному уличному знакомцу: «Всегда, милостивый государь, мне хотелось увидеть вещи такими, каковы они есть прежде, чем мне показываются. Тогда они, наверное, красивы и спокойны. Это должно быть так, потому что я часто слышу, как люди говорят о них в таком духе»⁴⁹.

И Кафка мечтал о другом искусстве — здоровом, нормальном, цельном. Тут, надо думать, коренятся некоторые истоки его чудовищного разлада с собой, его раздвоенности, разорванности; отсюда проистекает и радикальная неудовлетворенность почти всем им написанным: «Временное удовлетворение я еще могу получить от таких работ, как «Сельский врач», — при условии, если мне еще удастся что-нибудь подобное (очень маловероятно). Но счастлив я был бы только в том случае, если бы смог привести мир к чистоте, правде, незыблемости»⁵⁰.

И он начинал и бросал — один роман, другой, третий, одну новеллу, другую, десятую, шестнадцатую. Он собирался писать автобиографию и предвкушал, что такое писание «было бы большой радостью, ибо оно давалось бы так же легко, как записывание снов...»⁵¹. Но разве не все у него, по сути, автобиография или записывание снов? Его творчество автобиографично в смысле куда более буквальном, чем у любого другого художника. Для Кафки есть тут даже своя «мистика». Писатель создал целую криптографическую систему, призванную подтвердить, что всегда и везде — ставя фамилию «Замза», или имя «Иосиф», или букву «К», или местоимение «он» — имеет в виду себя, рассказывает о себе. Он ощущает себя таинственным образом сросшимся со своим творчеством: «Несмотря на то, что я четко написал свое имя в гостинице, — повествует дневник, — несмотря на то, что они уже дважды правильно написали его, внизу на доске все-таки написано: «Иосиф К.» Просветить их или самому у них просветиться?»⁵²

Он говорил Фелиции: «У меня нет литературных интересов, я состою

FRANZ KAFKA
DIE VERWANDLUNG



DER JÜNGSTE TAG • 22/23
KURT WOLFF VERLAG • LEIPZIG
1 9 1 6

Обложка первого издания новеллы
Кафки «Превращение»

Художник Оттомар Штарке, 1916

⁴⁸ Franz Kafka. Briefe. 1902–1924, S. 384–385.

⁴⁹ Franz Kafka. Erzählungen. Frankfurt am Main, 1946, S. 14.

⁵⁰ Franz Kafka. Tagebücher, S. 534.

⁵¹ Из дневников Франца Кафки. — «Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 142.

⁵² Franz Kafka. Tagebücher, S. 167.

из литературы»⁵³. И нет, собственно, большой разницы, во что «литература» эта отливается — в роман, в новеллу, в дневниковую заметку или даже в письмо. Каждый раз перед нами тот же Кафка — действительный в вымышленном и вымышленный в действительном.

И его произведения часто оставались неоконченными не потому, что его талант (как сам он считал) «незначителен», и не потому лишь, что он не находил истины. А и потому, что любое его сочинение — он сам, и по-настоящему поставить точку способна лишь смерть автора.

Спору нет, это своего рода «дилетантизм». Однако Кафка не только не мог стать профессионалом по причинам материального свойства; но и не хотел им стать. Профессионализм, вероятно, пугал Кафку тем, что как бы лишал морального права собственности на им написанное, на то, что было его сокровенным «я», от первой до последней строки его «дневником», делом всей его личности, и, следовательно, тем более — его личным делом. Недаром он писал Броду, что равнодушен к вещам, уже вышедшим из-под пера: «...Я уважаю лишь те мгновения, в которые их создавал»⁵⁴.

Сугубо индивидуальна, «непрофессиональна» и эстетика Кафки. Поэтому у него нет и не может быть школы. А те писатели, которые считаются «учениками Кафки», способны лишь вырвать из вопиюще противоречивой целостности его творчества какой-нибудь частный прием или сухую ветку идеи. Ибо, чтобы «повторить» Кафку, нужно пережить его беспримерную и отчаянную трагедию самоотрицания, а не позаимствовать ее в готовом виде и из чужих рук. Позаимствованная же — она неизбежно становится ложью.

Кафка и сам не принадлежал ни к какой школе. «Дневники» содержат его высказывания о других писателях; о них он порой говорил с Бродом, с Яноухом, с Вельчем, с Есенеккой. Но как? — «Я не критик», «я плохой читатель» — эта нота слышится постоянно. Он не оценивал предшественников и современников; по большей части он лишь сравнивал их с собой и соглашался или не соглашался с ними.

Гете был его кумиром. Ни о ком он не упоминает так часто, ни перед кем не преклоняется так открыто. Но Гете слишком здоров для него, слишком целен, классичен, спокоен. Гете — тоже «отец», чью власть Кафка ежеминутно ощущает, власть могучую и подавляющую, власть, которая вызывает краску стыда. И когда он находит у Гете признаки смятения или хотя бы беспокойства, он, коленопреклоненный, испытывает нечто вроде тихого злорадства.

Сходно и его отношение к Бальзаку: «На трости Бальзака, — писал он, — было начертано: «Я ломаю все преграды». На моей: «Все преграды ломают меня». Общим для нас было словечко «все»⁵⁵.

Путь Клейста, напротив, кажется ему похожим на собственный. И он выбирает в жизнеописаниях Клейста «кафковские ситуации». Для успокоения? В целях самозащиты? Или чтобы не чувствовать так остро свое одиночество?

То же и с Достоевским. Кафку влекло к нему, но и отталкивало. Достоевский был «злее», был борцом против овеществления, обезчеловечивания человека, против социальных обстоятельств, тому способствовавших. Кафка — не то, чтобы добрее, он снисходительнее и беспомощнее. Его позиция точнее всего определяется словами «резиньяция» и «тушик».

Судьба Кафки, странная и печальная — свидетельское показание против современного капиталистического мира с его кризисом духа, кризисом культуры.

⁵³ Franz Kafka. Briefe an Felice, S. 444.

⁵⁴ Franz Kafka. Briefe, S. 191.

⁵⁵ Franz Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 281.

ВЕРФЕЛЬ

В многоплановом, длительном и сложном творчестве Франца Верфеля¹ отчетливо прослеживается некий скрепляющий все его искусство стержень, основная и для писателя в высшей степени важная тема нравственной ответственности человека. В своих книгах, искренных, взволнованных и честных, Верфель искал ответ на мучившие его вопросы, в каждой из них старался по-новому выразить все ту же мысль о необходимости соотносить свои действия с велениями совести. Рассматривая эту — лишь на первый взгляд отвлеченную — проблему, писатель сумел прийти к важным обобщениям и выявить некоторые наиболее острые, наиболее болезненные противоречия современного ему мира.

1

Франц Верфель (Franz Werfel, 1890—1945) родился в Праге в семье фабриканта. Безбедный, строго упорядоченный быт состоятельного семейства многое определил в характере, воспитании и образовании будущего писателя. Прожив в Праге детские, юношеские, молодые, а отчасти и зрелые годы, Верфель, как Рильке и Кафка, Брод и Мейринк, впитал в себя атмосферу этого города, который не раз служил фоном его стихам, рассказам и романам².

Литературную известность, если не славу, Верфель снискал еще в молодости как поэт-экспрессионист. Когда ему было всего 17 лет, Макс Брод опубликовал в приложении к венской газете «Ди цайт» поэтический цикл Верфеля под названием «Сады города Праги» («Die Gärten der Stadt Prag», 1907), причем осуществил это без ведома и к радостному изумлению автора. А в 1911 г. — не без посредничества того же Макса Брода — вышла первая книга стихов Франца Верфеля «Друг человечества» («Weltfreund»), которая и сделала его известным поэтом.

Несмотря на то, что Верфель начинал как экспрессионист и был, пожалуй, одним из пионеров этого литературного направления, к интонации «крика», столь характерной для поэзии и драмы экспрессионизма, он пришел совсем не сразу: скажем больше, интонация эта, напряженная, надрывная, исполненная отчаяния и страха, присуща поэзии — да и драматургии — Верфеля в меньшей степени, чем произведениям других экс-

¹ Из критической литературы о творчестве Франца Верфеля необходимо отметить в первую очередь следующие монографические исследования: A. von Puttkam m e r. Franz Werfel. Wort und Antwort. Würzburg, 1952; E. Keller. Franz Werfel. Sein Bild des Menschen. Aarau, 1958; W. Braselmann. Franz Werfel. Wuppertal, 1960; L. Zahn. Franz Werfel. Berlin, 1966; Lore B. Foltin. Franz Werfel. Stuttgart, 1972, а также сб.: «Franz Werfel, 1890 — 1945». Edited by Lore B. Foltin, University of Pittsburgh. Pittsburgh, 1961. Специальные главы и разделы посвящены раннему творчеству Верфеля также и в многочисленных работах о немецком экспрессионизме.

² Характерный для немецких писателей Праги интерес к истории, национальным традициям, быту чешского народа проявился в творчестве Верфеля (прежде всего в романах «Барбара, или Благочестие», «Утраченное небо», в драме «Царствие божие в Чехии») наиболее отчетливо.

прессиионистов. Во всяком случае в ранних стихах Верфеля — в его сборниках «Друг человечества» и «Мы» («Wir sind», 1913) — нет ни крайней взвинченности, ни нарочито изломанной, искаженной формы, как, к примеру, в первых книгах Бехера, ни подчеркнуто отталкивающих, вызывающих отвращение, тошнотворных образов мертвого мира, как у Готфрида Бенна.

Верфелю свойствен скорее грустный и плавный, почти элегический тон, некоторая задумчивость и неторопливость в сочетании с обезоруживающей откровенностью при обращении к читателю.

Тебе родным быть, человек, моя мечта!
Кто б ни был ты — младенец, негр иль акробат,
Служанки ль песнь, на звезды ли с плота
Глядящий сплавщик, летчик иль солдат.

Перевод В. Пастернака

Его стих иногда преднамеренно неловок, словно застенчив, запинаясь в ритме и подчас пренебрегает рифмой, но все это только ради искренности, только чтобы удобней было объясниться. В интонациях молодого Верфеля есть сходство с первыми стихами Маяковского, особенно с его известным «Послушайте...», хотя, оговоримся сразу, сходство это — лишь в мироощущении; крайней эмоциональной напряженности, столь характерной для поэзии экспрессионизма и близкой ей по духу ранней поэзии Маяковского, в стихе Верфеля поначалу нет. Однако основная тема экспрессионизма — стремление вырваться из глубокого, дошедшего до последних пределов кризиса в отношениях между людьми, между личностью и обществом, тема безнадежного упадка всего жизненного уклада и безысходной беды всего человечества, балансирующего на грани еще неведомой, но уже неизбежной катастрофы, явственно звучит в лирике Верфеля.

Главную трагедию современного ему мира Верфель усматривает в безнадежной разобщенности людей и абсолютной неестественности человеческих отношений. Апокалиптические видения, столь часто встречающиеся у экспрессионистов, Верфелю чужды. Крушение внутреннего мира, разлад и хаос в душе человеческой — вот что страшит поэта. Стихи Верфеля зримо и осязательно дают почувствовать обездушенность современного поэту общества, которое нарушает самые простые связи между людьми и отделяет их друг от друга, употребляя образ Кафки, словно «стеной из стекла». Герои его ранней лирики — матери, забытые детьми, женщины, покинутые неверными возлюбленными, дети, не понимающие отцов, старики, обреченные безрадостно доживать свой век, — несчастные, брошенные, страдающие люди, потерпевшие в жизни неудачу, не сумевшие осуществить, что задумали и о чем мечтали, люди, когда-то, быть может, и сами изменившие себе, своему внутреннему призванию, а потому несчастные вдвойне.

Поэт, оказавшись перед лицом всех этих житейских невзгод и трагедий, хотел бы вернуть людей к прежним, нормальным и естественным представлениям о любви и счастье, о долге и совести, но прежде всего — о добре и зле. Ведь он — «друг человечества» и хочет добра, хочет братства всех людей на земле.

Я — твой, я — всех, воистину мы братья!
Так не сопротивляйся ж мне назло!
О, если б раз случиться так могло,
Что мы друг другу б бросились в объятья!

!Перевод В. Пастернака

В свойственной ему чуть застенчивой манере Верфель возвращает читателя в мир детства, света и доброты, где люди еще близки и дороги друг другу, где мечты еще не омрачены сознанием их неосуществимости. В этой тональности тема детства звучит не только в первых книгах,



Франц Верфель
Фотография

Но одним из лейтмотивов проходит через все творчество Верфеля, сообщая многим стихам сборников «Друг человечества» и «Мы» светлый и нежный колорит, отнюдь не свойственный даже раннему экспрессионизму.

Играл ли в детстве ты ружьем с зеленой
Тесьмой и пробкой? Пертвился ль курок?
Когда, в воспоминанье погруженный,
Пою я, плачь, как я, не будь жесток!

Перевод Б. Пастернака

Перемена в мироощущении Верфеля особенно четко обозначилась в его поэтическом переложении трагедии Еврипида «Троянки» («Die Troerinnen», 1913). Для понимания творческой эволюции Верфеля-экспрессиониста это произведение весьма важно: мотив страдания и скорби утрачивает здесь «камерное», интимное звучание, из сферы обыденного и сокровенно-личного трагедия вырывается на вселенские просторы, обретая общечеловеческий масштаб. Зрелище беды и горя, смерти и разрушений окрашено у Верфеля мрачными тонами отчаяния. Драматическая динамика действия определяется тем, что на героев с роковой и неумолимой последовательностью обрушиваются все более жестокие испытания. И, кажется, не будет конца этой череде несчастий, и нет силы, способной выстоять в борьбе с ними. Но тем не менее человек в «Троянках» остается непобежденным, он сохраняет мужество и достоинство даже перед лицом полной безысходности. Так в мастерском переложении молодого Верфеля грозные пророчества трагедии Еврипида приобрели очень характерную для экспрессионизма направленность.

Следующая книга лирики Верффеля — сборник «Друг другу» («Einander», 1915) — вышла уже в годы первой мировой войны, хотя помещены в ней по большей части стихи еще предвоенного периода. Это несравненно более мрачная книга, свидетельствующая о глубоком разладе поэта с миром. Здесь мы встречаем поэзию уже иных образов, менее завершенных, менее пластичных, менее уравновешенных. Поэт изверился, он больше не надеется, что люди раскроют друг другу объятия; одиночество приобретает в его глазах тотальный размах, отчужденность, которую он силился одолеть первыми стихами, становится абсолютной категорией. Одно из стихотворений так и называется: «Мы все чужие на земле».

В сборнике «Друг другу» Верффель в гораздо большей степени экспрессионист, чем прежде. Это чувствуется во всем: и в крайней эмоциональной насыщенности, и в смене ритма, теперь более резкого, отрывистого, рвалого, и в интонации беспросветной, на грани отчаяния, тоски. Наибольшей выразительности Верффель добивается в стихотворениях «Дышать, улыбаться, пагать», «Зачем, мой бог» и других, неизменно украшающих все антологии экспрессионистской лирики.

В годы войны и революционных боев Верффель довольно много стихотворений публикует в журналах, причем значительную часть — в журнале «Ди вайсен блеттер» и журнале «Аktion», который даже посвятил ему специальный номер³. Вышедший в 1919 г. сборник «Судный день» («Der Gerichtstag») объединил произведения разных лет. Это крайне неровная по составу книга; сам Верффель впоследствии считал ее неудачной и отобрал из нее для большого тома своих стихотворений, изданного в 1939 г., всего несколько вещей. Трудно рассматривать сборник «Судный день» как целостное явление, но из множества тем и мотивов этой книги следует выделить стихи о войне.

Ужасы войны Верффелю довелось увидеть своими глазами. Больше двух лет провел он на Восточном фронте и был извлекен от необходимости воевать еще год лишь случайной милостью высокопоставленного почитателя его дарования. Режим муштры, воздух казарм, вид выпагивающей колонны были ненавистны Верффелю. Война для поэта — не только грандиозная историческая катастрофа, но и время окончательной утраты веры в исцеление мира, полное крушение всех надежд на единение людей в братстве:

Все то, чему порукой было братство,
Чем дорожили, чем гордились мы...
Теперь — добыча мерзостной чумы.

Перевод М. Рудницкого

Тем не менее в военных стихах поэта очень мало внешних реалий: война предстает у Верффеля не в кровавых картинах бойни, не в образах окопной грязи и насилия, а как некий внутренний кошмар, как видение всеобщего, повального грехопадения человечества. Для Верффеля — и для многих экспрессионистов — характерно убежденное и последовательное воплощение не трагедии внешнего мира, а трагедии в душе человека, как, например, в стихотворении «Первый санитарный поезд», где ужасающая, близкая духу Готфрида Бенна, картина доводится до читателя не отстраненным изображением, не обстоятельным и достоверным показом, а непосредственной передачей живого чувства:

Тише! Ни звука больше! Пусть все молчат!
Люди! Вы видите, это правда! Да, правда!
Не плачьте навзрыд! Не плачьте, не надо, люди!
Крепче сожмите в горле отчаянья крик!
Тише!

Перевод М. Рудницкого

³ «Die Aktion». Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst, 1916, N 43-44.

Немаловажное место занимают в стихах этого периода и мысли о возможности революционного преобразования мира. Как большинство экспрессионистов, поэт понимал революцию крайне абстрактно и представлял себе ее как процесс относительно мирный. В стихотворении «Революционный клич» слышен лишь нетерпеливый призыв к обновлению; в нем — надежда на приход какой-то новой и, надо полагать, прекрасной жизни. Истинное лицо революции, ее суровость испугали Верфеля, заставили искать иных путей усовершенствования мира, иных объяснений общественных противоречий. В этом плане особенно интересно одно из первых его прозаических произведений — повесть «Не убийца — убитый виновен» («Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig», 1920).

В напряженном, эмоционально насыщенном повествовании Верфель поведал — от имени главного героя, лейтенанта австро-венгерской армии Карла Душека — историю своеобразной внутренней революции, мятежа отдельной личности. Карл Душек, который всю свою жизнь провел в атмосфере муштры и беспрекословного послушания, люто ненавидит мундир, казармы — все, что связано с чиновничеством и дисциплиной. Ненависть эту, и не без оснований, Карл сосредоточивает на своем отце, генерале, занимающем важный пост. Отец воплощает для Карла все зло мира, всю несправедливость бытия. Доведенный до последних пределов унижения и отчаяния, Душек косвенно способствует смерти отца и тем самым обретает внутреннее раскрепощение. Конечно же, в этой повести, как и в некоторых других произведениях Верфеля, в частности в отдельных стихах сборника «Судный день», сказалось воздействие фрейдистских концепций. Однако влияние их не следует преувеличивать. Попытка объяснить противоречия и проблемы времени неискоренимым проклятием власти отцов над детьми была лишь недолгим заблуждением, которому отдали дань и другие экспрессионисты. Гораздо важнее отметить те черты, которые впоследствии разовьются в творчестве писателя наиболее глубоко. Суть повести не в комплексах героя, а в беспощадном обвинении общества, которое толкает людей на преступления. Впрочем, за абстрактным образом государства-чудовища уже в этой ранней экспрессионистской повести недвусмысленно просматривается вполне конкретное государство — Австро-венгерская империя и, в частности, один из самых кожных ее институтов — армия.

В историю экспрессионизма Верфель вошел не только как поэт и прозаик, но и как драматург, хотя его успехи на театральном поприще несопоставимы с его поэтическими достижениями. Целый ряд экспрессионистских пьес Верфеля, начиная с юношеского «Искушения» («Die Versuchung», 1913) и кончая драмами уже позднего и неярко выраженного экспрессионизма — «Песнь козла» («Bocksgesang», 1921), «Швайгер» («Schweiger», 1922), не имел ни театрального, ни читательского успеха. Довольно часто ставились лишь «Троянки».

Из первых драм Верфеля наиболее известна его «магическая трилогия» «Человек из зеркала» («Der Spiegelmensch», 1920). Писатель искал в этой драме ответ на вопросы абстрактно-философского свойства. Действие пьесы, события и люди, изображаемые в ней, — все это с характерным для театра экспрессионизма стремлением к отвлеченному обобщению отведено на изрядное расстояние от реальной действительности. Время действия — неизвестно, место — «условный Восток». Пыльная словесная патетика и пристрастие к монологам сочетаются у Верфеля с причудливой замысловатостью аллегорий. Главная идея произведения высказана не только в речениях героя — ее можно и нужно прочесть в сложных хитросплетенных его судьбы, в полных острого драматизма событиях его биографии.

Герой «магической трилогии», разочаровавшийся в жизни, изверившийся в себе человек по имени Тамал, в порыве раскаяния хочет уйти в монастырь, чтобы там обрести покой и нравственную чистоту. Однако

Die weißen Blätter

EINE MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON RENE SCHICKLE

ZEHNTES HEFT • 6. JAHRGANG • OKTOBER 1919

INHALT:

Rene Schickel: Nachwort

J. Ramsay MacDonald: Die unabhängige Arbeiterpartei in England

Kurt Kersten: Die Bruchlinien der zerstörten Gebiete

Arnold Zweig: Gedichte

Hermann Sacher: Das Tonaltätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß

Memorata

Hatmaß-Melcher: Die letzten Stunden vor dem Waffensstillstand

ZEITUNGSREISEMARK

VEREINSJAHR 640 MARK

1919

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN W

Titulärный лист журнала
«Ди вейсен блеттер», № 10,
октябрь 1919 г.

ных мытарств, измученный угрызениями совести, отдается в руки правосудия, по сути же — сам себя судит и сам выносит себе смертный приговор. Лишь теперь, заплатив полной мерой страданий, раскаяния и, наконец, самой жизнью, Тамал не подвластен соблазнам Человека из зеркала. Приняв яд, он убивает и себя и своего ненавистного двойника, приобщаясь к истинному бытию. Так, в иносказательной, фантастической форме Верфель, пожалуй, впервые пришел к мысли о том, что подлинно нравственное существование дается человеку лишь ценой больших жертв, а иногда и ценой жизни.

Драма «Человек из зеркала» не имела долгого успеха на сцене. Слишком уж вычурно и усложненно была воплощена в ней в общем-то простая, хотя и глубоко выстраданная Верфелем мысль. К тому же очевидно, что осознанное стремление писателя лишить действие даже намек на конкретность осуществлялось нелегко, с надрывом, как бы наперекор художественному чутью автора. Налет искусственности, несовместимость замысла и выполнения обрекли «Человека из зеркала» на довольно скорую сценическую смерть. Эти явные просчеты Верфеля тонко подметил Карл Краус в своей весьма резкой пародии «Литература, или там видно будет». Тем не менее «магическая трилогия» «Человек из зеркала» была одним из интересных — а для самого Верфеля также и одним из последних — экспрессионистских произведений. В его более поздних драмах «Песнь козла» и «Швайгер» ощутимы лишь отголоски экспрессионизма, от которого писатель постепенно отходил.

2

В 1923 г. Верфель закончил работу над романом из жизни выдающегося итальянского композитора Джузеппе Верди, работу долгую и для самого писателя крайне важную. Однако «Верди» («Verdi», 1924) — не просто биографический роман (в биографическом плане он даже не во

всем точен)⁴. Верди был любимым композитором Верфеля; в 1926 г. он издал письма Верди в немецком переводе, обработал немецкие тексты либретто нескольких его опер и тем самым во многом способствовал популяризации творчества композитора в Австрии и Германии. Изучение жизни и творчества великого музыканта дало Верфелю возможность начать серьезный, для самого писателя давно уже назревший разговор о миссии искусства и долге художника.

В романе Верфеля основная коллизия определяется противоборством двух концепций искусства. Одну концепцию представляет Верди, другую Вагнер. Судя по внешним обстоятельствам, преимущество на стороне Вагнера: у него слава, популярность среди молодежи, предупредительное почтение критики. Что касается Верди, то Верфель показывает семидесятилетнего человека, который находится в состоянии длительного и глубокого упадка творческих сил, изверился в своем искусстве и вот уже десять лет, как ничего не пишет. Тем не менее в искусстве Верди — искусстве, самым композитором уже утраченном и современниками забытом, Верфель видит мир строгой красоты, гармонии и ясности. Это простая и в простоте своей гениальная музыка, корни которой надо искать в народных песенных традициях Италии, музыка, воплотившая стремление народа к независимости и свободе. Искусство Вагнера, как считает Верфель, более отвечает духу времени, но отвечает, подчиняясь этому времени, а не преодолевая его, ибо эта музыка передает разрозненный, смятенный внутренний мир современного декаденса, мир субъективный и провозглашающий субъективность высшим творческим принципом. Вагнерианство воспринимается как выражение духа, свободного от нравственных и социальных обязательств, и в этом качестве отвергается. В то же время Верфель — а вместе с ним и Верди — признает новаторство Вагнера, гениальную смелость его творческих исканий.

В титанической борьбе двух композиторов побеждает Верди, сумевший не только принять, понять и освоить многие из открытий Вагнера, но и найти в поздних своих произведениях новые, более современные творческие ресурсы, сохранив, однако, дух, суть, гармонию и идею своей музыки. Верди, в отличие от Вагнера, исповедует у Верфеля идею служения высоким — прежде всего нравственным — целям, тогда как немецкий композитор олицетворяет концепцию непреходящей и обязательной субъективности искусства.

В книге Верфеля мало общего с традиционным жанром романа-биографии, где все произведение как бы заранее подчиняется изображению конкретной исторической личности. У Верфеля оба великих композитора сами полностью подчинены внутреннему миру книги; они — не более как герои романа, послушные исполнители авторского замысла, хотя им и поручены ведущие роли двух непримиримых антагонистов.

В сложной, полной противоречивых коллизий проблематике книги Верфеля о Верди, отчасти предвосхищающей одно из лучших произведений Томаса Манна — его роман «Доктор Фаустус», отразилась весьма характерная для немецкой прозы 20-х годов тенденция к интеллектуальной насыщенности повествования. Сталкивая в своем романе два противоположных творческих мировоззрения, вовлекая их в борьбу между собой, Верфель придает этому поединку особый смысл и пытается найти в нем философское истолкование миссии и сущности искусства.

Тема искусства и его задач совсем не случайно раскрывалась в творчестве писателя именно в эти годы. В начале 20-х годов Верфель во многом пересматривает свое художественное кредо, и в его произведениях все чаще берут верх реалистические тенденции, с силой выступающие

⁴ Подробный анализ этого произведения, как и оценку концепции творчества Верди и Вагнера, см. в статье И. Ф. Балзы «Франц Верфель и Джузеппе Верди», помещенной в качестве предисловия к русскому изданию романа. — См.: Ф. Верфель. М., 1962, стр. 5—16.

уже в романе «Верди». Теперь стремление к изображению реальной, осязаемой действительности проявляется в полной мере. Нельзя, однако, утверждать, что Верфель полностью отрёпился от экспрессионизма. В его творчестве ощутимо желание использовать некоторые художественные достижения уже изжитого стиля и явственно слышны его отзвуки, например, в стремлении энергично, всегда до предела напряженно и динамично раскрывать внутреннюю жизнь героев.

Если экспрессионистский период в творчестве Верфеля изучен в западном литературоведении с достаточной полнотой, то явные и большие художественные успехи Верфеля-реалиста в немногочисленных монографических работах освещены, как правило, гораздо менее обстоятельно⁵. Между тем высокое реалистическое мастерство Франца Верфеля раскрывалось прежде всего в первых его новеллах, изданных в основном в 1927 г., хотя время их написания следует отнести к периоду, примерно, с 1924 по 1927 г.

Новеллистике Верфеля свойственно вкрадчивое, поначалу неспешное, но затем все убыстряющееся и нагнетаемое развитие мучительного, обычно глубоко личностного конфликта, неумолимо приближающегося к роковой развязке. Этой особенности подчинен весь художественный строй малой прозы писателя. Глубокий и напряженный психологизм повествования напоминает о лучших новеллах Стефана Цвейга. Однако достоинством Верфеля следует признать также стремление к строгому стилю, лишенному налета мелодрамы. В новеллах Верфеля преобладают темы, знакомые еще по его экспрессионистским произведениям. Лишь «Тайна одного человека» («Geheimnis eines Menschen», 1927) своим итальянским колоритом и вновь затронутой темой искусства ближе к роману о Верди; в остальных же мы встречаемся все с тем же миром одиноких, отчужденных, страдающих людей, хорошо знакомых еще по первым стихотворениям писателя. В новеллах проявляется и новая грань дарования Верфеля — его сатирическое мастерство. В сатире Верфеля много горечи и мало смеха. Новеллы пронизаны любовью к людям и вместе с тем чувством отвращения к противоестественным поступкам, на которые их толкают законы и условности общества. Гуманист Верфель подвергает своих героев острым душевным мукам, необоримым порывам раскаяния, беспощадным угрызениям совести, но он и сам мучается и терзается вместе с ними.

В новелле «Смерть обывателя» («Der Tod eines Kleinbürgers», 1927) отставной чиновник Фиала, верный слуга бюрократического режима, ведет отчаянную и — на удивление врачей — довольно успешную борьбу с неизлечимой болезнью. Фиала сопротивляется подступившей смерти тем ожесточенней, чем ближе день его шестидесятилетия, когда он сможет, наконец, получить крупную сумму, на которую застраховал свою жизнь. Трагикомичность ситуации заключается в том, что, героически удерживаясь на грани смерти, Фиала вовсе не помышляет о жизни. Его не волнуют даже и деньги, нужные жене и душевнобольному сыну; главное — свершение процедуры «по исполнению шестидесятого года жизни», акт торжества бумажной справедливости.

Небольшую, но очень точно сделанную сатирическую зарисовку быта и нравов предвоенной Вены дает повесть «Дом печали» («Das Trauerhaus», 1927). Одна из лучших новелл Верфеля называется «Отчуждение» («Die Entfremdung», 1927). Габриела Риттнер, только что овдовевшая молодая женщина, приезжает из провинции в Берлин к своему брату, знаменитому музыканту. Всей своей карьерой Эрвин обязан сест-

⁵ В современных работах западных ученых о Верфеле преобладают фрейдистские либо религиозно-мистические истолкования его творчества. Весьма показательна в этом отношении соответствующая глава исследования А. Зергеля и К. Хохффа. — См.: A. Soergel — K. Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit. Bd. 2. Düsseldorf, 1963, S. 481—495.

ре: она ценой огромных моральных жертв спасла его от отправки на фронт, регулярно тайком от мужа снабжала деньгами. Теперь, став известным скрипачом и сделав выгодную партию, Эрвин стыдится принимать сестру-провинциалку в своем доме, ибо это может повредить его положению в обществе. Габриела, для которой любовь к брату составляла смысл всей ее жизни, поражена его предательством. Оказавшись в непривычно бурном круговороте берлинских улиц, она — возможно, и по собственной воле — становится жертвой несчастного случая. События воспроизводятся Верфелем в форме снов, видений и воспоминаний умирающей в госпитале Габриелы. История оскорбленной, поруганной сестринской любви передана писателем с глубокой верностью психологических деталей и с точностью подлинного реалистического мастерства.

То же следует сказать и о повести «В стесненных обстоятельствах» («Die kleinen Verhältnisse», 1930). Это трогательный рассказ о взаимоотношениях мальчика «из хорошей семьи» и его гувернантки, живущей «в стесненных обстоятельствах». Верфель ведет повествование с налетом легкой иронии и тихой грусти, заставляющей вспомнить о «детской» теме его первого сборника.

Однако с наибольшей полнотой нравственная проблематика творчества писателя нашла воплощение в романе «Der Abituriententag» (1928), изданном в СССР в 1929 г. под названием «Одноклассники». В подзаголовке роман охарактеризован Верфелем как «история одного греха молодости».

Советник суда Эрнст Себастиан, расследуя дело об убийстве, узнает в обвиняемом своего бывшего соученика Франца Адлера, которого он — из зависти и злобы — беспощадно третировал и однажды толкнул на поступок, повлекший за собой исключение Адлера из гимназии. И вот теперь, спустя много лет, Себастиан понимает, что и он причастен к совершению убийству, потому что это он направил Адлера на путь, приведший к преступлению. Муки совести влекут за собой наплыв невыносимо тяжелых воспоминаний. Внутренний монолог Себастиана и составляет, собственно, суть романа. Память героя возрождает картины прошлого: Эрнст Себастиан, ненавидевший тихого мальчика из бедной семьи за сообразительность, за его успехи в учении, за авторитет у одноклассников и, главное, за безупречную нравственную чистоту, делает все, чтобы «подбить» его на подлость. Однако к дурным поступкам Адлера удается принудить лишь силой либо хитростью. Добро фактически так и остается непобежденным, но вот зло, которое, казалось бы, пребывало безнаказанным столько лет, теперь поражено беспощадным раскаянием. В самоуничтожающей исповеди, напоминающей страстные монологи героев Достоевского, Себастиан признается себе в том, что он по сути дела не жил, что давний «грех молодости» только подчеркнул бессмысленность и беспцельность всей его жизни. В довершение всего Себастиан выясняет, что обвиняемый — лишь однофамилец его бывшего одноклассника, но это недоразумение уже ничего не меняет, ибо герой все равно уже вынес себе приговор.

На фоне этого абстрактно-этического конфликта в романе возникает и тема никчемности целого поколения буржуазной интеллигенции, выросшего в прогнившей атмосфере австро-венгерской монархии времен ее безнадежного упадка. «Одноклассники», пожалуй, наиболее глубокое критическое произведение Верфеля, роман, в котором неустройство человеческих судеб выражено наиболее остро.

Следующую книгу писателя надо признать гораздо менее удачной. «Барбара, или Благочестие» («Barbara oder die Frömmigkeit», 1929) — своего рода разновидность «романа воспитания». Герой книги Фердинанд Р. рано остался без родителей. Попечение над мальчиком берет его бывшая няня, чешка Барбара. Фердинанд, человек хороший, но наив-

ный и потому неудачливый, проходит трудную жизненную школу, встречая на своем пути слишком много зла и слишком мало добра. Усталый, разочаровавшийся, обманутый в своих надеждах, Фердинанд в трудную пору жизни решает снова навесить единственно близкого ему человека — Барбару. Старая, уже почти умирающая женщина дает своему бывшему воспитаннику последний урок любви, преданности и самопожертвования: терпя лишения, она всю свою жизнь копила для Фердинанда деньги — единственное, чем могла ему помочь. Фердинанд понимает, что это — не просто деньги, это — святой дар истинной любви, возвращающей ему веру в себя и в людей. В растянутом, рыхлом, порой впадающем в излишнюю сентиментальность повествовании лишь изредка встречаются динамичные, напряженные, целостные эпизоды. Это произведение Верфеля более чем другие носит автобиографический отпечаток, особенно отчетливый в описаниях войны и венской литературной богемы.

Большой популярностью в свое время пользовался роман Франца Верфеля «Неаполитанское семейство» («Geschwister von Neapel», 1931). На этом произведении, совершенном как со стилистической, так и с композиционной точки зрения, сказалось стремление писателя к кристальной ясности и строгости форм, к тому искусству, идеал которого он видел в творчестве Верди. Однако роман не ставит по-настоящему глубоких проблем. Крушение налаженного, годами устоявшегося быта семьи банкира Паскареллы, который более всего на свете дорожил своей безупречной репутацией и заключил в четырех стенах своих шестерых детей, оберегая их от дурных влияний испорченного века, — вот к чему сводится книга. Время врывается в отгородившийся от мира дом Паскареллы и в мгновение ока разрушает привычный и несовременный его уклад: Паскарелла, обманутый и обокраденный своим компаньоном, разорен и стоит на грани банкротства. Лишь усилиями детей, все-таки вырвавшихся к настоящей жизни, и ценой утраты родительского авторитета ему удается спастись от долговой тюрьмы. Любопытно, что Верфель, описывая в этом романе Италию 20-х годов, лишь мимоходом и как о чем-то мало-существенном говорит о становлении фашистского режима. Этой теме в романе уделено лишь несколько эпизодов иронически-насмешливого свойства. Однако уже через год Верфель подходит к проблеме фашизма несравненно ближе и серьезнее.

Замысел романа «Сорок дней Муса-Дага» («Die vierzig Tage des Mуса Dagh», 1933) возник у Верфеля еще в 1924 г., во время путешествия по Египту, Сирии и Палестине. Из рассказов местных жителей писатель мало-помалу выведал ставшую легендой историю о том, как в 1915 г. население нескольких армянских деревень, спасаясь от преследований и репрессий турецких властей, ушло в горы и более месяца оказывало упорное и успешное вооруженное сопротивление регулярным частям турецкой армии. В конце концов, благодаря счастливому стечению обстоятельств, несколько тысяч отважных армян были спасены и переправлены в Египет оказавшейся близости французской эскадры. Доскональное изучение военных архивов убедило Верфеля в достоверности фактов и позволило с достаточной точностью восстановить ход событий, которые легли в основу романа.

Ужасающая по своим масштабам операция по «переселению» армян в нежилые, пустынные районы, организованная турецким правительством в годы первой мировой войны и обрекшая сотни тысяч безвинных людей на гибель от физического истощения, болезней, голода, была актом вопиющего беззакония. С беспощадным разоблачительным пафосом Верфель воссоздал атмосферу развешивания националистической пропаганды и разжигания шовинистических страстей, а затем — словно в предвидении зверств фашизма — картину хорошо налаженного, поставленного на деловую основу массового истребления людей. Верфель руководство-

вался при этом не только своей художественной интуицией. В его романе найдется немало рассуждений, непосредственно направленных против программы национал-социализма.

Верфелю хватило художественного чутья и такта не превращать описываемые в его романе события в изображение национальной или тем более религиозной войны. В уничтожении армянского населения он видит хорошо организованную государственную «кампанию». Шовинизм «сверху» не находит у турецких граждан ни поддержки, ни сочувствия, больше того — подчас встречает протест. Здесь Верфелю не изменяет и его сатирическое дарование. С завидной точностью исследует писатель сложный механизм бюрократического государственного аппарата со всеми его гласными и негласными законами, скрытыми и видимыми пружинами. В изображении Верфеля вся показная мощь с виду налаженной, а на деле работающей вполсилы и вразнобой бюрократической машины рассыпается в прах, встретив организованное сопротивление маленькой и сплоченной группы людей, плохо вооруженных, но исполненных сознания собственной правоты и готовых стоять насмерть. Даже имея подавляющий перевес в силах, турецкие войска, специально отозванные с фронта для ликвидации «мятежа», не в состоянии преодолеть мужества и решимости пятисот мужчин, знающих, что за спиной у них матери, жены, дети и что пути к отступлению нет.

Роман «Сорок дней Муса-Дага» наиболее рельефно выявил все достоинства реалистической прозы Верфеля: глубокий и напряженный динамизм повествования, глубокое по мысли и психологически верное воплощение человеческих характеров, строгий и ясный стиль, завершенность композиции.

Особенно ярко написан Верфелем образ вождя повстанцев, бывшего офицера турецкой армии Габриеля Баградяна. Однако именно этот образ открывает в романе Верфеля второй, контекстуальный, символический план. Само название горы, на которой укрылись армяне, а Верфель это название не однажды переводит («Муса-Даг» значит «гора Моисея»), судьба главного героя книги (Баградян, проживший всю свою сознательную жизнь во Франции, лишь совершенно случайно оказывается в родном селе), странности его поведения (в критических ситуациях Баградян действует как бы по наитию, по озарению свыше), сцепление целого ряда благоприятных обстоятельств, составляющих как бы последовательный ряд «чудес», и, наконец, счастливый «исход» армян в Египет — все это, вместе взятое, создает недвусмысленную аналогию известному ветхозаветному сюжету. Эта аналогия проступает и в заключительных сценах романа, когда Габриель Баградян, уже эвакуировав армян на французские суда, сам остается на берегу и погибает под турецкими пулями. Армяне спасены, миссия Баградяна исполнена.

Религиозные мотивы в творчестве Верфеля звучали еще в период экспрессионизма (сборник «Судный день»); стихотворный сборник «Заклинания» («Die Beschwörungen», 1922) придает им мистический оттенок. Религиозные темы и сюжеты трактует Верфель и в своих исторических драмах — «Павел среди иудеев» («Paulus unter den Juden», 1926) и «Царство божие в Чехии» («Das Reich des Gottes in Böhmen», 1930); явственно ощущаются они и в романе «Барбара, или Благочестие». Отвлеченная, абстрактно-гуманистическая позиция писателя заведомо определила направление его поисков. Стараясь найти в человеке опору, способность противостоять суровым и безразственным требованиям века, Верфель уповаает на самого человека, на «божественное» в нем, на его веру и на его исконную — заповедями освященную — потребность творить добро. В романе «Сорок дней Муса-Дага» этот характер гуманизма писателя проявился со всей очевидностью: «чудеса» тут вершит не бог — своей самоотверженностью, жертвенностью, высшим нравственным героизмом чудеса творят люди.

Роман «Сорок дней Муса-Дага» не только подвел итог исканиям Верфеля 20-х годов, но и открыл новые, качественно иные тенденции в его творчестве. Все чаще стремится писатель угадать пути современной ему истории, все глубже вдумывается в грозные, противоречивые и скоротечные события века. В 1931—1932 гг. Верфель выступает во многих городах Германии с двумя публичными лекциями, которые он затем издал в виде эссе: «Можем ли мы жить без веры в бога?» («Können wir ohne Gottesglauben leben?», 1932) и «Реализм и духовность» («Realismus und Innerlichkeit», 1932). Впоследствии вместе с речью «О самой чистой благодати человека» («Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen», 1938) эти произведения легли в основу сборника эссе «Zwischen Oben und Unten», вышедшего в 1945 г.

Представляется знаменательным уже тот факт, что Верфель, человек в общем аполитичный, в эти годы решается на целый ряд публичных выступлений. Само время звало писателя к гражданской активности. «Один только взгляд на нашу современность, современность 1930, 1931 годов! Непредвиденный прогресс в технике. Ирреальность экономической жизни достигает высшей точки. Порочный круг противоречий между кричащим предложением и несуществующим спросом удавом обвил шею общества. Машина, некогда низринувшая народные массы к обнищанию индустриального пролетариата, теперь — стремясь к собственному совершенству — низвергла их к обнищанию вдесятеро более ужасному, к обнищанию безработицы... Если в Бразилии щедрый урожай кофе, то в Нью-Йорке из-за этого не менее щедрый урожай самоубийств. Куда как реальный мир, ничего не скажешь»⁶. Верфель с болью говорит о том, что современная эпоха «подавляет духовность, обесценивает творческое начало», она провозглашает «вещи мерой человека», преднамеренно забывая о том, что «лишь человек — мера всех вещей».

Тема человека как «меры всех вещей» становится ведущей в поэтическом сборнике «Сон и пробуждение» («Schlaf und Erwachen», 1935), куда вошли стихотворения конца 20-х — начала 30-х годов. В этой книге с неожиданной ясностью во всей полноте раскрылись результаты тех глубоких внутренних изменений, которые исподволь вызревали в лирике Верфеля еще в сборниках «Судный день» и «Заклинания»: образы обрели классическую строгость очертаний, стали более завершенными, точными и пластичными, не утратив былой силы и эмоциональности; поэт вернулся к плавной и грустной элегической манере, свойственной первым его стихам, но теперь его голос, освободившийся от экспрессионистских интонаций, зазвучал легко, уверенно и чисто. Вдумчивая простота, обретенная Верфелем-лириком в пору поэтической зрелости, особенно помогает почувствовать всю глубину его любви и сострадания к людям.

Мрачная, предгрозовая атмосфера начала 30-х годов не могла не сказаться на поэзии Верфеля. В его стихах все явственней ощущается болезненная отрешенность от времени, стремление уйти в себя и сосредоточиться на одной мысли: о непреходящей ценности человеческой жизни, о высшем призвании человека служить добру. Если ранняя лирика поэта чутко — пусть опосредствованно и абстрактно — реагировала на важнейшие события века, то в сборнике «Сон и пробуждение» приметы эпохи, ее внутреннее напряжение в преддверье грандиозных исторических катаклизмов выражены слабо; время звучит в этих стихах только далекими отголосками. Лишь в конце 30-х годов в последнем цикле сборника «Стихи трех десятилетий» («Gedichte aus drei Jahrzehnten», 1939) и в некоторых более поздних стихах поэзия Верфеля обратится к явлениям современ-

⁶ F. Werfel. Realismus und Innerlichkeit. Wien — Berlin — Leipzig, 1932, S. 16.

ности, но и тогда обращение это не будет активным и публицистически злободневным, не пойдет дальше удручающей констатации отвратительных фактов, не преодолает аполитичности и не прорвет замкнутой сосредоточенности на собственном внутреннем мире.

Бытие представляется Верфелью хаотическим переплетением множества людских судеб, и единственной непреложной истиной в бесконечном круговороте времени остается только уверенность в том, что ни одна жизнь не прожита напрасно, что каждый человек внес свою — пусть и малую — толику добра в вечный образ мира. Это своеобразное мироощущение лирики Верфеля особенно ярко воплотилось в стихотворении «Снегопад»:

Всесветное жизни движенье,
Как медленный снега полет...
Ничья судьба не уйдет без следа,
И жив будет тот, кто умрет,
Он так же растает под ветром весенним
И с вечным сроднится — уже навсегда.

Перевод М. Рубиницко

Приход Гитлера к власти означал для писателя окончательную утрату надежд на разумное и гуманное развитие истории и повлек за собой глубокую творческую депрессию, продлившуюся несколько лет. Лишь немногие произведения 30-х годов напоминают об авторе «Одинокашников» и «Сорока дней Муса-Дага».

Глубоко потрясенный преследованиями и массовым уничтожением еврейского населения в Германии, Верфель обращается к темам трагических легенд еврейского народа. Так возникают две обработки библейских сюжетов — драма «Путь предвесья» («Der Weg der Verheissung», 1935) и роман «Услышьте глас!» («Höret die Stimme!», 1937). Написанная в 1937 г., а опубликованная в 1941 г. новелла «Скверная легенда о несостоявшемся повешении» («Die arge Legende vom gerissenen Galgenstrick») посвящена гражданской войне в Испании. С ожесточенным сарказмом писатель повествует о том, как приговоренный к смерти отъявленный бандит, чудом избежав сперва расстрела, а потом виселицы, милостью фашистов становится образцовым солдатом франкистской армии. Перемена «профессии» никак не отражается на образе жизни преступника: он по-прежнему с успехом грабит, убивает и насилует, но теперь уже на «законных» основаниях. Несмотря на непримиримый сатирический пафос этой новеллы, в ней отчетливо проступил и глубокий пессимизм Верфеля. Обязательный для каждого его произведения поединок добра и зла на сей раз заканчивается безоговорочной победой зла, на стороне которого не только преступное время, но, кажется, и сама судьба, некая фатальная цепь «счастливо» сложившихся обстоятельств.

До 1938 г. Верфель, как и прежде, живет то в Вене, то в Праге, совсем по соседству с «Третьим рейхом». После «присоединения» Австрии и оккупации Чехословакии фашистскими войсками писатель окончательно лишился родины. Он эмигрирует во Францию, а с 1940 г. живет в США, в Калифорнии, где сближается с многими писателями немецкой эмиграции, особенно с Томасом и Генрихом Манном и с Фейхтвангером. Роман «Утраченное небо» («Der veruntreute Himmel», 1939), написанный в эти годы, многими своими чертами перекликается с произведениями 20-х годов; по своему колориту он схож с романом «Барбара, или Благодетель», однако основной конфликт здесь выглядит иначе. В этой книге Верфель последовательно, хотя и с излишней правоучительностью, проводит мысль о преступности использования недолжных средств для достижения пусть даже самых благородных целей. История жизни чешской служанки Теты Линеке, осквернившей свою веру корыстными по-

мыслями, должна была, во замыслу Верфеля, учить истинно нравственному отношению к религии. Тета Линек заключает своего рода сделку с небом: она посылает в духовную семинарию своего племянника, регулярно снабжает его деньгами на учебу, но за это надеется попасть в рай. Характер бедной и наивной женщины воплощен Верфелем с такой силой, с такой любовью, что заслуженная кара, постигшая Тету (племянник и не думал учиться в семинарии, он преспокойно проживал ее деньги и стал не священником, а мошенником), вызывает у читателя искреннее сострадание. Тем не менее история Теты Линек — это история предательства, совершенного человеком по отношению к самому себе, к своей сущности. Невинный житейский компромисс, который заключила Линек с собственной совестью, на поверку оказывается актом безнравственности.

С романом «Однокашники» перекликается повесть «Бледно-голубым женским почерком» («Eine blassblaue Frauenhandschrift», 1941) — едва ли не лучшее из поздних произведений Верфеля. Это тоже исповедь «одного греха молодости», история горького, но уже запоздалого и ненужного раскаяния. Вообще тема «преступления и наказания», тема обязательного и неотвратимого нравственного возмездия за совершенную — пусть даже давно — подлость, тема высшей и пожизненной ответственности человека за «грехи молодости» проходит через все творчество писателя. Герой новеллы Верфеля, когда-то в юности подло обманувший женщину, стал видным чиновником, обладателем красивой жены и солидного состояния. Но в течение одного дня он утрачивает сразу эту видимость счастья и благополучия, узнав, что у него был и умер сын, поняв, что он никогда не любил свою жену, а любил ту, другую женщину, что он предал не только чужую, но и свою любовь, разрушил и осквернил не только другую, но и свою собственную жизнь.

В годы второй мировой войны Верфель с трудом и лишь исподволь освобождается от горького пессимизма недавних лет. Для преодоления кризиса потребовались силы, мужество, время. Перелом в мироощущении писателя наметился уже в романе «Гимн Бернадетте» («Das Lied von Bernadette», 1941). Произведение это показало, что Верфель не утратил веры в светлую, изначально добрую, глубокого нравственную сущность человека. С огромной реалистической силой и подлинно гуманистическим демократизмом воссоздал он характер главной героини романа — крестьянской девушки Бернадетты Субиру, образ которой, как и все произведение в целом, следует отнести к наиболее ярким творческим достижениям писателя.

Роман «Гимн Бернадетте» может служить стилистическим образцом верфелевской прозы — емкой по мысли, точной в описаниях, глубоко откровенной и подкупающе безыскусной. Исторический фон — Франция середины прошлого столетия — передан Верфелем умело и правдиво. Искреннее сострадание и глубокая любовь, чувства, которые он постоянно питал по отношению к бедным людям, пронизывают изображение убогого, но более чистого и честного, по сравнению с цивилизованным и просвещенным миром, быта крестьянской семьи Субиру. Однако за конкретными реалистическими очертаниями в романе проступает символический подтекст. «Гимн Бернадетте» — книга о неодолимой, сокрушающей все препоны и условности вере в силу добра. Трагедия религиозный в своей основе сюжет, Верфель снова сделал центром повествования не божественное провидение, а простого смертного, обыкновенного человека — но прекрасного и нравственно безупречного. Чудо, явленное Бернадетте Субиру, — лишь призыв к исполнению миссии. Мир, погрязший в безверии, прозябающий в мраке нищеты, обыденности и деловитой практичности, не способен понять и принять добро. Однако бесстрашие и самоотверженность одного человека оказываются в конечном счете сильнее суестьи и косности окружения.

В романе о Бернадетте, возможно, скрыта и некая глубоко личная, почти автобиографическая аналогия. Отстаивая добро каждой своей строкой, Верфель не видел в этой борьбе иного исхода, иной надежды, кроме надежды на нравственную стойкость человека. Герои его все чаще остаются одни перед лицом труднейших этических коллизий, но все чаще находят они в себе силы выстоять и победить. И если в некоторых произведениях 30-х годов мы наблюдаем мрачные, исполненные безнадежности картины разгула греха, то уже в 1942 г., в повелле «Доподлинная история о восстановлении креста» («Die wahre Geschichte vom wiederhergestellten Kreuz»), извечный конфликт добра и зла разрешается иначе. В образе священника Аладара Фюрста, который, вместо того чтобы поцеловать протянутую ему эсэсовцами самодельную — из креста «сработанную» — свастику, невозмутимо отрывает ненавистные поперечины и целует крест, после чего погибает под пулями, — сконцентрировался гневный антифашизм Верфеля.

К 40-м годам относится также единственная, пожалуй, крупная драматургическая удача Верфеля⁷. Его экспрессионистские пьесы почти не имели успеха, а успех исторических драм, за исключением драмы «Хуарес и Максимилиан» («Juarez und Maximilian», 1924), был довольно умеренным. Но вот «комедия трагедии» «Якобовский и полковник» («Jacobowski und der Oberst», 1944) долго не сходила в послевоенные годы с европейской сцен.

Странное жанровое определение — «комедия трагедии» — дано Верфелем не случайно. В этой веселой пьесе об отчаянном бегстве двух польских эмигрантов через оккупированную фашистами Францию смешное все время готово сорваться в пропасть трагического, чудаковатые и обаятельные герои пьесы, напоминающие Дон-Кихота и Санчо Пансу, то и дело балансируют на грани гибели, сами о том не зная, но иногда и не желая знать.

Чередование и взаимопереплетение комических и трагических элементов вообще характерно для произведений Верфеля 30-х и 40-х годов. Это свойство его творчества возникло не как следствие нравственной индифферентности по отношению к противоречивым, стремительным и переменчивым событиям века и отнюдь не было вызвано беспринципностью или глубокой — на грани цинизма — внутренней опустошенностью. Сочетанием трагического и комического Верфель стремился передать специфическую атмосферу того времени, когда ужасное соседствовало со смешным, возвышенное — с низменным и ничтожным, а окружающая писателя действительность воспринималась как чудовищный хаос абсурдных несоответствий. Жанровое определение «комедия трагедии» приобретает у Верфеля особый смысл: комедийные события разыгрываются в драме «Якобовский и полковник» на фоне грандиозной общечеловеческой трагедии, отзвуки которой то и дело врываются в действие пьесы. Трагедия, правда, уже приближалась к развязке.

Весть об окончании войны застала Верфеля за работой над новой книгой. Роман «Звезда нерожденных» («Stern der Ungeborenen», 1946) — последнее произведение писателя, во многом отличное от всего, что было создано им ранее. Лихолетье фашизма и второй мировой войны углубило сомнения писателя в правильности пути, которым шло развитие общества. Еще в 1937 г. в речи «О самой чистой благодати человека» писатель говорил: «Мы в своем техническом высокомерии зашли так далеко, что определяем ранг отдельных эпох культуры лишь по тому, насколько совершенны были тогда инструменты... Не удивительно, что «нормальный средний человек», если только его вообще занимают подобные досуговые размышления, с высоты своего нынешнего комфорта взирает на древ-

⁷ О. Верфеле-драматурге см.: Paul W i m m e r. Franz Werfels dramatische Sendung. Wien, 1973.

нейший — и даже на античный — мир с леденящим душу небрежением, даже не допуская мысли о том, что его хваленый прогресс может оказаться и регрессом и что этот его не подлежащий якобы никакому сомнению взлет куплен ценой невообразимого духовного оскудения»⁸.

Раздумья над судьбами прогресса, купленного ценой бездуховности, и определили специфику романа «Звезда нерожденных»⁹. Верфель намеренно направил свою фантазию по руслу научно-технической мысли века и попробовал предвосхитить очертания того будущего мира, который может возникнуть на основе современной цивилизации капитализма. Логически развил, домыслив тенденции современности, спроецировав ее на тысячелетия вперед, писатель создал весьма своеобразную «антиутопию». Он показал, как буржуазное общество, даже «сняв» основные свои противоречия (производство и потребление, общественное разделение труда и т. д.), не может, однако, вернуть людям гармоническое мироощущение.

Продуманная до последних мелочей обихода, доведенная до фантастической комфортабельности безбедная и беззаботная жизнь далеких потомков предстает в изображении Верфеля все же отнюдь не идиллией. Грандиозный прогресс материальности таит в себе не менее грандиозный регресс духа, все более безнадежный отход от первичных нравственных ценностей. Одного случайного инцидента оказывается достаточно, чтобы эта на первый взгляд столь совершенная цивилизация будущего обернулась своей противоположностью — варварством, убийством, насилием, войной. Так — в причудливой, аллегорической форме фантастического романа — писатель еще раз пытался напомнить людям о необходимости вдумчиво, критически, без иллюзий оценивать события и тенденции эпохи, свидетелями и современниками которой они являются. Верфель как автор «Звезды нерожденных» был не одинок в своих тревогах относительно перспектив развития человечества, его цивилизации и культуры. В годы войны к тем же проблемам и в том же жанре антиутопии обратились Герман Гессе, Герман Казак и другие писатели.

Роман «Звезда нерожденных» был опубликован уже посмертно. Франц Верфель умер в августе 1945 г. в Калифорнии. Он дожил до победы над фашизмом, до события, которого ждал и желал страстно, ибо на карту была поставлена его вера в человека и в человечность. Верфель сохранил эту веру отнюдь не легко, он пронес ее через времена грозных исторических потрясений, сквозь разочарование и отчаяние, не раз охватывавшие писателя за долгие годы тоски по родине, тоски, которую он так взволнованно передал в своей «Пражской балладе».

⁸ F. Werfel. Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen. Stockholm, 1938, S. 17—18.

⁹ О позднем творчестве писателя см.: Detlef Kuhlens kamp. Werfels späte Romane. Frankfurt am Main, 1971.

КИШ

Э. Э. Киш, еще в 20-е годы прозванный «неистовым репортером», вошел в историю немецкой и мировой литературы как один из основоположников художественной публицистики в литературе социалистического реализма. Наряду с Д. Ридом, Ю. Фучиком, Ф. К. Вайскопфом, А. Барбюсом, М. Андерсеном-Нексе, Л. Рейснер, С. Третьяковым, М. Кольцовым и другими, Киш сделал значительный вклад в развитие публицистического искусства, рожденного историко-культурными условиями, общественными и эстетическими требованиями послеоктябрьской эпохи. Киш принадлежал к социалистическим представителям пражской немецкой литературы (Р. Фукс, Ф. К. Вайскопф, Л. Фюрнберг), творчество которых характеризовалось ярко выраженной интернационалистской направленностью¹.

1

Эгон Эрвин Киш (Egon Erwin Kisch, 1885—1948) родился в Праге в семье торговца сукном. Учился в монастырской школе, затем в реальном училище и некоторое время в техническом институте, слушал лекции по философии и истории литературы в Пражском немецком университете. Отслужив год в армии (1904), он работал репортером местной хроники в пражских немецких буржуазно-либеральных газетах — «Прагер Тагблатт» и «Богемия» (1906—1913). В эти же годы устанавливаются его прочные связи с пестрым литературным миром Праги. В пражских немецких литературных кафе он часто встречается с Бродом, Верфелем, Кафкой, Мейринком, Фуксом, Виндером, тесно общается с чешскими писателями, тяготеющими к социализму, и деятелями рабочего движения. Его друзьями были Я. Гашек, А. Мацек, М. Майерова, Ф. Шрамак, В. Вацек, А. Запотоцкий и др.

В 1914—1915 гг. Киш в чине капрала находится в действующей армии, участвует в боевых операциях, а затем, оправившись от тяжелого ранения, до конца войны служит в военном министерстве в Вене.

1914—1919 гг. — период формирования Киша-революционера. В довоенное время Киш весьма критически относился к порядкам в Австро-венгерской монархии, искренне сочувствовал угнетенному чешскому народу, горячо интересовался жизнью обездоленных и униженных, увлекался творчеством Э. Золя и М. Горького, искусством К. Менье, К. Кольвиц, Г. Цилле. Но как сам позднее признавался, о социальных причинах человеческих страданий он не имел ни малейшего представления и был очень далек от идей социализма.

На социально-политические раздумья Киша толкнула прежде всего

¹ См.: Т. Балк. Киш и искусство репортажа. — «Интернациональная литература», 1935, № 4; Ю. Кравцова. Художественный репортаж Э. Э. Киша. — «Филологический сборник ЛГУ», 1957, № 1; Н. М. Матузова. Празькі німецькі соціалістичні письменники. Київ, 1971; Dieter Schlenstedt. Egon Erwin Kisch. Leben und Werk. Berlin, 1972.

военная действительность. Он знакомится с марксистскими трудами и ищет контактов с революционным рабочим движением. Венские анархисты, интеллигенты-пацифисты, леворадикальная молодежь, федерация революционных социалистов «Интернационал» во главе с известным коммунистом Лео Ротцигелем, наконец, подпольная революционная деятельность, работа в солдатских Советах и участие в битвах венской Красной гвардии, которые способствовали свержению Габсбургов и провозглашению австрийской буржуазной республики,— таков был путь Киша в течение 1917—1919 гг. Огромную роль в формировании революционных воззрений Киша сыграла Октябрьская социалистическая революция, о значении которой он писал в своих статьях в редактируемой им в 1918—1919 гг. венской газете «Ди роте гарде». В 1919 г. Киш становится членом Коммунистической партии Австрии, в 1925 г. вступает в компартию Германии².

С 1920 г. Киш живет в Берлине, работает в немецкой демократической и коммунистической печати³. Как ее сотрудник он посещает многие страны Европы, США, Африку, Советский Союз. Вместе с И. Бохером, К. Грюнбергом, Э. Вайнертом и другими он входит во временное правление основанного в 1928 г. Союза пролетарско-революционных писателей Германии. В 1930 г. как член президиума МОРП принимает участие в работе Второй международной конференции революционных писателей в Харькове.

После гитлеровского переворота в феврале 1933 г. Киш был арестован, некоторое время он сидел в подземелье тюрьмы Шпандау в Берлине. Но как чехословацкого подданного его освобождают и высылают в Прагу, откуда он уезжает в Париж. Во Франции Киш продолжает большую антифашистскую работу, участвует в Международном конгрессе писателей в защиту культуры в Париже. В конце 1934 г. по поручению Барбюса он едет на антивоенный конгресс в Австралию, в 1937—1938 гг. находится в Испании, выступает на Международном конгрессе писателей в Мадриде⁴.

Когда началась вторая мировая война, Кишу с большим трудом удалось выехать из Франции и после многих осложнений добраться до Мексики. В Мехико он был вице-президентом клуба имени Генриха Гейне — немецкой антифашистской литературной организации, основанной А. Зегерс, Л. Ренном и А. Абушем, сотрудничал в журнале немецкой антифашистской эмиграции «Фрайес Дойчланд».

В 1946 г. Киш возвратился в освобожденную Чехословакию. Он строил обширные творческие планы, но им не суждено было осуществиться. После тяжелой болезни Киш умер 31 марта 1948 г.⁵

2

Неистовая любознательность, постоянное стремление к открытиям в сочетании с необычайной энергией делали Киша непоседливым, неутомимым, он объездил чуть ли не весь мир. Все, о чем писал Киш, он хотел непременно испытать сам и потому не раз рисковал жизнью ради установления истины. По словам Б. Узе, «описывая мир, он стремился его изменить, а изменяя мир, стремился его описать». Но «приключения» Киша не были самоцелью,— он торопился познать жизнь в самых разнообразных ее проявлениях. «Решающее качество писателя —

² О формировании Киша — пролетарского революционера см.: J. Poláček. Der junge Kisch.— «Philologica Pragensia», 1965, N 1; 1966, N 3; J. Poláček. Egon Erwin Kisch 1914—1920. Bausteine einer Biographie.— «Philologica Pragensia», 1967, N 3.

³ См.: «Veröffentlichungen deutscher sozialistischer Schriftsteller in der revolutionären und demokratischen Presse 1918—1945. Bibliographie». Berlin und Weimar, 1966.

⁴ См.: E. E. Kisch. Unter Spaniens Himmel. Berlin, 1961.

⁵ О жизни Киша см.: «Kisch-Kalender». Berlin, 1955; E. Utitz. Egon Erwin Kisch. Der klassische Journalist. Berlin, 1956.



Эгон Эрвин Киш

Портрет Рудольфа Шлихтера, 1928

не стиль, а мужество»⁶,— говорил Киш и не раз доказывал это собственным примером.

Киш обитал в дешевых ночлежках, стоял в очередях за похлебкой для нищих, работал на живодерне, ходил с рыбаками в море, купался в «чудотворных» источниках Лурда, пробирался на тюремные кладбища, лазал на чердак пражской синагоги, куда сотни лет не ступала нога человека, спускался в серебряные рудники, в костюме водолаза ходил по морскому дну, добирался до кратера действующего вулкана, с подложными документами объездил США и гоминдановский Китай.

Когда в 1934 г. Киш прибыл в Австралию, местные власти под давлением германского посольства запретили ему сойти на берег. Тогда он прыгнул на причал с палубы корабля, сломал ногу. Его отправили в Сиднейскую тюрьму. Несмотря на физические страдания, он дополз до двери одиночной камеры и всю ночь громко выражал свое возмущение австралийской «демократией». Его перевезли в больницу. Оттуда он совершает побег и, передвигаясь на костылях, объезжает чуть ли не весь материк, призывая австралийцев к борьбе против фашизма.

Удивительный репортерский «нюх» на сенсации, незаурядные детективные способности Киша позволяли ему срывать занавесы с тайн, тщательно оберегаемых реакцией. В 1913 г. он сделал достоянием широкой общественности скрываемую военными властями одну из самых крупных шпионских афер мировой истории — измену начальника австрийской разведывательной службы полковника Альфреда Редля, оказавшегося шпионом царской России⁷ («Der Fall des Generalstabschefs Redl», 1924;

⁶ В. U h s e. Gestalten und Probleme. Berlin, 1959. S. 288.

⁷ См.: В. Турок. Романы Вайксифа об Австро-Венгрии.— Ф. К. Вайскопф. В бурном потоке. М., 1968, стр. 517—519.

«Wie ich erfuhr, dass Redl ein Spion war». — «Marktplatz der Sensationen», 1942). В 1927 г. Киш расследовал дело несправедливо обвиненного в уголовном преступлении известного немецкого революционера Макса Гельца («Sieben Jahre Justizskandal Max Hoelz», 1928), в 1933 г. опубликовал статью «О закулисных причинах поджога рейхстага» («Über die Hintergründe des Reichstagsbrandes»). Киш первым выяснил интересные подробности пребывания В. И. Ленина в Цюрихе в годы войны («Lenins möbliertes Zimmer», 1923—1924) и в Праге в начале столетия («Modratschek erfährt, wer der Mayer war», 1930).

Литературное наследие Киша составляет около тридцати томов. Его перу принадлежат: книга стихов «С цветущей ветки юности» («Vom Blütenzweig der Jugend», 1904); роман «Сводник» («Der Mädchenhirt», 1914); четыре пьесы — «Украденный город» («Die gestohlene Stadt», 1922), «Путешествие вокруг Европы за 365 дней» («Die Reise um Europa in 365 Tagen», 1922 — в соавторстве с Я. Гашеком), «Вознесение Тоньки-висельницы» («Die Himmelfahrt der Galgentoni», 1924), «Погоня» («Die Hetzjagd», 1926); два сборника рассказов — «Нахальный Франц» («Der freche Franz», 1906) и «Пражские дети» («Prager Kinder», 1913). Самое ценное в творчестве Киша — двадцать пять книг художественной публицистики.

Художественно-публицистические произведения Киша принято называть «репортажами». В зарубежном литературоведении под этим термином имеют в виду «репортаж» не в нашем понимании, т. е. газетное или радиосообщение о каком-то событии, а то, что мы называем «очерком». Сам Киш вначале именовал свои работы «фельетонами», «этюдами нравов», «статьями». Только в 1918 г. утвердилось понятие репортаж (Bericht — «сообщение»). Поэтому позже серии и книги очерков Киша тоже получили название «репортажей». В своей теоретической и практической деятельности писатель оперирует в основном понятием «репортаж», имея в виду многочисленные разновидности художественной публицистики, которую он понимал чрезвычайно широко. Об этом свидетельствует составленная и прокомментированная им антология, демонстрировавшая образцы публицистического творчества известных писателей и общественных деятелей начиная с античности и кончая XX столетием («Klassischer Journalismus. Die Meisterwerke der Zeitung», 1923).

Киш сделал немало как теоретик художественной публицистики. Его теоретические исследования о художественном репортаже развивались в нескольких направлениях: анализ работы репортера, выяснение и определение идейных и художественных особенностей жанра и, наконец, обоснование равноправия художественной публицистики среди других видов словесного искусства, борьба за превращение, по словам Т. Балка, Золушки журналистики в принцессу литературы.

Взгляды Киша на репортаж все время развивались. От утверждения тезиса об «объективности», «нейтральности» репортера, обязанного сообщать только точные факты, во второй половине 20-х годов он приходит к определению сущности новой публицистики как правды жизни, увиденной сквозь призму революционного темперамента художника⁸. Отстаивая миссию «репортера на баррикаде», он требует от него синтеза точного факта и коммунистической партийности.

Борьба против низкопробного репортажа, неизбежно рождаемого буржуазной прессой, а с другой стороны — против противников жанра как не отвечающего требованиям «чистого искусства», поиски новых форм художественного репортажа, соотношение в нем точного факта и творческого воображения (по терминологии Киша, «логической фантазии»), использование традиций, отстаивание реалистического характера художе-

⁸ E. E. Kisch. Vorwort.— J. Reed. Zehn Tage, die die Welt erschütterten.— Wien—Berlin, 1927; E. E. Kisch. Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit; E. E. Kisch. Reportage als Kunstform und Kampfform.— «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland». Berlin, 1962.

ственной публицистики, своеобразии публицистической типизации, технические приемы работы журналиста — вот те основные проблемы, которые занимали Киша-теоретика⁹.

В борьбе за высокое идейно-художественное качество новой публицистики Киш не был одинок. Его горячо поддерживали Ю. Фучик, Э. Оттвальт, Т. Балк, А. Барбюс, А. Габор, М. Голд, А. Зегерс, В. Бредель и др. Правда, некоторые из них, в том числе и сам Киш, в пылу полемических споров конца 20-х — начала 30-х годов впадали в крайности, утверждая, что в пролетарском искусстве художественный репортаж должен вытеснить все остальные жанровые формы. Но в целом борьба Киша и других революционно-пролетарских писателей за художественный репортаж составляла важный участок их общей битвы за новое, социалистическое искусство. «Репортаж в сегодняшней литературе является разведывательной работой, трудом пионера»¹⁰, — писал в 1927 г. Бехер. Иными словами, Бехер, Киш и их соратники правильно ощущали, что художественная публицистика была одним из плодотворных путей овладения новой, революционной действительностью, новыми темами и образами, новым творческим методом.

3

Репортажное наследие Киша отличается большим жанровым разнообразием. Некоторые его произведения напоминают фельетоны, автобиографические очерки, политические эссе, культурно-исторические исследования, мемуары, путевые заметки. Иные близки к рецензиям или отчетам, некоторые имеют драматизированную форму или форму новеллы и т. п. Границы между многочисленными разновидностями публицистики Киша зыбки, текучи. Стремясь, как уже говорилось, лишить репортаж характера сенсационной однодневки и поднять его на уровень произведений высокого искусства, писатель многократно и тщательно перерабатывал и шлифовал свои очерки и объединял их в большие циклы и книги. Идейно-художественная эволюция Киша-«репортера» органически переплетается с развитием его социально-политических и эстетических воззрений.

Первые книги его репортажей — «Из пражских переулков и ночей» («Aus Prager Gassen und Nächten», 1912) и «Приключения в Праге» («Die Abenteuer in Prag», 1920), составленные из корреспонденций начиная с 1906 г., посвящены в основном пражскому люмпен-пролетариату. Рисуя отдельные конкретные случаи, красочно изображая жизнь обитателей пражского «дна», Киш тем самым обличал правящие классы Австро-Венгрии. Вместе с тем педаантичная фактографичность автора сужала идейную направленность его пражских сообщений. Однако в целом пражские репортажи обогатили его огромным опытом, помогли писателю изучить родной город. Тема Праги, тема Чехии проходит через все дальнейшее творчество Киша, вплоть до последних произведений. Еще перед первой мировой войной Прага, обнажив перед ним «исторические черты большого города капиталистической эры»¹¹, по свидетельству самого писателя, стала опорным пунктом для его «выхода» на европейскую и мировую арену.

Книга Киша «Солдат в Пражском корпусе» («Soldat im Prager Korps», 1922), изданная в 1930 г. под названием «Запиши это, Киш!» («Schreib das auf, Kisch!»), возникла из дневника автора в дни его пре-

⁹ О теоретических взглядах Киша на репортаж см.: А. Дымшиц. Эгон Эрвин Киш и искусство репортажа. — А. Дымшиц. Литература и народ. Л., 1958; D. Schlenstedt. Die Reportage bei Egon Erwin Kisch. Berlin, 1959.

¹⁰ J. R. Becher. Zaren, Popen, Bolschewiken. — «Die Rote Fahne», 1927, N 12.

¹¹ P. Reiman. Von Herder bis Kisch. Studien zur Geschichte der deutsch-österreichisch-tschechischen Literaturbeziehungen. Berlin, 1961, S. 136.

бывания на фронтах мировой войны. Мастерски переплетая субъективно-лирический, «дневниковый» элемент с эпическим повествованием, Киш рисует войну со всеми ее кошмарами, отражает зреющие среди солдатских масс антивоенные настроения. Дневник Киша не мог иметь продуманной композиции, нередко в нем недостаточно выступают элементы типизации, порою превалируют натуралистические детали. Но книга Киша принадлежала, несомненно, к тем произведениям о первой мировой войне, в которых выдвигалась мысль о необходимости революционной борьбы против милитаризма. Подобно «Письмам с фронта» А. Барбюса, книга Киша отразила творческую лабораторию писателя, которая дает возможность проследить пути формирования его публицистического таланта.

Следующий этап творчества Киша — три большие по объему книги: «Нейтральный репортер» («Der rasende Reporter», 1925), «Гонка во времени» («Hetzjagd durch die Zeit», 1926), «Рискованные предприятия по всему свету» («Wagnisse in aller Welt», 1927). Каждая из них насчитывала около четырех десятков очерков, казалось, не связанных ни содержанием, ни местом действия, ни образом рассказчика, который, правда, не скрывал тех или иных собственных оценок, но как действующее лицо не выступал (в то время Киш еще не отказался от своего тезиса о некоей «нейтральной» позиции репортера). В расположении очерков с первого взгляда трудно усмотреть какую-то закономерность. В них причудливо переплетаются прошлое и современность, действие переносится из одной страны в другую, есть элементы случайного, неоправданной пестроты и т. п.

Все три книги (особенно первая) имели сенсационный успех. Они поразили читателя колоссальным богатством материала, разнообразием очерковых форм. Новаторская особенность публицистики Киша реально проявлялась в его интересе к экономическим и политическим первопричинам изображаемых явлений и фактов. Автор обнаруживал зоркость и мастерство, в мелком факте угадывая значительное, в незаметном — важное, в отдельном — общее, и таким путем вел читателя к серьезным социально-политическим или этическим обобщениям. Этому способствовали возросший жизненный и политический опыт писателя, а также его поездка в 1925—1926 г. в Советский Союз. В 1930 г. Киш писал: «Литературный репортаж, который я стремился утвердить как самостоятельный литературный жанр, впервые получил у меня... свой смысл и форму во время моего первого путешествия в Россию»¹².

Во второй половине 20-х годов столь же многообразна тематика его репортажей, но отчетливее, активнее проступает авторская установка, писатель все глубже раскрывает сущность классовых конфликтов, общегуманистическая позиция соединяется с позицией коммунистической партийности. На смену статичным зарисовкам действительности приходит изображение жизни в развитии, вместо представителей люмпен-пролетариата главными героями Киша становятся рабочие, крестьяне, труженики-интеллигенты. Изображение производственных процессов и техники перестает быть самоцелью, уступает место главному: раскрытию человеческих отношений.

В публицистике Киша обозначаются и некоторые новые формальные признаки. Если такой сборник, как «Приключения на пяти континентах» («Abenteuer in fünf Kontinenten», 1936), является произвольной мозаикой очерков, то другие книги обретают завершенное смысловое и композиционное целое, скрепленное идейно-тематическим единством (определенная страна, определенная проблема и т. п.)¹³. Стремление четко оформить композиционную структуру каждой книги особенно сказывается в репортажах, посвященных Советской стране: «Цари, попы, большевики» («Zaren, Po-

¹² «Schriftsteller der Gegenwart», Berlin, 1963, N 11, S. 41.

¹³ О новаторских идейно-художественных особенностях репортажей Киша с конца 20-х годов см. упоминавшиеся работы Д. Шленштедта.

рен, Bolschewiken», 1927)¹⁴ и «Азия основательно переменилась» («Asien gründlich verändert», 1932). В последнем сборнике Киш впервые рассматривает труд как вдохновенный творческий процесс (так к труду относятся в СССР). В этом сборнике сам рассказчик выступает как непосредственный участник социалистического строительства. Впервые у Киша выступает фигура положительного героя — передового советского человека. Автор создает тщательно выписанные реальные и в то же время типизированные образы советских людей, раскрывает их психологию, рассказывает о их нелегкой жизненной судьбе, о их идейном и моральном развитии (инженер Гиндин, Карши-аксакал, врач Анна Михайловна Орлова, узбечка Хасиад Миркулан и др.).

Книги Киша, наряду с многочисленными произведениями подобного жанра о СССР, созданными Д. Ридом, М. Андерсеном-Нексе, Ю. Фучиком, П. Вайяном-Кутюрбе, А. Барбюсом, Ф. К. Вайскопфом и другими писателями, были составной частью нового явления зарубежной революционной литературы 20-х — начала 30-х годов — художественного репортажа о Советском Союзе.

В 30—40-е годы Киш пишет политические, историко-культурные исследования — «Пражский Питаваль» («Prager Pitaval», 1931), «Рассказы о семи гетто» («Geschichten aus sieben Ghettos», 1934), «Карл Маркс в Карлсбаде» («Karl Marx in Karlsbad», изд. 1953), интересную книгу воспоминаний «Ярмарка сенсаций» («Marktplatz der Sensationen», 1942). Возвратившись в 1946 г. на родину, он намеревался создать книгу о новой Чехословакии, но успел написать в 1947 г. только несколько очерков¹⁵.

К 30—40-м годам относятся и художественно-публицистические шедевры Киша — результаты его многочисленных путешествий — книги репортажей о разных странах мира: «Американский рай» («Paradies Amerika», 1930), «Потаенный Китай» («China geheim», 1933), «Вход воспрещен» («Eintritt verboten», 1934), «Высадка в Австралии» («Landung in Australien», 1937), «Три коровы» («Die drei Kühe», 1938), «Солдаты на морском побережье» («Soldaten am Meeresstrand», 1938), «Открытия в Мексике» («Entdeckungen in Mexiko», 1945).

Если вспомнить о множестве произведений, написанных в тот период о США, Испании, Китае и т. д., то можно констатировать, что Киш выбирал для своих путешествий страны, о которых, казалось бы, и без него мир знал достаточно много. Но даже и об известных явлениях, событиях, фактах Киш рассказывал неповторимо по-своему.

Упомянутые выше книги, наряду с произведениями об СССР, составляют самую ценную часть творческого наследия Киша. В них полнее всего проявляются качества, которые заметны еще в его ранних очерках: мастерство художественно-публицистической типизации, безупречное владение техникой захватывающего повествования, виртуозность композиционных, стилистических, языковых приемов, неисчерпаемая изобразительность, поражающая читателя оригинальными художественными находками.

«Американский рай» включает в себя сорок один очерк. Книга построена как рассказ доктора Бекера (имеется в виду сам Киш) о своих приключениях и впечатлениях во время путешествия по США. Фигура Бекера придает книге сюжетную стройность и организует ее композиционно. В первом очерке речь идет о том, как трудно было доктору Бекеру попасть в Америку, последний очерк построен как прощальное лирическое письмо героя к мексиканской девушке Инес в Сан-Франциско. Автор переносит своего героя из города в город, из учреждения в учреждение,

¹⁴ Книга получала высокую оценку А. Луначарского. — См.: А. Луначарский и Я. Эгон Эрвиг Киш. — «Литературная газета», 29 июля 1929 г.

¹⁵ «Friedhof, reichend von Industrie-Revolution zum Imperialismus», «Fischfang im Südböhmischen See», «Ein Tag mit Petr Bezruč», «Schuh-Werk». — E. E. Kisch, Der rasende Reporter. Berlin, 1955.

с предприятия на предприятие. При этом многочисленные очерки, посвященные одной и той же теме (Чикаго, Вашингтон, криминалистика в США, работа Голливуда и мн. др.), не следуют подряд, не объединены в циклы, а разбросаны, на первый взгляд, беспорядочно. Однако в этой внешней бессистемности кроется целенаправленный замысел: автор настойчиво обращает внимание читателей на характерные явления американской действительности. В каждом эпизоде книги писатель подчеркивает ее основную идею, которая таится в самом названии, — кричащее противоречие между видимостью и реальностью, наблюдаемое в США на каждом шагу. Кладбище собак свидетельствует не о любви к животным, а демонстрирует спесь богатей. Спорт культивирует не благородство, а жестокость и превращается в циничный бизнес. Орудие убийства — электрический стул — рекламируется как символ гуманности. Наглядными примерами Киш опровергает легенду об Америке как о стране «неограниченных возможностей», показывает иллюзорность процветания, обнаруживая признаки экономического кризиса, надвигавшегося на США.

Подобный композиционный принцип лежит в основе состоящего из двадцати четырех очерков «Потаенного Китая». В нем воссоздается страшная картина угнетения китайского народа местными феодалами и чужеземными империалистами. Но если в предыдущей книге широко применялись такие приемы комического, как юмор и ирония, то в этой превалирует гневный сарказм.

«Вход воспрещен» состоит из двенадцати очерков, посвященных восьми европейским державам. Но географическая разноплановость скреплена прочным идейно-композиционным стержнем: бескомпромиссной авторской позицией в изображении одинаково жестокой эксплуатации рабочего класса в различных отраслях промышленности разных стран.

«Высадка в Австралии» распадается на неравные по объему части. Первый репортаж («Дорога к антиподам»), в котором подробно рассказывается о путешествии автора на пятый континент, занимает добрую половину произведения. Последующие двенадцать — это короткие очерки, посвященные различным аспектам прошлого и настоящего Австралии и опровергающие сказку об «австралийском рае» для рабочих. Подобная композиция позволяет решить важную проблему, намечавшуюся уже в книгах Киша об СССР, Америке, Китае, — проблему образа и роли автора в художественно-публицистическом повествовании. В рассказе Киша о его необычайных «приключениях» в Австралии предстает образ передового представителя западноевропейской интеллигенции, писателя нового типа, который борется за революционные идеалы пером — и не только пером.

Репортаж «Три коровы» построен как сюжетный рассказ о жизненном пути одного героя — тирольского крестьянина Макса Баира, отправившегося в Испанию сражаться за ее свободу.

Каждый очерк Киша является маленьким шедевром повествовательной прозы, будучи законченным целым и в то же время органически вписываясь в общую композицию произведения.

Почти каждый очерк отличается своеобразным зачином. Это может быть динамичная сценка, оживленный диалог, веселая острота, неожиданная ассоциация, вопрос или ряд вопросов, каламбур, афоризм, парадокс, интригующий намек, обращение к читателю, поражающая деталь, бессмыслица, динамичный пейзаж, полемическое замечание, подлинная или придуманная цитата, эпитафия, статистическая таблица, сказочный символ, юмористическая фраза и т. д. и т. д. Примеров можно привести множество: «Я плюю на мир», — заявила шелковичная гусеница¹⁶. «Букет белых гладиолусов на длинных стеблях украшает ее грудь, вокруг нее мерцают свечи, у ее ног две женщины несут вахту смерти»¹⁷.

¹⁶ E. E. K i s c h. Der rasende Reporter, S. 131.

¹⁷ E. E. K i s c h. Entdeckungen in Mexiko. Berlin, 1947, S. 130.

«В глубинах гор жила-была принцесса по имени Мика. Когда она родилась, все феи явились к ее колыбели, и каждая ей что-то подарила...»¹⁸ «Ничто на земле не развивается так роскошно и не кончается так позорно, как мексиканская агава»¹⁹. «Впервые я познакомился с жевательной резинкой в виде нароста на моих брюках; кто-то дожевывал до конца и после этого похоронил кусок резинки на стуле, откуда он перебрался на мои штаны»²⁰.

Часто зачин очерка звучит как вступление к детективной истории: «Произошло убийство; короля Александра II Сербского, приехавшего позавчера в качестве гостя во Францию, застрелили при въезде в Марсель»²¹. Такие «интригующие» зачины сразу же приковывают внимание читателя, вводят в гуцу изображаемых событий. Концовки репортажей часто неожиданны и так же интригующе обрываются.

Сплошь и рядом заголовки очерков, построенные на игре слов, каламбурах и т. п., несут «рекламно-сенсационный», «загадочный» характер, например: «Полуколония с полуфабрикатами», «Люди в ртути, ртуть в людях», «Мексиканское сокровище нибелунгов», «Любовь и проказа», «Агавовая роца в кабаке», «Человек в битве петухов», «Каторжный остров в отставке», «В каждом ящике — труп», «Удивительные вещи об акулах, а также о другом допотопном зверье», «Бешеный сундук» и т. п.

Почти ни один очерк Киша по форме не похож на другой. Для каждого из них писатель находит особую, неповторимую композицию и неповторимую форму.

Так, прошлое и настоящее Ташкента изображено как поединок серого и красного цветов («Ташкент в двух красках»). Очерк о жестокой эксплуатации артистов Голливуда оформлен в виде впечатлений бога, посетившего Голливуд («Шесть тысяч раз: «Nothing in!»). Описание изготовления мехов и анализ торговли мехом подано от «имени» и через «психологию» животных («Три речи о мехах»), так же как бой быков изображен через «восприятие» быка («Бык и его противники»). Репортаж «Габлонц», посвященный тяжкому труду чешских стеклодувов, построен как цепь лирических раздумий и ассоциаций, вызванных у автора видом стеклянного украшения и изложенных при помощи анафоры: «Я держу стеклянную жемчужину между пальцами левой руки. Многие вижу я в этой жемчужине: материки и деревни. Что же, ведь и маленький глобус дает изображение Земли. Я внимательно вглядываюсь внутрь жемчужины, не видно ли там следов колониальной политики, мировой экономики... не отражается ли в ней судьба ее заморских потребителей и судьба тех, кто изготавливает ее в Габлонце, откуда она родом... Я вижу в моей жемчужине крупного бельгийского купца из Леопольдвилля в Конго... Я вижу в моей жемчужине несметную процессию индусов, идущих поклониться святым местам... Я вижу в моей жемчужине премьер-министра, делегированного в британский кабинет лейбористской партией... Я вижу в моей жемчужине забастовки и восстания»²².

Киш строит очерк, как едкий памфлет («Кладбище богатых собак»), как непринужденную беседу с читателем («Черная Австралия», «Деловая поездка»), как шуточный спор автора с ветерком («На берегу бухты Ботени»), как остроумное обыгрывание цитаты из Библии («Поклонение святому агнцу»), как интервью, взятое у мексиканской пирамиды («Интервью с пирамидами»), как романтическую сказку («Минерал моторизованного человечества»), как гневную авторскую инвективу («Индийская деревня под звездой Давида»), как экономический отчет с точными цифровыми данными («Спекуляция китайской валютой»), как своеобразный

¹⁸ Там же, стр. 141.

¹⁹ Там же, стр. 151.

²⁰ Там же, стр. 281.

²¹ E. E. K i s c h. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. IV. Berlin, 1962, S. 311.

²² E. E. K i s c h. Eintritt verboten. Paris, 1934, S. 55–57.



«Солидарность»

Литография Кете Кольвиц, 1932

комментарий к определенным положениям классиков марксизма-ленинизма («Капиталистический романс о багдадских евреях», «Иллюстрация к цитате из Ленина»), как исторический экскурс с нарочитым нарушением хронологических принципов («Материяк профессиональных союзов») и т. д.

Один из секретов мастерства Киша заключается в его «индуктивной» манере, в привычке идти от конкретного к общему, в умении находить невидимые нити между различными сферами общественного бытия, открывать в незримых связях вещей человеческие и общественные отношения, отыскивать «приключение в царстве факта» (Г. Гушперт). С этой особенностью связан вопрос о характере тех «мелких», «частных» фактов, которые избирал для своих произведений Киш. Если в своем раннем творчестве он искал действительно сенсационные, потрясающие факты, то в зрелых репортажах писатель стремится освещать незначительные, повседневные, привычные явления, будничные, неприметные детали, но освещать по-новому, с необычной точки зрения, в диалектической совокупности прошлого, настоящего и будущего. Это позволяло Кишу делать каждую широко известную тему неповторимо свежей, сенсационно интересной и одновременно достигать художественной типизации.

Подобный прием отчасти напоминает брехтовский «эффект очуждения», только достигнутый способами не сценического искусства, а публицистической прозы и рассчитанный не на зрителей, а на читателей. Хотя этот термин у Киша не встречается, но взглядам Брехта близка высказанная в 30-е годы Кишем мысль о «профессиональном любопытстве» публициста, которое должно помочь ему особым способом обратить внимание читателя на обычную, примелькавшуюся деталь, заставить его посмотреть на нее свежими глазами и в результате серьезно задуматься над тем или иным явлением: «...я хочу выдать... профессиональную тайну репортера. ...Репортер должен быть гораздо более любопытным, чем все

его читатели. Его любопытство должно быть страстью ... Даже в повседневных вещах; иначе он никогда не откроет их подлинное лицо»²³.

В зрелом творчестве Киша подобные «эффекты» встречаются на каждом шагу. Так, рассказ об автоматизированном предприятии Форда сопровождается неожиданной, казалось бы, никому не интересной деталью, которая лейтмотивом проходит через весь очерк: «мистер Форд не курит». Но именно в связи с этой добродетелью мистера Форда Киш изображает невероятное унижение человеческого достоинства зависимость от Форда труженика. На всей огромной территории фордовских владений рабочим не разрешено курить, ибо «мистер Форд не курит».

Еще один секрет художественной силы репортажей Киша заключается в их своеобразно сенсационном характере. Если в ранних его произведениях сенсация иногда превращалась в самоцель, то зрелый Киш свои «сенсационные» сообщения отбирает и излагает с позиций писателя-коммуниста, всегда стремящегося вскрыть их подоплеку и внутренние связи. Поэтому его «сенсации» выливаются в значительные социально-политические обобщения. Своими сенсациями Киш фактически боролся против дешевой обывательской сенсационности.

Удивительно красочную палитру репортажей Киша создают также, причудливо переплетаясь, самые разные стилевые и языковые приемы²⁴. Это — подробные и захватывающие картины производственных процессов, выразительные интерьеры, живые портретные характеристики, жанровые сценки, авторские отступления, диалоги и внутренние монологии, использование статистических материалов, ирреальные преувеличения и т. п. Это — умышленные повторы, отклонение от темы и возвращение к ней, многообразные приемы комического, очень частые перемены тональности повествования (эпическая, протокольная, патетическая, трагическая, лирическая, шутливая, саркастическая)²⁵. Значительную роль в стиле Киша играют своеобразные синтаксические приемы, особая пунктуация и т. п.²⁶

В литературе прошлого и современности Киш опирался на опыт разных мастеров. Сам он отмечал большую роль П. Безруча в формировании своих художественных интересов. Это он, по словам Киша, «привил ему вкус и к скульптурам К. Менье, и к стихотворениям П. Верлена, и к прозе М. Горького»²⁷. Среди своих учителей Киш называл чешских писателей К. Гавличека-Боровского, Я. Неруду, Я. Гашека. У Золя он учился мастерству изображения будней капиталистического мира. Неоднократно Киш ссылался на книги Гейне, «рыцаря юмора и справедливости».

Киш давно получил всемирное признание. Его произведения переведены на многие языки. Традиция Киша находит широкое развитие в наше время в странах немецкого языка. Об этом говорит творчество швейцарского репортера Ж. Виллена, западногерманского журналиста Г. Вальрафа²⁸, публицистов Германской Демократической Республики. Об этом говорят дискуссии вокруг жанра художественного репортажа, систематически возобновляющиеся в ГДР и в прогрессивной печати ФРГ, дискуссии, цель которых — содействовать популяризации и непрерывному обновлению мастерства летописцев современности, классические основы которого заложил «неистовый репортер» Эгон Эрвин Киш.

²³ «Kisch-Kalender», S. 231.

²⁴ См.: И. М. Орлова. Особенности стиля художественных репортажей Киша. — «Иноземная филология», 1965, № 3; Т. И. Сильман. Пособие по стилистическому анализу немецкой художественной литературы. Л., 1969, стр. 279—286.

²⁵ См.: Т. О. Буйницкая. Алогичный лексичный зв'язок як засіб гумору та сатири в творах Егона Ервина Киша. — «Иноземная филология», 1965, № 3.

²⁶ См.: И. М. Гриценко. Композиционно-стилистические функции абзаца в репортажах Э. Э. Киша. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1966.

²⁷ E. E. Kisch. Ein Tag mit Petr Bezruč. — E. E. Kisch. Der rasende Reporter, S. 283.

²⁸ О традиции Киша в литературе ФРГ см.: R. Dithmar. Günter Wallraffs Industriereportagen. Kronberg, 1973.

ПРОЛЕТАРСКО-РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В период Веймарской республики сформировался и окреп большой отряд пролетарских писателей. Из наиболее известных писателей в 20-е годы связали свое творчество с борьбой пролетариата Эрих Вайнерт, Людвиг Ренн, Эгон Эрвин Киш, Анна Зегерс, Фридрих Вольф и Бертольд Брехт. Такие писатели, как Карл Грюнберг, Ганс Лорбер, Ганс Мархвица, Эмиль Гинкель, Людвиг Турек, Вилли Бредель, Адам Шаррер подтвердили своими произведениями, что пролетариат способен выдвинуть из своей среды талантливых писателей и еще до социалистической революции внести свой вклад в обновление немецкой литературы. Эти писатели объединялись в Союз пролетарско-революционных писателей Германии. Понятие «пролетарско-революционная литература», выработанное этим революционным движением, включает, таким образом, все то, что создано совместными усилиями стоящих на коммунистических позициях рабочих-литераторов и писателей-революционеров, вышедших из других слоев общества¹.

1

«Пролетарско-революционная литература Германии,— писал Иоганнес Р. Бехер в 1931 г. на страницах журнала «Линкскурве»,— достигла многого: она сформировалась как литература. Из творчества отдельных партийцев за относительно короткий срок (1927—1931) возникло целое литературное движение. Из недр этого литературного движения, которое в такой же мере, как и движение политическое, является движением революционных масс, появились произведения, которые способны пробуждать дремлющих и которые поддерживают и воодушевляют классово сознательных борцов»².

¹ В 60—70-е годы проблемы пролетарско-революционной литературы глубоко изучаются в ГДР.— См.: «Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933». Berlin, 1963; Friedrich Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Berlin und Weimar, 1970; «Literatur der Arbeiterklasse». Berlin und Weimar, 1974; Alfred Klein. Im Auftrag ihrer Klasse. Berlin und Weimar, 1972; Клаус Кендлер. Драма и классовая борьба. М., 1974. Большой интерес представляет также сборник литературных документов той эпохи: «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland». Berlin und Weimar, 1967. В начале 70-х годов интерес к пролетарско-революционной литературе 20-х годов возрос и в ФРГ. Перепечатан ряд материалов из ГДР.— См., например: «Literatur im Klassenkampf. Beiträge zur sozialistischen Literatur der Weimarer Republik». Dortmund, 1973. Из работ советских литературоведов, кроме журнальных критических статей 30-х годов (библиографию их см. в кн.: «Литература ГДР». М., 1958), можно указать на книги: Н. М. Матузова. У истоков немецкой литературы социалистического реализма. Киев, 1967; С. В. Рожновский. Социалистический реализм в немецкой литературе. М., 1973.

² Johannes R. Becher. Unsere Wendung. Vom Kampf um die Existenz der proletarisch-revolutionären Literatur zum Kampf um ihre Erweiterung.— «Die Linkskurve», 1931, H. 10, S. 1.

В борьбе против социал-демократического оппортунизма, категорически отрицавшего возможность существования пролетарско-революционной литературы в условиях капитализма, Коммунистическая партия Германии сплотила и организовала писательские силы рабочего класса, выступавшие под лозунгами борьбы против империализма, фашизма и опасности новой войны.

Сознание того, что только Коммунистическая партия Германии указывает выход из противоречий империализма и стремится создать свободный от эксплуатации и войн общественный строй, породило у ряда писателей новое понимание творческих задач, новую концепцию искусства. Иоганнес Р. Бехер в своей эстетике и в своем творчестве опирается на принципы, сформулированные в статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», опубликованной в Германии на немецком языке в 1924 г. В произведениях, созданных в первое десятилетие Веймарской республики, Иоганнес Р. Бехер пытался осмыслить судьбу немецкого рабочего класса. Однако изображение борющихся масс заслоняло образы отдельных людей, личное полностью вытеснялось коллективным, что приводило порой к упрощению, обедняло содержание.

Такая тенденция к упрощенному пониманию принципа партийности в литературе была типичной для тех писателей-интеллигентов, которые желали слить свою жизнь и борьбу с жизнью и борьбой рабочего класса и его авангарда. С ней мы встречаемся и в некоторых «учебных» пьесах Бертольта Брехта, и в ранних произведениях Анны Зегерс, и особенно в творчестве Иоганнеса Р. Бехера, который в 1923—1927 гг. публикует несколько сборников стихов, перерабатывает свою пьесу «Рабочие, крестьяне, солдаты» в боевую революционную драму и пишет роман «Люизит, или Единственно справедливая война».

Некоторые писатели-рабочие, выражающие мировоззрение и политические позиции пролетариата, считали, что использование прямых агитационных и пропагандистских приемов представляется на первых порах наиболее подходящим средством для слияния литературы с жизнью, искусства с политикой³.

Для раннего этапа немецкой пролетарско-революционной литературы весьма характерно творчество Берты Ласк (Berta Lask, 1878—1967). Берта Ласк, дочь фабриканта, порывает с буржуазным классом, в 1923 г. вступает в Коммунистическую партию. В серии драматических сцен «Освобождение» («Die Befreiung», 1925) она откликается на недавние события в России и Германии. Пьеса «Томас Мюнцер» («Thomas Müntzer», 1925), «драматическая картина Крестьянской войны в Германии», была сыграна в богатом революционными традициями городе Эйслебене перед более чем 150 000 зрителей. Писательница ставила перед собой непосредственно пропагандистскую задачу. События Крестьянской войны 1525 г. служили как бы поводом для постановки современных вопросов, расхождения между Томасом Мюнцером и Мартином Лютером должны были привлечь внимание зрителей к столкновению между позициями Карла Либкнехта и предателя рабочих социал-демократа Носке.

В своих пьесах Берта Ласк стремилась установить прямую связь со зрителем, которого она хотела привлечь на сторону революционного движения. То же можно сказать и о драме «Ядовитые газы против Советской России» («Giftgas über Sowjetrußland», 1927), разоблачавшей военные приготовления империалистов против Советского Союза. В этой пьесе, как и в романе И. Р. Бехера «Люизит», буржуазия развязывает новую империалистическую войну, но против военных преступников поднимается рабочий класс, организующий мощную всеобщую забастовку, создающий единый революционный фронт под руководством коммунистических партий. Как и серия сцен «Лейна 1921 года» («Leuna 1921»,

³ Ср.: Ludwig Hoffmann, Daniel Hoffmann-Ostwald. Deutsches Arbeitertheater 1918—1933. Eine Dokumentation. Berlin, 1961.

1927), посвященная недавней борьбе рабочих в Средней Германии против полицейского террора, пьеса «Ядовитые газы против Советской России» — «драма фактов». Традиционную структуру драмы Б. Ласк заменяет свободным монтажом эпизодов, динамическими массовыми сценами, участники которых непосредственно обращаются к зрителю с призывами — лозунгами дня.

Однако до конца 20-х годов в пролетарско-революционной литературе драма была представлена слабо⁴. Режиссер Эрвин Пискатор, стремившийся создать в Берлине пролетарский театр, нередко жаловался на отсутствие ярких революционных пьес. Он был вынужден обращаться к произведениям, которые не во всем отвечали его требованиям. В книге «Политический театр» («Das politische Theater», 1929) он рассказал о том, какие потребовались усилия, чтобы придать более отчетливую и сильную революционную тенденцию драмам Эрнста Толлера или Эма Велька. Положение существенно изменилось, когда Бертольт Брехт, Фридрих Вольф и Густав фон Вангенгейм (Gustaw von Wangenheim, 1895—1975) выступили со своими революционными пьесами.

В наиболее непосредственной форме связь между борьбой Коммунистической партии Германии и пролетарско-революционной литературой проявилась в области сатиры. Сатирические стихотворения, остроумные комментарии к событиям дня и интермедии заняли видное место в партийной пропаганде. В сатирических произведениях авторы обличают и реставрацию кайзеровской чиновничьей бюрократии, распространение идей реванша, сознательное попустительство «демократических» властей Веймарской республики бесчисленным преступлениям национал-социалистских союзов, предательскую политику социал-демократии, засилье мещанства и т. д. В короткий срок завоевал себе славу неподкупного и строгого судьи многих реакционных явлений в буржуазно-юнкерском государстве Курт Тухольский. Его книга «Германия, Германия превыше всего» — подлинный шедевр обличающей и обвиняющей сатиры.

Революционный рабочий класс выдвинул талантливое поэта Эриха Вайнерта. Уже в 1923—1924 гг. Э. Вайнерт сознает, что его место не в кабаре литературной богемы, а в рядах революционного пролетариата. Он обличает оппортунизм социал-демократии, профсоюзную бюрократию, наглеющую реакцию. Великолепный сатирик, он одновременно выступал и как яркий лирико-публицистический поэт. Его «стихи для декламации», с чтением которых выступал он сам, были обращены к широким рабочим массам и мобилизовывали их на революционную борьбу.

Среди сатирических поэтов следует назвать Фрица Хампеля (Fritz Hampele, 1895—1932), писавшего под псевдонимом Сланг. Наряду с Эрихом Вайнертом он был популярнейшим поэтом рабочего класса.

Сланг также начинал свой поэтический путь в литературном кабаре. В 1922 г. вступил в Коммунистическую партию Германии. В течение восьми лет, с 1924 г. и до смерти, он был сотрудником «Роте фане», центрального органа КПГ, работал как редактор, художник-иллюстратор и комментатор в коммунистической прессе. Он подчинил каждодневной политической борьбе все свое творчество — многочисленные сатирические стихи, саркастические комментарии, карикатурные портретные зарисовки и юмористические сценки-диалоги.

Сланг неустанно боролся против буржуазной прессы и массовой литературы, отравлявшей классовое сознание рабочих ложью и сеявших иллюзии классового мира. Злейшими противниками пролетариата он считал вождей социал-демократии с их политикой «меньшего зла» и шовинистов самых разных оттенков, он активно выступал против фальсификаторов истории, клеветников-антисоветчиков.

⁴ См.: Кляус Кендлер. Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики. М., 1974.

В связи с выходом на экраны знаменитого фильма С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» Сланг в 1926 г. опубликовал репортаж о восстании черноморских матросов, где, в частности, отмечал, что «для мыслящего народа и осознания им ответственной роли авангарда существует только один учитель: история»⁵.

Поэтические фельетоны, лирические стихотворения и другие произведения Хампеля-Сланга, как и собрание произведений Эриха Вайнерта 20-х и начала 30-х годов,— своеобразная революционная хроника времен Веймарской республики.

Пример Хампеля-Сланга показывает, что на развитие пролетарской революционной литературы оказывало весьма благотворное влияние участие писателя в партийной печати. Рабочая пресса была важной школой для многих пролетарско-революционных писателей. Печатные органы Коммунистической партии в Берлине и промышленных центрах страны объединяли на своих страницах не только писателей, вышедших из среды интеллигенции и вставших на позиции пролетариата, но и литературно одаренных рабочих корреспондентов, молодых писателей-рабочих. Многие из них со временем перешли от газетных корреспонденций к профессиональному литературному творчеству. Расширение жизненного опыта и идейно-художественный рост ряда пролетарско-революционных писателей так же невозможно отделить от газетной работы, как и от участия в классовой борьбе и изучения марксистско-ленинской теории.

Первые литературные опыты рабочих корреспондентов, примерно до 1927 г., почти не выходят за пределы локально ограниченных тем и местной печати. Ганс Мархвица (Hans Marchwiza, 1890—1965), рурский шахтер, пишет о тяжелой жизни своих товарищей, печатается главным образом в «Рур-эхо», а также в некоторых других газетах Эссена и его окрестностей. Рабочий корреспондент гамбуржец Вилли Бредель помещает свои очерки и репортажи в «Гамбургер фолксцайтунг». Для «Роте фане» много пишут Пауль Кернер-Шрадер (Paul Körner-Schrader, 1900—1962) и Карл Грюнберг (Karl Grünberg, 1891—1972). Все они используют преимущественно малые жанры: стихи, сатирические комментарии к событиям дня, репортажи, очерки, короткие рассказы. Главная тема этих произведений: эксплуатация рабочего класса, пробуждающееся классовое сознание, рост протеста и сопротивления против социального и политического гнета. Далекие от того, чтобы с абстрактным пафосом воспевать труд сам по себе (как то делала связанная с социал-демократией так называемая «рабочая литература»,— см. о ней в гл. 2), пролетарско-революционные писатели показывают определяющую роль классовых противоречий и прослеживают, как пролетарий из объекта истории становится ее субъектом.

Слесарь Курт Хун (Kurt Huhn, р. 1902), автор сборника стихотворений «Призыв к борьбе» («Kampfruf», 1923), рабочий-химик Ганс Лорбер (Hans Lorbeer, 1901—1973), написавший «Стихи молодого рабочего» («Gedichte eines jungen Arbeiters», 1925), и текстильщик Эмиль Гинкель (Emil Ginkel, 1893—1959), опубликовавший книгу стихов «Перерыв у пневматического молота» («Pause am Lufthammer», 1928), были первыми поэтами, рабочими-коммунистами, выступившими со своими самостоятельными книгами. Эмиль Гинкель писал, как из покорных рабов капитала вырастают революционеры:

Мозолистые ладони
Мы крепко сжимаем в кулак!
Силу пролетариата
Почувствует классовый враг⁶.

⁵ S l a n g. Eine Auswahl. Lyrik und Prosa. Berlin, 1958, S. 30.

⁶ E m i l G i n k e l. Pause am Lufthammer. Berlin, 1928, S. 77.

В 1927 г. была основана газета «Пролетарские фельетонкорреспондент» («Proletarische Feuilletonkorrespondenz»), которая под руководством Иоганнеса Р. Бехера и Курта Клебера стала печатной трибуной рабочих-писателей. Она дала возможность расширить круг поэтов-рабочих, многие талантливые литераторы рабочего класса получили, наконец, возможность выйти за пределы узкой читательской среды. В пролетарско-революционную литературу вливаются силы, приходят авторы, хорошо знающие рабочий класс и со времен Ноябрьской революции участвующие в классовых боях.

Но, конечно, само по себе знание «пролетарской среды» еще не гарантирует идейной направленности в художественном творчестве. Тому свидетельством судьба «рабочих писателей» Генриха Лерша и Карла Брегера, которые поддались влиянию оппортунизма и игнорировали в своем творчестве классовую борьбу. Об этом же говорит и эволюция группы писателей, находившихся под влиянием анархизма, которые в годы Веймарской республики, казалось, шли на сближение с пролетарско-революционной литературой.

Показателем роман Альберта Даудистеля «Жертва» («Das Opfer», 1925). Автор описывает жизненный путь отщепенца рабочего класса. Герой книги накануне первой мировой войны становится бродягой, попадает в среду люмпенов и с их позиций «критикует» пролетариат, который якобы пассивно дает себя эксплуатировать. Во время мировой войны этот герой примыкает к кругу пацифистов. Затем он включается в революционное движение немецких матросов, попадает в тюрьму, наконец, руководит восстанием солдат морской пехоты в ноябре 1918 г. и погибает во время январских боев в Берлине. Он представлен не как жертва социал-демократического предательства и контрреволюции, а как жертва пассивности масс, которые не оказывают поддержки своим революционным вождям. Альберт Даудистель с натуралистической тщательностью описал условия жизни рабочего класса и судьбу простых солдат на войне, однако он оказался не в состоянии правдиво расстановку политических сил, дать классовую оценку событиям.

Некоторые черты анархистского мировоззрения нашли свое выражение в «Пассажирах третьего класса» («Passagiere der 3. Klasse», 1927) Курта Клебера (Kurt Kläber, 1897—1959). Они опутаны и в автобиографической книге Оскара Мария Графа «Мы в ловушке» («Wir sind Gefangene», 1927) и в романе «Пролетарий рассказывает» («Ein Prolet erzählt», 1930) Людвиг Турека (Ludwig Turek, 1898—1975), и в книгах Адама Шаррера (Adam Scharrer, 1889—1948) «Без отечества» («Vaterlandslose Gesellen», 1930) и «Сбился» («Aus der Art geschlagen», 1930). Во всех этих произведениях мы сталкиваемся с характерным для анархизма противопоставлением отдельной личности и массы, с непониманием важности боевой организации пролетариата, с преклонением перед действиями стихийными и неорганизованными. Авторы названных романов часто ограничиваются показом отдельных судеб, недифференцированным изображением массы и натуралистически воспроизводят сцены из жизни немецкого пролетариата.

Другой опасностью, с которой сталкивалась пролетарско-революционная литература при создании больших повествовательных форм, явилась тенденция некоторых писателей-рабочих следовать шаблонам тривиальной литературы. В этом отношении показателем роман Отто Мюллера-Глеза (Otto Müller-Glösa) «Фабричная девчонка» («Das Arbeitermädchel»). Героиня романа влюбляется в молодого человека из богатой семьи и питает иллюзии, что сможет подняться в высшие слои общества. Но богатый жених покидает фабричную девчонку. Она выходит замуж за рабочего-функционера и посвящает себя политической работе.

Обращение к структуре и манере бульварного романа наблюдалось и у некоторых других пролетарско-революционных писателей.

Не добившись еще в это время крупных успехов в жанре романа, пролетарско-революционная литература выдвигает талантливых писателей-прозаиков документального жанра. Это прежде всего «живописец фактов» Людвиг Рени и мастера репортажа пражско-немецкие писатели Эгон Эрвин Киш и Ф. К. Вайскопф. В области повествовательной прозы вопрос о традициях не получает ни теоретического, ни художественного осмысления. В других видах пролетарско-революционной литературы традиции осознавались яснее: политическая лирика опиралась во многом на творчество поэтов революции 1848 г., на Генриха Гейне и на некоторых лириков периода натурализма (Р. Демеля, Арно Гольца и др.). В драматургии переосмыслиется, преобразуется структура экспрессионистской драмы. Бертольт Брехт со своей эпической драматургией идет совершенно новыми путями, но и он иногда критически использует опыт экспрессионистского театра, агитпропаганды, театра Пискагора.

Мы отметили некоторые из процессов и явлений, характерных для раннего этапа (1923—1927) развития пролетарско-революционной литературы в Германии. Следующий этап ее развития (1928—1930) можно обозначить как время активной борьбы за углубление партийности в теоретических установках и творчестве пролетарско-революционных писателей.

2

В 1924 г. делегаты V Всемирного конгресса Коминтерна призвали всех пролетарских и революционных писателей мира объединиться в борьбе за социальную революцию и создание революционной литературы рабочего класса.

Иоганнес Р. Бехер подхватил этот призыв и обратился с воззваниями к передовой немецкой интеллигенции, предлагая ей совместную работу. Однако прочного организационного объединения не было достигнуто. Было основано лишь Сообщество коммунистических журналистов и писателей, которое первоначально было немногочисленным; оно проводило работу в Союзе по охране прав немецких писателей и продолжало существовать в виде коммунистической фракции в нем вплоть до прихода фашистов к власти.

Иоганнес Р. Бехер, Эгон Эрвин Киш и Бертольт Брехт входили одно время в «Группу 1925», в которой участвовали также Леонгард Франк, Альфред Деблин и другие оппозиционные писатели.

Существовал также целый ряд факторов, ускоривших в последующий период создание Союза пролетарско-революционных писателей: преследования пролетарско-революционных писателей и их произведений, рост пролетарских литературных кадров и необходимость их консолидации. Организация нужна была для того, чтобы разработать программу новой литературы и отстаивать ее, отбивая всяческие нападки реакции на прогрессивные течения в культурной жизни. Пролетарско-революционная литература охватывала творчество различных писателей — от бывших экспрессионистов до рабочих корреспондентов, не было еще идейно-эстетического единства. Было ясно, что принцип партийности литературы не сможет стихийно пробить себе дорогу, что литераторы рабочего класса нуждаются в объединении, в разработке четкой идейно-художественной программы⁷. Коммунистическая партия Германии на Эссенском партийном съезде 1927 г. впервые приняла решение о работе партии в области культуры и поставила вопрос о создании пролетарско-революционного культурного фронта.

В дни празднования десятой годовщины Октября в Москве в ноябре 1927 г. состоялась первая международная конференция пролетарских и

⁷ Документы по истории движения пролетарско-революционных писателей опубликованы в сб.: «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland». 2. Aufl. Berlin und Weimar, 1967.



Титульный лист журнала
«Ди линкскурве» № 1, 1 августа 1929 г.

и правды в искусстве, Иоганнес Р. Бехер считал, что правдивое изображение жизни неизбежно должно раскрыть обреченность капиталистического общества, показать, что пролетариату принадлежит будущее. «Стоя на службе пролетариата, писатель, боец в рядах пролетариата, одновременно служит человечеству... Искусство является искусством «для нас».

Бехер и его товарищи по Союзу пролетарско-революционных писателей Германии отменяют попытки затушевать классовые противоречия, настаивают на идейном и организационном самоопределении литературы рабочего класса. «Давайте размежемся,— говорит поэт в полемике с издателем леволиберального журнала «Ди литерарисше вельт»,— давайте разделимся. Это единственная возможность когда-нибудь снова быть вместе»⁸. В 1929 г. Иоганнес Р. Бехер и Эгон Эрвин Киш выходят из редакции журнала «Ди нойе бюкшершау» в знак протеста против публикации рецензии, превозносящей элитарно-индивидуалистическую поэзию Готфрида Бенна.

С осени 1929 г. начинает выходить журнал «Линкскурве» («Die Linkskurve»), орган Союза пролетарско-революционных писателей. Первый номер открывался статьей Иоганнеса Р. Бехера «Наш фронт». В ней говорилось: «Важнейшим событием в области литературы является возникновение литературы, которая видит и изображает мир с точки зрения революционного пролетариата».

Союз пролетарско-революционных писателей Германии объединил писателей, вышедших из рабочего класса, и писателей из буржуазной среды, вставших на пролетарские позиции. Союз связал их прочными узами с Коммунистической партией Германии, он стремился к тому, чтобы сде-

революционных писателей, в которой от Германии участвовали Берта Ласк, Иоганнес Р. Бехер, Фрида Рубинер и Ф. К. Вайскопф. По предложению существовавшего с 1924 г. бюро Международного объединения революционных писателей (МОРП) Конференция приняла решение основать во всех развитых капиталистических странах секции, которые должны объединить пролетарско-революционные силы. Спустя несколько месяцев, весной 1928 г. в Берлине состоялось первое общественное выступление Союза пролетарско-революционных писателей Германии. Официально он был основан 19 октября 1928 г.

Выступая против писателей, защищающих «искусство для искусства» и отвергающих партийность литературы, И. Р. Бехер приходит к выводу, «что сегодняшнее буржуазное искусство в своей совокупности не способно сделать существенный вклад в решение великих проблем современности». Рассматривая вопрос о диалектике партийности

⁸ Johannes R. Becher. Antwort eines Radikalen.— «Die literarische Welt», 1928, N 50.

лать литературное дело частью пролетарского дела⁹.

Вскоре после образования Союза появляются первые крупные произведения пролетарско-революционных писателей. Эти книги вносят в немецкую литературу тех лет новые для нее темы и новые идейные мотивы. Это прежде всего изображение революционного рабочего и раскрытие причин войны. Они показывают путь немецких рабочих от стихийного бунта против капиталистического общества до сознательной борьбы в рядах пролетарской партии, рисуют разрыв лучших представителей буржуазного общества со своим классом.

Первым крупным произведением о послевоенном революционном кризисе был роман Карла Грюнберга «Пылающий Рур» («Brennende Ruhr», 1928). Автор, родившийся в семье берлинского сапожника, относится к старшему поколению пролетарско-революционных писателей. Его путь был типичен для многих: чернорабочий, член социал-демократической партии с 1911 г., во время первой мировой войны рабочий на военном заводе, затем — солдат, участник Ноябрьской революции, сторонник так называемых независимых социалистов и, наконец, член КПГ. Карл Грюнберг принадлежал к числу основателей движения рабочих корреспондентов, работал в редакциях «Роте фане» и «Вельт ам абенд»; в 1928 г. он был избран секретарем Союза пролетарско-революционных писателей. В его романе о капповском путче «Пылающий Рур» описано выступление рабочих против организованной в 1920 г. милитаристами и юнкерами попытке государственного переворота.

Карл Грюнберг первым взялся за разработку важного материала из недавней истории немецкого рабочего движения. Правда, фигуры реакционеров в его романе — представителей контрреволюционных союзов, заправил капповского путча и прочих прислужников буржуазии — обрисованы довольно схематично. Однако в изображении рабочего класса Грюнберг лучше владеет реалистическим письмом. В центре событий студент-практикант Эрнст Сукров, который под влиянием революционных рабочих из колеблющегося, нерешительного человека становится смелым бойцом первой Красной Армии на немецкой земле. Другой обстоятельно выписанный образ — рабочий Петер Руккерс, член партии независимых социалистов, один из организаторов оборонительных боев. В отличие от руководителей своей партии он считает недостаточной всеобщую забастовку, организует разоружение буржуазного ополчения и вооружает рабочих. Когда части добровольческого корпуса и рейхсвера с одобрения социал-демократа Зеверинга вторгаются в Рурскую область и с невероятной жестокостью подавляют выступления рабочих, он падает жертвой контрре-



Карл Грюнберг
Фотография, 1929

⁹ См.: «Aktionen, Bekenntnisse, Perspektiven. Berichte und Dokumente vom Kampf um die Freiheit des literarischen Schaffens in der Weimarer Republik». Berlin und Weimar, 1966.

волюции. Но его заветы продолжают жить в умах молодых коммунистов, в их работе по созданию боевой массовой партии пролетариата¹⁰.

Ведущая идея романа К. Грюнберга — мысль о необходимости покончить с оппортунизмом социал-демократических вождей и преодолеть раскол рабочего класса. С той же идеей мы сталкиваемся в романе Ганса Мархвицы «Штурм Эссена» («Sturm auf Essen», 1930), построенном на личных впечатлениях, в книге Людвиг Ренна «После войны» («Nachkrieg», 1930). Об уроках прошлого для современной борьбы повествует и автобиография Людвиг Турек «Пролетарий рассказывает». Турек был первым писателем-рабочим, который в стройной эпической форме рассказал о своем духовном становлении. «Я писал для того, чтобы помочь покончить с покорностью и терпением, — указывает он в предисловии к роману, — не для литераторов и мечтателей, а для моего класса»¹¹.

Людвиг Турек воссоздает картину жизни немецкого пролетариата, его борьбу против войны, эксплуатации и классового судопроизводства. С живым и веселым юмором, в увлекательной форме раскрывает писатель чувство морального превосходства немецких рабочих над представителями господствующего класса. Однако автор не всегда проводит различие между анархическим бунтом и сплоченным выступлением боевого революционного коллектива.

Об известной подверженности анархическим тенденциям свидетельствовали и романы Адама Шаррера. В романе «Сбился» Адам Шаррер рассказал о том, как сформировался у него анархический культ одиночки. Сын пастуха, выросший в баварской деревне, он еще мальчиком восстает против попытки родителей воспитать из него надежного кайзеровского верноподданного. После ученичества у слесаря он покидает деревню, скитается по стране, но не находит контакта с рабочим движением и считает социализм чистой утопией. Лишь после кильских и гамбургских боев рабочего класса убеждается он в способности пролетариата к сопротивлению. Однако и здесь, в изображении восстания, у А. Шаррера сохраняется известная недооценка исторической роли масс.

Даже в романе «Без отечества», этой «первой книге рабочего о войне», и в романе «Великий обман» («Der grosse Betrug», 1931) еще явственны анархические мотивы. Они соседствуют с мотивами жгучей ненависти к идеологам шовинизма и милитаризма, к политикам, которые прикрывают военные преступления лозунгом защиты отечества, с обличениями тех, кто восхваляет так называемое «фронтное товарищество». На судьбах противника войны Ганса Ветцольда и его жены писатель показывает одиночество и изолированность после 1914 г. немецких левых, выступающих за международную солидарность рабочего класса. Автобиографический элемент отчетливо чувствуется в жизненной истории Ганса: попытки укрыться от мобилизации, работа на военных заводах, участие в боях, агитация против войны как в тылу, так и на фронте. Все это этапы жизни и борьбы самого Адама Шаррера.

Персонажи из буржуазного лагеря и даже рабочие, поверившие демагогии классовых врагов, изображены в романе почти исключительно в сатирическом свете. Свое отрицательное отношение к войне и шовинизму автор выражает в форме непосредственных пропагандистских высказываний; лишь в наброске двух главных героев он достигает психологически верного, правдивого изображения их антивоенных настроений.

Третья книга Адама Шаррера «Великий обман» обогатила пролетарско-революционную литературу новой, ранее почти не затронутой темой. Писатель пытается войти во внутренний мир рядового, обманутого своими лидерами рабочего социал-демократа. Герой, несмотря на уро-

¹⁰ См.: А. Запровская. Рец. на кн. К. Грюнберга «Пылающий Рур». — «Книга и революция», 1929, № 6, стр. 50, 51.

¹¹ Ludwig Turck. Ein Prolet erzählt. Berlin, 1929, S. 10.

ки послевоенного революционного кризиса, несмотря на то, что предприниматель выгоняет его с работы, все же сохраняет социал-демократические иллюзии. Правильный вывод из его жизненной судьбы делает только его дочь, которая присоединяется к коммунистам. Но перспектива революционной борьбы остается в романе распылчатой¹².

С известными оговорками к пролетарско-революционным книгам этого времени следует отнести также роман Теодора Пливье (Theodor Plivier, 1892—1955). «Кули кайзера» («Des Kaisers Kuli», 1929) — роман о немецком военном флоте. Основываясь на обширном документальном материале (приказы, речи, свидетельские показания), Пливье, который участвовал в войне на вспомогательном крейсере «Вольф», воссоздает картины жестокого обращения с немецкими матросами, показывает всю остроту классовых противоречий между офицерами и рядовыми, обличает безответственные действия высшего командования, рисует картину мужественного восстания моряков в Киле. Т. Пливье завершил свою книгу описанием начавшейся революции, однако он обошел в своей книге изменническое поведение социал-демократии. Идейная непоследовательность Т. Пливье, нечеткость его позиций по отношению к Коммунистической партии Германии проявилась прежде всего в его преклонении перед анархическим индивидуализмом. Выпущенная в 1932 г. книга Т. Пливье «Кайзер ушел, генералы остались» («Der Kaiser ging, die Generale blieben») также интересна прежде всего своим документально-обличительным материалом. Однако и в ней нет четкой партийной позиции.

Использование документов было широко распространено в прогрессивной литературе Веймарской республики. Однако стремление отвечать фактами и документами на пропаганду буржуазной прессы и литературы заходило порой настолько далеко, что считался несостоятельным всякий поэтический вымысел, который таил в себе опасность произвольного обращения с фактами. Одной из форм проявления этого недоверия к художественному вымыслу был отход от традиционно принятых в романе приемов изображения и явное предпочтение достоверных автобиографических сообщений или так называемого «романа фактов» и жанра литературного репортажа.

Установка на литературу факта поддерживалась и самой практикой революционной пропаганды. Интересы революционной пропаганды и агитации вели к развитию очеркового и репортажного жанра. Это отвечало стремлению придать максимальную остроту литературному оружию пролетариата. Традиционная форма романа ставится под сомнение, и некоторые представители пролетарско-революционной литературы, среди них деятель пражской группы немецких писателей Ф. К. Вайскопф (Franz Carl Weiskopf, 1900—1955), высказывают даже предположение, что старый роман как жанр изжил себя и исчезнет вместе с гибелью общества, порождением которого он является.

О «вырождении» традиционного романа в это время говорят, правда, по совершенно разным мотивам, как буржуазные, так и пролетарско-революционные писатели. В ряде произведений немецкой литературы конца 20-х — начала 30-х годов сказывается тяготение к своего рода протоколизму, одному из проявлений «новой деловитости».

У пролетарско-революционных писателей за тезисом о конце традиционного романа скрывалось стремление к созданию совершенно иной его структуры, которая позволила бы включить в сферу художественного изображения все движущие силы общества. Этот плодотворный импульс вызывает у Ф. К. Вайскопфа, и не только у него, большой интерес к

¹² Книга А. Шаррера «Без отечества» вышла на русском языке в 1929 г. Рецензия на нее была опубликована в «Новом мире», 1931, № 1. См. также: Д. Уманский. Книга рабочего о войне. — «На литературном посту», 1931, № 11; Ф. Лешингер. А. Шаррер. — «Иностранная литература», 1935, № 12, стр. 124—125.

творческому опыту Эмиля Золя, создавшего многотомную серию романов. Вайскопф был и биографом и издателем его сочинений.

Франц Карл Вайскопф, прозаик, поэт, публицист и литературный критик, родился в Праге и еще в юности вступил в Коммунистическую партию Чехословакии. Его роман «Славянская песнь» («Das Slawenlied», 1931) — синтез протокола и художественного повествования. Герой романа, гимназист-немец, переживает события войны на территории австро-венгерской монархии, которая в 1918 г. рушится под ударами национально-освободительного движения. О развале монархии, построении нового чехословацкого государства и развитии чешского рабочего движения в романе свидетельствуют многочисленные документы. История самого героя, сторонника национально-освободительного движения, позднее коммуниста, дается в форме рассказа от первого лица. «Славянская песнь» близка по жанру «воспитательному роману», «роману становления», этому характерному для немецкой литературной традиции жанру¹².

Важнейшим достижением в развитии пролетарско-революционного романа до начала 30-х годов стало изображение классовой борьбы. В центре внимания писателей было осмысление недавних уроков истории Германии и прежде всего неудавшихся попыток повернуть судьбу родины на путь социализма. На первый план выдвигается пролетарский или же борющийся вместе с пролетариатом герой, который, будучи связан с массами, стремится к освобождению рабочего класса от капиталистической эксплуатации. При этом повествование нередко носит автобиографический характер, например, в романах, написанных от первого лица Людвигом Туреком, Адамом Шаррером, Францем Карлом Вайскопфом, а в известной мере и Людвигом Ренном. Социальный опыт и общественная перспектива, которыми овладели эти писатели-романисты, во многом были воплощены в образах героев их книг. Общественный кругозор героев лучших пролетарских романов определяется идеями научного социализма и стремлением к его осуществлению. Советский Союз, первое в мире социалистическое государство, дает жизненным идеалам пролетарских авторов и их героев четко очерченные контуры. Во всех романах о войне и послевоенном периоде — от «Пылающего Рура» Карла Грюнберга до «Славянской песни» Ф. К. Вайскопфа — исходным историческим событием, освещающим задачи, стоящие перед рабочим движением в Германии и других странах, является Великая Октябрьская социалистическая революция.

В том, что внимание пролетарско-революционных писателей было в основном сосредоточено на политических взглядах и поступках их персонажей, сказывалась и известная ограниченность их творчества: характеристика классовых позиций не оставляла места индивидуализации характеров. На этой ступени развития пролетарско-революционной литературы еще не всегда удавалось воплотить образы живых людей, представить идею в действии, а не преподносить ее в виде некоего идеологического «комментария», превращения героев в простые «рупоры духа времени». Пролетарско-революционная литература, включая и ее поэтические и драматические произведения, после 1928 г. преодолевает многие идеологические и художественные слабости, но все еще находится в начале пути к развитому, зрелому искусству социалистического реализма.

Появление романов о войне и послевоенном периоде было весьма актуальным. Именно в это время в Германии начинает обозначаться новое соотношение классовых сил, которое в значительной мере определило и ускорило дальнейшее развитие литературы рабочего класса. Выборы в рейхстаг 30 сентября 1930 г. показали, что старые буржуазные партии

¹² Irmfried Niebel (Red.). Literatur der Arbeiterklasse. Aufsätze über die Herausbildung der deutschen sozialistischen Literatur. Berlin und Weimar, 1971. См. также: Н. М. Магузова. У истоков немецкой литературы социалистического реализма. Киев, 1967.

потерпели крах, а социал-демократия своей оппортунистической программой уже не могла удовлетворить массы. КПП становится третьей по количеству избирателей партией в Германии и самой сильной в Берлине.

Союз пролетарско-революционных писателей и связи с выборами в рейхстаг издал брошюру под названием «Кризис культуры и никакого выхода?» В другом предвыборном манифесте, подписанном также и представителями некоммунистической интеллигенции, говорилось: «Где же выход для нас? Его указывает Советский Союз. Победоносный пролетариат в союзе с миллионами мелких крестьян решает социальный вопрос. Победоносная пролетарская революция устраивает безработицу и повышает заработную плату. Она создает достойные человека социальные условия и поднимает культурный уровень миллионов трудящихся людей»¹⁴.

Только в Берлине Союз пролетарско-революционных писателей провел пять больших предвыборных митингов, на которых выступили Иоганнес Р. Бехер, Людвиг Ренн, Клаус Нойкранц, Карл Грюнберг. Участие пролетарско-революционных писателей в повседневной политической борьбе неизменно характеризует их как писателей нового типа. Впоследствии многие из них стали участниками боев в Испании.

3

Новый этап (1931—1933) в работе Союза пролетарско-революционных писателей наступает с момента подготовки и проведения второй Международной конференции пролетарских и революционных писателей. На этой конференции, которая состоялась в ноябре 1930 г. в Харькове, были отмечены значительные успехи литературы рабочего класса в важнейших капиталистических странах. Развитие мировой социалистической литературы стало фактом, и значительный вклад в это был внесен немецкими писателями. Они прислали в Харьков многочисленную делегацию: в работе конференции участвовали Иоганнес Р. Бехер, Анна Зегерс, Эгон Эрвин Киш, Ганс Мархвица, Альфред Курелла, Франц Карл Вайскопф, Людвиг Ренн и др. Их имена к тому времени уже стали известными далеко за пределами Германии.

Характеризуя итоги харьковской конференции, следует отметить два момента. Это, во-первых, вывод, что особая поддержка рабочих кадров внутри пролетарско-революционной литературы не должна приводить к недооценке работы писателей, вышедших из других слоев общества, но симпатизирующих социалистическому движению, и что решающим для идеологической оценки художественных произведений является не происхождение автора, а его классовая позиция. Это, во-вторых, — высказанное Иоганнесом Р. Бехером мнение, что пролетарско-революционная литература должна быть массовой литературой, должна говорить народным языком и не может довольствоваться узким кругом избранной публики.

Эти положения помогли преодолеть «детские болезни» молодого литературного движения пролетариата. В первых номерах журнала «Линкскурве» порой еще высказывалось мнение, что пролетарско-революционной литературой являются газеты, выпускаемые производственными и квартальными ячейками, и выступления рабочих корреспондентов. Отсюда мог быть сделан вывод, что вышедшим из пролетариата писателям якобы не пужно больше ничему учиться ни в идейном, ни в художественном отношении. Возникновение и развитие пролетарско-революционной литературы мыслилось при такой точке зрения стихийным процессом. Тем самым молодые литераторы не имели возможности опереться на великие достижения духовной культуры прошлого и на богатство марксистско-ленинской теории.

¹⁴ «An alle Intellektuellen!» — «Die Rote Fahne», 7. August, 1930.

Не меньшую опасность представляла и сектантская тенденция, исключавшая пополнение пролетарско-революционных рядов из кругов левых демократических писателей. Процесс расслоения интеллигенции, вызванный экономическим кризисом и банкротством буржуазной культуры, требовал верной и ясной позиции в отношении к пролетариату и его партии писателей, которые, владея культурным наследием, могли обогатить и активизировать развитие пролетарско-революционной литературы. Вступление Эриха Вайнерта, Людвиг Ренна, Фридриха Вольфа, Анны Зегерс в партию рабочего класса подтверждало, что лучшие представители непролетарских классов заняли ясную позицию в революционной борьбе. С другой стороны, пристальное внимание марксистской литературной критики в начале 30-х годов к творчеству Бертольта Брехта, к его стремлению изобразить борьбу пролетариата в произведениях эпической драматургии, в «учебных пьесах», пришедшее на место прежней настороженности, отражало новую, более гибкую позицию, провозглашенную в Харькове.

Союзу пролетарско-революционных писателей не удалось, во всяком случае до 1933 г., выработать последовательной позиции по вопросу о работе со своими союзниками в литературе. Несмотря на ряд многообещающих шагов в этом направлении прочное сотрудничество с левобуржуазными писателями-демократами устанавливается Союзом лишь в отдельных случаях (например, когда Арнольд Цвейг и Томас Манн, Генрих Манн и Леонгард Франк выступали против фашизма).

Сектантская деятельность группы Ноймана в КПП отрицательно сказалась также и в области литературы: сектантские тенденции по отношению к демократическим, антифашистским писателям имели место как в деятельности Союза пролетарско-революционных писателей в целом, так и в отдельных выступлениях его руководителей. Эти ошибки были преодолены, к сожалению, уже после прихода Гитлера к власти. Принципы дальновидной политики единого народного фронта против фашизма были окончательно сформулированы лишь в 1935 г. на VII Всемирном конгрессе Коминтерна и на Брюссельской партконференции КПП.

В начале 30-х годов революционная литература, отражающая жизненный опыт народа, пробивает себе дорогу, находит массового читателя. Круг тем поэзии Эриха Вайнерта уже в 1930 году выходит далеко за пределы проблем, к которым поэт обращался в предыдущие годы. Вайнерт уже не только сатирик и трибун, зовущий к революционной борьбе. Его лирика теперь шире и богаче отражает общественные процессы и общественную психологию.

Эрих Вайнерт создает «школу» политической лирики. Многочисленные стихи, написанные рабочими и опубликованные в газетах и журналах КПП, созданы «в манере» Вайнерта. В литературу входит молодое поколение политических лириков, которое за короткий срок вносит свой вклад в воспитание рабочего класса в духе идей пролетарской революции. К этому поколению относятся поэт Макс Циммеринг (Max Zimmering, 1909—1973), который публиковал свои произведения в дрезденской газете «Арбайтерштimme», и актриса Гедда Циннер (Hedda Zinner, р. 1907), печатавшаяся в берлинских изданиях.

Почти все стихи Макса Циммеринга были посвящены актуальным проблемам классовой борьбы. Большое место в их тематике заняли отклики на местные события. Получившее широкую известность стихотворение «Конвейер» («Das Fließband») завоевало первую премию на литературном конкурсе журнала «Линкскурве». В стихотворении «Когда нити проходят сквозь ткацкий станок» («Wenn die Fäden durch den Webstuhl gleiten») поэт возвращается к широко распространенной в немецкой литературе середины XIX в. теме и связывает ее с современной борьбой рабочих-текстильщиков.

Гедда Циннер также продолжила традиции боевой поэзии периода ре-

волюции 1848—1849 гг. Она сама исполняла свои стихи и песни, и лишь потом они появлялись в печати. Гедда Циннер стремилась, подобно Эриху Вайнерту, к жанру «стиха-выступления», к непосредственной связи с рабочей аудиторией. Стихами, обращенными к трудящимся женщинам («Женский фронт», «Путь женщины» и др.), она подняла эту тему, еще недостаточно разработанную в пролетарско-революционной литературе.

В области пролетарской боевой поэзии развивались самые разнообразные малые формы: четверостишья, рифмованные лозунги, баллады, диалоги, эпитамы, фельетоны. Многие стихи были положены на музыку, другие исполнялись на мотивы известных песен. Особым жанром агитационной поэзии был монтаж фотографии и стихотворных текстов, так называемое «фотостихотворение». Небольшой томик таких «фотостихов» был составлен Лили Корпус (Lili Korpus, впоследствии Л. Бехер, жена И. Р. Бехера), которая предпослала ему в качестве эпиграфа слова Георга Гервега: «Для вас стихи — что меч в руках». Она же издала антологию «Красные сигналы» («Rote Signale», 1931), в предисловии к которой писала: «Часто один отдельный снимок показывает не больше чем деталь чего-то происходящего; лишь большое число их может передать все события и не только зафиксировать факты, но вскрыть причины и следствия, как это имеет место в больших репортажах. Другие фотографии ...обретают законченность только тогда, когда пояснены стихотворением...»¹⁵

Обращение к современности в эти годы, накануне прихода фашистов к власти, характеризует все жанры пролетарско-революционной литературы — не только лирику, очерк, репортаж и короткий рассказ, но и роман. В 1930 г. были опубликованы первые книжки массовой серии «Красный роман за одну марку». За исключением «Штурма Эссена» Ганса Мархвицы и романа Отто Готше (Otto Gotsche, р. 1904) «Мартовские бури» («Märzstürme», 1933), тираж которого был захвачен нацистами в типографии, все романы этой серии были посвящены злободневным политическим событиям конца 20-х — начала 30-х годов.

Первой премии за пролетарский роман на современную тему был удостоен токарь и сотрудник рабочей печати Вилли Бредель. Его книга «Машиностроительный завод Н. и К.» («Maschinenfabrik N & K», 1931) — «роман пролетарских буден». Рассказывая о борьбе производственной коммунистической ячейки против социал-демократической профсоюзной бюрократии и о росте классового сознания рабочих на гамбургских предприятиях, этот роман, несмотря на известные художественные недостатки, обнаружил новые возможности изображения рабочего человека. Вилли Бредель нарисовал портреты функционеров, выросших в боевой деятельности в рядах КПГ, и тем самым продолжил начатую Карлом Грюнбергом галерею образов сражающегося с реакцией рабочего-революционера. В «Улице Розенгоф» («Rosenhofstraße», 1932), второй книге Бределя, действие разворачивается на фоне предвыборной борьбы 1930 г. Это был в то время единственный роман, в котором с позиций революционного пролетариата трактовались темы опасности фашизма и мобилизации сопротивления против фашистского террора.

Значительным явлением стала также выпущенная в 1931 г. книга Клауса Нойкранца (Klaus Neukrantz, 1895 — после 1941) «Веддинг на баррикадах» («Barrikaden am Wedding»). Смело монтируя художественный вымысел и документально-газетный материал, писатель сделал попытку дать правдивое изображение пролетарского Берлина и первомайских боев 1929 г. против социал-демократической полиции Цергибеля.

Писателем из рядов рабочего класса, прошедшим, как и Вилли Бредель, тяжелый путь труда и борьбы, был сын горнорабочего Ганс Мархвица. С 14 лет он работал в угольных шахтах Верхней Силезии и Рур-

¹⁵ «Rote Signale. Gedichte und Lieder». Berlin, 1931, S. 4.

ской области. В первую мировую войну Ганс Мархвица уходит на фронт, попадает в бои под Верденом, а после войны становится членом партии независимых социалистов. Командуя в Рурской области взводом Красной Армии, он участвует в боях против Каппа, Люттовца, борется против социал-демократического предательства и приходит к убеждению, что только КПГ может завоевать народу достойную жизнь.

Уже в первых своих романах, последовавших за опубликованными в газете «Рур-эхо» (ее редактировал видный деятель КПГ, известный литератор Александр Абуш) производственными репортажами, Ганс Мархвица создает образы людей, которым, как и ему самому, потребовалось много времени, прежде чем они нашли путь к пролетарской партии. В «Штурме Эссена» писатель не только показал, какие силы таятся в рабочих Рура, не только передал размах их революционных выступлений, но и поведал о том, сколько иллюзий, страхов и предвзятостей нужно преодолеть пролетарию, чтобы оказаться способным к революционной борьбе.

Самым ярким образом его книги «Битва за уголь» («Schlacht vor Kohle», 1931) стал шахтер Япшинский, отсталый рабочий, который снова и снова дает себя загнать в уготованную эксплуататорами упряжку. В «Битве за уголь» показано, как в одной из рурских шахт никнет сила сопротивления рабочих, как засасывает человека круговорот капиталистического производственного процесса. В глубинах рабочего класса, однако, зреет возмущение, которое выливается в мощную забастовку.

«Прокатный завод» («Walzwerk», 1932), третий роман Ганса Мархвицы, посвящен той же теме. Дочь старого рабочего выходит замуж за добродушного легкомысленного парня. Оказавшись без работы, он начинает заниматься спекуляцией, втягивает в свои авантюры жену. После самоубийства мужа женщина находит в себе силы, чтобы обрести верную дорогу, примыкает к борющемуся рабочему классу.

Незадолго до фашистского переворота выступил в печати с двумя романами Рудольф Брауне (Rudolf Braune, 1907—1932). Он принадлежал к наиболее одаренным революционным писателям молодого поколения. Сын железнодорожного служащего в Дрездене, Брауне по окончании учебы вступает в Коммунистическую партию Германии, работает сотрудником дюссельдорфской партийной газеты «Фрайхайт», пишет стихи, репортажи и очерки. Его первым крупным опубликованным литературным выступлением был роман «Девушка из Орга-Приват» («Das Mädchen an der Orga-Privat», 1930). В нем писатель рассказывает о судьбе Эльги Хальбе, которая, приехав в Берлин, получает работу стенографистки-машинистки и становится инициатором сопротивления против беззаконий владельцев фабрики. Естественность ее поступков, ее скромность и мужество, ее умение незаметно прийти человеку на помощь свидетельствуют, по мысли автора, о характерных духовных качествах молодого поколения. Уже в этой книге Р. Брауне показал себя талантливым рассказчиком и наблюдательным писателем-реалистом.

В романе «Молодые люди в городе» («Junge Leute in der Stadt», 1932) Рудольф Брауне снова обращается к теме молодежи. Главным действующим лицом является автомеханик Эмануэль Росгаунт. Спокойный и сдержанный человек, он был вполне счастлив, имея работу, мотоцикл и любимую девушку. События одного дня внезапно изменяют его жизнь. Он встречается с молодой танцовщицей, к которой сразу испытывает чувство большой симпатии, ему хочется помочь ей вырваться из изматывающего ее силы варьете. На бирже труда он оказывается втянутым в кровавое столкновение между безработными и полицией. Его арестовывают и отправляют в тюрьму по ложному обвинению в убийстве полицейского. Его товарищи по заключению, как и он — рабочие, в большинстве своем члены пролетарской партии, сначала принимают его за шпиона, но потом убеждаются, что он честный и искренний юноша, который найдет свою правильную дорогу в жизни.



Делегация немецких и венгерских революционно-пролетарских писателей в Москве у А. В. Луначарского

Сидят справа направо: Г. Каган, Г. Лорбер, К. Петерсон, К. Грюнберг, А. В. Луначарский, К. Клебер, Б. Иллеш, А. Гидаш, А. Габор, А. Берзинь. Стоит слева Г. Мархвица. 1929

Пролетарско-революционные романы, вышедшие в свет в последние годы Веймарской республики, по своей тематике и реалистическим достоинствам отвечали выработанному на Харьковской конференции курсу на создание подлинно массовой литературы, способной заинтересовать широкого читателя и разрабатывать темы в простой (но отнюдь не упрощенной) доходчивой форме.

Вилли Бредель, Клаус Нойкранц, Ганс Мархвица и Рудольф Брауне повествуют о борьбе пролетариата в условиях капиталистической рационализации, безработицы, экономического кризиса и приближающейся фашистской опасности. Они резко критикуют правых социал-демократов, которые и на этом этапе борьбы капитализируют перед реакцией и вносят раскол в ряды рабочего класса. Они показывают, что действительными активными противниками фашизма выступают только коммунисты и революционная часть социал-демократических рабочих.

Новой тенденцией в пролетарско-революционной литературе начала 30-х годов является углубление психологизма. Почти в каждом произведении чувствуется стремление правдиво запечатлеть сложные, противоречивые образы политически индифферентных или заблуждающихся рабочих, людей из обывательских кругов, из колеблющейся интеллигенции. В недавнем прошлом образы такого рода являлись в пролетарско-революционных романах преимущественно объектами сатирической критики. Теперь писатели справедливо усматривают среди этих людей возможных союзников по борьбе и изображают их с пониманием социальных и личных проблем. Наибольшее умение психологически и художественно убедительно передать развитие такого рода характеров проявил Рудольф Брауне. Главной заслугой Вилли Бределя и Ганса Мархвицы как романистов остается изображение рабочего класса и его авангарда. Коммунисты в «Прокатном заводе» Ганса Мархвицы, коммунист — герой романа Клауса Нойкранца «Веддинг на баррикадах», революционные пролетарии в романах Вилли Бределя воплощают новый тип рабочего-функционера, который воспитан Коммунистической партией Германии. Изображе-

ние положительного героя знаменует возникновение нового качества в немецкой литературе, оно выводит произведения Вилли Бределя и Ганса Мархвицы далеко за границы жанра «производственного романа», к которому их нередко пытались отнести недальновидная и неглубокая критика, исходившая лишь из критерия «материала» и «среды». Это новое качество связано с формированием метода социалистического реализма.

Если взглянуть на панораму пролетарско-революционной литературы накануне прихода фашистов к власти, то можно сказать, что в ней определился решительный поворот к более органичному сочетанию социалистического мировоззрения с реалистическим изображением современности. Она следовала призыву партии о необходимости углубления связи с массами. В статье «Наш поворот» («Unsere Wendung», 1931) Бехер писал: «Эта связь состоит не только в единении с революционным авангардом рабочего класса, эта связь должна быть установлена со всеми группировками и течениями всего класса. Так как нашей массовой литературой мы обращаемся ко всему классу, то эта связь должна быть связью не только с политической жизнью класса, но и со всей пролетарской повседневностью»¹⁶.

Иоганнес Р. Бехер добавлял, что пролетарско-революционная литература не может игнорировать и мелкобуржуазного читателя с его иллюзиями, что она должна заниматься проблемами, волнующими женщин и молодежь. Слова Бехера были направлены на осознание общенационального характера пролетарско-революционной, социалистической литературы.

Литературно-теоретическая работа Союза пролетарско-революционных писателей в последние два года Веймарской республики развивалась примерно в том же направлении, которое все яснее вырисовывалось и в советской литературе. Публикация писем Карла Маркса и Фридриха Энгельса к Фердинанду Лассалю, Маргарет Гаркнесс и Минне Каутской привлекла внимание теоретиков и писателей к проблеме реализма. Благодаря этому преодолелся несомненно неправильный, выношенный в среде рапповского руководства и принятый Харьковской конференцией тезис о том, что основным методом пролетарско-революционной литературы является метод диалектического материализма. Его сменяет вывод, что правдивое изображение действительности в ее революционном развитии является решающим признаком сущности метода новой, социалистической литературы¹⁷.

Постепенно становится очевидным, что самый термин «пролетарско-революционная литература» уже недостаточен для глубокого и всестороннего определения основного направления социалистического литературного движения. Литература рабочего класса является, как формулирует Иоганнес Р. Бехер, «наследницей всего того важного и выдающегося, что было в литературах всех времен. Наша литература, если она овладеет массами, может стать материальной силой и внести значительный вклад в изменение мира»¹⁸. Она призвана во имя будущего диалектически снять противоречие между традицией и новаторством.

Пролетарско-революционная литература не во всем достигла уровня этих задач. Но не следует упускать из виду, что революционные писатели работали в чрезвычайно тяжелых условиях. Каждая книга, каждое литературное выступление были трудной победой. Классовая борьба накалялась, не проходило почти ни одной недели без новых арестов, преследований, запретов выступлений, произвола цензуры. К этому добавлялись характерные субъективные трудности: с одной стороны, недостаточ-

¹⁶ Johannes R. Becher. Unsere Wendung, S. 6.

¹⁷ См.: Stanislaw Roshnowski. Die Dialektik von Parteilichkeit und Realismus.— «Literatur der Arbeiterklasse», S. 442—540.

¹⁸ Johannes R. Becher. Unsere Wendung, S. 3.

ное знание писателями, вышедшими из интеллигентской среды, жизни пролетариата, а с другой — недостаток образования у рабочих-писателей.

Существенную помощь оказывали немецким пролетарским писателям советские издательства. В «Издательстве товарищества иностранных рабочих в СССР» и в Госиздате до 1933 г. были опубликованы на немецком и русском языках, в оригинале и в переводах, важнейшие произведения пролетарско-революционной литературы Германии. Массовые издания, которые по тиражу значительно превосходили издания в Германии, обеспечили книгам Иоганнеса Р. Бехера, Анны Зегерс, Людвига Ренна, Вилли Бределя, Карла Грюнберга, Ганса Мархвицы и других писателей широкую читательскую аудиторию. Иногда встреча с советским читателем оказывалась для них единственной возможностью гласности. Так, роман Ганса Лорбера «Человека истязают» («Ein Mann wird geprügelt», 1930) и роман Вилли Бределя «Параграф в защиту собственности» («Der Eigentumsparagraf», 1933) смогли увидеть свет только на русском языке.

Этим, разумеется, не исчерпывались немецко-советские литературные связи тех лет. Если сама советская действительность в многообразных формах оказывала влияние на развитие пролетарско-революционной литературы в Германии, то советская литература выступала для нее как вдохновляющий пример. Влияние советской литературы на передовых немецких писателей начинается со знакомства с ее важнейшими достижениями после Октябрьской революции. Это знакомство ведет — нередко через личные контакты с советскими писателями — к изучению творческого опыта молодой советской литературы и ее художественных открытий. Первыми получают широкую известность у немецкого читателя Максим Горький, Владимир Маяковский, Александр Серафимович, Илья Эренбург, Сергей Третьяков, Михаил Кольцов. С 1927 г. сказывается большое воздействие «Цемент» Федора Гладкова, «Дневника Кости Рябцева» Н. Огнева, а затем и первой книги «Брусков» Ф. Панферова. Огромное впечатление производят в Германии и выдающиеся произведения советского киноискусства (фильмы Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и других режиссеров).

Когда 10 мая 1933 г., через несколько месяцев после захвата фашистами власти в Германии, состоялось варварское сожжение книг, в огонь брошены и книги пролетарско-революционных писателей. Писатели-коммунисты первыми стали жертвами фашистского террора. Людвиг Ренн, Вилли Бредель, Эгон Эрвин Киш и другие писатели были сразу же арестованы. Некоторые из них с трудом выбрались за границу, чтобы писательским словом бороться против нацизма. Те, кому удалось избежать тюрем и концлагерей, вынуждены были покинуть Германию.

Однако Союз пролетарско-революционных писателей существовал и далее (официально он был распущен в 1935 г. вместе с роспуском МОРП). Оставшиеся в Германии члены Союза продолжали работать подпольно под руководством прозаика Яна Петерсена¹⁹.

Пролетарско-революционное литературное движение конца 20-х — начала 30-х годов было важным этапом в формировании социалистического реализма в Германии. Историческим завоеванием этой литературы является эстетическое и художественное обоснование принципа партийности, благодаря которому социалистическая литература смогла утвердиться как самостоятельная сфера искусства, как «литературное дело» пролетариата. Пройдя через годы испытаний и мужания в антифашистской борьбе, эта литература стала центром собирания здоровых демократических сил немецкого народа, которые после разгрома гитлеровского режима явились опорой духовного обновления нации и социалистического преобразования культуры в Германской Демократической Республике.

¹⁹ См. главу «Литература антифашистского Сопротивления».

ВАЙНЕРТ (до 1945 г.)

Эрих Вайнерт являет собой пример органического единства художественного творчества и общественной деятельности. Стихи поэта всегда были действенными: страстное, образное слово находило путь к сердцу берлинского рабочего, баварского крестьянина, кельнского студента, гамбургского грузчика. Собрание сочинений Вайнерта — это своеобразная история революционной борьбы немецкого пролетариата¹.

Вайнерт не боялся упреков в политической тенденциозности. За всю свою жизнь он не опубликовал ни одного интимно-лирического или философско-созерцательного стихотворения: таков был характер его суровой музыки. Другая примечательная особенность поэзии Вайнерта заключалась в том, что большинство стихотворений он писал для устного исполнения, а не для печати. Поэт-трибун считал устное слово грозным оружием; создавая свои стихи, он всегда учитывал особенности их исполнения. Отсюда ораторский пафос, выразительная разговорная интонация, куплетная форма, разнообразие рефренов, включение в стих диалога, эффектная лозунговая концовка.

Когда фашисты пришли к власти, пламенное слово Вайнерта не умолкло. Именно в трудные годы эмиграции у Вайнерта особенно ярко проявились замечательные черты поэта-борца. Ни на один день не смолкал призывный набат его поэзии, будя уснувших, внушая надежду отчаявшимся, укрепляя мужество сражающихся. Вернувшись в освобожденную Германию, Вайнерт писал: «Я мог бы использовать годы эмиграции, особенно спокойные и обеспеченные годы, проведенные в Москве, для того, чтобы реализовать те большие поэтические замыслы, которые я давно лелеял в своих планах. Но реализация таких планов не удовлетворила бы меня, так как я рассматривал это как бегство от важнейшей задачи дня: непосредственно и как можно чаще воздействовать на немецкий народ, чтобы помочь ему освободиться от губительного гипноза, овладевшего им»². И поэт самоотверженно выполнял эту задачу, воздействуя на своих соотечественников действительно непосредственно — он создавал свои поэмы, стихи, фронтовые листовки в самой гуще событий и сражений.

1

Эрих Вайнерт (Erich Weinert, 1890—1953) родился в Магдебурге в семье инженера, социал-демократа. Отец воспитал сына в свобододолюбивом, антирелигиозном духе и четырнадцать лет отдал его на машиностро-

¹ Творчеству Вайнерта посвящен ряд книг и диссертаций. В частности: J. E m m r i c h. Die gesellschaftliche Problematik und die künstlerische Bedeutung der agitatorisch-polemischen Lyrik seit 1920, unter besonderer Berücksichtigung des Lebenswerkes von Erich Weinert (Diss.). Jena, 1954; D. P o s d z e c h. Das lyrische Werk Erich Weinerts. Berlin, 1973; В. Д е в е ж и н. Эрих Вайнерт. М., 1965.

² E. W e i n e r t. Rufe in die Nacht. Berlin, 1955, S. 35.



Эрих Вайнерт
Фотография

ительный завод учеником. Так будущий поэт уже в юные годы познакомился с рабочей средой. Однако техником он не стал, юношу неудержимо влекло к искусству. Самостоятельно изучает он историю живописи и литературы, естествознание и несколько иностранных языков. К этому времени относятся его первые литературные опыты: ряд лирических и «богохульных» стихотворений, а также революционная драма о Томасе Мюнцере. Но еще больше юного Эриха привлекает живопись. В 1912 г. он оканчивает Высшую школу прикладных искусств в Берлине и получает диплом учителя рисования. Однако заняться любимым делом ему не удастся, в 1913 г. его призывают на военную службу. Разразившаяся мировая война окончательно укрепляет антиимитаристские взгляды Вайнерта. Он сближается с революционным движением рабочих и солдат. Вайнерт все яснее осознает, какую огромную силу представляет собой трудящийся народ, и уже в те годы приходит к выводу, что конец войне может положить только инициатива масс.

Решающее влияние на дальнейшее формирование мировоззрения поэта оказала победа Великой Октябрьской социалистической революции. В стихотворении «Час Европы» («Europas Stunde», 1919) он открыто выражает симпатию к молодой республике Советов.

Революцию 1918 г. в Германии Вайнерт принял восторженно. Он твердо верил, что народ пойдет путем Октября. Тем тяжелее оказалось разочарование. Но период пессимизма был непродолжительным. Вайнерт чувствует потребность подвергнуть публичной критике лживость и трусливую заносчивость буржуазии, сорвать маски с жалких филистеров, именующих себя патриотами и поддерживающих в шовинистическом усердии

наступление реакции. Поэт берется за перо, чтобы «показать этот сброд во всей его жалкой наготе»³.

Впервые со своими стихами Вайнерт выступил в 1921 г. в литературно-политическом кабаре «Реторта» в Лейпциге. Дебют оказался удачным. На следующий год поэт переехал в Берлин, где также некоторое время выступал на подмостках литературного кабаре. В Берлине Вайнерт получает широкое признание. Его выступления привлекали внимание левонастроенных посетителей. Это испугало владельца кабаре, и он расторг контракт с Вайнертом. Поняв, что его политической сатире не уложиться в прокрустово ложе буржуазной эстрады, поэт стал искать контакта с рабочей аудиторией. Социал-демократические и профсоюзные организации приглашали талантливого сатирика на свои вечера. Берлинский пролетариат привил Вайнерта как своего поэта; однако бонзы от социал-демократии и профсоюзов побаивались этого яркого сатирика, остроумно и едко обличавшего не только провинциальную буржуазию, но и социал-реформизм. На одном из вечеров Вайнерт прочел стихотворение «Господа товарищи» («Die Herren Genossen», первая редакция стихотворения под названием «Bannerträger der Republik» относится к 1924 г.), высмеивающее социал-демократических лидеров, оторвавшихся от рабочего класса и готовых на любой беспринципный шаг, лишь бы сохранить свои доходные местечки. Стихотворение заканчивалось так:

Их тактику в веках прославят барды:
Пусть флаг упал — герои на местах!
Картонные подъяemia алебарды
И черным бантом обвязав кокарды,
Они отважно спрячутся в кусты.

Это переполнило чашу терпения уязвленных «господ товарищей», и Вайнерта перестали приглашать на вечера. Однако стихи Вайнерта появлялись в левой периодике; лучшие из них публиковались в коммунистической прессе — в «Роте фане» и других изданиях. Вайнерт становится желанным участником вечеров во всех революционных организациях Берлина. Компартия приглашает его все чаще и чаще выступать на массовых митингах, где поэтическое слово, помноженное на революционный энтузиазм участников, приобретало необычайно большую силу. Популярность поэта возрастает настолько, что стали устраивать специальные «Вечера Вайнерта» (Weinert-Abende), сначала в Берлине, а затем и по всей стране. С 1924 по 1933 г. Вайнерт провел около 2500 выступлений в городах и деревнях Германии, Австрии, Швейцарии.

Активная деятельность Вайнерта встревожила власти. В 1927 г. поэт был привлечен к суду якобы за оскорбление чести германского флота (стихотворение о крейсере «Гамбург»), а начиная с 1929 г. преследования приняли систематический характер и достигли кульминации в 1931 г., после поездки Вайнерта в Советский Союз. За первые четыре месяца после возвращения из СССР поэт подвергался политическим репрессиям пятнадцать раз. Страх перед правдой о молодой стране социализма оказался настолько сильным, что по всей Германии был разослан антиконституционный полицейский приказ, запрещающий публичные выступления Вайнерта. Запугать поэта не удалось: вместо «Эрих Вайнерт говорит» на афишах значилось «Стихи Вайнерта». Поэт молча сидел на сцене, а жена Вайнерта — артистка Ли Холмс читала его стихи. Когда полиция запретила всякое исполнение произведений Вайнерта, то на афишах писали «Стихи неизвестного», а выступавшие исполняли новые, еще не напечатанные стихи Вайнерта. Только весной 1932 г. под объединенным нажимом демократических сил (в числе протестовавших был Ромек Роллан) полицейский запрет был отменен. После долгого перерыва поэт

³ E. Weinert. Es kommt der Tag. M.—L., 1934, S. 112.

выступил с большим успехом в «Спорт-Паласе». Двадцатитысячная аудитория горячо приветствовала Вайнерта, ставшего уже тогда любимейшим поэтом немецкого пролетариата.

Вайнерт вошел в немецкую литературу в годы революционного кризиса в Германии. Это в известной мере определило характер и направленность его творчества, в котором отчетливо выступают две основные линии — сатирическая и героическая.

2

Вначале в творчестве Вайнерта преобладала сатира. Порой бытовая, порой политическая, она с самого начала имела резко антибуржуазный характер. Вместе с тем стихотворения этих лет (сборники «Искривленное зеркало современности» — «Der verbogene Zeitspiegel», 1923; «Щука божьей милостью» — «Der Gottesgnadenhecht», 1923; «Балаган» — «Das Affentheater», 1925) показывают, что социальному протесту поэта еще не хватало четкости и ясности, мощности и глубины подлинно революционной поэзии, он еще не всегда находил нужные слова и политически точные образы. Эти черты его ранней поэзии были в какой-то мере связаны с традицией литературно-политического кабре. Содержание стихотворений под влиянием этой традиции сводилось к легкой, подчас поверхностной критике. Стихи и песенки эстрадных авторов часто строились на остроумных намеках, но далеко не всегда они наносили удары по социально точно названным мишеням. Для эстрады писали и весьма известные литераторы (К. Тухольский, И. Рингельнац, Ф. Ведекинд, В. Меринг, Э. Кестнер и др.). Их произведения, блистательные в своей критической части, редко поднимались до противопоставления критикуемому явлению положительного идеала. Обычно критика в кабре не выходила за рамки так называемого «культурсарказма» — бытовой сатиры, высмеивающей (иногда весьма зло) привычки, вкусы и поведение обывателей, критикующей уродливые стороны быта, но не вскрывающей их социальных корней.

Вайнерт отдал щедрую дань традиции «культурсарказма», высмеивая в своих стихах тупость бравых бюргеров, псевдобунтарский пыл радикалов, ханжество филантропов⁴. В этих стихах нет еще разящего гнева. Поэт смотрит на персонажей своих стихов, как на жалких марионеток большого балагана, играющих социал-демократический фарс. Лишь в дальнейшем опыт борьбы обостряет политическое зрение Вайнерта, наполняет его сатиру классовым содержанием.

В 1924 г. Вайнерт принимает активное участие в избирательной кампании, пропагандируя избирательную платформу коммунистов. В те дни поэт публикует на страницах «Роте фане» злое сатирическое стихотворение «Майская песенка социал-демократа» («Sozialdemokratisches Mailiedchen», в первой редакции — «Onkel Krispin singt»), раскрывающее оппортунистическую сущность социал-демократического руководства. Точная и насмешливая характеристика Криспина и компании свидетельствует о политической зрелости Вайнерта, о его бесспорном идейном росте. Сатира поэта во многом соответствует оценке деятельности Каутского и Криспина, которая содержится в известной работе В. И. Ленина «Детская болезнь «левизны» в коммунизме».

Доказательством роста политического сознания Вайнерта является также стихотворение «Рабочий, помни об этом» («Denk daran, Prolet»), написанное в ту же предвыборную кампанию. В нем, по существу, впервые с большой силой и страстностью зазвучал голос трибуны, раскрылся яркий ораторский талант Вайнерта.

⁴ См.: F. Leschnitzer. Von Börne zu Leonhard. Rudolstadt, 1966, S. 241—234.

Тесная связь поэта с Коммунистической партией Германии (получившая свое организационное оформление в 1929 г.) благотворно сказалась на творчестве Вайнерта, помогла ему понять суть общественных явлений и событий. Большую роль в становлении Вайнерта как подлинно революционного поэта сыграли его выступления на митингах и вечерах перед рабочей аудиторией. «В то время,— вспоминает поэт в автобиографии,— я больше учился у моих пролетарских слушателей, чем они у меня. Я привыкал следить во время своего исполнения за реакцией отдельных группировок зрительного зала. И если какое-нибудь место, от которого я ожидал особенного воздействия, не вызывало ответного эха..., то я знал: здесь я промахнулся»⁵.

Взаимодействие между поэтом и рабочей аудиторией явилось существенным фактором художественного роста Вайнерта. От литературных «кунштюков» приходилось решительно отказываться. Высокая требовательность слушателей заставляла его искать содержание, волнующее трудящиеся массы, и заботиться о ясной, доходчивой форме стихов.

Примером возросшей политической зрелости может служить стихотворение «Крестьянин, вставай!» («Bauer, steh auf!», 1925). На первый взгляд оно лишь продолжает антимилитаристский цикл стихов Вайнерта. Однако интереснее здесь другое. Расширение политического кругозора привело поэта к пониманию того, что многомиллионные массы крестьян являются единственным союзником рабочего класса. Просто и вместе с тем очень убедительно поэт показывает, что означает война для крестьянина, в чьих интересах она ведется и кому приносит выгоду. В числе желающих погреть руки у огня новой бойни поэт, наряду с промышленными магнатами и биржевыми спекулянтами, называет и кулаков. Стихотворение заканчивается призывом к международному единству рабочих и крестьян:

Крестьянин! Рабочий! Колосс многорукий,
Не дай уничтожить дома и сады,
Обречь свою землю на страшные муки!
Вставай против смерти, войны и нужды!

Перевод Л. Гинзбурга

Такие стихи, как «Рабочий, помни об этом!», «Майская песенка социал-демократа», «Крестьянин, вставай!» и некоторые другие, знаменуют приход Вайнерта в лагерь революционной поэзии.

3

Для всего второго периода творчества Вайнерта (1925—1933) характерен идейный рост поэта, обусловленный активным участием в политической борьбе. Это нашло отражение и в расширении тематики стихов и, главным образом, в четком классовом отношении к социальным явлениям, в постановке художественными средствами актуальных политических проблем. Вайнерт становится подлинным поэтом трудящихся масс. «В атмосфере рабочих собраний,— вспоминает поэт,— я очистился от шлака мелкого литературного фрондерства и стал классово-сознательным революционером, безоговорочным соратником рабочего класса. С этого времени я поставил всю свою жизнь, мое творчество и мои силы на службу великому делу человечества — борьбе за победу пролетариата над капитализмом»⁶.

⁵ E. Weinert. Ein Dichter unserer Zeit. Berlin, 1960, S. 15.

⁶ E. Weinert. Es kommt der Tag, S. 114.

Стихи тех лет глубоко реалистичны, исторически конкретны. И хотя в большинстве своем — это стихи, написанные «на случай», «на злобу дня», поэт не замыкается в узкие рамки данного события, не ограничивается его сатирическим «обгрыванием», а связывает взятый из жизни факт с основными задачами коммунистического воспитания трудящихся.

Ярким свидетельством творческих успехов Вайнерта стал его сборник стихов «Эрих Вайнерт говорит» («Erich Weinert spricht», 1930), принесший ему известность и за пределами Германии. Сборник открывается стихотворением «Маскарадное шествие республики» («Faschingszug der Republik»). В нем Вайнерт разоблачает жестокую эксплуатацию и социальное неравенство в Веймарской республике, клеймит погоню за прибылями и подготовку новой войны; показывает классовую сущность буржуазного суда, церкви и желтой прессы. Его сатира бичует ханжество и верноподданническую тупость бюргера, срывает маску народолюбия с шовинистов и фашистов, гневно обличает предательскую политику социал-демократической верхушки.

Однако важно не только значительное расширение тематики вайнертовской сатиры. Важнее отметить существенные качественные изменения в его поэзии. Центральный орган КПГ «Роте фане», в свое время подвергший критике стихи из книги «Балаган», расценил сборник «Эрих Вайнерт говорит» как безусловную удачу автора. В статье «Популярнейший сатирический поэт в Германии» газета писала: «В Германии никто не может с такой силой зажечь своих слушателей и пригвоздить к позорному столбу политических врагов, как это делает Вайнерт в своих стихотворных разоблачениях. Он говорит сжато, его захватывающие поэтические, сатирические, политические выступления темпераментны и остроумны... Длиннот он избегает, предельная скупость в средствах выражения сочетается с предельной ясностью и доходчивостью»⁷.

Большое значение имели стихи Вайнерта об Америке. В условиях политической борьбы тех лет американская тема стала своеобразным «пробным камнем», на котором можно было проверить политические симпатии того или иного писателя. В стихах «Господа Америки» («Die Herren Amerikas», в последующей редакции — «Die Herren der Welt», 1928), «Призраки в Бостоне» («In Boston spukts», 1927), «Правосудие в Америке» («Justiz in Amerika», 1932), «24 центнера хохочут» («24 Zentner lachen», 1931) и других Вайнерт рисует подлинное лицо долларовой демократии, сатирическая типизация достигает здесь большой силы.

Сатирические стихи Вайнерта «Корпоранты» («Korps in Wicks», 1930), «Казарма зовет» («Die Kaserne winkt», 1932), «В преддверье желанных великих времен» («Der neuen großen Zeit entgegen», 1933) и некоторые другие привлекали общественное внимание к возрастающей фашистской опасности. Его боевые песни, в частности всемирно известный «Красный Веттинг» («Der Rote Wedding», 1929), призывали крепить единство пролетариата и дать отпор коричневой нечисти.

Политически окрепшая и художественно зрелая сатира Вайнерта становится грозным оружием в классовой борьбе немецкого пролетариата. Оперативность Вайнерта вызывала изумление: он иногда уже вечером читал стихи, являвшиеся откликом на события того же дня.

Как поэт, стоящий на позициях социалистического реализма, Вайнерт умел распознать в частном общем, наглядно раскрыть на конкретном примере закономерность в развитии явлений, сочетать обличительную силу своей сатиры с воспитательной задачей. Все это ярко проявилось, например, в «Будничной балладе» («Alltägliche Ballade», 1931), одном из лучших стихотворений Вайнерта. Толчком к написанию баллады послужил конкретный факт — приказ министра внутренних дел, социал-демократа Зеверинга, стрелять боевыми патронами по толпе в случае неподчинения

⁷ «Rote Fahne», 29.3.1930.

August - Förster - Saal

Wegen Abschließung des I. Weltkriegs
im Kaiser-Saal Wiedereröffnung

Stellbandr. 37
Halle-Wertheimplatz

Sonabend, den 16. Oktober, abends 8 Uhr

Autoren-Abend

Erich Weinert

Neues Programm / Artisches, Barbarisches u. Summarisches

Erst Weinert, weil der Schöpfer der Sprache selbst der Dichter... Frühe, Sommerliche und vor allem Reife, die durch Sinnlichkeit
ästhetisch erschaffen... Erich Weinert hat die vorübergehende Form, mit sprachlicher Wertigkeit zu verbinden... „Vorbild“
Anspruchsvolle Gedichte, hervorgehend, die Welt, der alles umschließt, was die Sprache ihm an Möglichkeiten bietet... die Welt um über
sinnlich...
Schichtweise herabwärts Wendungen, die, von Intenstiv hergehend, einer politischen Situation, einem menschlichen Gegenstand, dem Herrlichen...
Erich Weinert, die herausragende sprachlich-dichtersche Begabung unserer Tage... Alle späteren sind offenkundig befall... „Politik-Erklärung“
Jede Dichtung ist menschlich!
Wiederholung
1. und 2. Plätze östlichlich Saal bei Platz A, Leipziger Straße 37 und Tauchastraße 7, A. Wertheim,
Leipziger Straße 124/125 und Tauchastraße 17A, und an der Säulenstraße

Плакат о вечере Эриха Вайнерта

полицейскому приказу, обещавший поддержку всякому шуно, который применит оружие. Простотой изложения, горькой иронией заключительных строк поэт подчеркивает повседневность происшедшего:

Там на Данцигерштрассе лежит у столба
Человек. Он навеки умолк.
Вытирает женщина кровь с его лба.
Мокрый ветер ревет и гудит, как труба.
Плачет мальчик... А впрочем, они голытьба.
Ни к чему их рыдания, и тщетна мольба.
А время бежит, и слепа судьба...
Государство исполнило долг.

Перевод Л. Гинзбурга

Уроки революционных событий 1918—1923 гг. не прошли для Вайнерта бесследно. Во многих стихотворениях он подчеркивает, что КПГ во главе с тельмановским ЦК является единственной партией, сражающейся за освобождение рабочих и крестьян («Песня о Красном знамени» («Das Lied von der roten Fahne», 1928), «Все, за исключением коммунистов» («Mit Ausnahme der Kommunisten», 1932), «Говорит «Роте фане» («Die «Rote Fahne» spricht», 1932) и др.). В таких стихотворениях, как «Тихий разговор» («Stilles Gespräch»), «Предостережение» («Die Warnung»), «Светлая песня на темном дворе» («Helles Lied aus dem dunklen Hof», 1932), поэт показывает повседневную работу коммунистов, открывающих трудящимся глаза на существующий порядок вещей.

Творческий рост Вайнерта в эти годы находит свое отражение и в упорной работе поэта над словом, в выработке новых художественных приемов.

Композиция стихов Вайнерта во многом определяется их агитационными задачами. Некоторые из них представляют собой как бы темпераментную, яркую политическую речь, не теряя при этом в художествен-

ности («Армиям Европы» — «An die Armeen Europas», 1928; «Помогите Китаю!» — «Helft China!», 1931, «Крестьянин, вставай!» и др.). Стихи Вайнерта — то захватывающий пламенный призыв, то терпеливое дружеское объяснение, то гневное сатирическое разоблачение. Вайнерту удается поэтически освоить повествовательные жанры: новеллу, очерк, фельетон. Захватывающей стихотворной новеллой является «Будничная баллада», традиции немецкого стихотворного фельетона успешно развивают «Гуманный тюремный врач» («Der humane Strafvollzugsarzt», 1930), «Добрый судья» («Der gute Richter», 1931); очерками в стихах могут быть с полным правом названы «Продавец фарфора» («Der Porzellanhändler», 1929), «Правосудие в Америке» и др.

В творчестве Вайнерта первых двух периодов заметно значительное преобладание сатирических стихотворений, которые, как правило, строятся на актуальной тематике и вскрывают контраст между видимостью демократии в Веймарской буржуазной республике и ее действительным положением. Сатирические произведения, написанные после 1925 г., в большинстве своем свободны от традиции «культурсарказма», очень лаконичны, метки, точны. Как и для Маяковского, «кавалерия острот» является любимейшим родом сатирического оружия Вайнерта. Поэт широко пользуется игрой слов, проявляя при этом большую изобретательность. Однако если в стихах первого периода игра слов, каламбуры и т. п. часто были самоцелью и не выходили за рамки эстрадного зубоскальства, то в дальнейшем они приобретают общественно значимую заостренность и целиком подчиняются задачам политической борьбы. Так, например, высмеивая идею «гражданского мира» (т. е. отказа от классовой борьбы), поэт вводит в ряд стихотворений злое словечко «Hindenburgfrieden» (Hindenburg+Burgfrieden). Подобный прием контаминации используется Вайнертом очень часто. По этому же принципу построены такие слова, как «Gewehrgeist» (Gewehr+Wehrgeist), «Kompromißgeburt» (Kompromiß+Mißgeburt) и т. п.

В других случаях сатирический эффект достигается путем неожиданного объединения слов разного значения, но имеющих общее окончание. Поэт высмеивает социал-демократических «Papa-und Orthodoxen», издевается над шовинистическими «Zer-und Vertreter der deutschen Kultur» и, чтобы подчеркнуть грабительскую сущность плана Дауэса, перерабатывает распространенное «Guß-und Stahlkonzerne» в «Guß-und Diebstahlkonzerne» и т. д.⁸

Одним из излюбленных художественных приемов Вайнерта является ирония. Если в ранних стихах Вайнерта ирония тяготеет к более или менее безобидному юмору, то в последующие годы она приобретает четкую классовую направленность и часто переходит в гневный сарказм. Так, в стихотворении «Биржа в трауре» («Die Börse trauert», 1931), иронизируя над обычаем парижской биржи в день окончания первой мировой войны прерывать свою работу на две минуты, поэт в страстном негодовании переходит от иронии к сарказму:

На две минуты опущены очи...
Для траура нет подходящих мест!..
Здесь дивиденды из крови рабочей
Грязной рукой, до наживы охочей,
Делал банкирский трест!

Перевод Л. Гинзбурга

Талантливый сатирик не разделял ошибочного мнения многих писателей, что о рабочих и для рабочих следует писать на грубом просторечье. Вайнерт одним из первых в демократической литературе Германии

⁸ См. в кн.: В. Девекки. Эрих Вайнерт, стр. 135—149.

повел борьбу против засорения языка вульгаризмами, против отождествления вульгарной речи с народным языком,— отождествления, достигшего в дальнейшем своего апогея в так называемом «фольксдойч», который усиленно культивировался в фашистской литературе «крови и почвы».

4

В эмиграции Вайнерт отдает все силы для победы над фашизмом, для освобождения своей родины.

Швейцария, Париж, Саар — вот первые вехи эмигрантского пути Вайнерта. Поэт прибыл в Саар, чтобы участвовать в политической борьбе против гитлеровской аннексии Саара; он снова в своей стихии — в бою, в действии. Фашистская пресса всячески поносила поэта, требуя запрещения его вечеров и недвусмысленно призывая расправиться с ним. Однако, благодаря надежной охране, созданной шахтерами Саара, попытки сорвать выступления Вайнерта потерпели неудачу. Поэт провел в Сааре около 60 выступлений. Вскоре после захвата Саарской области гитлеровцами Вайнерт по приглашению Союза советских писателей приезжает в Москву.

Когда объединенные силы мирового фашизма решили задуть молодую Испанскую республику, Вайнерт уехал добровольцем в Испанию. В качестве политрабатника 11-й интернациональной бригады он участвовал в сражении под Мадридом и в оборонительных боях под Медиамо. В декабре 1937 г. Вайнерт после серьезного ранения попадает в госпиталь. И здесь он продолжает работу: пишет очерки, стихи, переводит с разных языков. В 1939 г. вместе с другими бойцами интернациональных бригад он переходит через Пиренеи и попадает во французский концлагерь.

Благодаря вмешательству французской и советской общественности Вайнерт был вскоре выпущен на свободу и получил возможность приехать в Москву. В сложной международной обстановке 1939—1941 гг. Вайнерт занимается по преимуществу переводами, стремясь познакомить немецкого читателя с русской классической и современной поэзией, с поэзией народов СССР⁹.

Его перу принадлежат талантливые переводы лермонтовского «Демона», поэмы Шевченко «Гайдамаки», стихов Шевченко, Франко, Маяковского, Суркова, Симонова, Маршака, Первомайского, Лахути, Лебедева-Кумача и др. Большой успех имел сборник «Eugene Pottier und seine Lieder» (Киев, 1939), содержавший переводы свыше 50 стихотворений Э. Потье. Поэт приступил также к реализации давних творческих планов и начал работать над героическим эпосом «1525» (о Крестьянской войне в Германии) и над поэмой «Париж», посвященной Французской революции 1789 г. Однако 22 июня 1941 г. поставило перед Вайнертом иные задачи, поэт снова уходит на фронт.

Все творчество Вайнерта периода эмиграции пронизывает одна основная идея: борьба с фашизмом не на жизнь, а на смерть. Уже в 1934 г. поэт выпустил сборник стихов «Булыжники» («Pflastersteine») и «Настает день» («Es kommt der Tag»). Новые стихи проникали в Германию в виде листовок или брошюр, размноженных на гектографе, в специальных радиопередачах и другими путями. Стихи пользовались большим успехом: их переписывали в тетради и записные книжки, заучивали и читали знакомым.

В повседневной борьбе с фашизмом Вайнерт в первую очередь обращается к своему любимому оружию — сатире. Его антифашистская сатира проникнута нафосом гнева и обличения. Для нее характерно неуклон-

⁹ L. Kusche. *Bewunderung für einen großen Nachdichter.* — «Weltbühne», 1953, Н. 17, S. 513—517; О. А. Миронцов. *Эрих Вайнерт — переводчик Тараса Шевченко* (автореферат канд. диссертации. Киев, 1971).

ное стремление революционизировать народные массы, поднять их на борьбу. Такие стихотворения, как «Баллада об императоре Нероне» («Bänkelballade vom Kaiser Nero», 1933), «Имперский поэт» («Der Reichsdichter», в первой редакции — «Der braune Parnassier», 1933), «Без пяти минут герой нации» («Dicht am Nationalhelden vorbei», 1934), «Сверхчеловек» («Der Herrenmensch», 1935), «Штрайхер» («Streicher», 1935) и другие, стали обвинительным актом против гитлеровских сатрапов и их пособников.

Персонажи многих антифашистских стихов Вайнерта — конкретные исторические лица, однако их образы приобретают здесь характер широкого обобщения. Так, например, героем стихотворения «Шпайерман» (в первой редакции «Шпайерле») является некогда весьма популярный в Веймарской республике чтец Альфред Байерле, известный своей политической беспринципностью. Сатирик останавливает внимание на этой фигуре политического приспособленца, потому что она была весьма типичной и прекрасно характеризовала те интеллигентские круги, которые «в 24 часа» переменяли свои убеждения и присягнули на верность фашистским главарям. Фигура Байерле выступает здесь как типизированный образ беспринципного интеллигента, готового служить кому угодно, лишь бы это приносило ему выгоду. Такой же прием характеристики встречаем мы в сатире на юнрибергского гауляйтера Штрайхера, издателя грязной расистской газеты.

Вайнерт подмечает характернейшую черту фашистских деятелей: желание командовать слабыми и готовность повиноваться сильным. В сатире «Сверхчеловек» поэт с едкой иронией показывает, как подобное ничтожество «лакейски выслуживается до сверхчеловека» («Zum Herrenmenschen sich hinauflakait»).

Концентрация внимания читателя на самой характерной черте образа часто достигается в стихах Вайнерта путем сознательного его заострения, вплоть до гиперболы или гротеска. Вместе с тем даже сильно заостренный сатирический образ (например, в стихотворениях «Без пяти минут герой нации», «Упрощенный способ» — «Vereinfachtes Verfahren» и др.) у Вайнерта верен жизненной правде и не нарушает реалистического характера его стихотворений, что, в частности, отмечалось М. Горьким. Даже карикатурные портреты врагов обрисованы конкретно и в реалистической манере.

Ряд антифашистских сатирических стихотворений написан Вайнертом в стиле псевдопанегирического гимна: «Коричневая корова» («Die braune Kuh»), «Благодарственная песня предпринимателей» («Danklied der Untertnehmer») и др. Обращение к этому жанру позволило сатирику удачно использовать прием самораскрытия врага для того, чтобы сконцентрировать в обобщенном образе типичные черты высмеиваемого явления. Творческое использование этого жанра роднит названные стихотворения с псевдопанегирическими гимнами Маяковского.

Большое внимание Вайнерт уделяет изображению борьбы немецких подпольщиков. Многие стихи явились ярким художественным отражением героизма немецких антифашистов. Стихотворение «Идут Дитмейера» («Dittmeyer wird gesucht», 1934) было создано под впечатлением полцейского распоряжения, опубликованного в немецкой прессе. Это был один из многих ему подобных приказов об аресте рядового коммуниста Дитмейера, простого солдата многочисленной армии подпольщиков. Из будничного для гитлеровской Германии факта Вайнерт создал художественное обобщение большой силы. В стихотворении «Голос подпольщика» («Stimme des Illegalen», 1935) поэт скупыми, но выразительными средствами рисует нечеловеческие трудности, которые преодолевает антифашист-подпольщик.

Вайнерт убедительно показывает, что источником неиссякаемой силы для антифашистов является Советский Союз. Эта тема приобретает осо-

бенно мощное звучание в испанском цикле стихов Вайнерта. Воспевая героизм республиканцев в схватке с объединенными силами мирового фашизма, поэт во многих стихотворениях подчеркивает ту выдающуюся и благородную роль, которую играла в этой борьбе страна Советов. Победа русских рабочих давала бойцам республиканской армии ясную революционную перспективу; само существование СССР олицетворяло идеал, за который следовало сражаться.

Эта же тема звучит в полную силу в антивоенных стихах Вайнерта. Еще в годы Веймарской республики поэт призывал к международной солидарности в борьбе против военной опасности, тесно связывая эту борьбу с вопросом о защите СССР от империалистической агрессии. Теперь же, когда фашистская Германия сделала угрозу войны особенно реальной, миллионы простых людей должны сказать свое решительное «нет» надвигающейся войне («Немецким женщинам» — «An die deutschen Frauen», 1933; «Убейте фашизм — и вы убьете войну» — «Erschlagt den Faschismus — so erschlagt ihr den Krieg», 1935; «Молодежи всего мира» — «An die Jugend der Welt», 1937; и др.). В стране победившего социализма поэт видит несокрушимый оплот мира:

Великая кузница мира
Оружие мира кует.
И мир всем народам мира
Советский Союз принесет!

Перевод Л. Гинзбурга

⁴Остановить надвигающуюся войну, разгромить фашизм можно только при консолидации всех прогрессивных сил мира. Стихи Вайнерта «Обманутым» («An die Betrogenen», 1934), «Рабочие — в единый фронт!» («Eine Front, Arbeiter!», 1934), «Народный фронт — фронт народов», («Volksfront, Front der Völker», 1935) и др. представляют собой поэтическую пропаганду идеи единого антифашистского фронта; они показывают рабочему классу, какой грозной силой он станет, если сумеет создать нерушимое единство в своей среде. Вайнерт не ограничивается призывами только к рабочим; он обращает свое слово и к интеллигенции:

Ревнители общественного долга!
Вы приутихли с некоторых пор.
Нет, ни один народ не стал бы долго
Терпеть такой чудовищный позор.

И поэт предупреждает:

Будь проклят, кто к беде родного края,
Ко лжи в обличье истины привык!
Будь проклят, кто, угрозу созная,
Мечтал уйти в обитель тихих книг!
Когда опять начнется наступленье
И озарится мир огнем войны,
Тогда никто не снимет с вас вины
За соучастье в преступленье.

Свой призыв к единству поэт обращает и к трудящимся-католикам — «Другу-католику» («An einen katholischen Kameraden», 1934), и к рядовым социал-демократам — «Там зреет сила» («Dort wächst die Kraft», 1935). В годы войны Вайнерт пишет много листовок в стихах и прозе¹⁰, выступает по радио, выезжает на фронт, на передний край и призывает своих соотечественников покончить с бесчеловечной войной. Поэт принимал участие в Сталинградском сражении. Здесь перед ним стояла задача пропагандировать среди окруженных войск идею капитуляции;

¹⁰ Как художник Вайнерт сам оформлял многие свои листовки.

это сохранило бы жизнь десяткам тысяч немецких солдат. Неутомимая деятельность Вайнерта в годы войны нашла свое почетное признание: его избрали президентом Национального комитета «Свободная Германия»¹¹.

Формулируя задачу своих листовок, Вайнерт писал: «Находясь вдали от родины, я не имел никакого оружия, кроме моих «партизан» в форме лозунгов, стихотворений и воззваний, которых я засылал одного за другим в тыл, чтобы беспокоить палачей, их покровителей и любимцев, мешать им в их преступном деле и чтобы указать путь обманутым и ищущим выхода»¹².

Фронтовые листовки Вайнерта объединялись основным пропагандистским лозунгом — «Солдат, твой враг у тебя за спиной!». Этот лозунг перекликался с лозунгом, выдвинутым Карлом Либкнехтом в годы первой мировой войны: «Враг в твоей собственной стране!»¹³ Поэт стремится всеми средствами довести до сознания солдата, отуманенного нацистской пропагандой, эту важную мысль. Большинство стихотворных «партизан» представляло собой пламенные, темпераментные выступления, апеллирующие к сознанию или чувству немецких солдат. Объясняя им цели и причины войны, поэт убеждал их, что только Советская Армия сможет разгромить преступную шайку Гитлера и принести освобождение немецкому народу. В стихотворении «Покончим с позором!» («Genug des Jammers und der Schande!», 1941) поэт говорит:

Там, за спиной, враги родного края!
Назад стреляйте в яростном бою,
Запомни, немец, ты, вперед стреляя,
Расстреливаешь родину свою.

Листовки и выступления Вайнерта сыграли свою роль в деле освобождения немецких солдат-фронтовиков и военнопленных из сетей фашистской демагогии. Лучшие стихотворные листовки были опубликованы в сборнике «Немецким солдатам» («An die deutschen Soldaten», 1944), «На истинного врага» («Gegen den wahren Feind», 1944). Они являлись скромным, но важным вкладом в дело победы над фашизмом.

Поэзия Вайнерта периода эмиграции показывает, что он твердо придерживается тех эстетических принципов, которые сложились в его творчестве в последние годы Веймарской республики. Несмотря на то что теперь поэт вынужден «заочно» общаться со своей аудиторией, его стихи сохраняют конкретный адрес. Вайнерт не мог писать, не имея живого представления о тех, к кому он обращается: поэт пользуется в каждом случае



«Хорошо немецкому солдату...»
Листовка на советско-германском фронте
Текст и рисунки Вайнерта, 1942

¹¹ См.: A. Zweig. Gestern, heute, morgen.— «Weltbühne», 1951, Н. 32, S. 1049—1052.

¹² E. Weinert. Rufe in die Nacht, S. 36.

¹³ Можно вспомнить также строки стихотворения Георга Гервега: «Главный враг стоит на Шпрее» («Der schlimmste Feind», 1871).

лексикой и художественными приемами, близкими адресату. Он продолжает широко применять игру слов, каламбуры, иронию, используя их каждый раз как средство усиления эффективности своих антифашистских стихов. Так, например, зло высмеивая попытку гитлеровцев покрыть нехватку сырья для немецкой промышленности за счет сбора старых вещей обносившегося немецкого населения, поэт пишет:

Поди, жена обшарь кладовку:
Мои носки остались там.
Ты понимаешь обстановку:
Сейчас в почете всякий хлам.
.....
Найди-ка рваную пижаму
И молью съеденную шаль
И помни: никакого хлама
Нам для правительства не жаль!

Перевод Л. Гинзбурга

Злой иронией полны стихи, обличающие демагогические приемы вдовства Геббельса: «Баллада о неудаче» («Die Ballade vom Mißgeschick», 1944), «О чем беспокоится Геббельс?» («Wozu macht sich Goebbels Sorgen?», 1944), «Оторвавшись от противника» («Vom Feinde abgesetzt», 1944) и др. Во многих стихотворениях и листовках встречается уже упомянутый выше прием своеобразной контаминации; так, например, эсесовского палача Вайнерт называет «Enthauptmann», стихи фашистских поэтов «Bandithyramben», воензированные празднества «Gasmaskenbälle».

В стихах Вайнерта часто встречаются анахронизмы и неологизмы, подчас очень интересные, вводимые, как правило, для усиления сатирического эффекта. Мастерски использованы анахронизмы в «Балладе об императоре Нероне». Охотно прибегает поэт и к перифразам, в которых ярко проявляется политическая оценка. Так, например, кассу для выдачи пособия безработным поэт называет «Schalter der amtlichen Nächstenliebe», фашистский суд — «das Gericht der Larven», Геринга — «Reichskopffjägermeister», Геббельса — «Schallplattenminister» и т. п.

В ряде стихов Вайнерт удачно использует диалектизмы (чаще всего это берлинский, саксонский и венский диалекты) для нарочитого снижения стиля речи отрицательного героя или для усиления сочного народного юмора. Поэт вводит диалектизмы также и для передачи локального колорита, для усиления реалистического фона.

В годы войны удельный вес сатирических стихотворений значительно уменьшился, так как для многих задач фронтовой агитации сатира была мало эффективна, а порой просто неуместна. Зато с большой силой снова проявился ораторский талант Вайнерта: его боевые, оперативные листовки почти всегда конкретны и действенны. В них снова звучат то дружеские разговорные интонации, то пламенный призыв, то остро сформулированные вопросы. Иногда поэт сам отвечает на эти «покрытые» вопросы, иногда представляет своим читателям ответить на них.

В стихах-листовках военных лет, как и в других антифашистских произведениях периода эмиграции, звучала непоколебимая вера поэта в здравый смысл и революционный дух своего народа. Ныне стало ясно, что Вайнерт, Вольф и некоторые другие писатели в известной мере преувеличивали силы антифашистского сопротивления, идеализировали степень сознательности масс. Но если взглянуть на их позицию исторически, если вспомнить то тревожное и трудное время, то придется признать, что тогда они не могли думать и писать иначе. Эта вера породила их преданностью благородному и высокогуманному делу, в которое они внесли свою лепту, активно содействуя тем самым возрождению немецких революционных традиций.

ВОЛЬФ

(до 1945 г.)

Фридрих Вольф принадлежал к плеяде немецких революционных писателей, вступивших в литературу в 20-е годы. Природа щедро одарила этого здорового, разносторонне деятельного человека: талантливый медик (автор известного труда «Природа как врач и помощник» — «Die Natur als Arzt und Helfer», 1928), спортсмен, скульптор, живописец и, наконец, самое главное — драматург. Литературное наследие Вольфа разнообразно: он писал романы и рассказы, стихи и поэмы, киносценарии, радиопьесы, эссе, выступал как теоретик искусства театра и кино, но венцом его творчества были и остаются его лучшие драмы, завоевавшие почетное место в передовой литературе¹.

1

Выходец из буржуазной семьи, Фридрих Вольф (Friedrich Wolf, 1888—1953) уже смолоду порывает со своим классом. Социальная несправедливость, с которой пытливый юноша столкнулся очень рано, вызывает в нем гнев и протест. В блиндажах и окнах первой мировой войны этот протест перерос в открытый бунт: Вольф отказался от несения воинской службы. Расстрелять врача в офицерском чине сочли неудобным; его признали душевнобольным и отправили в госпиталь. Наказание не охладило бунтарский пыл Вольфа, но от бунтаря до революционера сознательного «дистанция огромного размера». Вольф преодолел эту дистанцию не сразу. Ноябрьская революция 1918 года и последующие революционные события оказали на него огромное влияние. Мучительные поиски, сомнения, разочарования привели его, наконец, в ряды коммунистов: в 1928 г. Фридрих Вольф вступил в Коммунистическую партию Германии.

В литературу Ф. Вольф пришел уже в зрелом возрасте. Его ранние опыты относятся к 1917 г. Перед театральной публикой он выступил впервые с драмой «Это—ты» в Дрездене в октябре 1919 г. За плечами начинающего автора был большой жизненный опыт: бурная юность с дальними странствиями, занятия живописью и медициной, поездка в качестве судового врача в Канаду, годы мировой войны и работа в Саксонском Совете рабочих и солдатских депутатов в 1918 г. Этот жизненный опыт породил в Вольфе уверенность, что мир следует «разрушить сверху донизу и снизу доверху, чтобы построить его заново»². Вольф не знал еще, как строить новый мир, но жгучее желание повергнуть в прах «вечно неизменный» уклад старого мира заставило его уйти с головой в общественную борьбу тех лет. Эта борьба и привела его в литературу.

¹ Творчеству Вольфа, прежде всего драматургическому, посвящены книги: W. Pollatschek. Das Bühnenerbe Friedrich Wolfs. Berlin, 1958; W. Pollatschek. Friedrich Wolf. Eine Biographie. Berlin, 1963; Н. Шелингер. Фридрих Вольф. Критико-биографический очерк. М., 1966; В. Девекин. Антифашистская драматургия Ф. Вольфа («Профессор Мамлок»). М., 1974.

² Friedrich Wolf. Gesammelte Werke. Dramen. Bd. 1. Berlin, 1960, S. 109.

Первая мировая война заставила Вольфа основательно задуматься над существующим порядком вещей: трагическая смерть друга дала импульс его творчеству, побудила всерьез взяться за перо. Так возник рассказ «Прыжок через смерть» («Der Sprung durch den Tod»).

Можно ли допустить, чтобы людей убивали так безжалостно и бесмысленно? Можно ли, сложа руки, спокойно взирать на массовое истребление людей, и как увязать все это с лучшими достижениями человеческого духа? Вот вопросы, которые мучают героя и автора рассказа. Повествование выливается в страстную полемику, в захватывающий диалог, разрушающий обычную форму рассказа. Лихорадочная полемика сменяется философским раздумьем, наплывающие друг на друга картины прерываются каскадом вопросов, звучат характерные для экспрессионизма отрывистые, задыхающиеся фразы, мрачные, словно в траурных рамках, слова. Форма рассказа максимально драматизирована: пусть в эмбриональной стадии, но здесь уже проступает талант драматурга.

Примерно в то же время в окопах Фландрии Вольф пишет своего «Магомета» («Mohammed», 1918). Писатель совершенно отходит от вольтеровской трактовки образа фанатичного пророка — его интересует вопрос о смысле жизни. В силах ли человек обуздать свою волю? Как победить зло и создать новый мир? Вольф связывает решение этих вопросов с внутренним совершенствованием индивида. Огромная всепобеждающая доброта юного Магомета оказывается сильнее жадности разбойников и ненасытной алчности «купчихи». «Ваше сердце — вот самое большое чудо!» — возвещает пророк народу. Правда и человечность должны укорениться в сердце каждого, тогда преобразится весь мир.

Дать более четкое решение проблемы Вольф пока не в силах. Это обусловило и расплывчатость формы. Действующие лица драмы-оратории обрисованы Вольфом в чисто экспрессионистской абстрактной манере; мотивы их поступков остаются в тени. Влияние экспрессионизма проявляется и в языке «Магомета». Беспреданно меняющийся, то скачущий, то замирающий ритм присущ многим эпизодам. Одержимость героя, его душевная мука передается хаосом бессвязных выкриков; нагнетание напряжения местами достигается отрывистой, предельно сжатой речью.

«Магомет» остался страстным, хотя и абстрактным протестом против Зла («Кто может молчать, когда горит душа?»); местами в нем ощущается подлинно гуманистический пафос. «Одна единственная капля крови на левой руке моего раба дороже мне, чем все сокровища твоего каравана», — так отвечает Магомет на вопрос, почему он предотвратил кровопролитное столкновение с разбойниками. Это сказано Вольфом на третий год братоубийственной войны. От такой декларации недалеко до того выхода из войны, на который решился отважный правдоискатель.

В начале 1920 г. Вольфа пригласили на работу в Ремшейд, индустриальный город в северорейнской Вестфалии. Здесь Вольф впервые вступил в тесный контакт с промышленным пролетариатом и как врач, сознающий общественную значимость своей работы, и как участник вооруженного выступления против капповского путча. Сохранился письмо Вольфа к матери (от 24 марта 1920 г.), где он подробно описывает ход событий и разгром путчистов. В борьбе против врага объединились коммунисты и социал-демократы; к трудящимся Ремшейда пришли на помощь рабочие отряды из других городов, и, когда объединенными усилиями была одержана победа, мощное «Вставай, проклятым заклеянный...» огласило улицы и площади города, разливаясь эхом в близлежащих долинах. «Тогда, — пишет Вольф матери, — можно было, наконец, снова ощутить пульс сверхчеловеческой воли... на этот раз не к братоубийственной войне, а к великому Братству, которое наступит, непременно наступит благодаря усилиям рабочего класса»³.

³ Friedrich Wolf. Briefe. Berlin, 1958, S. 16.

После поражения революционных сил в Германии в 1918—1923 гг. Вольф на некоторое время попадает под влияние утопических, эволюционистских взглядов, полагая, что социалистические общины могут преобразовать мир. Простым сельскохозяйственным рабочим уходит Вольф в такую общину, основанную в поместье художника Генриха Фогелера. Вскоре община распалась. Утопичность, нежизненность своих взглядов Вольф позднее подверг критике в пьесе «Колонна Хунд» («Kolonne Hund», 1927).

На рубеже 10—20-х годов Вольфу импонировал мятежный дух экспрессионистского искусства, что и сказалось в его творчестве этих лет. В период с 1918 по 1922 г. Вольф пишет ряд пьес: драмы — «Это — ты» («Das bist du», 1919), «Свободный от условностей» («Der Unbedingte», 1919), «Тамара» («Тамар», 1921), комедии — «Черное солнце» («Die schwarze Sonne», 1920) и «Комедия в шкафу» («Die Schrankkomödie», 1922).

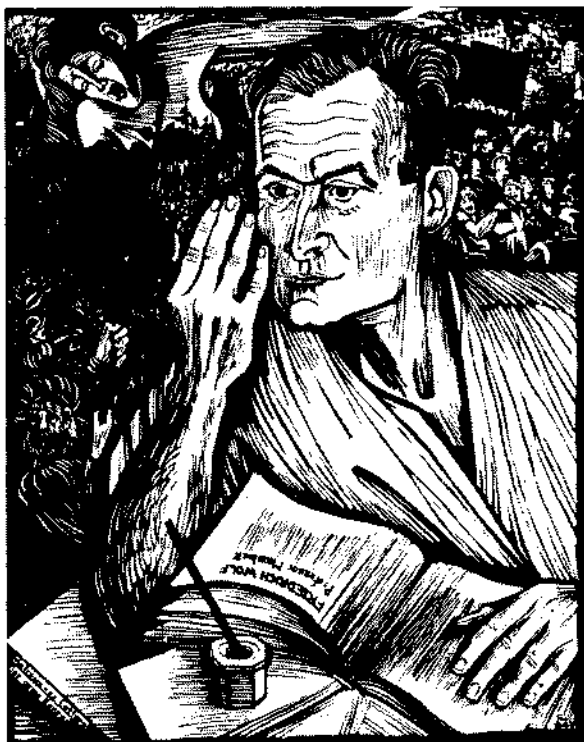
Без этих пьес не понять живого и во многом противоречивого процесса развития Вольфа от экспрессионизма к социалистическому реализму. Шестидесятилетний Вольф считал нужным переиздать свои ранние пьесы и предпослал им в качестве эпиграфа слова Белинского: «Ничто не является вдруг... Поэзия вырастает... переходя через все ступени развития, как все растущее».

«Это — ты» — наиболее экспрессионистская пьеса Вольфа. На первый взгляд, пред нами обычная трагедия с извечным треугольником, с любовью, ревностью и убийством, но лишенная времени и безграничная в пространстве. Абстрактный пафос и космические рамки действия, уход от конкретного изображения социальной действительности роднят драму Вольфа с другими пьесами так называемой «O Mensch!-Dramatik»⁴. Следующая драма — «Свободный от условностей» — имеет подзаголовок «Путь с тремя поворотами и одним переворотом». Герой пьесы — поэт (автобиографический образ) резко критикует современное буржуазное общество и выступает против фетишизации денег. Деньги «подлым образом обесценивают все совершенное и являются тюремщиком всего, что свободно от условностей». Горькая прония, однако, заключена в том, что поэту для того, чтобы уничтожить деньги, нужны... деньги. Без них он бессилён осуществить свой план. Но и после того, как мистический Скелет снабжает его колоссальным богатством, утопия поэта все же терпит крах. Решив уйти из жизни, он кидается в колодец, чтобы «хоть один путь пройти до конца». Но именно эта жертва поднимает в глазах народа поэта и дело, которому он себя посвятил.

«Свободный от условностей» — тоже экспрессионистская драма. Здесь и «глашатай правды», и ниспровержение благ культуры и цивилизации с призывом к бегству из «смердных городов», и стремление к всеобъемлющему, всеобщему братству (поэт готов увести на лоно природы и дельцов и спекулянтов). Как и в пьесе «Это — ты», Вольф считает активное действие основным условием преобразования мира. Но если в «Это — ты» движущими силами были любовь и воля, то в «Свободном от условностей» движущей силой объявляется борьба масс. Вместе с тем действующие лица пьесы лишены каких либо индивидуальных черт — это схемы, выражающие те или иные понятия: поэт, девушка, криминалист, 1-й пролетарий, 2-й пролетарий и даже 1-й червь и т. п.

Нарастание элементов реализма мы видим в «Тамаре» и особенно в комедиях — жанре, в основном чуждом экспрессионизму. В «Черном солнце» — «фантастической комедии с танцами и пением» — это проявляется и в языке, и в логике развития действия, и в попытке создания реали-

⁴ См.: В. Н. Девеклн. Антифашистская драматургия Ф. Вольфа («Профессор Мамлок»), стр. 16—19.



Фридрих Вольф

Гравюра Конрада Феликсмюллера, 1947

стических характеров. И хотя попытка увенчалась успехом только в образе жреца Вумма, она заслуживает пристального внимания как пример отхода от экспрессионистского образа-схемы.

«Комедия в шкафу» — первая пьеса Вольфа, в основу которой легло конкретное современное событие. Герой пьесы — образ идеального народного врача — тесно связан с массами, которые спасают его от произвола местных властей, устраивая демонстрацию протеста. Правда, демонстрация не носит политического характера. Однако, в отличие от «Магомета» и «Свободного от условностей», народ выступает здесь как решающая сила.

«Комедия в шкафу», где Вольф впервые дал в основном реалистическое изображение кусочка современной немецкой действительности и ограничил действие конкретным временем и местом, завершает экспрессионистский период его творчества. Этот период отнюдь нельзя считать бесплодным. В те годы в творчестве Вольфа укореняется непримиримость к хищному, антигуманистическому царству капитала, его путь пацифистский, но страстный и решительный протест против империалистической войны. Именно в ранних пьесах разливается у Вольфа тот призыв к активному действию, который в его последующих пьесах приобретает подлинно революционный размах.

2

«Комедия в шкафу» ни разу не увидела света рамы, и поэтому многих удивил «Бедный Конрад» («Der arme Konrad», 1923), означавший явный разрыв с экспрессионизмом. И свою комедию, и «Бедного Конрада» Вольф написал в Гехингене (Швабские Альпы), где он работал

сельским врачом. Пешком, на велосипеде, на лыжах отправлялся Вольф в горные деревушки к заболевшим крестьянам. Один из них познакомил драматурга с реликвиями «Шутовского суда» из старинного скоморошного действа, которым в 1514 г. началось восстание Бедного Конрада. Сцену «Шутовского суда» Вольф сделал кульминационным пунктом своей драмы.

«Бедный Конрад» — значительная веха на творческом пути Вольфа, знаменующая собой начало нового периода его творчества. Это не просто удачная пьеса, а качественный скачок в идейном и художественном плане. Здесь впервые у Вольфа прозвучала тема народного восстания, драматург не расстанется с ней до конца своей жизни. Здесь писатель прочно стал на путь реализма; он уже не сойдет с него никогда.

События Крестьянской войны трактуются Вольфом иначе, чем в пьесах Гёте, Готтшала, Лассала, Гауптмана⁵. В центре драмы Вольф поставил угнетенный народ, поднявший оружие против ненавистных поработителей. Во главе восставших стоит не идеализированный рыцарь, а вождь-плебей. Герой «Бедного Конрада» — не экспрессионистский «глашатай правды», не Магомет, не Поэт, а крестьянский вождь, выдвинутый массой, сроднившийся с ней и преданный общему делу. Да и сама масса уже не безликий, расплывчатый фон, а сумма индивидуальных, порой ярко очерченных художественных образов (слепец Андрес, знаменосец Себастьян, ба-рабанщик Рес и др.). Сознательный антиисторизм, свойственный экспрессионизму, уступает место детальному изучению фактов, и это дает возможность создать в «Бедном Конраде» конкретные исторические характеры, приблизиться к языку эпохи, правдиво показать волнующую страницу в истории немецкого народа.

Важно отметить, что историческое прошлое перекликается в «Бедном Конраде» (как и в последующих пьесах Вольфа) с самой злободневной современностью. Эта пьеса, поставленная через несколько месяцев после кровавого подавления Гамбургского восстания, после разгрома революционного движения 1918—1923 гг., звучала как гордый оптимистический призыв не впадать в отчаяние от временных неудач, а продолжать борьбу. «Друзья, не все зерна приносят зримый плод. Не горюйте! Мы сражались за великое дело... когда-нибудь оно победит»⁶, — эти слова умирающего Кёнца звучали для публики ультраактуально. Теснейшая связь истории с современностью отныне становится характерной чертой драматургии Вольфа. В «Бедном Конраде» впервые прозвучал (хотя и приглушенно) и другой мотив творчества Вольфа: мотив преемственности революционных идей: союз Бедного Конрада продолжил дело союза Башмака, ему на смену пришел Томас Мюнцер. Каждое революционное выступление не бессмысленно, так как оно подготавливает конечную победу.

«Бедный Конрад» вызвал разгоречивые мнения. Одни критики не без основания упрекали драматурга в несколько схематичном изображении представителей феодального лагеря, признавая художественно полнокровным лишь образ герцога Ульриха; другие считали, что Вольф сузил тему, взяв всего один эпизод Крестьянской войны; третьи указывали на стиливую разнородность: излишнее увлечение диалектизмами в репликах восставших и элементы экспрессионизма в языке герцога и некоторых других персонажей. Но все сходилось в одном: «Бедный Конрад» — незаурядное произведение художника-реалиста, революционная драма, по-новому осветившая тему Крестьянской войны.

В 1928 г. Вольф выступил на съезде Всегерманского союза рабочих театров и в программном докладе провозгласил свое эстетическое кредо: «Искусство — оружие!» Хотя доклад содержал и некоторые черты упрощения, его основные положения сыграли большую роль в развитии пе-

⁵ См.: С. В. Тураев. Тема Крестьянской войны в драматургии Вольфа. — «Литература Германской Демократической Республики». М., 1958.

⁶ Friedrich Wolf. Gesammelte Werke. Bd. 2. Berlin, 1960, S. 75.

мецкой прогрессивной культуры. Остро прозвучала критика «чистого искусства», подкреплённая историческими примерами. Определяя позицию писателя в наши дни, Вольф называет его барабанщиком, шагающим рядом со знаменосцем, и выставляет конкретные требования: «Нам необходимы хорошие пьесы, проникнутые духом наших дней, духом рабочего движения и классовой борьбы пролетариата»⁷. При всей политической чёткости этого призыва нельзя не отметить, что категория эстетического получила в нём лишь весьма общую и расплывчатую оценку («хорошие»). Наиболее уязвимым местом в выступлении Вольфа оказался вопрос об отношении к классическому наследию и его традициям. Пожав на время под влияние пролеткультовских тенденций, он в хлестких ультра-левых фразах требует отказаться от постановок пьес Гёте и Шиллера, сбрасывая их «с корабля современности».

Следующим крупным достижением Вольфа явилась его нашумевшая пьеса «Цианистый калий» («Cyankali», 1929), имевшая успех и за пределами Германии. Если в «Бедном Конраде» Вольф репает злободневные политические проблемы на историческом материале, то в новой пьесе он рассматривает их в современной обстановке. В Штутгарте, куда Вольф переехал в 1927 г., он имел возможность наблюдать все усиливающуюся безработицу и унижение трудящихся. В этих условиях пресловутый § 218, запрещающий аборт, приобрел убийственно жестокий характер. Ежегодное число подпольных абортов в стране (многие из них с несчастливым исходом) достигло 800 тысяч. Коммунистическая партия Германии возглавила поход против § 218. Вольф сначала участвовал в борьбе прежде всего как врач, публикуя брошюры, статьи, выступая на вечерах. Однако этого казалось ему мало, и он выступил как драматург. Эрих Кестнер писал в 1929 г.: «Самый большой успех нынешнего сезона — «Цианистый калий» Фридриха Вольфа... В конце спектакля, на котором я побывал, с балкона крикнули: «Долой § 218», и беспорядочный хор мужских и женских голосов подхватил: «Долой его! Долой!» Пресса снова подняла эту тему. Придется выступить и врачам. Работы хватит и юридической комиссии рейхстага, которая должна будет снова высказаться. И все это вызвано одной пьесой!»⁸

Воздействие пьесы оказалось таким сильным, потому что Вольф поставил вопрос острее и глубже, чем многие его коллеги. Такими фактами, как история любви Пауля и Хеты, кишела газетная хроника, а в жизни их было еще больше. Вольф правдиво показывает, как катастрофа неумолимо надвигается на влюбленных. Тщетно мечется Хета в поисках помощи, человеческого участия: перед ней стена равнодушия. Пауль — натура решительная, активная (он прообраз будущих коммунистов в пьесах Вольфа), но голыми кулаками стену не прошибешь. В страстной полемике он обличает в последней сцене бесчеловечный параграф и призывает объединить усилия: в одиночку этот параграф не свалить. Пьеса заканчивается трагически: арестован Пауль, арестована мать, на сцене умирающая Хета. Ее последняя реплика: «Тысячи обречены на такую смерть. Неужели нам никто не поможет?» — звучит не как вопрос, а как призыв. Но что может помочь Паулю и Хете? Подтекст пьесы не оставляет никаких сомнений: ликвидация социальной несправедливости. Порох подтекста взрывал зрительный зал. Именно поэтому власти (при поддержке духовенства) чинили всевозможные препятствия победному шествию пьесы по сценам Германии; в некоторых городах постановку просто запрещали.

«Цианистый калий» была первой пьесой Вольфа, поставленной в Советском Союзе. Сперва ее показал Берлинский театр молодых актеров во время своих гастролей в 1930 г., затем пьеса пошла в Московском театре Корша (1931), в Ленинграде (1932) и некоторых других городах.

⁷ F. Wolf. Gesammelte Werke. Bd. 15. Berlin und Weimar, 1967, S. 91.

⁸ Цит. по кн.: Ф. Вольф. Избранное. М., 1963, стр. 7.



Премьера драмы Вольфа «Матросы из Каттаро»

Эрнст Буш в роли Франца Раша и Ганс Пеплер в роли Капитана. Берлин, 1930

Известный театральный критик Герберт Иеринг, оценивая премьеру «Матросов из Каттаро» («Die Matrosen von Cattaro», 1930), назвал пьесу самой концентрированной и самой ясной драмой Фридриха Вольфа⁹. «Матросы из Каттаро» — правдивое изображение действительного события: восстания матросов австро-венгерского флота в январе 1918 г. в бухте Каттаро. Выбор материала давал Вольфу возможность использовать свое знание жизни на флоте, свой опыт революционных боев в Ремшейде, а главное, еще раз обратившись к истории, написать остросовременную пьесу, призывающую к революции. После спектакля в Штутгарте драматург вышел на сцену и, обращаясь к аплодирующей публике, сказал: «Товарищи! Вы посмотрели пьесу, извлеките из нее урок! Пусть следующий раз будет не как в Каттаро, а как в Кронштадте! Или, как сказал сейчас герой пьесы: «Друзья, в следующий раз лучше!»

Пьеса Вольфа вызвала сравнения с советским кинофильмом «Броненосец «Потемкин», который незадолго до этого с огромным успехом шел в Германии и, возможно, оказал известное влияние на драматурга.

«Матросы из Каттаро» на свободном материале развивают тему, начатую «Бедным Конрадом». Есть некоторое сходство и в образах героев (на это указывал сам Вольф): оба осторожно и обдуманно подготавливают мятеж, оба, неправильно понимая принципы демократии, не решаются в нужный момент применить свою власть, оба проявляют истинный героизм в трудную минуту и предпочитают смерть жизни на коленях, оба уверены, что жертвы не напрасны и в поражении видят залог грядущей победы. Это придает пьесе характер своего рода оптимистической трагедии. Герой «Матросов из Каттаро» Раш умудрен опытом четырех столетий классовой борьбы; он (впрочем, как и автор) понял теперь значение политической организации и не питает ни малейших иллюзий в отношении классового врага. В образе Раша (первым его сыграл Эрнст

⁹ «Berliner Börsen Kurier», 9. November 1930.

Буш) драматург достиг типического обобщения большой силы. Раш — человек волевой, смелый, глубоко преданный великим идеям и твердо верящий в их торжество; но вера не превращает его в аскета или фанатика: перед нами обаятельный, живой образ, полный душевного тепла и юмора. Успех пьесы усиливают колоритные фигуры матросов Алоиса и Тони, кочегаров Куделя и Зена, башенные стрелков Джерко и Мате, а также образы врагов — капитана 2-го ранга и лейтенанта. Вольф наделяет этих персонажей индивидуальными речевыми характеристиками. Вместе с тем он не стремится передать национальные особенности языка и среды, а максимально «онемечивает» пьесу. То обстоятельство, что в «Матросах из Каттаро» нет ни одной женской роли, придает пьесе особо суровый характер.

В «Матросах из Каттаро» проявилось удивительное умение Вольфа развертывать драматический конфликт так, чтобы удерживать зрительный зал в непрестанном напряжении. Это достигается, в частности, тем, что основной конфликт раскрывается в разных планах. Мы видим не только антагонистическую борьбу офицеров и матросов, но и противоречия в неоднородной массе матросов, и трагические внутренние противоречия, терзающие героя. Подобная разноплановость характерна для всех лучших пьес Вольфа.

В условиях фашизации Германии «Матросы из Каттаро» прозвучали особенно остро. Государственные театры под нажимом реакционных сил отказывались ставить крамольную пьесу, а автор ее был в феврале 1931 г. брошен в тюрьму по ложному обвинению в нарушении § 218. Вольф просидел всего десять дней: так велико было негодование общественности. Вскоре после ареста Вольф впервые посетил Советский Союз и вочию ознакомился с завоеваниями Великого Октября. Вернувшись, он с удвоенной энергией включается в политическую борьбу. Вольфа пытаются «изолировать» от зрителя. Его новые пьесы «Тай Янг просыпается» («*Tai jang erwacht*», 1930) и «Парни из Монса» («*Die Jungens von Mons*», 1931) встречают на своем пути трудно преодолимые рогатки. Пьесу «Тай Янг просыпается» Вольф назвал уроком политики, выраженным средствами искусства, своеобразным напоминанием немецким рабочим о том, «как можно и как следует бороться»¹⁰. Только Пискатору удалось осуществить постановку этой пьесы. Антифашистскую комедию «Парни из Монса» не рискнул взять ни один театр; зритель увидел комедию лишь в постановках нескольких «кочевых» трупп безработных актеров. В эти годы Вольф много работает с самостоятельными «агитпропгруппами» (немецкий вариант «Синей блузы») и как автор обозрений «Как проходит линия фронта?» («*Wie stehen die Fronten?*», 1932), «От Нью-Йорка до Шанхая» («*Von New York bis Schanghai*», 1932), «Крестьянин Бетц» («*Bauer Baetz*», 1932), и как руководитель, и как режиссер.

3

Революционные пьесы Вольфа, его активное участие в общественной борьбе вызвали лютую ненависть к нему гитлеровцев. После фашистского переворота эмиграция стала для него неизбежной. С трудом уйдя от расправы, Вольф попадает в Швейцарию, а затем во Францию. Здесь драматург снова берется за перо, чтобы дать бой фашизму. Первая пьеса Вольфа, созданная в изгнании, — «Профессор Мамлок» («*Professor Mamlock*», 1933) — имела беспрецедентный успех, обойдя театры (а вслед за тем и экраны) многих стран мира.

В центре пьесы стоит фигура врача-еврея, руководителя хирургической клиники, бывшего фронтовика. Мамлок не интересуется перипетиями классовой борьбы; для него существуют «только врачи да больные,

¹⁰ F. Wolf. *Gesammelte Werke*. Bd. 16. Berlin und Weimar, 1968, S. 332.

больные да врачи, и больше ничего». Своему сыну, комсомольцу Рольфу, он заявляет: «Мой лозунг — либо труд, либо политика! Человек в твоём возрасте должен работать, а не болтать». Сам Мамлок считает себя «третьей силой»; в своём трагическом ослеплении он не может постичь сложившуюся политическую ситуацию и выгоняет сына из дома. Драматическое напряжение достигает предельного накала, когда заслуженному профессору гитлеровцы вешают на грудь дощечку с надписью: «Еврей» — и изгоняют из клиники. Поздно, слишком поздно прозревает Мамлок. Не вынеся надругательства, он кончает жизнь самоубийством. Смертельно раненный, он говорит: «А все-таки надо бороться!.. Вы правы... Как можно было позабыть про это», — и, обращаясь к доктору Инге Руофф, Мамлок добавляет: «Вы пойдете по другому, по новому пути. Послушайте меня, пойдите по новому пути, рискните. И передайте привет моему сыну, моему Рольфу...»

Мамлок не герой и даже не антифашист в полном смысле слова; он скорее жертва фашизма, интеллигент, пытавшийся сохранить нейтралитет в обстановке ожесточенной классовой борьбы. На примере Мамлока, чей образ столь характерен для Германии тех лет, драматург показывает, как мучительно и сложно перестраивалось сознание миллионов мамлоков. Вольф выводит на сцену и других немцев, которые сразу пошли правильным путем: это антифашисты-подпольщики Рольф и Эрнст. Зритель верит, что к ним придет и Инга Руофф, исцелившаяся от нацистского дурмана. К сожалению, образы подпольщиков стоят в стороне от магистрального пути развития драматургического конфликта и в художественном отношении бледнее других образов пьесы.

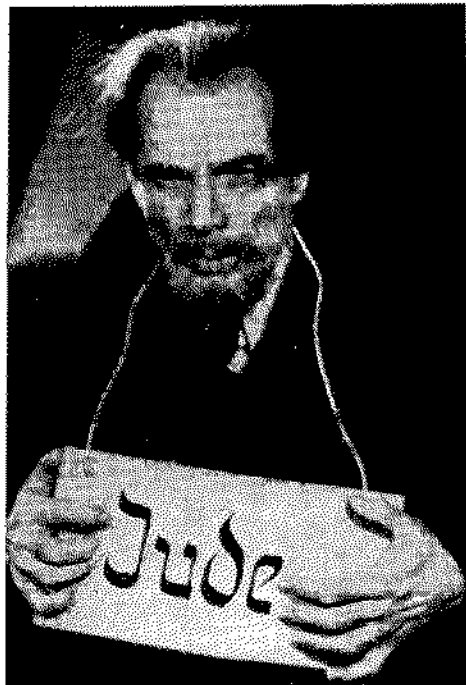
Доктор Гельпах олицетворяет силы фашистского лагеря. Он — демагог и расист, бесталанный хирург, завистливый карьерист, неразборчивый в средствах.

Несмотря на то что осуждение антисемитизма — этой неотъемлемой черты нацистской идеологии — по праву занимает важное место в пьесе, эта тема не исчерпывает содержания «Профессора Мамлока». Пьеса Вольфа — боевая антифашистская пьеса, направленная против преступной демагогии фашистов. Прав Вальтер Полячек, когда говорит, что сводить значение «Мамлока» лишь к борьбе с антисемитизмом так же неверно, как сводить значение пьесы Вольфа «Цианистый калий» к борьбе против пресловутого § 218¹¹. Политический диапазон «Профессора Мамлока» значительно шире; это подтверждает сценическая история пьесы. Сам автор так писал об этом в 1936 г.: «Вот мы и подошли... к главной причине, почему я написал «Мамлока». Ибо этот Мамлок не исключение, он один из миллионов, типичный представитель миллионов немецких демократов. Вчера они избирали... Гинденбурга, потому что он клялся в верности «конституции», сегодня рассматривают Гитлера как «защитный вал против большевизма», а завтра пожелают идти в «поход на Восток» за великую Германию. Мамлок — типичный немецкий интеллигент, для которого «государство», «семья», «наука», «справедливость» — неизменные, вечные ценности в духе кантовских категорий»¹².

Впервые «Мамлока» поставили в Варшаве; в заглавной роли выступил выдающийся актер Александр Гранак. Затем этот спектакль был показан в 68 городах и выдержал 300 представлений. Премьера на немецком языке состоялась в Цюрихе в ноябре 1934 г. В спектакле участвовали известные немецкие артисты Курт Горвиц, Вольфганг Лаангоф и Генрих Грайф. Реакция публики была бурной и одобрительной; постановка в Цюрихском театре превратилась в значительное событие в общественной жизни Швейцарии. Фашистские организации устраивали всевозможные провокации; дело доходило до уличных стычек. Спектакли проходили под

¹¹ W. Pollatschek. Friedrich Wolf. Eine Biographie, S. 193.

¹² Ф. Вольф. Искусство — оружие! М., 1967, стр. 366.



Драма Вольфа «Профессор Мамлок»
на сцене Геббельтеатра

Вальтер Франк в заглавной роли.
Берлин, 1946

усиленной полицейской охраной. Затем «Профессор Мамлок» совершил победное шествие по лучшим сценам мира. Амстердам — Токио — Шанхай — Мадрид — Москва — Стокгольм — Нью-Йорк — вот отдельные вехи его пути. Даже нацистская пресса не смогла замолчать успех пьесы Вольфа и обвинила драматурга в том, что он «восстанавливает» мировую общественность против фашистской Германии.

В ином ключе написана Вольфом драма «Флоридсдорф» («Floridsdorf», 1934). В ней драматург продолжает разработку основной темы своего творчества: темы революционного восстания народа. Во «Флоридсдорфе», в отличие от «Бедного Конрада» и «Матросов из Каттаро», Вольф не обращается к историческому прошлому; он решает свою задачу на ультрасовременном материале. Пьеса посвящена восстанию австрийских рабочих шувбундовцев, подавленному профашистским правительством канцлера Дольфуса. Кровавые бои в Флоридсдорфе, рабочем предместье Вены, всколыхнули в феврале 1934 г. всю мировую общественность. Произведения А. Зегерс

«Путь через февраль» и «Последний путь Коломана Валиша», роман О. М. Графа «Бездна», стихи Вайнерта, Кубы были литературными откликами на восстание австрийского пролетариата; пьеса Вольфа хронологически — первое произведение в этом ряду.

В Москве, куда Вольф переехал в 1933 г., он узнал от группы шувбундовцев, участников восстания, необходимые фактические подробности. Вольф живо заинтересовался материалом и с головой ушел в работу. Ему страстно хотелось увековечить память сотен безымянных героев, но еще больше — вскрыть причины поражения восстания, помочь трудящимся других стран извлечь уроки из венских боев.

Вольф указывал, что воспринимает «Флоридсдорф» как продолжение — вторую часть «Матросов из Каттаро»¹³. Однако во «Флоридсдорфе» борьба ведется уже на более высокой ступени политической зрелости. Один из героев пьесы, член завкома газового завода Шани Хольцель, в прошлом участник восстания матросов в бухте Каттаро, говорит: «Друзья, сегодня ваше положение лучше: сегодня нас не 6000 матросов, блокированных в бухте Каттаро, сегодня в одной только Вене 60 000 вооруженных шувбундовцев». Другой шувбундовец, Вайсель, в дни Великой Октябрьской революции находился в плену в России и своими глазами видел триумф рабочего дела. Таким образом, драматург подчеркивает, что февральское восстание шувбундовцев в 1934 г. явилось важным звеном в цепи революционной борьбы мирового пролетариата.

Композиционные и художественные особенности «Флоридсдорфа» вытекают из его содержания. Впервые в пьесе Вольфа нет главного героя, основного носителя драматического конфликта. Героем является народ,

¹³ «Wolf, Ein Lesebuch für unsere Zeit». Weimar, 1963, S. 27.

рабочие венского предместья. Этот герой показан во всей сложности: отдельные персонажи тщательно выписаны художником и наделены индивидуальными чертами. Перед зрителем проходит вереница образов: честные социал-демократы Шани, Зепп, Фердинанд, левые социалисты Байсель и Кинцель, коммунист Гейнц — командир Первого имени Карла Маркса полка венского шугбууда, заводские рабочие, члены их семей. Наряду с ними несколько гротескно выписанные образы лакеев от социал-демократии во главе с Отто Бауэром, о котором В. И. Ленин сказал, что он «в лучшем случае ученый дурак, который совершенно безнадежен. Это — образец педанта, насквозь мелкого буржуа в душе»¹⁴. Классовую борьбу Бауэр подменяет реформизмом и парламентской возней. Он всеми силами удерживает рабочих от революционного выступления, а в критический момент встает на путь прямого предательства. Запоминается гротескная сцена, когда Бауэру приходится одновременно говорить по двум телефонам: с представителем правительства и представителем рабочих.

В начале Шани верит Бауэру, он не понимает необходимости наступательной тактики и слепо послушен своему руководству. В дальнейшем ему становится ясной порочность выжидательной тактики, он постепенно отрешается от своих реформистских иллюзий и становится стойким политическим борцом. Вольф убедительно показывает, что предательство социал-демократического руководства явилось основной причиной поражения шугбундовцев.

К началу второй мировой войны Ф. Вольф находился на юге Франции. Вскоре он выехал с ответственным партийным заданием в Париж, но был там схвачен и вместе со многими другими антифашистами брошен в концлагерь Верне. Здесь, в мрачном бараке № 8 — для «опасных» иностранцев, где на двойных нарах ютилось 180 человек, Вольф создает пьесу о Бомарше («Beaumarchais», 1941). Он писал ночью, после изнурительных лагерных работ; жестяная консервная коробка с каким-то вонючим жиром служила лампой, тщательно сшитенный шнурок — фитилем. Драматург читал отрывки своим друзьям. Весь барак заинтересовался пьесой, помогая писателю советами, воспоминаниями. Так, например, интернированные бойцы батальона имени Домбровского рассказали драматургу, как в боях за Мадрид они вели огонь по фашистам, используя книги университетской библиотеки в качестве укрытия. Из этого рассказа возникла «книжная баррикада» в заключительной сцене пьесы. Рукопись удалось переправить в Швейцарию: впервые пьеса «Бомарше» была опубликована в Москве в апреле 1941 г. в журнале «Интернациональная литература».

В новом произведении, наряду с темой народного восстания, разрабатывается тема неразрывной связи прогрессивного искусства с революционным народом, причем остро поставлен вопрос о месте писателя в революционной борьбе. Хотя Вольф обращается к славному историческому прошлому французского народа, ясно, что в данном случае его больше интересовало, говоря словами Фейхтвангера, «пламя, а не зола». Судьба писателя, выходца из третьего сословия, предвестника революции, позднее, в момент революции, не появившего ее и под разлагающим влиянием богатства перешедшего в лагерь аристократии, — такая судьба живо заинтересовала Вольфа, уловившего много современного в этой ситуации. Вольф мастерски показывает постепенное превращение Бомарше-Фигаро в Бомарше-Альмавиву; перед зрителем проходит более чем пестрая биография автора знаменитой трилогии: часовщик, писатель, коммерсант, спекулянт, дипломат, придворный, друг простого народа, финансист и т. п. Не случайно Ферьер, грязный компаньон Бомарше по афере с фильтровальной машиной, говорит о нем: «Поэты обитают в облаках. Но у господина Бомарше две квартиры». Не только центральный образ, но и многие другие персонажи пьесы (Людовик XVI, Мария-Антуанетта, юная актри-

¹⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 334.

са Мишель, драматург Гюден, адвокат Бергас и др.) тщательно разработаны драматургом.

Бомарше, автор блистательной и свободолюбивой комедии, высмеивающей социальные привилегии, сам попал под «золотое иго» и не нашел дороги к восставшему народу, — такова трагическая кульминация пьесы. Мишель, одаренная актриса (в прошлом простая ткачиха из Лиона), глубоко симпатизирующая Бомарше, гневно осуждает своего бывшего кумира. Именно устами Мишель, представительницы народа, Вольф бросает своему собрату по перу горький упрек: «Поэт Парижа не может запереться в своем кабинете, когда народ штурмует темницы»¹⁵.

Если герои многих драм Вольфа расплачивались за свои ошибки физической смертью, то Бомарше умирает духовно. Таков печальный удел писателя, оторвавшегося от народа. Компромиссов в искусстве нет и быть не может; место художника — в авангарде революционной борьбы народных масс, ибо только народ является истинным наследником передового искусства. К такому выводу приводит пьеса Вольфа.

Вмешательство правительства СССР, предоставившего Вольфу советское гражданство, спасло писателя от выдачи гестапо. Вольф возвращается в Советский Союз. С первых дней нападения фашистских войск на СССР драматург отдает все свои силы защите Советской страны, он проводит агитацию среди немецких войск, пишет листовки, выступает через окопные громкоговорящие установки, проводит листовую работу в лагерях военнопленных. Советское правительство наградило Вольфа орденом Красной Звезды и медалями. В эти годы он продолжает свою литературную деятельность, создает рассказы, скетчи, а также пьесы «Патриоты» («Patrioten», 1943) и «Доктор Лили Ваннер» («Dr. Lill Wannner», 1944)¹⁶.

В «Патриотах» Вольф снова переносит действие во Францию, на этот раз во Францию 1940—1942 гг. Борьба участников французского движения Сопротивления раскрывается драматургом на примере семейного конфликта. В центре пьесы — судьба семьи инженера Дюбуа, начальника железнодорожного депо. Глава семейства, его сын Анри и невестка Женевьева верят коллаборационистскому правительству Петена — Лавалья, недальновидно полагая, что перемирие с Германией спасет страну. Другой сын Дюбуа не питает никаких иллюзий относительно намерения фашистов; офицер французской армии, Франсуа продолжает борьбу с гитлеровцами и после заключения перемирия, ибо «если дать зверю палец, то он откусит всю руку». Взгляды Франсуа разделяют люди из народа: тетушка Эмелл — экономка Дюбуа, рабочий Пьер, многие железнодорожники.

Раскрывая медленную и мучительную эволюцию Дюбуа-старшего, драматург показывает, как пробуждается французский народ, как крепнет его воля к сопротивлению. Дюбуа прозревает, но вскоре гибнет от пули врага. Он благославляет Франсуа, Анри и Женевьеву на борьбу с оккупантами.

Движение Сопротивления французов драматург связывает с борьбой советского народа против гитлеровских орд. Высокий уровень сознания позволяет героям Вольфа понять, что, помогая далекой Стране Советов, они приближают освобождение Франции. Рискуя жизнью, герои пьесы взрывают локомотивы, сожженные в депо немецким командованием для отправки срочных транспортов на Восточный фронт.

Действие пьесы «Доктор Лили Ваннер» происходит в Германии в 1943—1944 гг. Перед нами снова хирургическая клиника в одном из городов Германии. Однако лишь внешние признаки сближают эту драму с «Профессором Мамлоком». Десять лет, которые прошли со времени самоубийства Мамлока, — срок немалый, богатый необычайными событиями, и это ясно ощущается в новой пьесе. Дурман нацистской пропа-

¹⁵ Ф. Вольф. Пьесы. М., 1963, стр. 327.

¹⁶ В первой редакции — «Dr. Wannner».

ганды стал постепенно утрачивать свое воздействие на значительную часть немецкого народа. Сокрушительные удары Советской Армии оказались прекрасным отрезвляющим средством. Вольф чутко отражает в «Докторе Лили Ваннер» изменение настроений в немецком тылу. Тема прозрения, начатая Вольфом в «Профессоре Мамлоке» и продолженная в «Патриотах», получает дальнейшее развитие в пьесе «Доктор Лили Ваннер».

Пауль Ваннер, талантливый хирург, веселый, сильный и жизнерадостный человек, задыхается в удушливой атмосфере Третьей империи. Он не принимает фашизма, но и не борется с ним. Он даже уходит добровольцем на фронт, мечтая спасти жизнь десяткам и сотням своих соотечественников. Вырвавшись из смрадного нацистского рейха, он попадает в кровавую мясорубку Восточного фронта и сам становится участником преступления, «бессмысленным инструментом для еще более бессмысленной операции». Потеряв правую руку, Ваннер возвращается в родной город прозревшим и готовым к активной борьбе. Судьба его типична для многих немцев, прошедших суровую школу русского фронта. Устами Ваннера, печника Эйзенлора, мамыши Биркле, 19-летний сын которой потерял зрение во время артиллерийского обстрела, Вольф развенчивает легенду о доблести вермахта, срывает налет героики с преступной войны.

Другой важной темой пьесы является проблема вины. «Я наблюдаю все это, а допускать преступление — значит участвовать в нем», — говорит своей жене Ваннер. Бесплодность нейтральной позиции по отношению к гитлеровцам понял прозревший Мамлок; хирург Ваннер и его жена достигли более высокой степени прозрения: они уже видят преступность нейтральной позиции и вступают на путь активной борьбы против фашизма. На этот же путь стихийно встают и другие одиночки — Эйзенлор, мамыша Биркле, дядюшка Эуген. Тем самым драматург четко разделяет степень вины и ответственности немцев.

В новой драме с большой силой вновь прозвучал мотив Сопротивления французских патриотов. Насильно вывезенные из Франции, они продолжают борьбу в самом логове врага. Умный и решительный Гастон, лаборант-рентгенолог в клинике Ваннера, связан с подпольной группой. Фальсифицируя рентгеновские снимки, он спасает жизнь своих товарищей, добивается их отправки на родину. Драматургу удался образ пламенной патриотки Франции — Лили, жены Ваннера. Сначала она лишь с сочувствием относится к самоотверженной деятельности Гастона, но вскоре логика событий делает Лили его соратницей.

Вопрос о вине и ответственности немецкого народа еще острее ставится Вольфом в пьесе «Что посеешь...» («Was der Mensch säet», 1945). «Пассивно наблюдать зло так же преступно, как и творить зло» — эти слова Ромена Роллана взяты эпитафией к пьесе. Вольф показывает в экспозиции драмы, как озверевшие парни из гитлерюгенд убивают старого доктора Фельда, имевшего смелость осудить вероломное нападение нацистов на Советский Союз. Авторитетные и солидные граждане — хозяин ателье, священник, генерал — свидетели этой варварской расправы могли, но побоявшись удержать распоясавшуюся молодежь. Драматург концентрирует на этот раз свое внимание не на убийцах, а на их трусливых пособниках, последовательно показывая, как из «миллионов песчинок трусости вырастает гора вины». Всякого малодушного ожидает расплата не за то, что он совершил, а за то, чего он не сделал. События, развертывающиеся с большим драматическим напряжением, приводят пассивных соучастников убийства к бесславному концу: один за другим они становятся жертвами своего малодушия.

Пьесой «Что посеешь...» завершается период изгнания; победа Советской Армии открыла Вольфу путь на родину¹⁷.

¹⁷ Подробнее см.: W. Pollatschek. Friedrich Wolf. Eine Biographie.

Хотя пьесы, безусловно, являются вершиной творчества Вольфа, было бы несправедливо умолчать о его прозе. Богатый жизненный опыт писателя-борца нашел свое отражение в романах «Существо» («Kreatur», 1926), «Борьба на шахтах» («Kampf im Kohlenpott», 1927), «Двое на границе» («Zwei an der Grenze», 1938), «Летающие блюда» («Menetekel oder die fliegenden Untertassen», 1951), «Русский полушубок» («Der Russenpelz», 1942), рассказах и очерках.

Роман «Существо» убедительно свидетельствует о том, что становление метода социалистического реализма в творчестве Вольфа произошло не «вдруг». Если в драмах этих лет Вольф в основном уже стоит на реалистических позициях, то «Существо» и по содержанию, и по композиции, и по языку — сугубо экспрессионистское произведение. В романе сочувственно повествуется о тяжелой жизни трудящегося люда, показан переход лучшей части интеллигенции на сторону народных масс. Изображение рабочей среды вызвало упреки буржуазных критиков в том, что Вольф отошел от позиций искусства и написал «тенденциозный роман».

Еще более тенденциозным оказался роман «Борьба на шахтах» — попытка художественно обобщить революционные выступления рурских рабочих. Герой романа Гик Еррес, сын торговца, проходит суровую школу жизни. Мы видим его сперва пятнадцатилетним школьником, затем в колонии для несовершеннолетних преступников, потом в окопах первой мировой войны и, наконец, на шахте в Рурской области. Когда разгорается восстание, Гик решительно становится на сторону рабочих. Этот и некоторые другие эпизоды романа безусловно носят автобиографический характер.

«Ночь в Бетинвиле» («Die Nacht von Bethineville») — наиболее яркий и значительный из рассказов Вольфа о первой мировой войне. В нем нет нагромождения ужасов, изображения трупов и изуродованных тел. Описывая жизнь в тихой французской деревушке, оккупированной немцами, Вольф показывает, как война калечит сознание людей. Писателю особенно удалось образ вице-фельдфебеля Рудольфа, который отстаивает свое человеческое достоинство в бездушной атмосфере чиновничества и человеконенавистничества. В эпилоге Рудольф встает в ряды демонстрантов, вышедших на улицу в знак протеста против убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Антивоенная тема органически перешлается здесь, как, впрочем, и во многих других рассказах Вольфа, с темой пролетарского интернационализма. С большой теплотой показана дочь французского каменщика Барб. У многих ее сверстниц война растлила и тело и душу; цельность натуры, здоровое моральное начало не позволяют Барб опуститься, спасают ее от духовной опустошенности. Она и молодой французский солдат из рассказа «Дареный лейтенант» («Der verschenkte Leutnant») являются как бы прототипами некоторых образов в пьесах «Бомарше», «Патриоты», «Доктор Лили Ваннер».

К жанру романа Вольф снова обращается в 1938 г. Подпольная антифашистская борьба по обе стороны германо-чешской границы легла в основу его книги «Двое на границе». Немецкий рабочий, отважный подпольщик Ганс Делль ранен при переходе границы и должен начать новую жизнь, став Венцелем Лангером, крестьянином пограничной судетской деревушки. «Двое на границе» — новый этап в прозе Вольфа. Роман написан художником, который твердо стоит на позициях социалистического реализма. Психология основных персонажей, мотивировка их поступков даны глубоко и правдиво; разворачивающиеся события получают четкую классовую оценку. Отмечая успех этого романа, Франц Верфель писал: «Книгу Вольфа я прочел залпом. Сильный драматург превратился здесь в подлинного мастера эпической формы, не теряя своего умения остро

показывать изображаемое... Под высоко раскинувшейся аркой напряженного действия расцветает подлинная человечность и добродушный грубоватый юмор»¹⁸.

Проблема сопротивления фашизму и вопрос о вине немецкого народа получили свое дальнейшее развитие в романах Вольфа — «Русский полушубок» и «Возвращение сыновей». Красивый женский полушубок, который привозит Агнесе с фронта искалеченный муж, как бы незримо пропитан кровью расстрелянных русских женщин. Он висит в шкафу как мрачное напоминание о зверствах фашистов в России; Агнеса не в силах надеть его, хотя знает, что к ее мужу он попал от фронтового товарища. Напряженно разворачивающиеся события приводят к тому, что Агнеса и ее муж убивают гитлеровца Хюсгена и топят его труп вместе с полушубком в реке. Семья уходит к подпольщикам.

Не все равноценно в обширном прозаическом наследии Вольфа, но бесспорно, что Вольф-прозаик обладает своим особым почерком. Он мастерски разворачивает сюжет, избегая длинот, тормозящих действие; язык его лаконичен, диалог остроумен и выразителен. Тут можно говорить о своеобразной драматизированной прозе, ибо прозаические произведения Вольфа являются, по меткому выражению Л. Фейхтвангера, «рассказанными пьесами».

*

Вольф прошел сложный путь развития от бунтаря до коммуниста, от экспрессиониста до мастера социалистического реализма.

Центральной темой большинства произведений писателя является революционная борьба угнетенного человека против своих поработителей. Вольф тесно связывает революционное выступление против войны, против мрачных сил реакции с борьбой за светлое социалистическое будущее немецкого народа. Чтобы одержать победу в этой суровой схватке, яркое призывное слово должно подкрепляться смелым делом. И Вольф зовет массы к действию, к решительному выступлению против своих поработителей. Отсюда патетическая окрыленность многих драм Вольфа. Отсюда и открытая тенденциозность: его не устраивает роль комментатора или бытописателя; он стремится быть буревестником революции. Выдвинув еще в 1928 г. девиз: «Искусство — оружие!», Вольф сохранил ему верность на всю жизнь.

Важной чертой произведений Вольфа является конкретность, «рецептурность» пропаганды и агитации. Вольф не ограничивается декларативным призывом, а старается дать совет в большом и малом, чтобы хоть сколько-нибудь приблизиться к победе¹⁹.

Отличное знание специфики сцены усиливало действенность пьес Вольфа. Он владел искусством стремительно развивать интригу, нагнетать напряжение, избегая томительных снадов и длинот. Этому способствовало умение Вольфа раскрыть конфликт в разных планах, показать его в самых неожиданных аспектах, заставляя зрителя, затаив дыхание, следить за сценическим действием. В своих лучших пьесах Вольф добился большой удачи в обрисовке характеров. Талант Вольфа ярко раскрылся и в массовых сценах, они нередко становятся кульминациями его драм.

В статье «О пьесах» Горький писал: «Человека для пьесы надобно делать так, чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтобы его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого»²⁰. Вольф, который знал и любил Горького и многому у него учился, строил речевые портреты своих персонажей по горьковскому рецепту: индивидуализировал речь действующих лиц, использовал лексические и

¹⁸ Цит. по кн.: Ф. Вольф. Избранное, стр. 13.

¹⁹ См. также: «Friedrich Wolf — vom Empörer zum Kämpfer und Gestalter». — A. A b u s c h. Literatur und Wirklichkeit. Berlin, 1952, S. 252—271.

²⁰ М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 589.

синтаксические средства для типизации образов. Особой выразительности достигает драматург в ораторских приемах. Тщательно продуманная речевая характеристика персонажей— одна из существенных черт творческого метода Вольфа.

Как подлинный немецкий патриот Фридрих Вольф считал преодоление национализма одним из важнейших аспектов современной классовой борьбы. Именно в антифашистском Сопротивлении он видел надежду Германии. Вольф не ограничивался показом вины своего народа, а выдвигал, наряду с этим, вопрос об ином руководстве нацией, о той исторически созревшей силе, которая была способна взять на себя руководство страной. Как известно, и Брехт видел «истинных вождей Германии» в нестигаемых антифашистах, узниках немецких концлагерей. В подходе к этой важнейшей проблеме с Вольфом были солидарны и Бредель, и Зегерс, и многие другие представители немецкой литературы социалистического реализма, которые, так же как и Вольф, страстно любили свой народ и твердо верили в то, что с «вальпургиевой ночью национального безумия» будет покончено навсегда.

РЕНН (до 1945 г.)

Имя Людвиг Ренна (Ludwig Renn) появилось в немецкой литературе в 1928 г., когда вышла в свет его книга «Война»; она была написана от первого лица и представляла собой рассказ ефрейтора (к концу войны — вице-фельдфебеля) Людвиг Ренна, по профессии столяра, о пережитом им в годы мировой войны. Первые наброски к этой книге относятся к 1916 г. и, как Людвиг Ренн писал позднее, делались им с целью разобраться в своем отношении к империалистической войне, без мысли о публикации. Книга была закончена в 1924 г. и разделила участь других антивоенных произведений, которые долго отклонялись издательствами Веймарской республики под тем предлогом, что они не представляют интереса по своей теме.

«Война» имела огромный успех и сделала Людвиг Ренна писателем, широко известным за пределами Германии¹; опубликованная вскоре после «Снора об утере Грише» Арнольда Цвейга и почти одновременно с романом Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен», она знаменует начало той вспышки интереса к первой мировой войне, которая характерна для всей немецкой литературы на рубеже 20—30-х годов. В течение последующих нескольких лет немецкий книжный рынок был буквально затоплен книгами о войне самого разнообразного характера — романами, повестями, воспоминаниями, письмами и дневниками погибших и т. д.

Книга Людвиг Ренна по своему характеру стоит особняком среди этой литературы. В ней не было ни завязки, ни развязки, она была построена как хроника; о самых сложных вещах рассказчик умел говорить просто, о самых трагических переживаниях — спокойно и трезво. Многие читатели принимали ее за документальное произведение, дневник. Карл Осецкий, один из самых блестящих немецких публицистов того времени, считал, что автор этой интересной книги не профессиональный литератор и, очевидно, никогда больше не будет писать.

Карл Осецкий на этот раз ошибся; Людвиг Ренн — это псевдоним, и автор сделал своего героя представителем совсем иной социальной среды, нежели та, к которой принадлежал он сам. Настоящее имя Людвиг Ренна — Арнольд Фридрих Фит фон Гольсенану (Arnold Friedrich Vieth von Golssenau); он родился в Дрездене 22 апреля 1889 г. в семье, принадлежащей к старинному саксонскому дворянскому роду, и, хотя он уже в гимназические годы пробовал себя в литературе, ко времени выхода в свет первой книги ему исполнилось уже сорок лет и за плечами у него был долгий и полный крутых поворотов жизненный путь.

¹ Творчеству Л. Ренна посвящены диссертации: J. Schild. Schriftstellerische Methode und erzählerische Eigenart Ludwig Renns. Jena, 1966; В. О. Вюльфиг. Жизненный и творческий путь Людвиг Ренна. Л., 1965; а также книга: П. М. Топер. Людвиг Ренн. М., 1965.

Детские годы Людвиг Ренна прошли в обеспеченной и привилегированной семье. Отец его долгое время был воспитателем наследного принца саксонской династии. Мать происходила из московской немецкой семьи и на всю жизнь сохранила любовь ко всему русскому. Воспоминания Людвиг Ренна о детстве пересыпаны рассказами матери о жизни в России. «От матери,— вспоминает он,— слышали мы звуки русской речи и полюбили все русское, прежде чем у нас появилось ясное представление о странах и народах»².

Детство Людвиг Ренна нельзя назвать счастливым; более привязанный к матери, чем к отцу, он был свидетелем все растущего отчуждения между родителями. Окончив королевскую гимназию в Дрездене только в 1910 г. в возрасте двадцати лет (из-за слабого здоровья), он поступил юнкером в дислоцированный там же лейб-гвардейский полк, в 1911 г. был произведен в офицеры и во время мировой войны служил в штабе полка, затем, отказавшись от штабной карьеры, командиром роты и батальона, несколько раз был ранен и награжден орденами.

На его глазах кайзеровская армия прошла путь от первых громких побед до поражения, на его глазах свершилась революция, свергнувшая монархию. Людвиг Ренн принадлежал к тем боевым офицерам, чьи личные симпатии были на стороне рядовых фронтовиков. Поиски жизненной опоры в простом солдате, которые мы можем в известном смысле сопоставить с поисками молодого Льва Толстого, сказались на всем творчестве Людвиг Ренна. Он никогда не чувствовал себя своим в среде офицерства и реакционной аристократии. Непоказный демократизм, честность и правдивость (черты характера, которые отмечают все, знавшие Людвиг Ренна лично) вели его в лагерь немецкой революции, но происхождение и воспитание, укоренившееся понятие о долге немецкого офицера и дворянина направляли его жизнь по противоположному пути.

В годы революционных боев он оказался в так называемых «охранных войсках», созданных пришедшими к власти правыми социал-демократами для расправы с революционно настроенными рабочими, затем в полиции только что возникшей буржуазной Веймарской республики. Вскоре, однако, Людвиг Ренн осознает, что жизнь его идет по ложному пути. Он бросает военную службу, порвав со своим прошлым и воспитавшей его средой.

Начинаются годы странствий и идейных поисков. Людвиг Ренн слушает лекции в университетах Геттингена, Мюнхена, Вены, изучает историю, право, археологию, историю искусств, языки (в том числе русский), совершает пешие путешествия по Италии, Греции, Турции, Египту, Сицилии. Поворотным пунктом в его жизни, по собственному свидетельству, был 1926 г., когда он впервые познакомился с марксистской литературой. В 1928 г. он вступает в Коммунистическую партию Германии, передав в ее фонд большую часть гонорара за выпущенную в том же году книгу «Война».

Демонстративный разрыв Людвиг Ренна, офицера и дворянина, к тому времени уже известного писателя, со своей средой и своим прошлым, его открытое и недвусмысленное признание идей коммунизма произвели большое впечатление на немецкое общество тех лет. Отныне вся жизнь и разносторонняя деятельность Людвиг Ренна будет связана с Коммунистической партией Германии, с ее борьбой против фашизма, за победу социалистических идей.

² Ludwig Renn. Über die Voraussetzungen zu meinem Buch «Krieg».— Цит. по сб.: «Ludwig Renn. Zum 70. Geburtstag». Berlin, 1959, S. 103.



Людви́г Ренн

Портрет Евы Шульце-Кнабе

Людви́г Ренн в своих книгах часто обращается к личному опыту³; насыщенность фактическим жизненным материалом — характерная особенность его творчества. Это справедливо и по отношению к тем произведениям, которые формально нельзя отнести к автобиографическому жанру, начиная с его первой книги «Война».

«Война» («Krieg», 1928) построена как лишенный какой-либо аффектации рассказ героя о своей жизни начиная с первого дня мобилизации и до возвращения немецкой армии на родину после поражения; его глазами наблюдаем мы вторжение немецких войск в нейтральную Бельгию, бои на севере Франции, битву на Сомме, наступление в Арденнах в 1918 г.; мы видим окопную жизнь, походы, сражения, госпитали и т. д. Круг описанных событий ограничен тем, что видит рядовой солдат; восприятие и понимание событий — тем, что этот рядовой солдат чувствует и думает. Само композиционное построение книги — предельно «деловое», оглавление ее напоминает военно-историческое исследование: «На марше», «Позиционная война у Шайи», «Битва на Сомме» и т. д., вплоть до последней главы — «Разгром».

Все в этой книге подчеркнуто «антилитературно», начиная со столь необычного для романа названия — «Война». Впрочем, книга и не содержала указания на жанр; автор сознательно отвергал все, что влекло за собой даже намек на художественный вымысел. Так полемически заост-

³ О жанровом своеобразии творчества Ренна см.: A. Auer. Ein kunstvolles Geschöpf seines Autors. Zum Gattungsproblem bei Ludwig Renn.— «Sinn und Form», 1964, N 2.

решно преломлялось в Людвиге Ренне в те годы требование правдивости изображения, которое антивоенная литература разных оттенков противопоставляла «романтизированному» восхвалению войны, характерному для литературы милитаристского толка. Даже последние строки книги, впитавшие в себя всю горечь и трагедию военных лет, построены как документальный рассказ: «На следующий день мы пришли на вокзал и под проливным дождем ждали состава. Когда он пришел, давно уже наступила ночь. В поезде были только вагоны для скота с задвигающимися дверями. Куда вел наш путь, мы не знали, но только, конечно, не сразу домой».

Один из самых интересных откликов на книгу Людвиг Ренна принадлежит Арнольду Цвейгу, написавшему в декабре 1928 г. рецензию под названием «Роман о войне». Арнольд Цвейг начинает с «первой попавшейся» цитаты из книги, чтобы показать ее необычный тон:

«Бум! — около меня. На горло мне упали комья глины: противогазная маска свалилась. Я поднял ее и побежал дальше. Ее завязки были порваны. Вдруг я оглянулся, лица Цише. За мной бежал только Зайдель. Фабиан был уже впереди. Становилось темнее. Все расплывалось в белесых сумерках. Фабиан остановился и упал на колени. В пяти шагах перед нами кустарник кончался. До темнеющего леса оставалось меньше ста метров. Это было открытое поле».

Действительно, так «просто» о войне еще не писали. За кажущейся безыскусностью этого текста скрывается мастерство большого художника со своим, уже определившимся восприятием мира и творческим почерком. Арнольд Цвейг справедливо писал в своей рецензии: «Эта книга не то, чем она кажется, — и кажется, действительно, до полной иллюзии, — не удавшееся в своей наивности свидетельство человека, который рассказывает, что он пережил, раскрывая при этом свой трезвый характер. Этот Людвиг Ренн, призванный ефрейтором и вернувшийся с войны вице-фельдфебелем, представляет собою, напротив, плод творческого воображения, сознательно и продуманно созданный как тип, как прообраз немецкого солдата»⁴.

Прототипом героя книги был один из подчиненных Людвиг Ренна — ефрейтор Дегенкольт: разумеется, в этот образ автор вложил очень многое из своего личного опыта. В начале книги герой ее охвачен воинственным воодушевлением, которое исчезает уже в первых боях; с каждым новым месяцем войны в нем растет отвращение и ненависть к ней. Тем не менее он храбро сражается, видит свой долг в том, чтобы беспрекословно выполнять приказы начальства, даже если он это начальство ненавидит. Он рад, когда его награждают орденом, он страдает при виде разложения кайзеровской армии и падения в ней дисциплины. Чем больше несоответствие между его пониманием долга и реальной жизнью, тем больше в нем растет гнев, однако все силы души он тратит на подавление этого гнева.

Таким образом, герой книги, рассказчик, принадлежит к тем немецким солдатам первой мировой войны, которые не нашли своего места в сложной обстановке в годы немецкой революции. Как позднее писал сам Людвиг Ренн: «Он подчиняется потому, что не знает, во имя какой цели он не должен подчиняться»⁵. Все растущая неудовлетворенность героя этим двойственным положением и составляет внутренний стержень книги. За сдержанным «будничным» тоном рассказчика не скрывается того душевного надрыва, который составляет основную тональность романа Ремарка «На Западном фронте без перемен» и за которым стоит мысль о невозможности изменения мира к лучшему. Ужасы войны в книге Люд-

⁴ Arnold Zweig. Ein Kriegsroman. Цит. по сб.: «Ludwig Renn. Zum 70. Geburtstag», S. 51.

⁵ Цит. по сб.: «Ludwig Renn. Zum 70. Geburtstag», S. 120.

вига Ренна не становятся символом ужасов жизни, «фронтное товарищество» не превращается в единственный якорь спасения среди враждебного мира.

Особенности «Войны» Людвиг Ренна рельефно выступают при сопоставлении ее с книгой Эрнста Юнгера «В стальных грозах» (1920). И для той, и для другой книги (как, в сущности, и для романа Ремарка) характерно «дневниковое» построение; есть, казалось бы, общее и в их композиции; даже названия глав у Эрнста Юнгера («В окопах Шампани», «Начало битвы на Сомме», «Лангемарк», «Снова Фландрия» и т. д.) похожи на названия глав в «Войне» Людвиг Ренна. Но уже первые строчки говорят о принципиальном различии между ними. Ложно-пафосный тон, пронизывающий «Дневник командира штурмовой группы» (такой подзаголовок носила книга Эрнста Юнгера), в сочетании с подчеркнuto страшными описаниями фронтной повседневности служил героизации войны как «истинной жизни», «приключения», дающего выход из «размеренного», «мещанского» существования («Выросшие в век устойчивости, все мы чувствовали стремление к необычному, к великой опасности. И вот война охватила нас, как опьянение...»⁶ и т. д.). Книга Людвиг Ренна была направлена на развенчание захватнической войны; уже сам выбор героя — «простого честного человека», который на своих плечах выносил всю ее тяжесть, не получая от нее никаких благ, не задумываясь над ее причинами, — говорил об этом. Но в то время, когда Людвиг Ренн работал над книгой «Война», он именно в таком герое видел типичного представителя солдатской массы; ему он отдавал все свои симпатии и его, а не революционно настроенных солдат противопоставлял реакционному офицерству. При всей ненависти к несправедливой, антинародной войне в книге нет ясного отношения к революции, порожденной ненавистью народа к этой войне. Этим объясняется и то, что книгу Людвиг Ренна одно время пытались поднять на щит милитаристы, подчеркивая тот комплекс «солдатской чести», которому до конца остается верен ее герой. «Это один из тех редких случаев, — говорил позднее Людвиг Ренн, — когда книга, во многих отношениях занимающая резкую и определенную позицию, была признана и правыми и левыми»⁷.

Людвиг Ренн уже в 1929 г. назвал «Войну» «переходной книгой», отражающей его «переходное мировоззрение»⁸. Именно поэтому, писал он, в ней оказался возможным «объективный тон», на деле «не являющийся подлинной объективностью». Позднее он говорил, что слабость центрального образа его книги в том, что у него «нет прошлого»⁹. Действительно, эфрейтор Людвиг Ренн как бы изолирован от всего, что не связано непосредственно с войной и армией. Раскрытие его «биографии», конечно, заставило бы автора показать реальные связи героя с немецким обществом тех лет, которые в книге искусственно оборваны. Это была бы, однако, совсем иная задача, которую не ставил себе, да и не мог бы в те годы поставить Людвиг Ренн.

Уже в этой книге Людвиг Ренна отчетливо виден его характерный писательский почерк, который в основном и существенном не претерпит изменений в течение всего его творческого пути. Короткие, точные фразы, почти без придаточных предложений, выражают четко сформулированную мысль. Первым называется основной признак предмета, самое существенное в нем. Действия героя даются через их внешнее описание, без психологических мотивировок: поступок важнее намерения. Картина мира складывается из зрительных и слуховых образов; все достоверно, никакой неопределенности, ничего лишнего.

⁶ Ernst J ü n g e r. Werke. Bd. 1. Stuttgart, S. 41.

⁷ «Gespräch mit Ludwig Renn». — «Sinn und Form», 1969, N 5, S. 1073.

⁸ Цит. по сб.: «Ludwig Renn. Zum 70. Geburtstag», S. 120.

⁹ Ludwig R e n n. Krieg. Nachkrieg. Berlin, 1955, S. 486.

Сухость и деловитость ренновской прозы рождались из отрицания ложной риторики, которой окружалась тайна рождения войн; в этой нарочитой прозаизации был с самого начала заложен протест против охранительного буржуазного искусства. Никакой сентиментальности, никаких мешанских чувств; только правда, суровая правда.

Успех книги «Война» заставил Людвиг Ренна осознать себя писателем; это произошло в то время, когда он осознал себя коммунистом. 1928 г. открывает новый период в его жизни; с присущей ему естественностью и простотой включается он в повседневную работу Коммунистической партии Германии. Он выполнял самые различные поручения, от будничной агитационной работы и продажи газет до ответственных партийных заданий. Некоторое время он жил в Цвикау, где преподавал в Народной школе (здесь еще до выхода «Войны» он был известен под именем Людвиг Ренна), затем становится секретарем Союза пролетарско-революционных писателей, созданного в 1928 г., одним из руководителей журнала «Линкскурве», боевого органа Союза, а также военно-политического журнала «Ауфbruch», сыгравшего большую роль в деле привлечения демократически настроенного офицерства на сторону рабочего класса.

В эти годы борьбы и лишений Людвиг Ренн находил время работать над продолжением «Войны». Новая книга, вышедшая в 1930 г. и названная им «После войны» («Nachkrieg»), носит во многом иной характер, хотя написана она в том же сдержанном, спокойном тоне и тоже построена как хроника жизни бывшего вице-фельдфебеля Людвиг Ренна после возвращения на родину вместе с частью, в которой он служил. Эта книга и писалась как непосредственное продолжение «Войны»; начало работы над ней относится еще к 1924 г. Однако идейное возмужание, которое шло в Людвиге Ренне в те годы, когда создавался окончательный вариант романа «После войны», определило гораздо большую глубину повествования и большую меру исторической правды в этой книге.

Герой ее (как и сам автор) после возвращения на родину оказывается в «охранных войсках» на выборных должностях командира роты и командира батальона, затем служит в полиции. Высокая честность и организационное умение создают ему большой авторитет среди рядовых солдат, но сам он все время оказывается покорным орудием в руках реакционного офицерства. Политические события этих лет входят в повествование гораздо определеннее, чем в «Войне», и мы ясно видим двойственность положения героя, сражающегося на той стороне, которую он сам считает неправой. Эта двойственность теперь уже осознается и самим героем. Характерно, что если в книге «Война» второстепенные действующие лица обрисованы в положительных тонах (это были фронтовые друзья Людвиг Ренна, противопоставленные тыловым карьеристам и реакционным офицерам), то в книге «После войны» его окружают люди, глубоко ему антипатичные,— то самое реакционное офицерство, которое, как он полагал, было сметено революцией. Он чувствует себя одиноким и не в состоянии разобраться в событиях; он хочет быть социалистом, но социал-демократическое правительство посылает его расстреливать рабочих; однажды он сам себя называет «коммунистом», но даже не знает, кто такие коммунисты. Он еще не нашел своего места, но одно знает твердо — он никогда не будет стрелять в народ. В конце книги герой окончательно порывает с военной карьерой и, не желая служить охране буржуазного государства, покидает военную службу.

Эта книга Людвиг Ренна гораздо точнее в обрисовке социальных сил эпохи, чем «Война», позиция автора в ней выражена более ясно. Это изменило, в известной мере, весь строй повествования. Читатель «Войны» мог предполагать, что и духовный мир ефрейтора Ренна и его понимание жизни совпадают с авторским отношением к окружающему. В книге «После войны» нерешительность бывшего вице-фельдфебеля Людвиг Ренна, его неумение разобраться в происходящих событиях все больше



Людвиг Ренн, Федор Панферов и Белла Иллеш беседуют с литкружковцами завода «Серп и молот». Москва, 1930

становятся личными качествами героя, не совпадающими с общим настроением книги. Взгляд автора теперь «выше»; он до известной степени «старше» своего героя, видит и понимает больше его. Читателю странно видеть этого безукоризненно честного и принципиального человека в среде подлецов и чувствовать вопиющую противоестественность его положения, о чем сам герой еще только начинает смутно догадываться. Таким образом, фон книги — а здесь это уже не война, а революционные события — активно участвует в формировании отношения читателя к герою, хотя книга и написана от первого лица.

Все это привело к тому, что в книге оказалось, как писал Людвиг Ренн, «слишком много правды»; ее не приняло ни одно буржуазное издательство: «Если бы тогда в Германии не было сильных издательств борющегося рабочего класса, то моя писательская карьера закончилась бы на книге «Война»¹⁰.

2

Еще большие трудности ожидали Людвиг Ренна в 1932 г., когда вышла в свет его книга очерков о двух посещениях Советского Союза — «Поездки в Россию» («Russlandfahrten»). Издательство Лассо, выпустившее ее в свет, подверглось бойкоту, и тираж книги был почти полностью уничтожен. Вскоре Людвиг Ренн был арестован полицией Веймарской республики по обвинению в «литературной государственной измене»; два месяца его держали в тюрьме. После освобождения он был схвачен снова, на этот раз фашистами, в ночь поджога рейхстага.

В речи на фашистском суде Людвиг Ренн сказал слова, обошедшие всю мировую печать: «Я придерживаюсь коммунистического мировоззрения. Я коммунист, потому что коммунистическое учение правильно. Оно всеильно, ибо в нем правда»¹¹.

¹⁰ Ludwig Renn. Das Schreiben ist schwer.— «Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen». Berlin, 1955, S. 436.

¹¹ Цит. по сб.: «Ludwig Renn. Zum 70. Geburtstag», S. 5.

После двух с половиной лет заключения Людвиг Ренн был выпущен из тюрьмы без документов, что лишало его возможности свободно передвигаться по стране и тем более выехать за границу. И в тюрьме, и после освобождения ему предлагалось помилование, в том числе от имени самого Гитлера; фашисты хотели привлечь на свою сторону или хотя бы заставить замолчать этого аристократа и офицера, имевшего всемирную писательскую славу. Но Людвиг Ренн неизменно отказывался от какой-либо сделки с гитлеровцами. Вскоре ему удалось бежать в Швейцарию.

В 1936 г., находясь в Цюрихе, Людвиг Ренн в течение нескольких месяцев написал роман «Перед большими переменами» («Vor grossen Wandlungen»), представляющий собой смелую, хотя и далеко не во всем удающуюся попытку по горячим следам нарисовать жизнь Германии в период фашистской диктатуры. Роман выделяется среди так называемой «KZ-Literatur» (т. е. книг, посвященных гитлеровским концлагерям), впервые рассказавшей миру об ужасах фашистского террора (как и роман Вилли Бределя «Испытание»), стремлением ответить на вопрос о путях активной борьбы с фашизмом. Рисуя ожесточенные схватки рабочих с гитлеровцами, Людвиг Ренн показывает героя книги, ротмистра фон Герба, человеком, ненавидящим фашизм, но слабым, не могущим найти выход из внутреннего кризиса. В книге выведен ряд исторических лиц; она интересна тем, что среди узников фашизма в ней показан Эрнст Тельман. Это одна из самых ранних попыток воплощения в литературе образа вождя немецкого рабочего класса.

Вскоре Людвиг Ренн, как и многие немцы-антифашисты, идет добровольцем в Испанию сражаться на стороне республиканских войск. Он становится командиром батальона имени Тельмана, затем начальником штаба 11-й Интернациональной бригады; позднее Людвиг Ренн по заданию республиканского правительства Испании совершает поездки по США, Канаде, Кубе, собирая денежные средства для помощи республике; затем он принимает пост начальника офицерской школы республиканской армии.

И в эти годы Людвиг Ренн не отказался полностью от литературного труда. Правда, речь идет о нескольких стихотворениях и небольшой агитпьесе «Мой мул, моя жена и моя коза» («Mein Maultier, meine Frau und meine Ziege», 1938), которая была написана, когда Ренн находился на излечении в полевом госпитале, и поставлена самостоятельной группой (Людвиг Ренн писал, что успех спектакля в испанской деревне обрадовал его больше, чем все литературные успехи, выпадавшие на его долю). Речь в пьесе идет о простом испанском крестьянине Пелагезо, солдате в армии генерала Франко, который хочет домой, к «своему мулу, своей жене и своей козе» и которому не нравятся военные планы генерала Франко. Пьеса кончалась пением песни Народного фронта.

Ярким документом тех лет осталась короткая речь, произнесенная Людвигом Ренном на Международном конгрессе писателей в защиту культуры, который состоялся в Мадриде в 1937 г. Каждого, кто знает Людвига Ренна, обычно предельно сдержанного, делового во всем, что он говорил и писал, она поражает своим пафосом. Приведем ее полностью:

«Я приветствую конгресс от имени немецких писателей, которые находятся в Испании на фронте борьбы против фашизма. Я приветствую его также от имени 11-й Интернациональной бригады, и я убежден, что и другие Интернациональные бригады, с которыми я не имел возможности беседовать, присоединятся к моему приветствию от всего сердца.

Мы, писатели, выпустили на фронте перо из рук, ибо мы хотим не описывать историю, а делать историю. Это желание двигало нашим старым другом и коллегой генералом Лукачем, это желание двигало Альбертом Мюллером и Ральфом Фоксом. Они пали за наше дело, а многие другие были тяжело ранены.

Кто из вас в этом зале желает взять мое перо, стать собратом моих мыслей на то время, когда я держу винтовку? Вот — я предлагаю перо мое в подарок, и этот подарок принесет с собой не радость, он налагает большой долг. Имя этому долгу: Все против фашизма! Все для Народного фронта! Все для фронта народов! Все для идей, которые враждебны войне, — враждебны войне, это говорим мы, люди войны, мы, солдаты! Ибо война, которую мы помогаем вести, для нас не удовольствие и не самоцель, она нечто такое, что должно быть преодолено. Боритесь, мы просим вас, за эти идеи, боритесь пером и словом, как кому удобнее. Но — боритесь! Салют!»

Закончил Людвиг Ренн словами на испанском языке:

«У вас, испанские товарищи, я прошу прощения за то, что говорю по-немецки. Хотя я и лишен гражданства в гитлеровской Германии, я остался немцем и продолжаю писать по-немецки. Но я счастлив, что могу здесь от всего сердца сказать, что мы, те, кто пришел сюда, чтобы сражаться против фашизма, любим испанский народ, и мы клянемся, что будем сражаться до победы, до нашей победы!»¹²

Поражение республиканской Испании было тяжелым ударом для Людвиг Ренна. Два с половиной года, отданные борьбе против войны и фашизма на испанской земле, дали ему материал для одной из самых сильных и интересных его книг — «Испанская война» («Der spanische Krieg»), которая была выпущена в свет много позднее, в 1955 г., уже в Германской Демократической Республике.

В те несколько месяцев 1939 г., которые он прожил в Париже на полуделегальном положении, была написана книга «Ведение войны и пропаганда» (издана на английском и испанском языках).

С началом второй мировой войны Людвигу Ренну снова приходится бежать. Годы войны он провел в Мексике, где был избран президентом «Латиноамериканского комитета свободных немцев» и организации «Свободная Германия в Мексике». На родину, в будущую Германскую Демократическую Республику, Людвиг Ренн вернулся в 1947 г.

В годы изгнания он, как и многие другие немецкие писатели, обращается к истории своего народа, движимый стремлением найти в прошлом корни тех процессов, которые сделали возможной победу фашизма. Это обращение к прошлому носило у Ренна специфический характер: он начинает работать над серией автобиографических произведений. В 1944 г. выходит в свет его книга «Закат дворянства» («Adel im Untergang»), в которой он описал свою жизнь в годы пребывания в офицерской школе, вплоть до начала первой мировой войны. В известном смысле эту книгу можно назвать прологом к «Войне», хотя в ней описана совсем другая среда — чуждое народной жизни дворянское общество с его сословными понятиями о чести и нравственности. Лишь немногие из окружающих молодого Фита фон Гольсенау людей чувствуют то сомнение в истинности морального кодекса немецкого офицера и дворянина, которое начинает испытывать он сам; большинство из них живет бездумно и радостно встречает весть о войне, к которой они готовились всю свою жизнь.

Эта книга — не только расчет Людвиг Ренна со своим прошлым; это расчет с социальной средой, которая была злой силой немецкой истории. Нам становятся понятны и историческая обреченность дворянства, и его вырождение, и то, почему именно из этой среды в годы войны и революции вербовались основные ударные силы реакции и, с другой стороны, почему наиболее честные и проницательные ее представители закономерно, а не случайно, хотя и не всегда простыми путями, переходили на сторону революции, на сторону рабочего класса.

¹² Цит. по кн.: «Bodo Uhse. Eduard Glaudius. Abriss der Spanienliteratur». Berlin, 1960, S. 196.

Как и для всех немецких писателей, конец войны и разгром гитлеризма означал для Людвиг Ренна начало нового этапа творческого пути. Он становится видным общественным деятелем Германской Демократической Республики, наставником литературной молодежи, он, в сущности, впервые становится и писателем-профессионалом в полном смысле этого слова. Значительную часть его творчества этих лет составляют автобиографические книги, по времени действия предшествующие или продолжающие его роман «Закат дворянства» и рисующие биографию поколения от начала века до наших дней. Однако основное направление его творчества связано теперь, как это ни покажется неожиданным на первый взгляд, с книгами для детей и юношества. Людвиг Ренн стал популярным детским писателем. Такое изменение в читательском адресе его книг можно понять только в связи с огромными задачами по воспитанию молодежи в демократическом и социалистическом духе, которые встали в Германской Демократической Республике ¹³.

¹³ О Людвиге Ренне как писателе для детей см.: Ewa Strittmatter, *Wie man leben soll.*— «Neue deutsche Literatur», 1960, N 9.

ЛИТЕРАТУРА
В ГОДЫ ФАШИЗМА
И АНТИФАШИСТСКОЙ
БОРЬБЫ

ФАШИСТСКИЙ ПЕРЕВОРОТ И СУДЬБА НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

30 января 1933 г. президент республики Пауль фон Гинденбург назначил Адольфа Гитлера рейхсканцлером, поручив ему сформировать и возглавить правительство. «В лице НСДАП к власти в Германии пришла партия, которая со своим шовинизмом и реваншизмом, со своим антикоммунизмом и безудержной национальной демагогией, со своим авантюризмом и террором против прогрессивных сил в наибольшей степени отвечала классовым интересам реакционных групп немецкого финансового капитала и других реакционнейших кругов»¹.

Сразу же после формирования гитлеровского правительства — и с новой силой, с еще большим палаческим неистовством после провокационного поджога рейхстага 27 февраля 1933 г. — фашисты стали чинить кровавые репрессии против своих политических и идеологических противников. По требованию Гитлера указом президента в Германии было введено чрезвычайное положение (не отмененное вплоть до краха фашизма в мае 1945 г.). Все демократические права и свободы были аннулированы. В стране воцарились «звериный шовинизм... правительственная система политического бандитизма, система провокаций и пыток в отношении рабочего класса и революционных элементов крестьянства, мелкой буржуазии и интеллигенции... средневековое варварство и зверство»².

Фашистский террор был в первую очередь направлен против Коммунистической партии, профсоюзов, революционного рабочего класса. Именно в них гитлеровцы и их хозяева с полным основанием видели главную для себя опасность, их считали своим главным врагом. В ночь после поджога рейхстага только в Берлине было схвачено свыше 1500 человек, во всей Германии — более 10 000, среди них многие коммунистические депутаты рейхстага, члены ЦК и руководящие работники областных партийных организаций. Но гитлеровцы этим не ограничились. Они обрушили свои удары и на прогрессивных представителей немецкой культуры, на ученых, художников, писателей, составлявших гордость Германии, рассматривая их как своих политических или «расовых» врагов³.

После поджога рейхстага были арестованы по заранее подготовленным спискам и брошены в концлагери и тюрьмы Людвиг Ренн, Эгон Эрвин Киш, Вилли Бредель, Курт Хиллер, Отто Готше, Берта Ласк, Клаус Нойкраutz, Вольфганг Лангхоф, Ганс Лорбер, Пауль Цех. В разное время подвергались репрессиям и истязаниям в гитлеровской Германии многие десятки, если не сотни писателей. Одним из них удалось через некоторое время выйти из заключения, другие лишь в 1945 г. были

¹ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung». Bd. 5. Berlin, 1966, S. 10.

² Г. Дьямитров. Наступление фашизма и задачи Коминтерна в борьбе за единство рабочего класса против фашизма. М., 1935, стр. 9.

³ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung», Bd. 5, S. 34.



Карл Осецкий — узник концлагеря Эстервеген на издевательский вопрос, не нужны ли ему книги, отвечает: «Да, о средневековых пытках»

Фотография

освобождены Советской Армией и войсками антифашистской коалиции. Но многие погибли. Эрих Мюзам после страшных пыток был убит, молодой писатель-коммунист Франц Браун погиб в застенке, журналист Феликс Фехенбах, с которым гитлеровцы имели давние счеты, был линчеван штурмовиками, журналист и генеральный секретарь Общества друзей Советского Союза Эрих Барон повесился в тюремной камере, Карл Осецкий, переведенный после награждения его Нобелевской премией из концлагеря в больницу, умер там от последствий зверского обращения с ним. Позднее погибли Адам Кукхоф (казнен в Плетцензее), Иоганнес Вюстен (умер в тюрьме), Ион Зиг (покончил с собой в застенке), Дитрих Бонхёффер (убит эссовцами в концлагере Флоссенбург), Гейнц Штрелов (казнен в Плетцензее), Иохен Клеппер (покончил жизнь самоубийством), Феликс Графе (казнен в Вене), Эрих Кнауф (казнен в тюрьме Бранденбург), Готфрид Капп (убит при допросе в гестапо), Гильда Майзель (застрелена при нелегальном переходе границы), Юра Зойфер (умер от тифа в концентрационном лагере Бухенвальд), Камил Гофман (замучен в Освенциме), Фридрих Парцифаль Рек-Малекцевен (погиб в концлагере), Альбрехт Гаусгофер (расстрелян во дворе Моабитской тюрьмы)... Десятки писателей стали жертвами фашистского геноцида. Среди них — популярный прозаик-реалист Георг Герман (1871—1943, уничтожен в Освенциме), известный драматург-экспрессионист Пауль Корнфельд (1889—1942, уничтожен в концлагере Лодзь), драматург и выдающийся переводчик, вице-президент Академии поэтов Людвиг Фульда (1862—1939, покончил жизнь самоубийством в Берлине), поэтесса Гертруд Кольмар (1894—1943, уничтожена в одном из концлагерей на территории Польши), поэт и драматург Альфред Грюневальд (1884—1943?, уничтожен в Тремблинке), эссеист и историк культуры Эгон Фридель (1878—1938, покончил с собой в Вене), друг Гофманстала и Стефана Цвейга, поэт и прозаик Артур Зильберглейт (1886—1943, уничтожен в Освенциме), известный поэт-экспрессионист Якоб ван Годдис (1887—1942, увезен из больницы

эзекуционной командой, дальнейшая судьба неизвестна), поэтесса Гертруд Канторович (1876—1945, умерла в Терезиенштадте), поэт, драматург и издатель Георг Мангеймер (1887—1942, умер в Дахау) и многие другие⁴.

Таков (далеко не полный) литературный мартиролог гитлеризма. Физическому уничтожению подвергались не только писатели, но и их книги. В этом смысле пророческие слова Генриха Гейне: «там, где книги жгут, там и людей потом в огонь бросают»⁵ — подлежат уточнению: фашисты предавались обоим страстям одновременно. Заимствуя опыт святейшей инквизиции, нацистские власти начали еще с апреля 1933 г. публиковать в газетах индексы-списки запрещенных книг немецких и иностранных авторов. Издавались специальные инструкции для школ, высших учебных заведений, различных ведомств. Основной индекс министерства пропаганды охватывал целиком творчество 149 писателей и 12 400 названий⁶.

Книги эти изымались из всех публичных библиотек и уничтожались, даже хранение их в частных библиотеках было отныне сопряжено с опасностью. Книготорговцы также получили на этот счет строжайшие указания, после чего в книжных магазинах гестапо периодически производило обыски и в случае обнаружения запрещенных книг подвергало виновных репрессиям⁷.

В германской истории сохранится обеденный траурной рамкой день 10 мая 1933 г. В этот день по призыву министра пропаганды Геббельса в Берлине на Опернплац состоялась зловещая театрализованная церемония публичного сожжения неудобных книг. Еще с утра группы штурмовиков, нацистских студентов и гитлеровской молодежи разъезжали по городу в грузовиках, врываются в библиотеки, выволакивали оттуда книги авторов, занесенных в черные списки, и свозили их к месту, предназначенному для аутодафе. Вечером члены «молодежных интеллектуальных корпораций» выстроились у студенческого клуба на Ораниенбургерштрассе, некий «интеллектуал» в форме штурмовых отрядов (фамилия его осталась неустановленной) командовал: «Смирно! Шагом марш!», и колонна во главе с профессором Берлинского университета Альфредом Беймлером с зажженными факелами двинулась на Опернплац⁸. Здесь при большом стечении любопытных в свете прожекторов были преданы огню произведения Карла Маркса, Генриха Манна, Эриха Мариа Ремарка, Курта Тухольского, Лиона Фейхтвангера, Карла Осецкого, Арнольда Цвейга, Эриха Кестнера, Эгона Эрвина Кипша и др. Варварское зрелище сопровождалось исполнением песни Хорста Весселя и возгласами глашатаев:

— Против классовой борьбы и материализма! За народную общность и идеалистический образ жизни! Я предаю огню сочинения Маркса и Каутского!

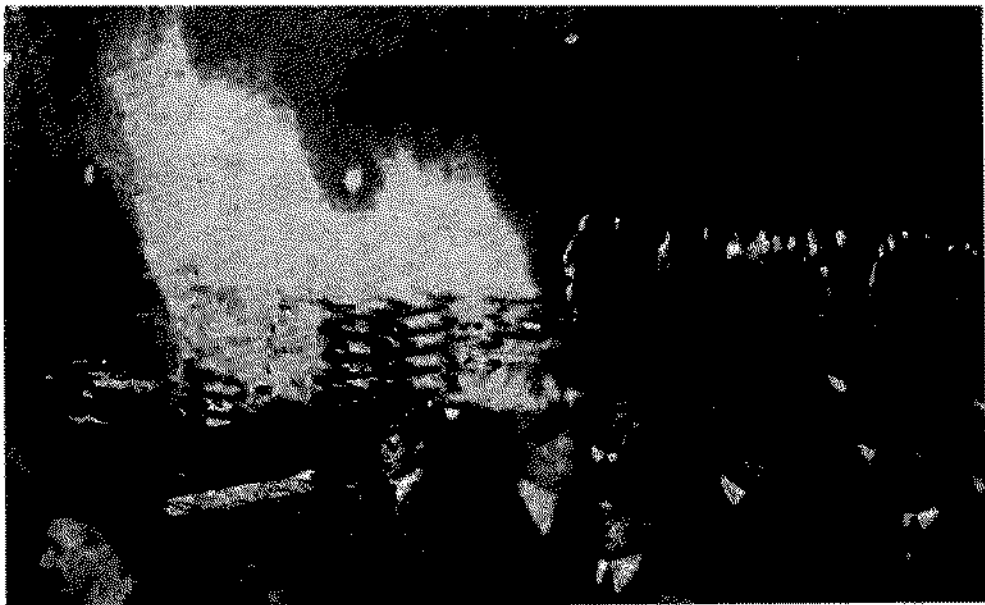
Против декаданса и морального разложения! За строгость и нравственность в семье и государстве! Я предаю огню книги Генриха Манна, Эриха Глезера и Эриха Кестнера!

⁴ Стихи этих поэтов собраны в сборнике: «An den Wind geschrieben». Darmstadt, 1961; а также в изданной в ГДР антологии: «Welch Wort in die Kälte gerufen». Berlin, 1968; см. рецензию Ст. Хермина в журнале «Sinn und Form», 1969, № 1, S. 265—268. О преследованиях писателей и их участии в Сопротивлении см.: Günther Weisenborn. (Hrsg.) Der lautlose Aufstand. Hamburg, 1954.

⁵ Генрих Гейне. Собрание сочинений, т. I. Л., 1956, стр. 211.
⁶ См.: Dietrich Strottmann. Nationalsozialistische Literaturpolitik. Bonn, 1960, S. 234.

⁷ Hildegard Brenner. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg, 1963, S. 189—195.

⁸ Joseph Wulf. Literatur und Dichtung im Dritten Reiche. Eine Dokumentation. Gütersloh, 1963, S. 44—45.



Сожжение книг в Берлине 10 мая 1933 г.

Против искажения нашей истории и принижения ее великих героев! За благоговейное отношение к прошлому! Я предаю огню сочинения Эмиля Людвиг и Вернера Хегемана!

Против антинародного журнализма космополитически-еврейского толка! За исполненное ответственности сотрудничество в деле национального строительства! Я предаю огню книги Теодора Вольфа и Георга Бернгарда!

Кульминационным моментом этого шабаша было появление Геббельса. Он выехал на площадь во главе целой автоколонны, в сопровождении сотрудников и охраны, и произнес речь, полную проклятий по адресу «еврейского интеллектуализма» и «духовных основ Ноябрьской республики».

В тот же день аналогичные аутодафе состоялись в Бонне, Франкфурте-на-Майне, Геттингене, Гамбурге, Кельне, Мюнхене, Нюринберге, Вюрцбурге и многих университетских городах Германии. Наряду с невежественной и фанатизированной молодежью в сожжении книг позорное участие принимали также известные философы и филологи, профессора Мартин Хейдеггер, Эрнст Бертрам, Ганс Науман и др.

10 мая 1933 г. было эффектным фашистским праздником, сопровождаемым каннибальскими плясками. За ним потянулись фашистские будни, заполненные не столь демонстративной и гласной, но весьма методичной повседневной работой по истреблению немецкой литературы. «Новое немецкое государство,— писал по этому поводу Вальтер Мушг,— подчинило духовное творчество огромному бюрократическому аппарату, чтобы руководить им (творчеством.— И. Ф.) из единого центра. Оно занесло кулак над интеллигенцией и унижало ее так, что той лишь оставалось либо покориться, либо погибнуть. Выступая от имени немецкого народного сознания, оно определяло, кто и что в немецком искусстве имеет право на существование. «Народное сознание» было представлено облоймой литераторов, которые за ночь захватили все ключевые позиции... Полчище карьеристов, чувствующих себя сильными лишь в куче, среди крушенья мира бросилось захватывать освободившиеся должности и почетные посты, опьяняясь своей властью... Решениями всевозможных президиумов вели-

кие имена в истории литературы зачеркивались, а ничтожные объявлялись бессмертными»⁹.

Власть над литературой, над личной и профессиональной судьбой писателя оказалась в руках бандитов. Воцарилась атмосфера травли, доносов, слезки, произвольных расправ. Один из самых злобных нацистских литераторов Вилль Веспер в каждом номере своего журнала «Ди нойе литератур» выскивал очередные жертвы, разоблачал, предавал анафеме, злорадствовал и унивался бедствиями своих коллег по перу. В статье «Великая чистка» он торжествует по поводу закрытия журнала «Вельтбюне», осыпает оскорблениями Вилли Хааса, бывшего издателя журнала «Ди литерарише вельт», мажет грязью — в политическом и в бытовом плане — деятелей Союза защиты авторских прав немецких писателей и т. д. Продолжалось это из номера в номер.

Писателям припоминается все их прошлое, и с них взыскивается за каждый факт их литературной биографии, за принадлежность некогда к экспрессионизму, за сотрудничество в журнале «Акцион», за художественные вкусы, признанные «антинациональными», за общение с лицами, в расовом отношении не безупречными, и бог весть за что еще. Различные фашистские организации — имперская палата письменности, министерство пропаганды, партийно-административная контрольная комиссия (Parteiamtliche Prüfungskommission), гестапо, служба безопасности (SD) и др. — заводят на писателя досье, собирают сплетни, доносы, на их основании делают выводы о политической благонадежности и дают официальные заключения, от которых зависит судьба писателей. Достаточно привести один документальный пример. Центральная инстанция запросила отдел политических заключений управления кадров гау Бавария о политической благонадежности писателя Вернера Бергенгрюна. Заключение гласило: политически неблагонадежен. Основание: ни он сам, ни жена, ни дети не состоят в партии или в подчиненных партии организациях (Gliederung); он не применяет «немецкого» приветствия «Хайль Гитлер» и не подписывается на партийную печать. Все это предположительно объясняется скрытым неарийским происхождением Бергенгрюна или его жены. Приводятся следующие основания для такого предположения: Бергенгрюн поддерживает отношения с немцем, женатым на еврейке; его дочь прежде посещала школу, среди учениц которой было несколько девочек неарийского происхождения, и т. п.¹⁰

Террор, шантаж, шельмование и дискриминация с каждой неделей все болезненней сказывались на литературной жизни в Германии. Особенно ярким проявлением brutального произвола была расправа, учиненная над Прусской академией искусств. Начиная с 1928 г., когда президентом ее литературной секции стал Вальтер фон Моло, и в еще большей степени после 1930 г., когда его сменил Генрих Манн, Академия была бельмом в глазу всех ретроградных и националистических кругов германской общественности и постоянной мишенью злобных нападок на нее как на цитадель «асфальтной литературы», «антинемецкого духа», и т. п. В условиях Веймарской республики эта травля не имела практических последствий, но после гитлеровского переворота положение резко изменилось. 15 февраля 1933 г. фашистский литератор Ганс Йост выступил с заявлением: «Томас Манн, Генрих Манн, Верфель, Келлерман,

⁹ Walter M u s c h g. Die Zerstörung der deutschen Literatur. München, 1961, S. 25. В послевоенной буржуазной германистике было принято при изложении литературного процесса в XX в. полностью обходить молчанием вопрос о том, как катастрофически сказалось гитлеровское господство на судьбах немецкой литературы, и творчество писателей рассматривалось совершенно изолированно от социально-политических условий в стране в 1933—1945 гг. В. Мусг один из первых в западном литературоведении нарушил это «табу», посвятив специальное исследование проблеме «разрушения немецкой литературы» фашизмом.

¹⁰ Joseph W u l f. Literatur und Dichtung im Dritten Reiche, S. 456—459.

Ausführliches Gesamtprotokoll:

Bergengruen dürfte politisch nicht zuverlässig sein. Er ist auch vom dem Antisemitismus besessen, der seine Tätigkeit im Reich oder bei den Organisationen immer noch weiter gibt, in gleichem Maße wie seine Haltung während des Krieges als politischer Unterführer anzusehen.

Weder er noch seine Frau und Kinder sind Mitglieder einer Partei. Der deutsche Gross-Weil Hitler wird weder von ihm noch von seiner Familie angebetet, auch wenn er ab und zu die Hand ein wenig erhebt. Eine öffentliche Beziehung zu einem Bekannten, ebenfalls nicht ohne Klammern, ist jedoch wahrscheinlich darin zu suchen, dass diese seine Einstellung dürfte wahrscheinlich darin zu suchen sein, weil er oder seine Frau vermutlich jedoch verspricht ist, seinen zu dieser Beziehung nicht folgenden.

Bergengruen verkehrt sehr viel in einem kleinen deutschen Restaurant, das sich in der Nähe des Reichsbahnhofs befindet. Seine Tochter ist in einem kleinen Restaurant in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt. Er ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt. Er ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt.

Die Tochter ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt. Er ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt.

Die Tochter ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt. Er ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt.

Die Tochter ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt. Er ist in der Nähe des Reichsbahnhofs beschäftigt.

Memorandum vom 14. Juni 1933


 Ortsgruppenleiter




 Ortsgruppenleiter

Bitte die Mitgliedschaften nicht verlassen, es bitte ist, ein westeres Bild beifügen!

Zaključenie o političeski neblagonamernosti Bergengruena

нуждены заявить о своем «добровольном» выходе из Прусской академии искусств. Затем в марте — апреле 1933 г. была проведена радикальная чистка Академии. Члены Академии, в расовом отношении не вполне безупречные, были без всяких церемоний исключены из нее. Всем остальным было предложено официально заявить о своей верности «немецкому сознанию» и безоговорочной поддержке гитлеровского режима. Большинство членов Академии в той или иной форме отклонили это требование, а некоторые проявили при этом незаурядное гражданское мужество. Так, Рикарда Хух в официальном письме о своем выходе из Академии заявила: «Немец воспринимает по-немецки — это я бы считала почти само собой разумеющимся, но что значит «по-немецки» и чем это «немецкое» должно доказываться, на этот счет существуют различные мнения. То, что нынешнее правительство предписывает нам в качестве национального сознания, это — не мое понимание «немецкого». Я считаю регламентацию, принуждение, жестокие методы, диффамацию инуюмыслящих, кичливое самовосхваление явлениями антинемецкими и губительными»¹².

Из Прусской академии поэтов были изгнаны (или ушли «добровольно») Томас Манн, Генрих Манн, А. Деблин, Р. Хух, Ф. Верфель, Леонгард Франк, Г. Кайзер, Б. Келлерман, Р. Шикеле, Ф. фон Унру, Я. Вассерман и др., т. е. писатели, с честью представлявшие немецкую литературу перед мировым общественным мнением. Вместе с тем новые правители Германии позаботились и о выдвижении собственных «фельдфебелей в Вольтеры». В освободившиеся в Академии кресла указом гитлеровского министра культуры Руста были посажены нацистские литераторы В. Боймельбург, Г. Ф. Блунк, Г. Йост, Г. Гримм, Э. Г. Кольбен-

Фульда, Деблин, Унру и т. д. — либерально-реакционные писатели, которые в смысле своей служебной годности уже ни в коем случае не способны приблизиться к немецкому понятию поэзии. Мы предлагаем распустить эту безнадежно устаревшую группу и сформировать новую, руководствуясь национальными, истинно-поэтическими критериями»¹¹. Требование Йоста было поддержано рядом национал-социалистических «культурных» организаций.

Результаты не замедлили сказаться. Первыми жертвами кампании, направленной против Академии, оказались Генрих Манн и выдающаяся художница Кете Кольвиц. В конце 1932 г. они поставили свои подписи под коллективным заявлением видных деятелей культуры, призывавших — в целях отпора фашизму — к единству действий коммунистов и социал-демократов и к выступлению этих партий на выборах в рейхстаг с общими списками. Теперь настал час расплаты — в результате политического шантажа Г. Манн и К. Кольвиц были вы-

¹¹ «Deutsche Kultur-Wacht», 1933, № 4, S. 13.

¹² Цит. по кн.: Joseph Wulf. Literatur und Dichtung im Dritten Reiche, S. 27.

хейер, В. Веспер, И. М. Венер, Ф. Гризе, А. Мигель, Б. фон Мюнхгаузен, Г. Лерш и др. Стефан Георге, Эрнст Юнгер и Ганс Каросса сохранили достаточно благоразумия, чтобы отказаться от звания академиком милостью Руста.

Одновременно с переворотом в Прусской академии искусств аналогичные «чистки» или «реорганизации» были произведены и в других профессионально-писательских союзах и литературных учреждениях. Так, 11 марта 1933 г. был распущен Союз защиты авторских прав немецких писателей, председателем которого был Арнольд Цвейг. После основательной чистки по политическим и расовым признакам «реорганизованный» союз возобновил свою деятельность под руководством Геца Отто Штоффрегена, редактора по культурно-политическим вопросам берлинского издания известной нацистской газеты «Фелькишер беобахтер»¹³.

Стремясь к «унификации» литературы в национал-социалистском духе, фашисты разработали всеобъемлющую систему руководства и контроля над деятельностью писателей. С этой целью была создана обширная сеть различных государственных и партийных учреждений, а в ноябре 1933 г. под эгидой имперского министра народного просвещения и пропаганды Геббельса была организована так называемая «имперская палата культуры», делившаяся на палаты по отдельным отраслям культуры — прессе, радио, театру, музыке и т. д. Делами литературы ведала «имперская палата письменности». Отныне право на профессиональную деятельность в качестве писателя, издателя или книготорговца предоставлялось только членам «палаты письменности», обязанным в точности следовать директивам и указаниям этой организации. Членами же палаты могли быть: 1) лишь чистокровные арийцы, состоящие в браке со столь же чистопородными супругами; 2) лишь лица, полностью отвечающие требованиям национал-социалистского мировоззрения. Таким образом, каждый немецкий писатель в любой момент мог в результате неприятия или исключения его из палаты письменности быть приговоренным к профессиональной смерти.

Гитлеровцы не стеснялись и не считали нужным скрывать, что их культурная политика направлена к унификации художественного творчества и его духовному подавлению. В преамбуле к закону об Имперской палате культуры авторы его писали: «Задача государства состоит в том, чтобы в сфере культуры подавлять вредные и поддерживать полезные силы, считая при этом критерием сознание ответственности перед народной общностью. В этом смысле творчество остается индивидуальным и свободным (!? — И. Ф.). Но, проводя германскую культурную политику, необходимо деятелей всех областей культуры объединить под имперским руководством и придать им единое направление»¹⁴.

«Подавляя» и «поддерживая», стремясь к полной унификации литературы на основе национал-социалистского мировоззрения, фашисты не допускали свободного выражения художественных мнений и оценок. Этим было вызвано их неизменно враждебное отношение к литературной критике, которое в конце концов привело к ее официальному запрещению приказом министра народного просвещения и пропаганды Геббельса от 27 ноября 1936 г. Приказ этот гласил: «Поскольку в 1936 год не принес заметного улучшения художественной критики, я окончательно запрещаю с сегодняшнего дня (27.XI 1936) дальнейшее функционирование художественной критики в ее прежней форме. Место художественной критики, которая во время еврейского засилья в искусстве была путем полного извращения понятия «критика» превращена в суд над искусством, с сегодняшнего дня займет сообщение об искусстве; место критика займёт информатор...»¹⁵.

¹³ См.: Dietrich Strottmann. Nationalsozialistische Literaturpolitik, S. 68.

¹⁴ Цит. по кн.: Franz Schonauer. Deutsche Literatur im Dritten Reich. Olten und Freiburg im Breisgau, 1961, S. 165—166.

¹⁵ Цит. по кн.: Rolf Geissler. Dekadenz und Heroismus. Stuttgart, 1964, S. 30.

Гитлеровцы не только искореняли любыми средствами всяческие проявления оппозиционной мысли внутри страны, но и стремились духовно изолировать немецких писателей, оборвать их международные контакты, отгородить их железным занавесом от интеллектуальных и идеологических влияний из-за границы. Количество переводов и изданий зарубежной литературы все время сокращалось. В особенности это касалось произведений тех иностранных писателей, которые выступали с критикой Третьей империи, делали публичные заявления или подписывали коллективные протесты против различных актов гитлеровского варварства. Нацисты реагировали на это всегда одинаково: книги этих писателей изымались из обращения, не издавались, о них запрещалось писать.

Курс на духовную изоляцию сказался в политике фашистских руководящих инстанций по отношению к международным литературным организациям, которые не удавалось использовать в целях нацистской пропаганды. Не сознавая той силы морального негодования, с которым творческая интеллигенция зарубежных стран отнеслась к политическому, культурному и расовому террору в нацистской Германии, гитлеровцы поначалу наивно рассчитывали склонить международную организацию ПЭН на свою сторону. Но в этой традиционно аполитичной организации начали преобладать антифашистские настроения. Конгресс ПЭН в Дубровнике в мае 1933 г. (в особенности благодаря активности Эрнста Толлера и Герберта Уэллса) вылился в демонстрацию против Третьей империи. Немецкая делегация, состоявшая из никому не ведомых мелких фашистских функционеров, покинула зал заседаний. Спустя полгода, на сессии исполнительного комитета ПЭН-клубов в Лондоне, было официально заявлено о выходе Германии из организации ПЭН-клубов.

Гитлеровский террор во всех его формах и проявлениях — от физического истребления и репрессий до различных способов стеснения духовной свободы — самым радикальным образом сказался на судьбе немецкой литературы, притом уже в первые недели и месяцы после фашистского переворота. Прежде всего он вызвал среди писателей (как и среди представителей других творческих профессий) огромную волну эмиграции. Около тысячи немецких писателей и журналистов — в том числе и большинство тех, чьи имена символизировали немецкую литературу в глазах мировой общественности, — покинули Германию, не желая prostituировать свое творчество в угоду имперской палате письменности¹⁶.

Немецкая антифашистская литература в изгнании вписала одну из самых славных страниц в историю немецкой литературы. В течение двенадцати лет гитлеровской диктатуры значительные и непреодолимые ценности немецкого словесного искусства (за немногими исключениями) создавались не в Третьей империи, а художниками, эмигрировавшими из поработанной нацистами Германии. Изгнание и антифашистская борьба были для них суровой школой, в которой они идейно мужали и создавали выдающиеся художественные произведения. Творческие достижения крупнейших мастеров немецкого социалистического и критического реализма стали в 30—40-е годы важнейшим фактором мирового литературного процесса, который нельзя было себе представить без интеллектуальной прозы Т. Манна и Р. Музиля, эпической драматургии Б. Брехта, исторических романов Л. Фейхтвангера, Г. Манна и Б. Франка, повествовательного искусства А. Зегерс и т. д.

Но и литература внутри гитлеровской Германии, вопреки усилиям геббельсовского ведомства, отнюдь не была единой и монолитной, унифицированной в последовательно фашистском духе. Она расчленилась на разные в социальном и идейном отношении направления.

Эту дифференциацию немецкой литературы в период 1933—1945 гг. — как в изгнании, так и внутри страны — и следует положить в основу ее дальнейшего рассмотрения.

¹⁶ Hermann Kesten. Das ewige Exil. — «Ich lebe nicht in der Bundesrepublik». München, 1964, S. 11.

ОФИЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ТРЕТЬЕЙ ИМПЕРИИ

Вскоре после установления гитлеровского господства нацистский лагерь в немецкой литературе заявил о себе декларацией, опубликованной в октябре 1933 г. во «Франкфуртер цейтунг». 88 писателей, подписавших эту декларацию, припадая к стопам рейхсканцлера, приносили ему «торжественную клятву верности и повиновения» (*Gelöbnis treuester Gefolgschaft*)¹. Эти 88 имен довольно полно представляли в 1933 г. официальную литературу Третьей империи².

Об этой литературе один из ее историков, Франц Шонауэр, впоследствии заметил: «То, что в Германии писалось, издавалось и пропагандировалось между 1933 и 1945 годами как «истинно-германская письменность» (так тогда выражались), было провинциально и низкого качества»³. Оценка сама по себе справедлива. Но именно это обстоятельство — жалкий уровень фашистской литературы — иной раз приводит к историко-литературной аберрации. Может показаться, что в 1933 г. произошло нечто совершенно неожиданное и необъяснимое: на месте литературы, имевшей великие традиции, богатой талантами, вдруг возникло — словно некими вулканическими сдвигами вознесенное из преисподней — скороспелое царство духовного и нравственного убожества, «истинно-германская письменность».

На самом же деле эта «письменность» существовала задолго до прихода Гитлера к власти; «почти все репрезентативные произведения нацистской литературы были написаны до 1933 г.»⁴, — констатирует Г. Хартунг. Но в годы, когда в Германии жили и творили Томас и Генрих Манн, Бертольт Брехт и Иоганнес Р. Бехер, Леонгард Франк и Лион Фейхтвангер, Альфред Деблин и Анна Зегерс, Эрих Мария Ремарк и Арнольд Цвейг и многие другие, фашистские сочинители (хотя усилиями реакционных кругов на их долю и выпадали тиражи и литературные премии в количествах, отнюдь не соразмерных их более чем скромным дарованиям) чувствовали себя затерянными в тени знаменитых писателей, обойденными вниманием общественности и литературной критики. Зато после так называемой «национальной революции», когда путь был

¹ Цит. по журн.: «Aufbau», 1946, № 9, S. 972.

² Оскар Лёрке, Вальтер фон Моло и Лео Вайсмантель, согласно многочисленным свидетельствам подписали «клятву», уступив шантажу и угрозам. Готфрид Бени и Арнольд Броннен, в этот период пропагандистски поддерживавшие национал-социализм, в дальнейшем отошли от него.

³ Franz Schönauer. Deutsche Literatur im Dritten Reich. Otten und Freiburg im Breisgau, 1961, S. 15. Кроме книги Шонауэра, исследованию немецкой фашистской литературы посвящены следующие работы: Dietrich Strottmann. Nationalsozialistische Literaturpolitik. Bonn, 1960; Joseph Wulf. Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh, 1963; Ernst Loewy. Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main, 1966; «Nationalismus in Germanistik und Dichtung». Berlin, 1967; Günter Hartung. Über die deutsche faschistische Literatur. — «Weimarer Beiträge», 1958, № 3, S/2, 4.

⁴ См.: «Weimarer Beiträge», 1958, N S/2, S. 152.

расчищен, конкуренты устранимы, настало, наконец, возделанное время для озлобленных и завистливых неудачников. И тогда словно оборвалась нить литературной преэминентности, исчезли, как в небытие канули, имена писателей, символизировавшие немецкую литературу в глазах всего мира, а вместо них официальная фашистская пропаганда стала превозносить третьеразрядных литераторов. «Только политическая победа Адольфа Гитлера, — возвестил национал-социалистский литературовед Франц Кох, — заставила всех признать, что именно здесь журчит чистый, незамутненный родник германской поэзии»⁵.

«Родник» этот имел весьма отдаленные истоки. Фашистская литература идеологически подготавливалась на протяжении десятилетий в писаниях различных реакционных философов, историков и публицистов. Ее историю можно исчислить с 80—90-х годов XIX в., т. е. с того времени, когда консервативно-романтические, почвеннические и националистические идеи в Германии утратили свой антикапиталистический смысл и, напротив, приняли апологетический характер, дополнились расизмом (т. е. теорией биологической исключительности и превосходства «арийской расы») и вступили в союз с официальной великодержавной, империалистической политикой германской империи. В 1880 г. выходит в свет книга реакционного публициста Пауля де Лагарда (псевдоним Пауля Бёттихера) «Немецкие сочинения». За ней появляется в 1891 г. (и выдерживает до 1925 г. 60 изданий) книга Юлиуса Лангбейна «Рембрандт как воспитатель», которая «содержит уже почти всю идеологическую субстанцию префашистского национализма (Völkisch)»⁶. В 1899 г. натурализовавшийся в Германии англичанин Хаустон Стюарт Чемберлен в своей проникнутой расистским духом книге «Основы XIX столетия» провозглашает вслед за французом Гобино превосходство нордической расы и объявляет немцев самой творческой и выдающейся нацией, от природы предназначенной для господства в мире. На рубеже XIX—XX вв. развертывают энергичную деятельность теоретики почвенничества Адольф Бартельс, автор маниакально-антисемитских писаний о немецкой литературе, и Фридрих Лингард, ратовавший в своей книге «Господство Берлина» (1900) за «здоровую» истинно-германскую поэзию провинции против «болезненных» декадентских веяний столицы.

Все эти реакционные публицисты подготовили еще в недрах гогенцоллерновской империи многие слагаемые фашистской идеологии, демагогические формулы и пропагандистские лозунги национал-социализма, а также эстетические постулаты его литературы и искусства⁷. Согласно этим постулатам, главным источником зла является городская цивилизация. Асфальт больших городов — вот где произрастают ядовитые цветы интернационализма, политической демократии и изощренного интеллектуализма. Через города впитывается тлетворное влияние Запада, гнилая иностранщина, французские декадентские веяния. Наконец, города — это бастионы антинародного «еврейского космополитизма». Опорой немецкой национальной самобытности, исконно немецких прав и вкусов является деревня, провинциальный быт, крестьянство с его стародавними обычаями и привязанностью к родной земле. Здесь сохраняется чистота германской расы.

Постепенное накопление элементов фашистской идеологии происходило не только в философии и публицистике, но и в литературе. Начиная с последних десятилетий XIX в., этот процесс явственно сказывался в книгах Феликса Дана, Людвиг Гангхофера, Адольфа Бартельса (он был не только «теоретиком», но и романистом), Густава Френсена,

⁵ Franz Koch. Geschichte deutscher Dichtung. Hamburg, 1941, S. 307.

⁶ См.: «Weimarer Beiträge», 1958, № 3, S. 497.

⁷ См.: «Die deutsche Philosophie von 1917—1945». Berlin, 1961, S. 71—72.

Бёрриса фон Мюнхгаузена, Пауля Эрнста, Германа Лёнса⁸, Вальтера Блёмма, Германа Бурте и др. В итоге в годы Веймарской республики, когда в стране фашизм стал реально действующим политическим фактором (партия, фракции в рейхстаге и ландтагах, пресса, сочинения Гитлера, Розенберга, Геббельса и пр.), в Германии существовала уже и фашистская литература в ее вполне сложившемся виде, обладавшая всеми характерными чертами национал-социалистской идеологии и «эстетике». Напомним, что почти все столпы официального коричневого Парнаса — Блунк, Кольбенхейер, Гримм, Йост, Двингер, Боймельбург, Веспер, Шауверкер и др. — вступили в строй и написали свои основные произведения еще до прихода Гитлера к власти.

В условиях нацистской диктатуры официальная идеология и литература, будучи подчинены преступным политическим целям фашистского государства, приобрели особенно агрессивный характер. «Бесчеловечность фашистского режима нашла свое отражение в крайне антигуманистической идеологии. Нацистская идеология в ее различных формах служила прикрытием для brutальной, террористической диктатуры стремившихся к войне кругов германского финансового капитала... Прямым выражением этой идеологии была фашистская литература... Эта литература соединяла социальную демагогию о «народной общности», национальную демагогию и крайне агрессивный шовинизм с варварской псевдоморалью, которая придала антигуманный смысл таким человеческим чувствам и нравственным ценностям, как честь, добродетель, товарищество, любовь к родине»⁹.

Антигуманизм был не только объективно присущ «национал-социалистскому мировоззрению» — он открыто декларировался. Империю германской расы построит люди стальной воли, а не слабаки-гуманисты, она будет создана не прекраснодушными порывами, а железом и кровью, «не гуманистическими мечтаниями, а здоровой эгоистической силой»¹⁰, — утверждал Чемберлен, а вслед за ним Гитлер, Геббельс, Розенберг провозглашали «отказ от идущего к упадку учения гуманизма». И как естественное следствие антигуманистических установок объявлялась непримиримая война научному, логическому, рациональному мышлению.

Дискредитация разума, интеллекта, критической мысли и духа научного исследования¹¹ была совершенно необходимой предпосылкой для утверждения одной из главных доктрин фашизма — расовой теории. Научного обоснования она не могла иметь, поэтому заранее исключалась возможность ее проверки рациональными средствами. Сокровенный смысл явлений можно постичь лишь инстинктом, а не разумом, утверждали нацистские идеологи и писатели; «тщетным усилиям рассудка», самонадеянному интеллекту, ничтожеству рационализма они противопоставляли такие эфемерные категории, как провидение, нитие, таинство, инстинкт, голос крови, фанатическая вера, мистическая воля и т. д. «Национал-социалистская критика культуры, — писал один из фашистских теоретиков Гельмут Лангенбухер, — вырастает из инстинкта. Инстинкт — это голос крови. Он не нуждается ни в каких разумных и допустимых пониманию правилах и законах»¹².

⁸ На Лёнса как прямого предшественника фашистской литературы справедливо указывал Б. Сучков. См.: «Фашистский крестьянский роман». — «Интернациональная литература», 1942, № 8-9, стр. 140—142.

⁹ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung», Bd. 5, S. 72, 74.

¹⁰ Houston Stewart Chamberlain. Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. München, 1904, S. 351.

¹¹ «Я ненавижу и презираю умственность в любой ее форме, она решительно ни о чем не свидетельствует. Любой идиот интеллигентен», — писал Карл Генрих Вагнерль в журнале «Die neue Literatur», 1932, S. 242.

¹² «Völkischer Beobachter», 28. November 1934.

Расистский миф «крови и почвы» был одним из основных постулатов фашистского вероучения. В качестве идеала для современных немцев он выставлял древних германцев, варварские нравы и языческие верования. Основанный на идее превосходства германской расы миф «крови и почвы» питал дух националистической спеси и ненависти к другим народам, проповедовал культ грубой силы и жестокости, утверждал право господства сильного над слабыми, «избранного» немецкого народа — над всем миром.

Борясь против марксизма и революционного рабочего движения, фашисты разработали целую систему социальной демагогии и стремились современный капиталистический строй представить в мистифицированном виде. Законом классовой борьбы гитлеровцы противопоставляли так называемую «народную общность» (*Volksgemeinschaft*), т. е. национальное, племенное единство, якобы пришедшее в Третью империю на смену социально-антагонистической структуре общества. Смысл тезиса о народной общности «заключался в том, чтобы воодушевить массы идеалом, обозначение которого напоминало бы об общности, между тем как в действительности за ним скрывалось как раз нечто противоположное, а именно сохранение господства привилегированных над народом»¹³. Певцы «народной общности» патетически славословили труд, в напыщенных и туманных выражениях воздавали хвалу рабочему, его мозолям, его «идеалистической» верности долгу, но решительно противились воспитанию классового сознания трудящихся, в результате которого те могли бы обратить внимание на свои классовые интересы и права. Такая «низменная» постановка вопроса почиталась «грубым материализмом».

Впрочем, «народную общность», как неизменно подчеркивали нацистские пропагандисты, отнюдь не следовало отождествлять с демократией. Напротив, хотя эта «общность», вопреки утверждениям марксистов, — бесклассовая, но организована она строго иерархически, что соответствует законам природы, согласно которым «слабых людей больше, чем сильных, невежественных людей больше, чем ученых, бездарных людей больше, чем талантливых, и бедных людей больше, чем богатых»¹⁴. Так было и так должно быть. Отсюда и выводится «фюрерпринцип»: во главе «народной общности» стоит «вождь» (*Führer*), обладающий божественным даром провидца и безграничной, бесконтрольной властью. Высшая же добродетель народа, «ведомых» (*Gefolgschaft*) состоит в «нибелунговой верности» фюреру и беспрекословном повиновении.

Эти тезисы национал-социалистского «мировоззрения» определяли характерные черты фашистской литературы — ее содержание и форму. В этом последнем отношении литература и искусство Третьей империи были предельно фальшивы и лишены целостности; их подтачивало и разрушало постоянное противоречие между желанием казаться и действительной сущностью. Стремясь замаскировать свое карликовое ничтожество, фашисты привставали на цыпочки, становились на котурны, пытались облечь свои убогие идеи в величественные и монументальные формы. «Немецкое искусство ближайших десятилетий, — возвещал Геббельс, — либо будет героическим, стальным, романтическим, будет деловым и без сантиментов, будет национальным и исполненным великого пафоса, будет всеобщим, обязывающим и сплывающим, либо его вообще не будет»¹⁵.

Но все подобные заклинания оказывались тщетными. За монументальность выдавалась безвкусная гигантомания; декадентский иррационализм неизбежно проступал сквозь личину эпической объективности; на-

¹³ Ernst L o e w y. *Literatur unterm Hakenkreuz*, S. 141.

¹⁴ Hans G r i m m. *Amerikanische Rede*. — «Das innere Reich», 1935, S. 927.

¹⁵ Цит. по кн.: Walter A. Berendsohn. *Die humanistische Front*. Zürich, 1946, S. 25.

пыщенная, «исполненная великого пафоса» декламация срывалась в маниакальный бред; героическая поза не выдерживалась до конца и переходила в истерику.

Из уст фашистских главредей все время раздавались проклятия по адресу декаданса и модернизма. Экспрессионизм, кубизм, сюрреализм и т. п. они клеймили, как «дегенеративное искусство». Художники, скульпторы, писатели-экспрессионисты (К. Хофер, М. Пехштейн, Э. Барлах и др.) подвергались в Третей империи беспримерной травле. Сложность или новизна формы, художественные поиски и эксперимент, разнообразие стилей и соревнования различных творческих манер — все это объявлялось предосудительным. Под видом забот о сохранении исконных традиций «народности» в литературе и искусстве насаждались почвенническое эпитонство и примитивная риторика, служащая целям национал-социалистской пропаганды.

Фашистская литература отличалась чрезвычайной скудостью идей и тем. Все произведения этой литературы могут быть разделены на пять тематических рубрик:

- 1) военная тема, 2) геополитическая тема, 3) историческая тема, 4) крестьянская тема, 5) тема национал-социалистского движения.

Военная тема в литературе была непосредственно подчинена одной из самых вождельных целей фашистской политики — подготовке к новой войне во имя захвата мирового господства и порабощения других народов и стран. Стремясь вдохновить новые поколения немцев идеей реванша и зажечь в их груди огонь каннибальского воодушевления и военного фанатизма, нацистские литераторы сочиняли бесчисленные книги о первой мировой войне, в которых историческая истина подменялась националистическим мифотворчеством. Фашистские писатели всячески возвеличивали войну и окружали ее романтическим ореолом. Р. Гайслер справедливо заметил, что фашистские военные романы в жанровом отношении представляли собой подделку под «роман воспитания»¹⁶. В них изображалось «становление личности» под влиянием войны, которая-де была высокой «школой жизни», нравственно возвышала человека, воспитывала в нем храбрость, самопожертвование, дух солидарности и взаимопомощи. Именно война создала то бесклассовое фронтовое товарищество, которое послужило прообразом «народной общности» в Третей империи. В военных книгах национал-социалистских литераторов неизменно пропагандировалась «легенда об ударе кишжалом» — лживая версия, согласно которой германская армия, проявлявшая чудеса воинской доб-

Редакция газеты «Штурмер» [издатель Юлиус Штрайхер] запрашивает Имперскую палату письменности о том, не являются ли евреями Дидро, Диккенс, Гюго, Золя, Роллан, Драйзер, Уэллс и другие писатели

¹⁶ См.: Rolf Geissler. Dekadenz und Heroismus. Stuttgart, 1964, S. 77.

лести и патристической самоотверженности, якобы так и осталась на фронте непобеденной, но была предана в тылу «марксистами», затеявшими революцию и тем самым нанесшими удар в спину солдатам, свято выполнявшим свой долг.

Типичным представителем фашистской военной литературы был Вернер Боймельбург (Werner Beumelburg, 1899—1963) — участник первой мировой войны и автор доброго десятка книг о ней. Относительно наибольшей известностью среди них пользовались историческая хроника «Заградительный огонь вокруг Германии» («Sperrfeuer um Deutschland», 1928) и романы «Отделение Боземюллера» («Gruppe Bosemüller», 1930), «Железный закон» («Das eiserne Gesetz», 1934) и др. Герои этих романов — вылепленные по всем правилам «героического, стального, романтического» искусства солдаты и офицеры, беззаветно преданные Германии и связанные воедино узлами фронтового братства, суровые воины, привыкшие быть наты со смертью, но способные проливать слезы умиления перед рождественской елкой... С непереносимо фальшивым пафосом воспевая их «героические фронтовые будни», Боймельбург настойчиво внушал читателю, что высшим благом жизни является товарищество, которое можно обрести только на войне.

Романы «Отделение Боземюллера» и «Железный закон» составляли дилогию. Некоторые герои первого романа, саперы, сражавшиеся под Верденом и вернувшиеся из окопов на родину, встречаются во втором романе с новым поколением, послевоенной молодежью, не прошедшей «благотворной» фронтовой школы. Великая миссия фронтовиков, переживших войну, заключается в том, чтобы донести героические предания Вердена и Лангемарка до молодежи, дезориентированной «антинациональной марксистской» пропагандой, чтобы передать ей заветы павших, связать оба поколения нитью преемственности и готовить будущих солдат гитлеровского вермахта к «выполнению долга». Кстати, сам Боймельбург участвовал во второй мировой войне в чине майора и, ничего не забыв и ничему не научившись, написал о ней историческую хронику «Годы без пощады» («Jahre ohne Gnade», 1952), выдержанную в милитаристско-шовинистическом духе.

Другим, по-своему весьма колоритным, представителем военной темы в фашистской литературе был Эдвин Эрих Двингер (Edwin Erich Dwinger, род. 1898)¹⁷. Попав во время первой мировой войны в русский плен, он участвовал в гражданской войне на стороне белых и прошел через всю Сибирь в рядах отступавших войск Колчака. Эта особенность биографии Двингера сказалась во всей его литературной деятельности: начиная с первого романа «Большая могила» («Das große Grab», 1920) и вплоть до книг 60-х годов он постоянно возвращался к русскому материалу. Гитлеровцы считали Двингера незаменимым специалистом по России, и ему среди всех литераторов Третьей империи, несомненно, принадлежала пальма первенства по злобной антисоветской клевете и антибольшевистским измышлениям.

Трилогия Двингера «Немецкая страсть» («Die deutsche Passion») соединила в себе видовые черты заурядного фашистского военного романа со специфическими моментами, вытекавшими из несколько необычного тематического аспекта. В первой части трилогии — «Армия за колючей проволокой» («Die Armee hinter Stacheldraht», 1929) — действие происходило в лагере немецких военнопленных в Сибири. В сусальном стиле расписывая страдания своих героев, их «немецкое мужество», их скудную на словесные излишества мужскую дружбу, автор в то же время с отвратительным националистическим высокомерием третировал русский народ. Во второй части — «Между белыми и красными» («Zwischen Weiss und

¹⁷ См.: «Эдвин Эрих Двингер — немецкий белогвардеец трех эпох». — И. М. Фрадкин. Реставраторы орла и свастики. М., 1971, стр. 37—51.

Rot», 1930) — Двингер пытался бесславный крах колчаковщины изобразить как некую трагическую эпопею. Здесь он давал полную волю своей ненависти к большевизму и Советской власти и, стремясь потрогать вкусом немецкого мещанского читателя, живописал «сибирскую экзотику» в стиле пресловутой развесистой клюквы. Наконец, в третьей части — «Мы зываем к Германии» («Wir rufen Deutschland», 1932) — автор показывал своих закаленных героев, вернувшихся из Сибири на родину и борющихся за национальное «возрождение» Германии.

Двингер оставался одним из самых активных отравителей народного сознания и в последующие годы. Он сочинил роман «Последние всадники» («Die letzten Reiter», 1935), в котором с садистской жестокостью воспел кровавые антибольшевистские «подвиги» немецких белогвардейцев в Прибалтике. Его перу принадлежала написанная со специальной целью ошельмовать и дискредитировать Советский Союз псевдодокументальная повесть «И бог молчит?» («Und Gott schweigt?», 1936). Во время второй мировой войны эсэсовский оберштурмфюрер Двингер выполнял по личному мандату Гимmlера «специальные поручения» на оккупированной советской территории¹⁸. В 50—60-е годы в ФРГ выходили одна за другой его новые антисоветские, реваншистские и по-прежнему нацистские по духу книги.

Вслед за Боймелльбургом и Двингером представителями фашистского военного романа были также Франц Шаувекер (Franz Schauwecker, 1890—1964), Иозеф Магнус Венер (Josef Magnus Wehner, р. 1891), Ханс Цеберляйн (Hans Zöberlein, 1895—1959), чей роман «Вера в Германию» («Der Glaube an Deutschland», 1931) удостоился личного предисловия Гитлера, и другие изготовители милитаристского, шовинистического чтива.

Военный фашистский роман в своей основной массе, во всяком случае роман 20-х и 30-х годов, питался впечатлениями и воспоминаниями первой мировой войны. Сохранив основные черты этого романа, книги о второй мировой войне, появившиеся уже в 40-х годах, отличались и некоторым своеобразием. Гитлеровский вермахт оккупировал в это время почти всю Европу, в том числе Францию, Италию, Грецию, Норвегию — страны с богатейшими культурно-историческими традициями. И вот песнопевцы немецко-фашистского оружия начинают внушать своим потерявшим голову от гордыни героям, что те являются прямыми потомками «белокурой ахейцев» Гомера, легионеров Цезаря, царей Карла Великого, отважных викингов северных морей, что они, эти грабители и убийцы, суть наследники и хранители духовных ценностей Европы, их защитники в решающей борьбе против «большевистского варварства». Так, в книгах Иозефа Мартина Бауэра (Josef Martin Bauer, 1901—1970) и др., наряду с обычными мотивами военной литературы («мистический восторг» сражения, сладость гибели ради «великой Германии» и т. д.), звучали кощунственные притязания на представительство от имени многовековой европейской культуры.

Несколько особое положение рядом с фашистской военной литературой занимал Эрнст Юнгер (Ernst Jünger, род. 1895). Нацисты считали его своим. «Эрнст Юнгер, — писалось о нем в справочнике Леннарца, — относился как военный писатель к великим пролагателям путей к возрождению Германии»¹⁹. Для такого утверждения, несомненно, были основания. Юнгер уже в 20-е годы слыл духовным оракулом того офицерского сброда, тех авантюристов, которые, оставшись после войны не у дел, пополняли ряды фрейкоров, черного рейхсвера и всяческих контрреволюционных банд и фашистских террористических союзов. Он был издателем

¹⁸ См.: Joseph Wulf. Literatur und Dichtung im Dritten Reiche. Eine Dokumentation, S. 38.

¹⁹ Franz Lenartz. Die Dichter unserer Zeit. Stuttgart, 1938, S. 145.

нескольких журналов и антологий, в которых проповедовал идеи «консервативной революции» и элитарного национализма²⁰. Он первый — до Боймельбурга, Двингера и проч. — выступил с апологией войны в книгах «В стальных грозах», «Бой как душевное переживание», «Роцца 125» и др., причем эти книги иногда оказывали сильное влияние и на людей интеллектуального склада, у которых вульгарная фашистская писанина способна была лишь вызывать чувство презрения.

Причина тому — не только несомненная литературная одаренность Юнгера, изящество его стиля, но и некоторая философская изощренность его позиции, импонировавшая иному образованному читателю. В его книгах война возвеличивалась не с точки зрения пивного «патриотизма» и без плоского националистического красноречия. Цитируя изречение Гераклита: «Война — отец всех вещей», Юнгер трактовал войну как стихийное выражение биологических законов жизни, как полное трагического величия проявление тех витальных сил, которые порождают в человеке стремление утвердить себя в мире. «Живи опасно!» — учил Ницше, и, подхватывая эту мысль, Юнгер возводил авантюризм в некую философию жизни, противопоставлял жажду опасности и приключений малодушному благополучию и порядку. Под этим углом зрения в своих эссе «Авантюрное сердце» («Das abenteuerliche Herz», 1929), «Тотальная мобилизация» («Die totale Mobilmachung», 1931) он критиковал демократию, пацифизм и с презрением третировал Веймарскую республику. В своей наиболее развернутой и систематической по изложению книге «Рабочий» («Der Arbeiter», 1932) Юнгер «нарисовал картину национал-социалистического государства незадолго до того, как оно стало действительностью»²¹. Идеи писателя — в общем не столь уже оригинальные — представляли собой духовно-аристократический вариант фашистской идеологии.

Но именно эта духовно-аристократическая установка Юнгера была причиной того, что после 1933 г. его голос не растворился в хриплом хоре голосов фашистской «черни», а звучал обособленно и подчас даже неортодоксально. Его оппозиционность (правда, замаскированная) сказывалась в книге «На мраморных скалах» («Auf den Marmorklippen», 1939), она же привела его в среду участников антигитлеровского заговора 20 июля. Впрочем, самодевольно подчеркивая в дальнейшем свои «антигитлеровские заслуги», Юнгер никогда ни единым словом не обмолвился о своей постыдной роли в идеологической подготовке фашизма.

Столь же непосредственно связанной с политической стратегией Третьей империи как военная была и другая тема фашистской литературы — «геополитическая» тема. Тенденция произведений, посвященных этой теме, была несколько не завуалирована: доказать историческую необходимость и справедливость колониальных притязаний Германии и ее территориальных захватов в Европе. Нехитрую идейную основу подобного рода писаний составлял популярный пропагандистский лозунг национал-социализма «о жизненном пространстве». Согласно этому лозунгу территория Германии недостаточна, чтобы удовлетворить жизненные потребности населения, а посему политические карты Европы и всего мира должны быть радикально перекроены. Другой распространенной идеей книг на «геополитическую» тему был тезис о нестремимой духовной связи немцев, живущих вне Германии, со своим отечеством, об их особом долге по отношению к земле их предков: где бы ни жил немец — в Чехословакии или России, в Польше или Румынии — он везде и всегда дол-

²⁰ См.: «Theorien des deutschen Faschismus». — Walter Benjamin. Lesezeichen. Leipzig, 1970, S. 239—252.

²¹ Helmut Kaiser. Mythos, Rausch und Reaktion. Der Weg Gotfried Benns und Ernst Jüngers. Berlin, 1962, S. 152.

жен в борьбе утверждать свое германство и выполнять миссию, диктуемую ему голосом крови и чувством национальной чести.

«Классиком» геополитической темы считался Ханс Гримм (Hans Grimm, 1875—1959)²². Ряд лет перед первой мировой войной он провел в Южной Африке в качестве коммерсанта, и эта колониально-империалистическая закваска в его личной биографии послужила основой всей его дальнейшей литературной деятельности. В годы фашизма он был собирателем и покровителем молодых литераторов, посвятивших свое перо колониальной и геополитической теме. С этой целью он организовал в своем имении ежегодные так называемые Липпальдсбергские литературные чтения. Он продолжал активно действовать в том же направлении и после разгрома Третьей империи, возобновив эти чтения и основав в ФРГ в 1951 г. собственное издательство — Клостерхауз-ферлаг. В последние годы жизни Гримм был активным деятелем неофашизма, автором ряда публицистических книг, в которых он стремился реабилитировать Гитлера и прославить исторический опыт Третьей империи.

Требования о предоставлении Германии колоний, прославление мужества и трудолюбия немецких «пионеров», расистское глумление над неграми, пропаганда ненависти к конкурирующим империалистическим державам Англии и Франции — таков довольно скудный ассортимент идей Гримма. Он проповедует их в «Южноафриканских новеллах» («Südafrikanische Novellen», 1913), в сборниках рассказов «Путь через песок» («Der Gang durch den Sand», 1916), «Судья из Кару» («Der Richter in der Karu», 1930), «Людеритцланд» («Lüderitzland», 1934), в публицистических книгах «13 писем из немецкой Юго-Западной Африки» («Die 13 Briefe aus Deutsch-Südwest-Afrika», 1928) и «Книга немецкого Юго-Запада» («Das deutsche Südwesterbuch», 1929) и т. д.

Програмным и наиболее известным произведением Гримма был двухтомный роман «Народ без пространства» («Volk ohne Raum», 1926). Название этого романа стало в устах гитлеровских пропагандистов крылатым, стало формулой, кратко выражавшей всю суть демагогической «теории жизненного пространства». Автор обильно прослоил фабульно-событийный план романа публицистическим комментарием, в котором многословно и велеречиво проповедовал свои нехитрые идеи. Одним из таких рассуждений он даже предварил повествование, провозгласив с самого начала: «...Немецкий человек нуждается в пространстве вокруг себя, в солнце над собой и в свободе в себе, чтобы стать добрым и прекрасным. Неужели вот уже скоро два тысячелетия он должен будет тщетно на это надеяться?.. Оглянись вокруг себя, посмотри перед собой и подумай о внуках и новорожденных! Царит рабская теснота, в которой свободные тела и души не смогут больше расти и развиваться...»²³.

И вот в подтверждение этой «преамбулы» Гримм рассказывает душе-спасительную и поучительную притчу о некоем Корнелиусе Фриботе, крестьянине, которого не мог прокормить его крохотный земельный надел. В поисках места под солнцем он идет служить во флот, а затем пытается обосноваться в большом промышленном городе. Он подвергается разным политическим искушениям, испытывает временное влияние марксистской «демагогической» пропаганды о классовой борьбе. После тюремного заключения, которым он расплачивается за свои социалистические заблуждения, Корнелиус вынужден покинуть родину и в поисках счастья отправляется в Южную Африку. Здесь он встречается с купцом Хансом Гриммом, который помогает ему освободиться от марксистской ереси и раскрывает ему глаза на истинные причины бедственного положения немцев, подобных ему, Корнелиусу Фриботу. Здесь, в Африке, участвуя в вооруженном подавлении негритянских племен, в упорной борьбе

²² См.: «Ханс Гримм — пророк «пространства без народа». — И. М. Фрадкин. Реставраторы орла и свастики, стр. 23—36.

²³ Hans Grimm. Volk ohne Raum. Bd. I. Leipzig, 1929, S. 11.

с британскими завистниками и интриганами, благодаря своей честности, трудолюбию и прочим немецким добродетелям, Корнелиус сумел создать себе прочное положение и солидное состояние. Но война и поражение Германии лишают Фрибота плодов его труда, англичане изгоняют его, он возвращается нищим на родину, где снова встречается с Гансом Гриммом, который работает в это время над романом под названием «Народ без пространства». Корнелиус, ставший его политическим союзником, в свою очередь превращается в странствующего проповедника колониализма и фашизма, в уличного оратора, но соотечественники, развращенные «антинациональной атмосферой» Веймарской республики, не внимают ему, и он погибает, непонятый и одинокий, от руки марксистского смутьяна.

Пропаганда, которую вел Гримм, с внешнеполитической точки зрения носила реваншистский характер и толкала к новой мировой войне. Был у нее и свой внутривнутриполитический прицел. Гримм знал, чего он хочет, одурманивая головы читателей, внушая им манию национального величия и обещая избавление от социального и материального гнета в результате расширения «жизненного пространства». В одной из своих публицистических книг он писал: «...Уже более тридцати лет, как мы находимся в тесноте и давке — слишком много людей в слишком маленькой стране. Уже более тридцати лет, как в результате нехватки у нас пространства неимущие люди начали преобладать в Германии. Уже более тридцати лет, как массы неимущих, ожесточенных крестьянских внуков под руководством раздраженных и марксистски мыслящих ремесленников обратились к интернационалистским бессмыслицам вместо того, чтобы в новой борьбе завоевать свои национальные права»²⁴. В этом пункте и был заключен главный смысл национал-социалистской «геополитики» Гримма: она казалась ему верным демагогическим средством в борьбе с марксизмом, со столь ненавистным и опасным революционным рабочим движением.

У Гримма были последователи. «Геополитическая» тема получила в фашистской литературе на рубеже 20—30-х годов и особенно при гитлеровской диктатуре широкое распространение. Появились многочисленные книги, авторы которых были немцами, проживающими в различных европейских странах вне Германии. Количественно велика была античешская литература судетских немцев. Представителями ее были Карл Штробль (Karl Hans Strobl, 1877—1946), в 1934 г. высланный из Чехословакии за антигосударственную деятельность, Ганс Вацлик (Hans Watzlik, 1879—1948), Роберт Хольбаум (Robert Hohlbaum, 1886—1955) и др. Из более молодых фашистских литераторов Судетской области пользовался официальным почетом Вильгельм Плейер (Wilhelm Pleyer, род. 1901). Плейеру за античешский роман «Пухнер» («Der Puchner», 1934) Ганс Гримм присудил литературную премию. Другой его роман, «Братья Томахапс» («Die Brüder Tommahans», 1937), рассказывал о борьбе четырех братьев за свои национальные права и о гибели троих из них. В послевоенные годы Плейер стал одним из самых активных представителей неофашистской литературы в ФРГ, одним из самых непримиримых и фанатичных писателей реваншистского и античешского судетского землячества.

Подобного же рода «литература», зачастую руководимая и финансируемая «заграничным отделом» национал-социалистской партии, существовала и в других районах немецких поселений. Эти книги были орудиями агрессивной политики Третьей империи, в них изображалось «невыносимое» положение немецкого национального меньшинства в Чехословакии, Польше, Румынии и т. д. и проповедовалось отторжение тех или иных якобы «исконно германских» областей от этих стран и их «возвращение домой в империю» (heim ins Reich).

²⁴ Hans Grimm. Der Schriftsteller und die Zeit. München, 1934, S. 47.

Большой популярностью среди фашистских литераторов пользовалась *историческая тема*.

Литература Третьей империи буквально кишела историческими романами и драмами, повестями и новеллами, поэмами и балладами. Разумеется, в этой «истории» не содержалось ни грама подлинной истории: это была лишь исторически костюмированная фашистская политика — события и лица совершенно произвольно подгонялись к примитивным требованиям нацистской пропаганды. Требовалось, например, доказать, что ни один народ не имел столько великих людей, как германский, и все эти великие мужи, начиная с Арминия Херуска, а может быть с еще более древних времен, были сознательными национал-социалистами, провидевшими Третью империю и боровшимися за нее. И поэтому «исторические» персонажи многочисленных произведений произносили монологи, представлявшие собой лишь слегка перефразированные речи Гитлера и Геббельса. Требовалось доказать, что в германской истории национальная имперская идея всегда преобладала над классовой борьбой, а сознание «великой миссии» немецкой нации торжествовало над сословным эгоизмом и «материалистическими расчетами». И с этой целью писались книги, в которых в соответствующем духе фальсифицировались массовые революционные движения прошлого, в частности Великая крестьянская война, деятельность Союзов Башмака и Бедного Конрада, и т. д. Требовалось доказать превосходство нордической расы над всеми прочими и приоритет ее во всех открытиях. И для этого сочинялись романы, в которых выводились на сцену некий немец Пининг, который-де открыл Америку задолго до Колумба, или Николай Коперник, который, оказывается, был вовсе не поляком, а немцем и т. д. Наконец, требовалось придать известный оттенок предосудительности ортодоксальному христианству. И это было одной из основных причин «нордического Ренессанса», эпидемического увлечения жизнью и языческими верованиями древнегерманских и скандинавских племен — веяний, широко распространившихся в фашистской литературе. На темы истории и религиозной мифологии этих племен писались бесчисленные книги, в которых языческий культ противопоставлялся христианству, прославлялись варварские нравы и обычаи (кровная месть, жертвоприношения и пр.) и в них усматривались основополагающие черты духовного и едва ли не биологического склада германской расы.

Наиболее видным представителем исторического жанра был Эрвин Гвидо Кольбенхейер (Erwin Gwido Kolbenheyer, 1878—1962), лауреат многих фашистских литературных премий, обладатель почетных званий и наград. Убеденный антирационализм и недоверие к интеллекту, присущие уже его первым произведениям, датированным началом XX в., были исходной посылкой, приведшей Кольбенхейера к фашизму. Они подготовили почву для восприятия писателем глубоко реакционных идей о биологической исключительности северной расы, о некоей мистической «германской сущности», которой определяется свой, совершенно особый уклад общественной и культурной жизни немецкого народа. Еще в 20-е годы Кольбенхейер неоднократно высказывал свои симпатии национал-социализму, а в 30-х годах во многих политических выступлениях выражал свою полную солидарность с гитлеровской диктатурой.

Главным произведением Кольбенхейера была трилогия о немецком враче и натурфилософе XVI в. Парацельсе — «Детство Парацельса» («Die Kindheit des Paracelsus», 1917), «Созвездие Парацельса» («Das Gestirn des Paracelsus», 1921), «Третья империя Парацельса» («Das dritte Reich des Paracelsus», 1925). Сквозь всю трилогию проходила достаточно отчетливая антихристианская тенденция. В этом смысле ключом ко всему произведению было «видение» которым открывалась первая часть. Оно называлось «Одноглазый и нищий» (т. е. Вotan и Христос.— И. Ф.). Противопоставляя древнее язычество христианству, писатель рассматривал

новую религию как чуждую немецкой духовной сущности, враждебную ее сокровенным стихийным силам.

Кольбенхейер всячески акцентировал и преувеличивал (отчасти исторически ему действительно присущие) мистические черты в мировоззрении своего героя. Напистские критики не раз подчеркивали, что благодаря Кольбенхейеру фашистская литература обрела своего Фауста. Но каков он, этот Фауст? Парацельс Кольбенхейера — не Фауст просветительской мысли, научного познания и творчества и неуклонно поступательного исторического движения, а скорее Фауст средневековой легенды, чернокнижник, колдун, состоящий в кумовстве с ведьмами и всяческой нечистой силой. Его врачевание, его исследование природы базируются не на наблюдениях, опыте, логическом заключении, а на интуиции и мистических озарениях. Он мыслит и изъясняется на темном, почти непонятном языке, но высказывает «вещи пророчества» о грядущем фюрере, который создаст подлинную германскую «третью империю».

Исторические романы и драмы других фашистских литераторов изготовлялись по тем же кольбенхейеровским рецептам — с той лишь разницей, что представляли собой уже совершенно бездарную страпню. Одним из наиболее ретивых поставщиков подобного чтива был Ханс Фридрих Блунк (Hans Friedrich Blunck, 1888—1961), не только писатель, но и видный фашистский чиновник в области литературы, занимавший в 1933—1935 гг. руководящий пост президента «имперской палаты письменности». Он перепахал все поле древней германской истории, начиная еще с мифологических и доисторических времен, и сумел обнаружить все доблести нордической расы едва ли не во тьме ледникового периода. В трилогии «Народ в становлении» («Werdendes Volk», 1922—1924) Блунк повествовал о крестьянах, воинах, мореходах и вождях германских племен, сознательно модернизируя этот далекий исторический материал и связывая его с актуальными задачами пропаганды. Он сам подсовывал читателю ключ к такому актуализированному толкованию: «В то приблизительно время, — писал он, — когда наследники императора Карла воевали друг с другом, у эти северных людей — «нортлюди», как их называют хронисты, — появились удивительные мечтатели о новой империи. Их учения звучат как сегодняшние слова, они, может быть, никогда в нас и не угасали, хотя были провозглашены уже тысячу лет тому назад»²⁵.

В своей следующей трилогии, «Сага праотцев» («Die Urvätersage», 1925—1928), Блунк шагнул в еще более древние времена. Изображая первобытную орду в ее развитии от каменного к бронзовому веку, писатель и здесь уже находит признаки германской расы и свидетельства ее замечательных свойств. Шовинистическая тенденция, не останавливающаяся перед сознательной фальсификацией истории, в еще более вызывающей форме выступала в исторических романах Блунка, написанных уже в годы гитлеризма. В романе «Великое плавание» («Die grosse Fahrt», 1934) приоритет открытия Америки приписывался германскому флибустьеру Дидерику Пинингу. В романе «Одинокый король» («Der einsame König», 1936) писатель восславил короля Гейзериха, основавшего в Северной Африке империю вандалов и разграбившего Рим. Наконец, в романе «Вальтер фон Плеттенберг» («Walter von Plettenberg», 1938) Блунк, выступая рупором фашистской политики «Дранг нах Остен» и вопреки историческим фактам, изобразил своего героя, магистра Ливонского ордена, победителем Руси в псковском походе.

Наиболее рьяного пропагандиста древнегерманского варварства фашистская литература обрела в лице Вилля Веспера (Will Vesper, 1882—1962). В романе «Суровый род» («Das harte Gchlecht», 1931), он, реставрируя по мотивам «Эдды» и скандинавских саг языческие обычаи, восславил кровную месть как героическую традицию нордической расы.

²⁵ Hans Friedrich Blunck. Werdendes Volk. München, 1933, S. 10.

Ялмар Кудлеб (Hjalmar Kutzleb, 1885—1959) в романе «Первый немец» («Der erste Deutsche», 1934) воспел в напыщенно-патетическом стиле победу Армии над римлянами в Тевтобургском лесу, трактуя ее как прообраз извечной вражды и превосходства германской расы над романской.

Типичной для фашистской литературы была также *крестьянская тема*. Ее распространенность непосредственно вытекала из некоторых положений национал-социалистского «мировоззрения».

Еще в 1929 г. один из гитлеровских «теоретиков», Вальтер Дарре, выпустил книгу «Крестьянство как жизненный источник нордической расы». В ней провозглашалось, что в расовом отношении идеальным типом немца является крестьянин, а сельский быт, не затронутый тлетворным дыханием городской цивилизации (в которой все зло: и марксизм, и космополитизм, и либерализм), представляет собой заповедник расовых добродетелей. «Существует замечательный закон жизни германской расы и тем самым и нашего немецкого народа, — писал позднее Дарре, — его кровь вечна лишь в крестьянстве, в городах же рано или поздно иссякает. Деревня множит, город расточает вечные ценности нашего народа — его кровь. Таким образом, крестьянство является источником жизни немецкого народа»²⁶.

Этот тезис стал на разные лады варьироваться в фашистских крестьянских романах: крестьянин, ежегодно заставляющий германскую землю плодоносить, тем самым передает и приумножает из поколения в поколение животворные силы нации. Он прочнее всех связан духовными узами со своими предками, ему внятны голоса земли и воды, ветра и огня, лесов и гор — одухотворенных сил природы, воплощенных в языческом культе древних германцев. Вековая борьба со стихиями воспитала в крестьянине гордость и мужество, трудолюбие и независимость и прочие немецкие доблести, и т. д. и т. п.

Разумеется, такой идеализированный образ немецкого крестьянина представлял собой не конкретную реальность, а метафизическую отвлеченность, произвольную конструкцию из пышных и бессодержательных фраз. Фашистские литераторы избегали исторической и социальной определенности в изображении сельского труда и быта. Их «крестьянин» выступал за плугом, словно творя некий религиозный обряд, реалии социального бытия его не касались, упоминания о таких низменных материях, как налоги, арендная плата, цены на инвентарь и на сельскохозяйственные продукты и пр., не оскверняли его образ. «Вечный крестьянин», порождение немецкой «крови и почвы», — таким появляется он на страницах романов, таким изобразил его поэт Якоб Кнайп (Jakob Kneip, 1881—1958) в одном из стихотворений сборника «Крестьянский хлеб» («Bauernbrot», 1934):

Ровным шагом вслед за плугом
К горизонту ты идешь
Сквозь века, тысячелетья,
И идут с тобою рядом
Тени предков пашней, лугом,
Сквозь века, тысячелетья...²⁷.

Характерными фашистскими крестьянскими романами были романы Фридриха Гризе (Friedrich Griese, род. 1890). Написанные в подражание Кнуту Гамсуну, они в то же время были проникнуты мифом «крови и почвы». Социальная природа и историческая обусловленность деревенской жизни в этих романах мистифицировались, человеческие судьбы изображались как производные от «вечных» факторов — расы и ландшафта. Так, например, роман «Зима» («Winter», 1927) трактовал проблему

²⁶ R. Walter Darre. Um Blut und Boden. München, 1942, S. 159.

²⁷ Цит. по сб.: «Die Ernte der Gegenwart. Deutsche Lyrik von heute». Ebenhausen bei München, 1940, S. 114.

вырождения крестьянского рода в результате «загрязнения» крови расово чуждыми элементами. Лишь на полноценного Иона рок не распространяется, и он становится основоположником нового истинно германского рода. В повести «Деревня девушек» («Das Dorf der Mädchen», 1933) Гризе глубокомысленно исследовал другую «проблему» — противоречия германской и славянской крови, биологический антагонизм двух рас.

Наиболее популярным из произведений Гризе была дилогия — «Вечное поле» («Der ewige Acker», 1930) и «Последнее видение» («Das letzte Gesicht», 1934). Сюжет ее, казалось бы, исторически конкретен — упадок и возрождение деревни Рет во время первой мировой войны и в последующие годы. Но писатель перенес действие из исторической обстановки в мифологическую. Он изолировал Рет от внешнего мира и происходящих в нем событий, от времени с его социальными конфликтами. Не эти реальные силы правят судьбой жителей деревушки, а все те же метафизические стихии — кровь и почва, раса и ландшафт. И лишь комбинацией этих факторов и определяется сначала запустение деревни, а затем ее «возрождение» под руководством местного «фюрера», в расовом отношении безупречного потомка рода, некогда основавшего Рет.

Если Гризе имел определенную литературную биографию еще до 1933 г., то литературное «призвание» Иозефы Беренс-Тотеноль (Josefa Berens-Totenhil, 1891—1972) обнаружилось лишь на сорок четвертом году жизни, после фашистского переворота: в 1934 г. появился ее первый роман «Двор Фемы» («Der Femhof»), в 1935 г. — его продолжение «Госпожа Магдлена» («Frau Magdlene»). Действие обоих романов разворачивалось в XIV в., рассказывалась довольно дикая история о некоем вестфальском крестьянине, властном, гордом, упрямом, образцовом представителе расы, и его единственной дочери Магдлене, которой вместе с кровью предков передался их упорный характер. Она влюбляется в батрака Ульриха, спасшего ей жизнь, и сходится с ним. Отец, присмотревший для дочери другого жениха, предает Ульриха суду Фемы и собственной рукой приводит смертный приговор в исполнение. Но Магдлена сохраняет верность памяти своего возлюбленного и не уступает отцу: эта мужицкая Кримгильда изваяна из того же несокрушимого германского дуба, что и мужицкий Хаген. Она рождает незаконного сына от Ульриха, растит его, борясь с отцом, общественными предрассудками, чумой и войной, и добивается того, что он становится наследником их родового потомственного двора.

Романы Беренс-Тотеноль — типичный мещанский «кич» на фашистской идеологической основе — имели в гитлеровской Германии массовый успех и издавались огромными тиражами.

В заключение следует остановиться еще на одной характерной теме фашистской литературы — теме национал-социалистского «движения». К ней обращались наиболее бездарные, примитивные по своему духовному складу авторы. Но благодаря строгой критике этим литераторам в Третей империи не приходилось: защитной броней для них были и избранная тема, и их собственное привилегированное общественное положение. Большинство из них принадлежало к категории так называемых «старых борцов», т. е. ветеранов «движения», членов гитлеровской партии еще до прихода фашизма к власти, многие были видными савоинниками. Так, Бальдур фон Ширах был имперским руководителем гитлеровской молодежи, Ганс Йост — государственным советником и президентом имперской палаты письменности, Герберт Бёме — членом имперского руководства национал-социалистской партии, Ганс Цеберляйн — оберфюрером штурмовых отрядов, и т. д.

Одним из распространенных жанров этой специфически фашистской литературы была так называемая «политическая лирика» — массовые,

преимущественно строевые песни, вдохновлявшие гитлеровскую молодежь, штурмовиков и эсэсовцев на побоища и экзекуции. Эти песни представляли собой характерный атрибут нацистской массовой психологии. Они писались как бы в состоянии стадного угара и были обращены к оргиастической толпе «угорелых»: в хоровом радении разум полностью выключен, толпой владеют примитивные, полубессознательные эмоции, с уст слетают истушенные призывы к убийствам и погромам. Логика такой «поэзии» была отделена заколдованной чертой от логики людей, не вовлеченных в радение и сохранявших способность к трезвому мышлению. Среди сочинителей этих бандитских виршей (наряду с канонизированным сутенером Хорстом Весселем) наибольшим почетом пользовались и удостаивались литературных премий («поэт коричневого фронта») Генрих Анакер (Heinrich Anacker, р. 1901), видный партийный функционер Герхард Шуман (Gerhard Schumann, род. 1911), член имперского руководства НСДАП Герберт Бёме (Herbert Böhme, р. 1907) и др.

В прозе национал-социалистская «партийная» тема, всячески поощряемая, не получила, однако, особенного распространения. Было предпринято несколько попыток создать героические легенды на материале истории нацистского «движения». Так, сподвижник Гитлера с начала 20-х годов Ганс Цеберляйн в романе «Приказ совести» («Der Befehl des Gewissens», 1936) изобразил события мюнхенского «пивного» путча 1923 г., а озлобленный графоман Рихард Ойрингер (Richard Euringer, 1891—1953), годами тщетно добивавшийся признания и после фашистского переворота вознесенный на пьедестал, написал «историко-партийную эпопею» — «Хроника немецкого развития с 1925 по 1935 г.» («Chronik einer deutschen Wandlung, 1925 bis 1935», 1936). Такой же примерно характер носил и «дневник» самого Иозефа Геббельса «От Кайзерхофа до имперской канцелярии» («Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei», 1934).

Целый ряд книг был инспирирован фашистской социальной демагогией. Одни из них стремились дискредитировать марксизм, оболгать и опельмовать революционное рабочее движение. На этом поприще активно подвизался Феликс Римкастен (Felix Riemkasten, 1892—1969), автор романов «Бонза» («Der Bonze», 1930), «Товарищи» («Genossen», 1931), «Идол» («Der Götze», 1932). В других книгах воспевался «идеальный» немецкий рабочий, не поддающийся «вероломной» марксистской пропаганде классовой борьбы, проникнутый верой в «народную общность» вне всяких социальных противоречий. Героя таких книг «чистый» расовый инстинкт приводит обычно в ряды штурмовиков, где он плечом к плечу с фабрикантами и помещиками выступал против «чужекровных» врагов Германии. Подобного рода демагогические идиллии рассказывались в романах Гейнца Штегувайта (Heinz Steguweit, 1897—1964), Альфреда Караша (Alfred Karrasch, 1893—1973) и др.

Литературным «ветераном» и вельможей национал-социализма, которым собственно и можно закончить обзорные фашистской литературы, был Ганс Йост (Hans Jost, род. 1890). Он вышел из рядов экспрессионистов²⁸ — случай для фашистской литературы редчайший, можно сказать, исключительный, — но уже в середине 20-х годов как идейно, так и организационно пришел к национал-социалистскому «движению». Этот путь был как бы predetermined антирационализмом Йоста, его фанатической ненавистью к интеллекту. Основные положения фашизма были присущи творчеству Йоста уже в его истоках. Псевдоисторическая драма «Король» («Der König», 1920), по выражению Фридриха Вольфа, «содержала в себе в зародыше фашизм, начиная от социальной фразеоло-

²⁸ Впрочем, его принадлежность к экспрессионизму не столь бесспорна. Так, Г. Хартунг, например, находит (и то с существенными оговорками) черты экспрессионистского стиля лишь в немногих произведениях Йоста 1917—1919 гг. См.: «Weimarer Beiträge», 1958, N S/2, S. 143.

логии «народной общности» и кончая «фюрерпринципом»²⁹. За «Королем» последовали пропагандистские пьесы, начиненные нацистской демагогией: «Пророки» («Propheten», 1922), драма, прославлявшая богоизбранность «фюрера»; «Менялы и торгаши» («Wechsler und Händler», 1923), комедия о так называемом «творческом» и так называемом «рваческом» капитале, и т. п.

Выходившую за пределы Германии недобрую славу приобрела пьеса Йоста «Шлагетер» («Schlageter», 1933). В ней прославлялся «первый солдат Третьей империи», национал-социалистский «мученик», офицер-террорист, выступавший против французской оккупации Рура. Один из героев этой пьесы произносил ставшие скандально известными во всем мире слова: «Когда я слышу слово «культура», я спускаю предохранитель моего браунинга».

Как президент Имперской палаты письменности бригадефюрер СС Йост держал в своих руках судьбы всех немецких литераторов и прослыл жестоким самодуром, упивавшимся своей властью над коллегами. Сохранились различные документальные свидетельства его глубокого нравственного ничтожества. Достаточно одного примера. Недавно было опубликовано обнаруженное в архиве письмо Г. Йоста рейхсфюреру СС Г. Гиммлеру от 10 октября 1933 г. В нем писатель обращался к всегерманскому оберпалачу с «культурно-политическим предложением». Чтобы пресечь антифашистскую деятельность в эмиграции Клауса Манна, он рекомендовал арестовать в качестве заложника и заключить в концлагерь его отца, Томаса Манна. «Его духовная продукция не пострадает от осенней свежести в Дахау», — писал Йост с цинической усмешкой. Он советовал Гиммлеру не смущаться неизбежными обвинениями в варварстве со стороны мировой общественности и издевательски добавлял: «Ведь наши действия будут направлены лишь против клеветнической плоти господина Манна, а не против его европейского духа»³⁰. Таков был Гавс Йост — по официальному положению руководитель литературы Третьей империи, по истинному призванию — доносчик, тюремщик, палач...

Эпилог фашистской литературы еще не дописан. Она не канула безвозвратно в прошлое вместе с Третьей империей. После разгрома гитлеризма и нескольких лет вынужденного молчания почти все активисты национал-социалистской «письменности» снова собрались под старыми знаменами. В 50—60-е годы Гримм и Двингер, Блунк и Плейер, Веспер и Йост и нацисты более позднего призыва — Цизель, Керн и другие, — вернулись к крикливо-агрессивной политической и литературной деятельности. Националистические и антигуманные идеи недвусмысленно фашистского происхождения по сей день имеют в ФРГ распространение — особенно в сфере массовой и так называемой «тривиальной» литературы.

²⁹ «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland». Berlin und Weimar, 1967, S. 616.

³⁰ См.: «Weimarer Beiträge», 1975, № 9, S. 181. Г. Йост исходил из ошибочного предположения, что Томас Манн в это время проживает в Мюнхене, между тем как он, к счастью, уже находился за пределами гитлеровской Германии.

ЛИТЕРАТУРА АНТИФАШИСТСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ

Несмотря на то, что в Третьей империи царил жестокий террор против малейшего инакомыслия, гитлеровские пропагандисты, цензоры и гестаповские палачи не сумели соединенными усилиями добиться полной унификации умов, полной нивелировки литературы в нацистском духе. Существовала литература «внутренней эмиграции». Но более того, на протяжении всех двенадцати лет фашистской диктатуры продолжала действовать в подполье и в тех или иных своих проявлениях давала о себе знать литература, непосредственно связанная с антифашистским Сопротивлением в стране¹.

1

В первые же дни после гитлеровского переворота со всей резкостью обнаружилось различия в целях и тактике политических партий Германии. Буржуазные партии (прежде всего Немецко-национальная партия и партия Католического центра) оказали фашистскому правительству безоговорочную поддержку в рейхстаге, а вслед за тем в целях «политической унификации немецкого народа» приняли решения о самороспуске. Социал-демократические лидеры призвали членов своей партии к «выживанию», к тому, чтобы дать нацистам «отхозяйничать»; скомпрометировав себя, они, мол, сами будут вынуждены отказаться от власти. «Коммунисты первыми вступили в борьбу против фашизма и войны»²; они были единственной немецкой партией, которая сразу же вопреки жесточайшему террору решительно стала на путь антифашистского Сопротивления.

В значительной мере аналогичное положение сложилось и в литературе, среди писателей, оставшихся в стране. И здесь отчетливо сказались различия в исходных идеологических и политических позициях. Некоторым писателям из религиозных, либеральных или консервативных кругов потребовались годы, пока под влиянием их личного и исторического опыта в них созрело решение включиться в антифашистскую борьбу. Поначалу одни из них пассивно наблюдали за ходом событий, другие (например, Броннен, Гаусгофер) даже симпатизировали национал-социализму. Правда, впоследствии они пересмотрели свои позиции и мужественно действовали в соответствии со своими изменившимися убеждениями. Но писателями, которые с первых же дней вступили в организованную борьбу с гитлеровским режимом, были лишь коммунисты, члены Союза пролетарско-революционных писателей. Вернее, они продолжили в несрав-

¹ Литература Сопротивления внутри страны еще недостаточно изучена. Можно указать на следующие работы: Hans Baumgart. Der Kampf der sozialistischen deutschen Schriftsteller gegen den Faschismus (1933—1935). Berlin, 1962 (Diss.); Wolfgang Brekle. Die antifaschistische Literatur in Deutschland (1933—1945).— «Weimarer Beiträge», 1970, N 6; И. Фрадкин. Голос другой Германии.— И. Фрадкин. Литература новой Германии. М., 1959; изд. 2, 1961.

² Отто Винцер. 12 лет борьбы против фашизма и войны. М., 1956, стр. 250.

ненно более тяжелых условиях борьбу с фашизмом, которую вели в последние годы Веймарской республики.

Уже в сентябре 1933 г. Иоганнес Р. Бехер, в то время секретарь немецкой секции МОРП, писал в отчете о своей поездке в Чехословакию, Австрию, Швейцарию и Францию: «Почти во всех странах я собрал сведения о работе пролетарских писателей в Германии. Несмотря на исключительные трудности, в Берлине удалось сохранить небольшую активную группу, которая не только снабжает литературным материалом подпольные издания, но в последнее время уже перешла к выпуску собственного журнала...»³. Далее Бехер сообщал некоторые подробности деятельности этой группы. Впрочем, более полные и достоверные данные были получены лишь после разгрома фашизма.

10 мая 1933 г. в Берлине на Опернплац в толпе, наблюдавшей позорную церемонию сожжения книг, случайно встретились несколько молодых писателей-коммунистов, прежде знавших друг друга по собраниям в редакции журнала «Ди Линкскурве» и Союзе пролетарско-революционных писателей (СПРП). Зрелище истребления духа, вспоминал впоследствии Ян Петерсен⁴, пробудило у них желание возобновить борьбу с фашизмом оружием духа. Было решено создать подпольный СПРП. Неопытные в вопросах конспирации товарищи предприняли рискованные действия: в июне и июле они провели в ресторанах близ Халлешес Тор и на Фридрихштрассе нелегальные собрания берлинских пролетарско-революционных писателей на широкой основе (в первом участвовало около 80, во втором — около 50 человек)⁵. К счастью, обошлось без провалов, но в дальнейшем члены СПРП в таком широком составе уже не собирались, а были разбиты на конспиративные ячейки по пяти человек. На первом собрании руководителем подпольного Союза был избран Ян Петерсен. Его наиболее активными сотрудниками были Курт Штеффен, Берта Ватерштрадт, Труда Рихтер (до ее эмиграции в начале 1934 г.), Вальтер Штолле, Эльфрида Брюнинг, Вернер Ильберг (до эмиграции в конце 1933 г.) и др. Контакты с СПРП поддерживали также Карл Грюнберг и Пауль Кернер-Шрадер.

Помимо Берлина, подпольный СПРП действовал и в некоторых периферийных центрах. Так, в Бреслау (Вроцлав) небольшая группа пролетарско-революционных писателей — в том числе Ян Коплювиц — выпустила нелегальный антифашистский журнал «Ди Штафете»; вышло 5 номеров. В Верхней Силезии вокруг поэта-коммуниста Вильгельми Ткачика сформировалась группа молодых писателей, участвовавших в издании и распространении коммунистической прессы. Аналогичную работу проводила Фанни Мютце-Шпехт в Ольденбурге и т. д.

Руководитель подпольного СПРП Ян Петерсен (Jan Petersen, настоящая фамилия Hans Schwalm, 1906—1969) был видным функционером Союза еще в период его легальности. Выполняя в подполье ответственные организационные и редакционные функции, окруженный постоянными опасностями, он писал рассказы и репортажи о гитлеровской Германии и о борцах антифашистского подполья. Девять рассказов в 1933—1935 гг. были напечатаны в антифашистском эмигрантском журнале «Нойе дойче Блеттер». Но главной книгой Петерсена был роман-хроника «Наша улица» («Unsere Strasse»), своего рода дневник антифашистской борьбы коммунистов Вальштрассе в рабочем районе Берлина Шарлоттенбург в первые месяцы нацистского господства. Это было «единственное написанное в Германии во время фашизма произведение большого повествовательного жанра, неприкрыто изображавшее Сопротивление»⁶. Персона-

³ «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland». Berlin und Weimar, 1967 (2. Auflage), S. 589—590.

⁴ См.: «Hammer und Feder». Berlin, 1955, S. 428.

⁵ См.: Hans Baumgart. Der Kampf der sozialistischen..., S. 63—64.

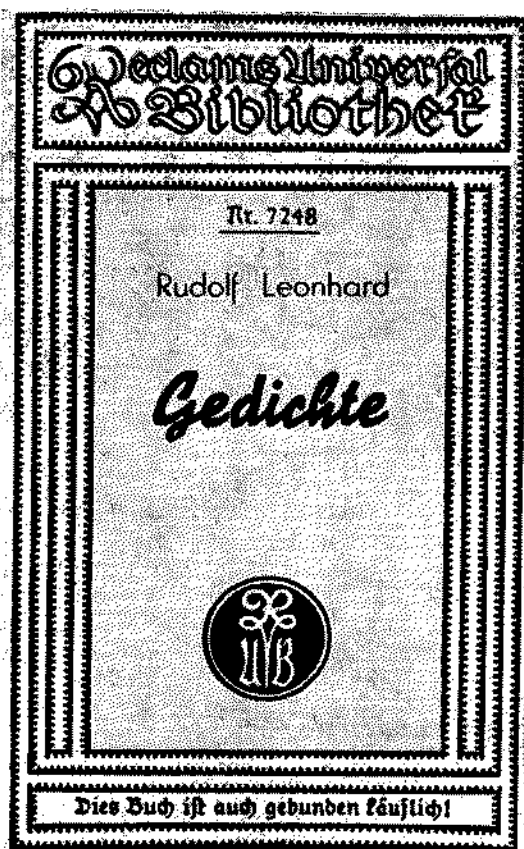
⁶ Wolfgang Brekle. Die antifaschistische Literatur..., S. 74.

чальные фрагменты этой хроники печатались в подпольном журнале «Штих унд Хиб», а затем за границей в «Нойе дойче Блеттер» под псевдонимами еще в то время, когда автор жил и боролся в Третей империи. Полная рукопись романа-хроники «Наша улица», запечатанная в пироге⁷, пересекла границу в 1934 г. и в последующие годы вышла в свет на 12 языках, ее мировой тираж достиг 800 тыс. экз. В 1935 г. Петерсен нелегально прибыл в Париж и выступил инкогнито, в маске, с трибуны Международного Конгресса писателей в защиту культуры — от имени немецких писателей-подпольщиков.

Активным антифашистским борцом была также Берта Ватерштрадт (Berta Waterstradt, р. 1907). В последние годы Веймарской республики она выдвинулась среди молодых пролетарско-революционных писателей как талантливый сатирик и поэт вайнертовской школы, сотрудница «Роте Фане», «Ди Линкскурве», «Берлин ам Морген» и др. В течение 1933—1935 гг. Ватерштрадт трижды арестовывали и подвергали репрессиям, но каждый раз по освобождению она продолжала подпольную борьбу. Она писала

гневные антифашистские стихотворения-памфлеты, проникнутые верой в торжество идей коммунизма. Эти стихотворения (например, «1933») печатались в нелегальной прессе и издавались отдельными листовками. Во время процесса над членами подпольного СПРП в 1936 г. судья, желая смутить и испугать подсудимую, предложил ей прочесть вслух свои стихи, и Ватерштрадт мужественно, без малейших колебаний, прочла стихотворение «Все мы плывем на одном корабле» («Wir segeln alle in einem Schiff»), разоблачавшее лживость нацистской пропаганды и клеймившее Гитлера, Геринга и Геббельса. Стихотворение вызвало аплодисменты и антифашистскую демонстрацию в зале суда.

В контакте с СПРП вел антифашистскую борьбу автор «Пылающего Рура» Карл Грюнберг. После освобождения из концлагеря Зонненбург он участвовал в издании подпольной газеты «Дер Маульбурф». Кроме того, он пересылал нелегальными путями в Швецию своему другу, писателю Артуру Магнуссену, корреспонденции о фашистском терроре и внутриполитическом положении в гитлеровской Германии⁸. С 1933 г. до 1937 г. он отправил не менее 25 корреспонденций, которые появились в газетах «Ню Даг», «Ар-



Маскировочная обложка антифашистских стихотворений Леонарда, распространявшихся под видом очередного выпуска популярной серии «Универсальной библиотеки» издательства «Реклам», 1936

⁷ См.: «Geschichte der deutschen Literatur». Zehnter Band. Berlin, 1973, S. 418.

⁸ См.: Karl Grünberg. Episoden. Berlin, 1960, S. 276.

бетарен», «Сюдванска курирен» и др. Обошедшие мировую прессу сообщения о пытках Тельмана и Осецкого, об убийстве Мюзама исходили от Грюнберга, сумевшего организовать внутри Третьей империи свою тайную информационную сеть.

Оружием, которым сражались писатели-коммунисты в подполье, преимущественно были произведения малых жанров, оперативные, сравнительно быстро создаваемые, наиболее удобные для распространения в нелегальных условиях. Таковыми были, например, краткие стихотворные агиттексты, призывавшие к массовым антифашистским действиям или разоблачавшие политику гитлеровцев, их кровавый террор, экономические мероприятия, направленные против интересов трудящихся, военные приготовления:

С каждым днем маргарин
Все дороже, чем ранее:
Идет вооружение Германии!

Или:

Все меньше едим мы масла и хлеба,
Но танки и пушки устались в небо.
Деря с нас налоги, на наши монеты
Гитлер готовит поход на Советы.

Такие тексты размножались с помощью резиновых шрифтов или штампов из линолеума и по ночам расклеивались на стенах, афишных тумбах и щитах. Их активными авторами были, в частности, Вальтер Штолле и Вернер Ильберг.

Кроме того, члены подпольного СПРП снабжали литературным материалом — стихами, короткими рассказами, очерками — нелегальные коммунистические газеты, которые в период 1933—1935 гг. в очень большом количестве издавались по всей стране и в особенности в Берлине. «Так, например, Пауль Кернер-Шрадер писал для подпольных газет «Ротер Бонсдорфер» и «Рунд ум ден Вассертурм», Ойген Бингер, помимо своей деятельности в качестве руководителя группы «Ост» нелегального СПРП, был в течение нескольких лет редактором партийных газет ячеек 17/02, 17/03 и 17/05 в районе Берлина Лихтенберг. Вальтер Штолле писал стихи для подпольной газеты, выходившей в районе Берлина Шенеберг»⁹.

Не ограничиваясь сотрудничеством своих членов в партийной и профсоюзной прессе, СПРП организовал издание собственного нелегального литературно-художественного журнала «Штих унд Хиб» («Укол и удар»). Он начал выходить с 1 августа 1933 г. на двенадцати страницах приблизительно через каждые два месяца тиражом от 350 до 500 экземпляров. Появление журнала способствовало возникновению некоей — хотя и подпольной — антифашистской литературной общности. У него образовался довольно широкий круг читателей, как коммунистов-подпольщиков, так и среди антифашистски настроенной интеллигенции. Особый интерес читателей привлекла постоянная сатирическая рубрика «Здесь смеется недочеловек». Эта рубрика создавалась совместно пролетарско-революционными писателями и художниками. Примечательной чертой журнала «Штих унд Хиб» было его новаторское, с точки зрения техники нелегальной печати, оформление: «оригинал» печатался на машинке, в него же художники «врисовывали» карикатуры, иллюстрации к тексту, графические заставки, а затем каждая страница размножалась фотокопировальным способом форматом 9×12 и отдельные листки брошюровались в небольшие двенадцатистраничные тетрадки. Журнал выходил до середины 1935 г., а затем прекратил существование в связи с тем, что его ответственный редактор Ян Петерсен был вынужден эмигрировать, а творчески наиболее активные авторы были выслежены и схвачены гестапо.

⁹ Hans Ba u m g a r t. Der Kampf der sozialistischen..., S. 86.

Берлинские пролетарско-революционные писатели стремились всячески помогать подпольной печати и максимально использовать ее возможности. Но возможности эти были весьма ограничены, и для того, чтобы придать своей борьбе больший резонанс, члены СПРП установили контакты — главным образом, через Саарскую область и Чехословакию — с некоторыми периодическими изданиями немецкой антифашистской эмиграции. Произведения писателей-подпольщиков из Германии печатались под псевдонимами в журналах «Интернационале литератур» (Москва), «Гегенангриф» (Париж) и др. Но наиболее тесная и постоянная связь у берлинского СПРП существовала с возникшим в Праге журналом «Нойе дойче Блеттёр». Журнал выходил под редакцией Оскара Мария Графа, Виланда Херцфельде, Анны Зегерс и *** (Берлин). Под тремя звездочками скрывался Ян Петерсен, редактор-подпольщик, который организовывал и по нелегальным каналам пересылал в Прагу материал для постоянной рубрики журнала «Голос из Германии». С сентября 1933 г. по июнь 1935 г. в семнадцати номерах журнала под этой рубрикой было опубликовано 60 стихотворений, рассказов, очерков, репортажей, критических статей и рецензий пролетарско-революционных писателей из Германии. Здесь печатались под псевдонимами Эльфрида Брюнинг (Эльке Клефт), Пауль Кернер-Шрадер (Ганс Шниттер, Франц Шниттер), Ян Петерсен (Хальм, Клаус Хальм, Отто Эрман, Эрих Отто), Вальтер Штолле (Г. Бурм из Берлина), Антон Кауфман (Ганс Кёзер, Берлин) и др.

Писатели-подпольщики работали в трудных и опасных условиях. Жизнь их постепенно научила соблюдать правила конспирации и скрывать свою деятельность под маской легальности. Ян Петерсен и Эльфрида Брюнинг (Elfriede Brüning, род. 1910) вступили в Имперскую палату письменности, имели, таким образом, официальное, не вызывающее подозрений общественное лицо. Брюнинг даже выпустила вполне легально два романа невинного аполитичного содержания — «А кроме того лето» («Und ausserdem ist Sommer», 1934) и «Юное сердце должно странствовать» («Junges Herz muss wandern», 1936). Гонорар за эти книги был частично использован на покрытие расходов по подпольной деятельности СПРП.

Но, как было впоследствии документально установлено, фашистские карательные органы с августа 1933 г. знали о нелегальном СПРП. В одном из актов Верховной имперской прокуратуры он характеризовался как «организация, которая работает под прямым руководством секретариата КПП по культуре и чья деятельность направлена на разложение. На основании его методов работы Союз следует считать одной из опаснейших среди современных подрывных организаций»¹⁰. Гестапошло по следам писателей-подпольщиков, и в конце лета 1935 г. с помощью провокатора, проникшего в их среду, была арестована группа ведущих членов СПРП. В июле 1936 г. состоялся процесс над Куртом Штеффеном, Бертой Ватерштрадт, Эльфридой Брюнинг, Вальтером Штолле и др. Большинство подсудимых было приговорено к лишению свободы на разные сроки. Подпольный СПРП был задушен. Тем самым завершился первый этап организованного антифашистского Сопротивления немецких литераторов.

2

Характеризуя антифашистскую борьбу немецких коммунистов, Вильгельм Пик писал: «...партийная организация внутри страны к 1935 г. была значительно ослаблена... Продолжительное время, вплоть до 1935 г., партии еще удавалось сохранить внутри страны центральное руководство, но затем это стало невозможным»¹¹.

¹⁰ Цит. по: Hans Baumgart, Der Kampf der sozialistischen..., S. 133.

¹¹ Wilhelm Pieck, Reden und Aufsätze. Bd. 1. Berlin, 1950, S. 405.

Проводя политику Народного фронта, стремясь сплотить вокруг себя всех убежденных и готовых к действию антифашистов, коммунисты во второй половине 30-х годов неуклонно продолжали борьбу на территории всей Германии, но в значительной мере децентрализованно, в многочисленных, но разпыленных, изолированных друг от друга подпольных группах. Ответом на развязанную гитлеровцами войну и в особенности на вероломное нападение на Советский Союз был значительный подъем и активизация Сопротивления. В 40-е годы предпринимались героические усилия к воссозданию общегерманской партийной сети. Вслед за группой Роберта Урига наиболее последовательно в этом отношении действовала широко разветвленная подпольная организация, которой руководили Антон Зефков и Франц Якоб (Берлин), Бернхард Бестлейн (Гамбург), Теодор Нойбауэр (Тюрингия), Георг Шуман (Саксония).

Положение дел в коммунистическом подполье сказывалось в организационной и идейной истории литературы немецкого Сопротивления. После разгрома подпольного СПРП крупные, собственно писательские антифашистские организации в Германии уже не возникали. Писатели-подпольщики действовали в одиночку или входили в состав общеполитических групп Сопротивления. Одна из таких групп — организация Харро Шульце-Бойзена и Арвида Харнака («Красная капелла») ¹² — должна по праву занять почетное место в истории немецкой литературы.

«Красная капелла» — одна из крупнейших организаций антифашистского Сопротивления ¹³ — осуществляла на практике политику Народного фронта. Ведущую роль в ней играли коммунисты, но в нее входили и социал-демократы и беспартийные антифашисты. Разнообразен был и ее социальный состав: рабочие, военнослужащие, но прежде всего ее облик определялся широким участием представителей научной и художественной интеллигенции. По данным гестапо, 29% ее членов составляли лица с высшим образованием и студенты и 21% — люди искусства и прессы ¹⁴. В рядах «Красной капеллы» сражались с фашизмом писатели, в том числе Адам Кукхоф, Гюнтер Вайзенборн, Вернер Краус, Ион Зиг и др. Среди многообразных форм подпольной деятельности, которую развернула эта организация, особенно большое место занимала печатная пропаганда. Бывшие журналисты и редакторы легальной коммунистической печати Вильгельм Гуддорф, Ион Зиг, Вальтер Хуземан, Мартин Вайзе и Вальтер Кюхенмайстер издавали в подполье газету «Ди иннере Фронт». Она выходила с 1941 г. (обычно раз в две недели) на разных языках и распространялась не только среди немцев, но и среди военнопленных и иностранных рабочих, насильственно привезенных в Германию. Члены «Красной капеллы» печатали и распространяли листовки, расклеивали на улицах краткие агиттексты и регулярно издавали пропагандистские брошюры под коллективным псевдонимом «Агис», авторами большинства которых были Ион Зиг, Адам Кукхоф и Харро Шульце-Бойзен.

Начало литературной деятельности Иона Зига (John Sieg, 1903—1942) восходило еще к концу 20-х годов. Будучи в то время редактором отдела местной жизни «Роте Фане» (где он печатался под псевдонимом Зигфрид Небель), а также сотрудником газет «Берлинер Тагеблат» и «Фоссише Цайтунг», Зиг написал свое первое художественное произведение — рассказ «Поездка на юг» — о расовой дискриминации в США и о судьбе негра, линчеванного погромщиками. Уроженец Детройта, Зиг из первых рук знал материал этого рассказа. Он был напечатан в журнале «Ди Тат», редактором которого в 1928—1929 гг. был Адам Кукхоф, впоследствии друг и соратник Зига по антифашистскому подполью. В годы

¹² См.: Карл Гейнц Бирнат, Луиза Краусхаар. Организация Шульце-Бойзена — Харнака в антифашистской борьбе. М., 1974.

¹³ С августа по декабрь 1942 г. гестапо арестовало 119 ее членов, 49 из них были приговорены к смерти и казнены.

¹⁴ См.: «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung», Bd. 5, S. 311.

гитлеризма Зиг был вынужден отказаться от легальной литературной деятельности. Он стал рабочим-железнодорожником, руководителем подпольной коммунистической организации в районе Берлина Нойкельне. Позднее через Кукхофа он установил связь с «Красной капеллой».

Среди написанных Зигом листовок и статей для газеты «Ди иннере фронт» некоторые приближались к жанрам рассказа или художественной публицистики. Сохранились косвенные свидетельства об одном из таких рассказов, изданном в форме нелегальной брошюры, — «Письмо капитана полиции Денкена к своему сыну» («Brief des Polizeihauptmann Denken an seinen Sohn»). Спустя несколько месяцев, в апреле 1942 г., Зиг в соавторстве с Адамом Кукхофом написал другую, сюжетно связанную с предыдущей, нелегальную брошюру из серии «Открытые письма Во-сточный фронт» — «К капитану полиции» («An einen Polizeihauptmann»), — единственное сохранившееся из подпольных изданий Зига¹⁵. Оно представляло собой рассказ о фашистских зверствах в оккупированных советских районах. Рассказ этот передавался со слов палачей, чья психика не выдержала нечеловеческого напряжения жестокости, со слов карателей, которые после кровавых дел, совершенных ими в России, попали в психиатрическую больницу, где их денно и нощно преследуют неотвязные кошмары — сцены из их недавней «практики».

Брошюра имела тройный смысл: она обличала зверства, совершаемые нацистами в Советском Союзе; она опровергала клеветнические намышления гитлеровской пропаганды по адресу партизанского движения в России; она призывала, наконец, немецких военнослужащих, особенно офицеров, лиц, обладающих командной властью, отказаться от выполнения преступных приказов и перейти на сторону народа, защищающего свою свободу и независимость. Предназначая свое «Письмо...» для распространения в армии и полиции, среди кадровых рейхсверовских служаек и полицейских старой республиканской закалки, авторы учитывали социально-психологические особенности этой аудитории, обращались к аргументам, способным найти сочувственный отклик именно среди этих читателей, апеллировали к понятиям чести, права, долга, справедливости, как их привыкли понимать именно люди данной профессии. Авторы подпольной брошюры утверждали, что право советских граждан защищать свою родину от насильников и оккупантов методами партизанской борьбы столь же священно, как священны в глазах любого немецкого патриота традиции народного партизанского движения в германских землях в период освободительных войн против наполеоновского владычества.

В «Красной капелле» участвовал также Гюнтер Вайзенборн (Günther Weisenborn, 1902—1969), человек благородных убеждений и большого мужества, писатель, начавший свой творческий путь еще в 20-х годах, сотрудничавший с Б. Брехтом при инсценировке «Матери» М. Горького и впоследствии игравший видную роль в прогрессивной западногерманской литературе. В годы фашизма Вайзенборн продолжал писать и публиковаться. Его романы невинно-аполитичного содержания или с экзотическими сюжетами («Девушка из Фане» — «Das Mädchen von Fanö», 1935; «Фурия» — «Die Furie», 1937; «Одинокое стадо» — «Die einsame Herde», 1937 и др.), его пьесы на исторические темы, непосредственно не затрагивавшие современной социальной проблематики («Нойберша» — «Die Neuberin», 1935; «Добрые враги» — «Die guten Feinde», 1937), создавали ему в глазах нацистских властей некое политическое «алиби» и позднее, с 1939 г., помогали маскировать его подлинную, антифашистскую деятельность.

В следственных тюрьмах в ожидании смертного приговора и затем в каторжной тюрьме Лукау, где он отбывал заключение, Вайзенборн

¹⁵ См.: Adam Kuckhoff. Eine Auswahl von Erzählungen, Gedichten, Briefen, Glossen und Aufsätzen. Berlin, 1970, S. 376—384.



Вернер Краус
Фотография

профессора Марбургского университета, одного из крупнейших немецких филологов-романистов. Краус писал свой роман под странным названием «ПЛН. Страсти галиконской души» («PLN. Passionen der halukonischen Seele») в 1943—1944 гг. в различных тюрьмах, будучи приговоренным к казни и ожидая ее со дня на день. Скованной рукой он торопливо наносил карандашом на случайные клочки бумаги свои разбросанные мысли, а его товарищ по заключению Альфред Коте организовал пересылку этих листков на волю.

Обстановка, в которой создавался этот горький сатирический роман, определила некоторые особенности, затрудняющие его понимание. Дело не только в его фрагментарности, в отсутствии эпической плавности и сюжетной организованности, но и, так сказать, в «зашифрованности» некоторых его положений. Стараясь не дать своим романом улику фашистским властям, Краус законспирировал его не только от гестапо, но — по воле — и от читателя сегодняшнего дня.

Действие романа, в стилистике которого заметен отпечаток влияния Кафки, происходит в годы мировой войны в некоей стране Великогаликонии (в которой угадывается фашистская Германия), управляемой руководителем великогаликонского народа Муфти (Гитлер), воздушным маршалом Олеандром (Геринг) и государственным министром по распространению правды и оптимизма Кобеном (Гebbельс). Несмотря на тревоги военного времени, в стране царит возбуждение по поводу одного отнюдь не военного административного нововведения имперского министра почт Алоиза Риттера фон Шнипфмейера, который предписал всем гражданам при начертании адресов на почтовых конвертах проставлять ПЛН (Postleitnummer), т. е. номер почтового округа. Эта не столь уж выдающаяся идея снискала себе высочайшее одобрение: Муфти, Олеандер и Кобен направили Алоизу Риттеру фон Шнипфмейеру приветственные послания; пресса и радио, получив соответствующее указание, принялись превозносить ПЛН как мероприятие огромного политического и воспитательного значения. Для поддержания инициативы министра почт фашистское государство привело в действие механизм варварских законов и террора. Был издан декрет за подписью Муфти, обязывающий неукоснительно

урывками, когда это было возможно, продолжал свою творческую работу. Здесь написал он антикапиталистическую пьесу «Вавилон» («Babel»), перекликавшуюся с брехтовской «Святой Иоанной скотобоен». Здесь же возникли отдельные фрагменты будущих, уже после войны завершенных произведений — мемуарной мозаики «Мемориал» («Memorial», 1947) и пьесы «Подпольщики» («Die Illegalen», 1946). В стихах этих лет, проникнутых гуманистическим пафосом, поэт воспевал антифашистское братство, проклинал палачей. Но борьба в стихах Вайзенборна облекалась в дымку романтической неопределенности; она воспринималась им как некое моральное подвижничество, скорее как исполнение нравственного долга, нежели как политическое действие.

С участием в Сопротивлении в рядах подпольщиков «Красной капеллы» было связано возникновение единственного художественного произведения Вернера Крауса (Werner Krauss, р. 1900 г.),

проставлять на конвертах ПЛН и содержавших, между прочим, следующие статьи:

«Статья XXIII: В особенно тяжелых случаях злонамеренного уклонения вводится преследование в судебном порядке, если это действие по своему характеру не содержит в себе состава других преступлений. В качестве минимальной меры наказания предусматривается тюремное заключение сроком на 3 года 2 месяца 23 дня; кроме того, может быть определено временное или пожизненное содержание в исправительном лагере... Статья XXVIII: Для слушания предусмотренных статей XXIII дел создается специальный трибунал на основании секретного постановления СХ-88888 об учреждении специальных, скорых, срочных и мгновенных судов. Все приговоры вступают в силу через три минуты после их объявления»¹⁶.

Министр почт достигает зенита своей славы, но к нему начинает недоброжелательно присматриваться всемогущий министр полиции (обнаруживающий черты портретного сходства с Гиммлером). Наконец он выступает на заседании совета министров с сокрушительными обвинениями по адресу Алоиза Риттера фон Шнипфмейера: ПЛН послужил поводом для нескольких анонимных анекдотов и пародий, заявляет он, а поскольку ПЛН есть государственное установление, и всё, что исходит от государства, должно быть в глазах народа свято и непогрешимо, то, следовательно, деятельность министра почт враждебна режиму и направлена на подрыв авторитета государства. Речь министра полиции означает гибель незадачливого фон Шнипфмейера: от него отворачиваются друзья, у него похищают жену и, наконец, его самого без публичной огласки заключают в тюрьму, где он ожидает казни.

Вся история возвышения и падения злосчастного изобретателя ПЛН кажется чистойшей нелепостью. И в самом деле — в другое время, в другом месте эта история была бы невозможна, но нет такого абсурда, который в гитлеровской Галиконии не мог бы быть реальностью, ибо фашизм есть отрицание человеческой логики, разума и чувств, отрицание человечности вообще. Автор постоянно повторяет ту мысль, что в бытовой повседневности, во всех своих внешних проявлениях фашизм — это прежде всего чудовищная степень государственной регламентации частных дел людей, тирания государства над личностью. Жесточайшая опека фашистского государства над каждой мыслью, каждым движением человека привела к массовой запуганности, к чувству неполноценности, к смиренному признанию законности любого беззакония, освященного авторитетом государственной власти. Фашизм настолько унижил человека, что заставил его воспринимать допущение даже самых элементарных отправлений, как великое и неожиданное благодеяние. Вот как выглядят права галиконских граждан, оставшиеся им за вычетом всех их обязанностей:

«Памятка С П 857. Что должен знать каждый галиконец!

§ 1. Каждый галиконец имеет неограниченное право на необлагаемое налогами вдыхание кислорода из воздуха как ночью, так и днем.

§ 2. Кашель, чихание, икота, зевота и другие тихо совершаемые и осторожно осуществляемые рефлекторные действия не наказуемы...»¹⁷ и т. д.

Описывая бесчеловечный режим и соответствующее ему моральное одичание широких слоев народа, Краус, однако, пытается противопоставить этим явлениям веру в здоровые силы в стране, которые в упорной борьбе приведут народ к лучшему будущему. Фон Шнипфмейер случайно встречается с людьми, которые собираются ночью в катакомбах и обсуждают планы свержения власти Муфти и его приближенных, т. е.

¹⁶ Werner Krauss. PLN. Potsdam, 1948, S. 10—11.

¹⁷ Там же, S. 40.



Харро Шульце-Бойзен
Фотография

с подпольщиками-антифашистами. Автор избегает изображения конкретных политических действий «общества из катакомб» (что естественно вытекает как из обстоятельств написания, так и из индиксательно-параболической жанровой природы романа), но даже по беглым наброскам можно узнать в этих людях подпольную организацию Шульце-Бойзена — Харнака («Красная капелла»), по делу которой был осужден сам Краус.

В «Красной капелле» участвовало много представителей научной и художественной интеллигенции. Большинство из них были коммунисты. В их сознании, равно как и в их социальном поведении художественное творчество и общественная борьба были неразрывно связаны между собой.

Единство жизни и поэзии, политики и эстетики было их программным положением.

Боевое эстетическое кредо антифашистской литературы и искусства со страстной убежденностью было выражено скульптором-коммунистом Куртом Шумахером (Kurt Schumacher, 1905—1942), членом группы Шульце-Бойзена — Харнака, в письме, написанном в тюрьме незадолго до казни. Письмо это гласило: «30.XI.1942 г. Написано в ручных кандалах самодельным карандашом.

По профессии я скульптор и гравер по дереву; Рименшнайдер, Вайт Штосс, Йорг Ратгеб были моими великими коллегами, перед которыми и в смиренности склоняюсь. Они стояли на стороне революционеров Крестьянской войны и погибли в борьбе против князей и церкви, против реакции. Они не могли равнодушно относиться к смерти подъяремных мужиков. Их сердце приказывало им быть на стороне повстанцев, против реакции, которая из корысти стремилась остановить ход времени. Их художественные творения так совершенны и прекрасны потому, что их создатели жили жизнью своей эпохи. Ибо мировое значение могут иметь и бессмертными могут быть произведения лишь тех художников, которые находятся в центре общественных событий и борьбы, которые создают малый мир как отражение большого мира.

Почему я не вел замкнутую жизнь художника, стоящего в стороне от всякой политики? Да именно потому, что тогда мое искусство имело бы лишь ничтожную ценность и не могло бы быть жизненным и бессмертным. Лучше умереть, чем жить ничемной жизнью столь многих. По крайней мере я ставил перед собой великую цель. А кроме того, поскольку Третья империя предоставляла свободу только своему искусству, искусству, служащему политически гибельным идеям, то я был вынужден, верный примеру моих средневековых предтеч, завоевать себе свою творческую свободу в политической борьбе против этой нежизнеспособной хаотической системы...

...Ужасна судьба человеческого стада, гонимого на бойню и не знающего, во имя чего оно должно умереть. Я делал все, что мог, до конца, и я погибаю во имя моей идеи, а не чужой и враждебной.

Пишу в оковах, под почти непрерывным надзором. Я знаю, что моя, наша идея победит, если даже мы, небольшой авангард, погибнем. Мы бы с радостью уберегли немецкий народ от тягчайшего, что ему еще предстоит. Наш маленький отряд сражался стойко и храбро. Мы сражались за свободу и мы не могли быть трусами. О силы, силы до конца!
Моя храбрая Элизабет, любимая!

Ваш Курт »¹⁸

Вряд ли история эстетической мысли знает иной документ, который создавался бы в такой трагической обстановке. Из окна своей камеры в тюрьме Плетцензее Шумахер мог наблюдать, как на дворе сооружается виселица. Отсчитывая дни и часы до казни, он, однако, повинуюсь могучему внутреннему стремлению, подводил итоги своей жизни борца и художника. Курт Шумахер сам был верен своим принципам, борясь во имя художественного творчества и творя во имя борьбы: он создавал реалистические скульптуры на темы революции, труда и жизни рабочего класса. После его ареста гестапо учинило разгром в его мастерской и уничтожило все его работы.

Документальным свидетельством столь же ясного антифашистского мировоззрения и негибаемого мужества являются предсмертные стихи одного из организаторов и руководителей «Красной капеллы», Харро Шульце-Бойзена (Harro Schulze-Boysen, 1909—1942). Написанные поэтом на пороге ашафота, они дышали неустрашимой верой в правоту своего дела и в его торжество над фашистским варварством:

Мы заронили семя.
И пусть должны мы пасть —
Мы знаем: будет время — дух
Низвергнет силы власть.
Не убеждают правых
Топор, петля и кнут.
А вы, слепые судьи,
Вы — не всемирный суд¹⁹.

Перевод В. Лесика

Эти стихи были найдены друзьями Шульце-Бойзена летом 1945 г. в полуразрушенном здании берлинского гестапо на Принц Альбрехтштрассе. Здесь поэт провел несколько недель после смертного приговора, и здесь он оставил в щели пола камеры сложенный листок с поэтическим обращением к будущему.

3

В смысле возможностей распространения и воздействия литература сопротивления зависела от состояния нелегальной печати.

Среди подпольных изданий, выходивших в Германии, значительное большинство составляли издания коммунистические, выпускаемые организациями КПГ или группами широкого антифашистского фронта, руководимыми коммунистами. Особенно широка была сеть подпольных газет в первые два года фашистской диктатуры, некоторые из них выпускались даже типографским способом. Но и в последующие годы, несмотря на террор и периодические провалы, нелегальные газеты продолжали выходить и распространяться. «Подпольные газеты выпускаются в домах, кварталах и районах города, — доносило берлинское гестапо в августе 1935 г. — За последние месяцы в Берлине ежемесячно распространялось в среднем около 60 подпольных газет. Если учесть, что тираж каждой такой газеты, несмотря на то, что они размножаются не типографским способом, все же достигает 200—300 экземпляров, то будет ясно, каких

¹⁸ Цит. по: «...besonders jetzt tu Deine Pflicht». Berlin — Potsdam, 1948, S. 53—54; «Aufbau», 1946, № 6, S. 577—578.

¹⁹ «Neues Deutschland», 5.IX 1948.



Подпольные антифашистские издания, 1943—1944 гг.

масштабов достигла коммунистическая пропаганда именно в Берлине»²⁰.

Однако в подпольных газетах и листовках удельный вес жанров художественной литературы был невелик. В этом смысле большие возможности для писателей-антифашистов представляли маскировочные издания, т. е. брошюры, у которых название, обложка, внешнее оформление, иногда даже текст первых и заключительных абзацев носили вполне легальный характер и тем самым помогали при пересылке и распространении маскировать скрытое за ними антифашистское содержание²¹. В целях маскировки использовались обложки популярной «универсальной библиотеки» издательства Реклам, чайные пакетики, технические паспорта и инструкции по использованию бытовых приборов, косметических средств, обложки национал-социалистских песенников, расписания поездов и т. д. В 1933 г. и в первые месяцы

1934 г. многие маскировочные брошюры набирались и печатались в подпольных типографиях в Германии, но затем издание их пришлось перенести в сопредельные страны (Чехословакию, Швейцарию, Францию, Нидерланды, Данию), откуда они нелегальными способами доставлялись в Германию.

В маскировочных изданиях часто печатались произведения писателей-антифашистов, в частности стихи, пародии на нацистские песни, рассказы, отрывки из романов и пьес, публицистика Б. Врехта, И. Р. Бехера, Генриха Манна, Томаса Манна, Э. Вайнера, Р. Леонгарда, Л. Фейхтвангера, Ф. Брукнера, В. Бределя и др. По данным Гейнца Гиттига, с 1933 по 1945 г. в Германии распространялось 32 названия маскировочных брошюр и книг, содержавших художественные произведения писателей-антифашистов. Вот одно из любопытных документальных свидетельств. В августе 1939 г. фашистский агент доносил в контрразведывательный отдел штаба пятого военного округа: «Мне стало известно, что эмигранты и другие антинемецкие элементы для распространения своих пропагандистских материалов прибегают к следующему способу: группа эмигрантов, принадлежащих к клану Генрих Манн — Лион Фейхтвангер, вступила в контакт со служащими фирм Тунгсрам (электрорампы) и Лионский чай. Во многие коробки с товарами вместо обычных проспектов и инструкций по обращению с ними вкладываются листовки о деятельности эмигрантов за границей. Существуют далее конверты с почтовыми марками для коллекционеров, куда тоже вкладываются подобные брошюры. Как фирму, подозреваемую в рассылке антинемецких пропагандистских изданий, мне назвали филателистическую контору Виктора Кайрис, почтовый ящик 38, Вервирс — Бельгия»²². Точность данных, со-

²⁰ Цит. по кн.: Отто Визцер. 12 лет борьбы против фашизма, стр. 94.
²¹ См.: Heinz Gittig. Illegale antifaschistische Tarnschriften, 1933 bis 1945. Leipzig, 1972.
²² Там же, S. 68—69.

общаемых нацистским агентом, подтверждается составленной Г. Гиттигом библиографией маскировочных изданий.

Среди писателей-антифашистов, находившихся в изгнании и стремившихся отсюда посредством маскировочных брошюр пропагандистски воздействовать на своих соотечественников, активную роль играл Рудольф Леонгард, бывший экспрессионист, литературный ровесник Бехера. Но с его именем было связано и издание другого рода, одно из немногих, едва ли не единственное подпольное издание антифашистского художественного произведения. Леонгард жил в эмиграции во Франции и после вторжения немецко-фашистских войск, бежав из-под стражи, укрылся на нелегальном положении в Марселе. Здесь он поддерживал тесный контакт с товарищами из французского движения Сопротивления и проводил агитационную работу среди солдат оккупационной армии. В 1944 г. он нелегально издал в Марселе под псевдонимом Роберт Ланцер сборник стихов на немецком языке «Германия должна жить» («Deutschland muss leben»). Изданный с помощью Национального комитета французских писателей и распространявшийся французскими патриотами среди немецких солдат, этот сборник был ярким документом литературы немецкого Сопротивления.

Стихи Леонгарда возникли под непосредственным влиянием манифеста Национального комитета «Свободная Германия». В предисловии автор ссылался на этот манифест и провозглашал его лозунг: «Германия должна жить, поэтому Гитлер должен пасть!» Стихи Ланцера представляли собой прямые пропагандистские обращения и призывы к немецким солдатам. Поэт выступал против инерции механической прусской дисциплины, против страха, этого цемента фашистской эрзацмонументности, страха перед поражением и возмездием, с одной стороны, и перед гестаповским террором, — с другой. Автор призывал солдат к революционному антифашистскому действию, к превращению войны империалистической в войну гражданскую:

Солдат, твой враг — за твоей спиной,
Так действуй, коль жизнь тебе дорога:
Тебе врагом оружие дано —
Поверни же оружие против врага!²³

Перевод И. Фрадкина

Было бы, однако, неправильно думать, что сомнения, тревоги, внутренний разлад были абсолютно чужды сознанию и творчеству писателей-антифашистов. Воля к борьбе, идейная убежденность, понимание своего долга побеждали в их душе и диктовали им их выбор, их общественное поведение. Но жизнь в обстановке непрерывных смертельных опасностей, жестокий фашистский террор, а главное — недостаточная массовость социальной базы Сопротивления в Германии и связанное с этим чувство одиночества, — все это накладывало отпечаток на творчество некоторых поэтов, ибо стихи их создавались не по прописям абстрактного долженствования, а как отпечаток их личности, отражающей в своем внутреннем мире реальные сложности и противоречия их бытия.

Показательны в этом смысле стихи Рихарда Цаха (Richard Zach, 1919—1943). Сын рабочего, организатор группы Сопротивления и издатель подпольной газеты, он был в 1941 г. арестован и 27 января 1943 г. казнен в тюрьме Бранденбург. Здесь в ожидании казни он писал стихи, которые перестукивал через стенку товарищам по заключению. Таким образом эти стихи сохранились после смерти поэта. В стихотворении «Сомнение» («Zweifel») Цах высказывает предчувствие, что страдания его и его товарищей, мучительные истины, к познанию которых они пришли через жертвы и ценой собственной жизни, и, наконец, они сами,

²³ Rudolf Leonhard. Deutsche Gedichte. Berlin, 1947, S. 22.

борды за светлое будущее, — все это будет забыто ближайшими потомками, могилы павших борцов зарастут травой, и снова воцарятся жестокость, ненависть, угнетение, вражда... И все же поэт заканчивает стихотворение призывом к мужеству, к новым усилиям в борьбе с фашистским варварством, ибо для тех, кто осознал несправедливость существующего порядка, стремление к созданию лучшего мира — неизбежный закон их существования.

Мучительные конфликты, возникавшие в сознании антифашиста-подпольщика, отразились также в стихах Грегора Вальдена (Gregor Walden, 1913—1945), организатора и руководителя силезской подпольной группы «Группа действия VII». В стихотворении «Мы, пропавшие» («Wir, die verlorenen») Вальден писал:

...Мы, минувшие, мы, грядущие, знаем,
Что мы одиноки. Знаем, что ни один
Из наших братьев за рубежом нас сегодня не слышит и нам не поможет.
А если мы, спасаясь бегством, придем в другую страну,
Никто не поверит нам. Охотник и дичь,
Убийца и жертва — все едино для мстящего мира,
И лишь наша смерть докажет, что мы жили на свете.
О вечный мрак!
И однако мы молимся о победе врагов, которые завтра
Покарают наших внуков за вину наших палачей,
И однако мы молимся за черные эскадрильи смерти,
Которые разрушают наши дома и сжигают наших детей,
И однако мы молимся за победу справедливого дела,
Которое в огненном плаще возмездия задушит палачей,
Наших палачей, которых, увы, своею рукою мы не смогли покарать²⁴.

Перевод И. Фрадкина

Вопрос о смысле Сопrotивления, о соотношении приносимых жертв и могущих показаться незначительными результатов борьбы волновал и не мог не волновать писателей-антифашистов. Он возникал и в предсмертных тюремных стихах Адама Кукхофа и Харро Шульце-Бойзена. Не в отсутствие внутреннего конфликта было величие этих поэтов-борцов, а в том, как он в их поэтическом сознании разрешался:

А вечность вопрошает:
Так стоило ли? Взвесь!
И сердце отвечает: да!
Наш главный фронт был здесь.

Перевод В. Левина

Стихам поэтов-коммунистов и их ближайших соратников, узников концлагерей или смертников, ожидавших исполнения приговора, были присущи многие общие черты, коренящиеся в общности идей, убеждений и даже некоторых свойств характера. Этим поэтам было присуще понимание социальной борьбы как главного смысла жизни и мудрая уверенность в победе, несмотря на временное торжество врага. В камере смертников Вильгельм Тевс (Wilhelm Thews, 1910—1943) пишет стихотворение «Камни», в котором он отвергает путь уступок и компромиссов и, ни в чем не раскаиваясь, на пороге смерти мужественно утверждает прямой, честный путь борьбы и страданий во имя высокой цели. Ганс Лорбер в программном стихотворении «Кредо», написанном в фашистской тюрьме, воспекает борьбу как единственный двигатель прогресса человечества. Карл Шног (Karl Schnog, 1897—1964), описывая в своих бухенвальдских стихах мучения узников, заключает эти стихи призывом к борьбе и полным уверенности обращением к завтрашнему дню:

²⁴ «De profundis». München, 1946, S. 448—449.

Но день свободы близится. Так помни:
Пока ты раб, но день придет, мой брат!
Ты отомстишь позор каменоломни,
И камни пред людьми заговорят ²⁵.

Перевод В. Левика

Те же нестигаемая воля и мужество звучали и в антифашистском фольклоре, прежде всего в песнях, сложенных безымянными политическими заключенными концлагерей. Кроме знаменитой песни «Болотные солдаты» («Die Moorsoldaten»), такого же характера песни существовали и среди узников лагерей Бухенвальд, Эстервеген, Заксенхаузен и др. ²⁶ «Эти в концентрационных лагерях возникшие песни были песнями борьбы и утешения, песнями печали и победы. Они свидетельствовали о героическом Сопротивлении немецких коммунистов, социал-демократов и других противников гитлеризма фашистскому варварству и об их уверенности, что идеи свободы, демократии и социализма непобедимы» ²⁷.

Тюремные и лагерные стихи поэтов-антифашистов и песни политических заключенных обличали гитлеровский террор, рисовали быт заключенных, описывали факты сопротивления преступному режиму, но прежде всего — они воссоздавали поэтический образ лирического героя, борца антифашистского подполья. Есть еще один яркий и волнующий источник, изображающий правдивее и убедительнее, чем иные романы и повести, героев антигитлеровской борьбы, это — письма политических заключенных.

В утро казни в камеру смертника входил надзиратель. Сообщив заключенному, что сегодня его черед, он одновременно вручал ему бланк, где рядом с названием тюрьмы и другими ведомственными отметками оставалось несколько незаполненных строк, в которых узник мог выразить свою последнюю волю и проститься с родными и друзьями. Письма эти подвергались, разумеется, строгой цензуре и при малейшем намеке на антифашистские высказывания задерживались тюремной администрацией. Но многие письма проникали на волю пелегальным путем и иногда даже тайно распространялись в виде листовок. Ныне значительная часть этих писем, как вышедших из стен тюрьмы, так и сохранившихся в архивах фашистских учреждений, стала известна общественности.

Среди писем погибших героев антифашистской борьбы особое и выдающееся значение имеют письма Эрнста Тельмана и, в частности, его замечательный ответ на письмо товарища по тюремному заключению в Баутцене ²⁸. В этом документе во весь рост вырисовывается образ коммуниста, мыслителя и борца, человека исключительных интеллектуальных, волевых и моральных качеств. Этот образ является наиболее совершенным выражением тех черт мировоззрения и характера, которые были присущи тысячам рядовых героев Сопротивления.

К одному из таких рядовых антифашистов и обращено письмо Тельмана. Он делится в нем своим политическим и жизненным опытом с молодым товарищем. В письме уделено большое внимание вопросам революционного гуманизма, выяснению характерных черт духовного облика героя нашего времени, человека-борца. Оно исполнено веры в скорый приход «социалистической весны народов», исполнено чувства пролетарского интернационализма, братской солидарности и связи с «моющим многомиллионным движением, которое охватило и вдохновило все народы социалистического Советского Союза и во многих странах мира нашло свое идеологическое и организационное распространение».

²⁵ «Немецкая демократическая поэзия». М., 1955, стр. 367.

²⁶ См.: «Lieder des anderen Deutschland». Berlin, 1949.

²⁷ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung», Bd. 5, S. 185.

²⁸ См.: «Большевик», 1950, № 21.

Письмо Тельмана, написанное после долгих лет заключения, перед лицом надвигающейся смерти,— яркое свидетельство той моральной силы, которую придает человеку коммунистическая идейность. «Многие могут здесь отступить,— пишет Тельман,— отдалить чувство жалости к самому себе, погрузиться в забытие и сон. Но если мы оба взглянем в глаза друг другу, прислушаемся к своему внутреннему голосу, измерим мощь нашего духа, то мы почувствуем, какова сила ясности, захватывающая сила душевного величия и особенно сила убежденности, которые вырывают нас из этой гнетущей, пустой и почти безнадежной тюремной атмосферы... Какое магическое действие оказывает вера в свое дело на заключенного в тюрьму человека, возвращая ему жизненную силу! Именно этот прочный фундамент дает человеку выдержку, присутствие духа, силу и твердость при всех трудных поворотах судьбы. Так и теперь в наших воспоминаниях прошлое оживает именно в служении будущему, а не в безнадежном созерцании».

«Жалость к самому себе», «забытие и сон», «безнадежное созерцание» — эти настроения и мотивы были присущи тюремным стихам и письмам некоторых антифашистов. Но стихи и письма подпольщиков, окрыленных коммунистической убежденностью в правоте, в конечном торжестве своего дела, были свободны от отчаяния, безволия и поэтизации страданий; они черпали свою великую силу из того же чистого идейного источника, что и письмо Эрнста Тельмана.

Последние письма коммунистов содержат в себе и некоторые завеща-тельные распоряжения, моменты личного и семейного характера. Но даже и этим вопросам авторы писем придают не «частный», а общественный характер, решая их с точки зрения интересов антифашистской борьбы, преданности коммунистическим идеям, предвиденья гибели гитлеризма. «...Когда вы станете старше и будете учить мировую историю,— так обращается Август Лютгенс к своим детям,— тогда вы поймете, кем был ваш папа, за что он боролся и погиб. Вы поймете также, почему он мог действовать лишь так, а не иначе. Прощайте и будьте борцами»²⁹. 19-летний солдат Петер Хаберноль пишет своей матери: «...Мои братья сделают то, чего я не мог сделать. Ни от кого не скрывай, что я расстрелян. Передай всем товарищам, сражавшимся под тем же знаменем, что и я, мой последний привет. Тело мое можно убить, но мой дух будет продолжать идти в рядах товарищей... Борцом я покидаю мир и протягиваю руку всем тем, кто погиб за дело освобождения Германии и рабочего класса»³⁰.

В предсмертных письмах немецких коммунистов нет ни апатии, ни страха, ни эгоистической замкнутости, ни отчаяния, ни сожаления о содеянном, ни бессильной ярости. Письма эти проникнуты гордостью за свой удел, сознанием величия и благородства борьбы, заботой об остающихся, чувством классовой солидарности и пролетарского интернационализма, преданностью партии и Советскому Союзу. В письме Вальтера Хузмана к отцу все эти чувства и идеи выражены в особенно впечатляющей силой и страстностью: «Я умираю так же, как и жил,— классовым борцом. Легко называть себя коммунистом до тех пор, пока за это не приходится платить кровью. Был ли ты действительно коммунистом, это ты докажешь лишь в час последнего испытания. Я был им, отец!.. Я ни о чем в моей жизни не сожалею, разве лишь о том, что не успел многого сделать. Я бы с радостью дожид. до нового времени... Но ведь и Ленин, Либкнехт, Люксембург также не успели пожать плоды своего труда, а они заслужили это в тысячу раз больше, чем я... Лучшее умереть за Советский Союз, чем жить для фашизма! Лучшее почетная смерть под топором палача, чем позорная жизнь под ярмом фашизма»³¹.

²⁹ Цит. по кн.: «...besonders jetzt tu Deine Pflicht», S. 15.

³⁰ Цит. по кн.: Stephan Hermlin. Die erste Reihe. Berlin, 1951, S. 156.

³¹ Цит. по кн.: «...besonders jetzt tu Deine Pflicht», S. 81—82.

Перед смертью немецкие коммунисты не только призывали остающихся продолжить их дело, но и выражали уверенность в его победе, нетерпеливой мечтой проникали в будущее, предвидели счастье, которое им уже не придется разделить со своими детьми, утверждали веру в поступательное движение истории. «Я прежде всего верю в то, что человечество находится на подъеме», — так писал в день казни Арвид Харнак, и, как бы вторя ему, Герман Данц, погибший за три месяца до Дня Победы, воскликнул: «Я умираю в конце старого времени для того, чтобы другие могли начать новое время». Ощущение того, что вторая мировая война и вместе с ней Третья империя близятся к концу и что для всей Европы и, в частности, для Германии наступает новая эпоха, это ощущение поэт-коммунист Вильгельм Тевс выразил в словах, полных и поныне волнующей силы: «...и когда я теперь, стоя у последнего порога, устремляю мой взгляд вперед, моя грудь ширится, ибо я вижу перед собой ваш сияющий новый мир, за который мы сражались... Открывается широкое поле работы, наступает чудесное весеннее утро народов... Вы смело протянете руки к звездам в небе, к звездам, о великолепии которых мы лишь едва догадывались, хотя их слабый свет бросал свой золотой отблеск уже и на нашу жизнь...»³².

4

Коммунистическое подполье, нелегальные антифашистские организации и кружки, руководимые коммунистами, играли ведущую роль в германском антифашистском Сопротивлении. Коммунисты и их соратники понесли наибольшее количество жертв в борьбе против фашизма и войны. Но сопротивление гитлеризму — под знаком тех или иных идей — давало о себе знать и в других слоях немецкого общества. В политической оппозиции гитлеровскому режиму имелось много оттенков, выражавших социально-политическую и идейную дифференциацию различных направлений — от коммунистического подполья до антигитлеровской фронды внутри фашистского лагеря. Особое место в движении Сопротивления занимали антифашисты из религиозных и церковных кругов.

В первые два года гитлеровской диктатуры довольно значительная часть высшего духовенства обоих вероисповеданий поддерживала фашизм. Этому способствовал и конкордат с Ватиканом, заключенный в июле 1933 г. Но с 1935 г. нацистское государство, насильственно утверждая свою идеологическую монополию в стране, начало усиливать давление на церкви и религиозные организации верующих, запрещать и распускать католические, юношеские и рабочие союзы, террористическими методами преследовать неудобных представителей протестантизма и особенно «исповедальной» церкви. Политика гитлеровцев вызвала сопротивление со стороны духовенства. «Мужественные священники и епископы начали теперь защищать свободу религиозных убеждений... Сотни католических священников были арестованы и брошены в тюрьмы и концентрационные лагеря». Антифашистская активность распростиралась и на довольно широкие слои протестантского духовенства. «Некоторые из ее («исповедальной» церкви. — *И. Ф.*) руководящих членов выступили в резкой форме против террористических методов фашистского государственного аппарата, против подавления свободы совести и против необузданного антисемитизма. В марте 1935 г. 715 протестантских священников были временно арестованы за то, что огласили с церковных кафедр манифест против фашистской расистской мистики»³³.

Сопротивление нацизму в церковных кругах имело и свое литературное выражение. Роман Карл Шольц (Roman Karl Scholz, 1912—1944),

³² Там же, стр. 43, 179, 59—60.

³³ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung», Bd. 5, S. 181, 183.

католический священник и профессор христианской философии в монастырской семинарии, принимал участие в подпольной антифашистской деятельности, в 1940 г. был арестован и 10 мая 1944 г. казнен по приговору Венского земельного суда. Шольц выступал с антифашистскими проповедями и распространял среди своей паствы мятежные антифашистские стихи. По прямоте и страстности их политического звучания (собственно религиозные мотивы в них почти не слышались) они были удивительны как произведения, выплывшие из-под пера священнослужителя.

Видным деятелем католического антифашистского и пацифистского движения был монах Макс Иозеф Метцгер (Max Joseph Metzger, 1887—1944). Он принимал активное участие в антигитлеровской борьбе, вступил в контакт с духовенством нейтральных стран, стремясь мобилизовать общественное мнение этих стран для давления на гитлеровское правительство. Он был обвинен в государственной измене и казнен в тюрьме Бранденбург 17 апреля 1944 г. Сам католик, Метцгер писал во многом напоминающие лютеровские гимны страстные стихотворные воззвания к «всевышнему», призывы к свержению фашистской власти:

Гряди, Господь, и разгони
Злодеев в вражьем стане.
Зажги в глухой ночи огни,
И пусть рассвет настанет!
В земной юдоли нашей ждем:
Явись к нам жизни ради.
Будь только ты один вождем
И пастырем во стаде.
.....
Война и гибель! Мы благим
Вестям — увы! — не внемлем.
Всевышний, людям помоги:
Да снидет мир на землю!
Антихрист миром овладел —
В смятении народы:
Открой нам путь для добрых дел,
Для счастья и свободы!³⁴

Перевод И. Фрадкина

Среди других представителей Сопротивления по религиозно-нравственным мотивам следует также назвать пастора «исповедальной» церкви Альбрехта Гёза (Albrecht Goes, род. 1908), ныне известного в ФРГ писателя антифашистского направления, и протестантского священника Дитриха Бонхёфера (Dietrich Bonhoeffer, 1906—1945), убитого эсэсовцами в концлагере Флоссенбург после двухлетнего тюремного заключения. Гёз писал страстные антивоенные стихи, имевшие распространение среди верующих его прихода, а Бёнхофер стал поэтом в тюрьме Тегель: его стихи были тайно вынесены из тюрьмы надзирателем и зарыты в саду — они увидели свет лишь после войны, когда их автора уже не было в живых. При всех конфессиональных и индивидуальных различиях поэтов религиозного Сопротивления, с собственно поэтической точки зрения для многих из них было характерно обращение к давним традициям немецкой религиозной и мистической поэзии и, в особенности, к барочной лирике, скорбной и гневной поэзии эпохи Тридцатилетней войны.

Если Сопротивление в религиозных кругах породило поэзию по-своему цельную, вдохновенную определенным кругом идей и значительную в своих наиболее высоких достижениях, то другая фракция антифашистского Сопротивления, люди, связанные с заговором 20 июля, — не выделили из своей среды художественно весомых литературных выразителей их

³⁴ «An den Wind geschrieben». Darmstadt, 1961, S. 89.

идей, их страстей и волнений. Из поэтов, близких к этим кругам, значителен лишь Альбрехт Гаусгофер (Albrecht Haushofer, 1903—1945).

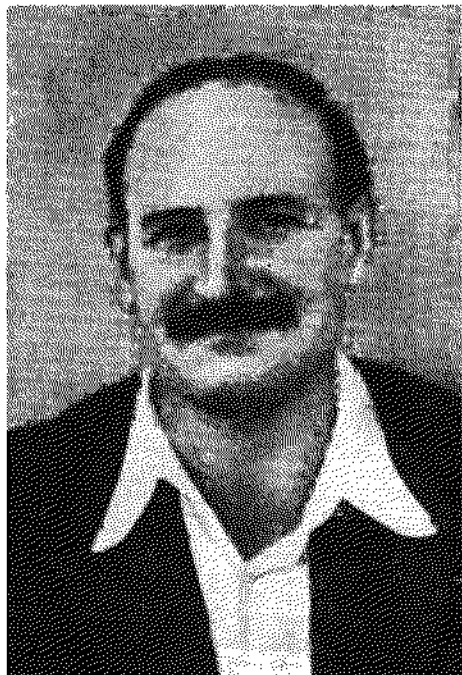
История его «Моабитских сонетов» («Moabiter Sonette») исполнена высокого драматизма. Гаусгофер был арестован по делу 20 июля. Следствие затянулось, и в апреле 1945 г., когда почти все заговорщики были давно уже казнены или уничтожены в концлагерях, он все еще ожидал решения своей участи в Моабитской тюрьме в Берлине. Советские войны уже вели бой в соседнем квартале. Чтобы не допустить освобождения политических заключенных Советской Армией, эсэсовская охрана решила 23 апреля их уничтожить. Они — и Гаусгофер в их числе — были выведены из тюрьмы и расстреляны в нескольких шагах от нее. Тело Гаусгофера было опознано его братом среди других трупов. Закопавшая рука убитого сжимала свернутую в трубку тетрадь, на обложке которой было написано «Моабитские сонеты». Это были стихи, которые поэт писал в одиночной камере, и с ними он не пожелал расстаться, выходя в свой последний смертный путь³⁵.

По своему происхождению и положению Гаусгофер принадлежал к высшим слоям в иерархии гитлеровской империи, но уже в 1941 г., после первого ареста, он был уволен с государственной службы. В заговоре 20 июля Гаусгофер не играл особенно видной роли и не имел отношения к выработке реакционных планов, связанных с именами Герделлера, фон Хасселя и др. Напротив, по имеющимся скудным сведениям, а также на основании оставшихся после Гаусгофера стихов, правильно заключить, что он принадлежал к тому меньшинству среди заговорщиков, которые стояли не только на антигитлеровских, но и на антифашистских позициях. Для оценки того, в каком направлении Гаусгофер развивался, как он решительно рвал со своим прошлым и сурово его осуждал, очень важен его мужественный, самокритичный сонет «Вина»:

Вершите суд! Я горд моей виной,
И знайте: я бы счел за преступленье
Не верить, что настанет возрожденье,
Что для народа день придет иной...

Но я другой вины несю позор:
Я не исполнил в срок святого долга,
Беду поняв, молчал я слишком долго
И слишком поздно вынес приговор.

Раскаянье кипят в моей груди...
Я совесть обманул, тайть не стану,—
Себя и всех опутать дал обману,
Не закричал, что пропасть впереди.



Альбрехт Гаусгофер
Фотография

³⁵ Русские переводы стихов Гаусгофера, а также других поэтов германского антифашистского Сопротивления, см. в кн.: «Немецкая демократическая поэзия». М., 1955.

И лишь теперь я осознал сполна,
Что не был тверд — и в том моя вина! ³⁶

Перевод Л. Вороновой

В «Моабитских сонетах» интеллектуальное начало преобладало над собственно лирическим. Лишь немногие сонеты непосредственно выражали эмоциональное состояние узника, томящегося в заключении и ожидающего казни. В большинстве сонетов тема личной судьбы поэта отсутствует. В них запечатлены размышления о преступлениях гитлеровского режима, о будущем родного народа. Чувствуя себя представителем и защитником высоких культурных традиций, Гаусгофер клеймит нацистских варваров за попрание великого духовного наследия человечества и выражает уверенность в конечном торжестве бессмертного духа над примитивной и грубой силой («Смерть деспота», «Сожжение книг», «Великие мертвецы»). Он с ужасом всматривается в самоубийственные действия фанатизированной толпы и задумывается над страшным феноменом массового психоза («Крысиный поход»).

Лавиной крысы движутся к реке,
Несчастную страну опустошая.
Вожак свистит — и, точно заводная,
Вся стая дергается при свистке.
Уничтожают житницы и склады,
Кто шаг замедлит — стиснут, понесут,
Упрется — закусуют, загрызут,
Идут к реке — и нивам нет пощады.
По слухам, кровью плещет та река.
Все яростней призывы вожака.
Все ближе цель, — вот запируют вскоре!
Истощный визг, пронзительный свисток,
Лавина низвергается в поток, —
И мертвых крыс поток выносит в море.

Перевод В. Левина

«Моабитские сонеты» фиксировали некоторые очень существенные моменты духовной эволюции и процесса нравственного самопознания поэта. Этот процесс продолжался, он еще не отлился в окончательные формы. Смерть настигла Гаусгофера на полпути между антигитлеровской фрондой и антифашистским демократическим Сопротивлением.

*

Литература Сопротивления в Германии была количественно не столь велика, и масштабы ее распространения в годы гитлеровского господства были весьма ограничены. К тому же часть этой литературы безвозвратно затерялась или была уничтожена органами фашистского террора. Многие обстоятельства объединились для того, чтобы предать литературное наследие антифашистов-подпольщиков забвению. Но если этого не случилось, если нить преемственности не оборвалась, то главным образом потому, что борьба германских антифашистов не исчерпала себя 9 мая 1945 г. Традиции литературы Сопротивления сохранились и нашли свое продолжение в дальнейшем развитии литературы ГДР и прогрессивной литературы ФРГ, в ее борьбе за мир, демократию и социализм.

КУКХОФ

Имя Адама Кукхофа, мужественного борца антифашистского подполья, героя «Красной капеллы», сложившего голову на гитлеровской плахе, овеяно в Германской Демократической Республике легендой. Этим именем называют улицы, дома культуры, школы. Патриотические и вместе с тем интернационалистские заслуги Кукхофа признаны и в Советском Союзе. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 6 октября 1969 г. он вместе со своими соратниками Арвидом Харнаком, Харро Шульце-Бойзенем и др. был посмертно награжден орденом Красного Знамени. Самоотверженные деяния отважного антифашиста навечно запечатлены в памяти двух народов.

Но Кукхоф был не просто политическим борцом. Он был писателем, был человеком широких, едва ли не универсальных творческих интересов в различных сферах искусства (литература, театр, кино, музыка). Он был профессиональным литератором — одним из немногих среди антифашистов-подпольщиков, — который на протяжении трех десятилетий писал и издавал романы и повести, выступал в печати с литературно-критическими и художественно-теоретическими эссе, чьи пьесы ставились на подмостках германских театров.

1

Адам Кукхоф (Adam Kuckhoff, 1887—1943) родился в Аахене в семье владельца игольной фабрики. Он воспитывался в духе либеральных бюргерских традиций и вступил в жизнь с идейным багажом буржуазно-гуманистической культуры XIX в. Путь, впоследствии пройденный Кукхофом, был характерным выражением тех процессов, которые происходили в умах многих блудных сынов европейской буржуазии под влиянием первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции в России — грозных знамений начавшегося всеобщего кризиса капитализма.

По окончании гимназии Кукхоф изучал в различных германских университетах юриспруденцию, историю, германистику, философию и завершил свои занятия в 1912 г., защитив диссертацию на тему «Теория трагического у Шиллера в период до 1784 г.» и получив звание доктора философии. Уже в студенческие годы определились интересы Кукхофа: он пишет стихи и сочиняет к ним музыку, выступает на любительских концертах в качестве скрипача, приобретает популярность как режиссер и актер, исполнитель главных ролей в спектаклях студенческого театра, принимает активное участие в деятельности студенческого «Литературного общества», пишет рассказы, первые наброски и фрагменты задуманных романов и пьес.

Сценическое искусство становится первой профессией молодого доктора философии. Он посещает в Дюссельдорфе театральное училище, затем дебютирует в качестве актера во фронтовом театре, в 1916 г. ангажирован как завлит и актер в Городском театре Крефельда, а с

1917 г. заведует литературной частью в Новом театре во Франкфурте-на-Майне. Одновременно он становится редактором отдела культуры газеты «Франкфуртер цейтунг». В печати начинают появляться рассказы и статьи Кукхофа. Наконец, после ряда незавершенных опытов в области драматургии он пишет свою первую драму «Зовущая страна» («Rufendes Land»), в 1915 г. она издается под названием «Немец из Байенкура» («Der Deutsche von Bayencourt»), а в феврале 1917 г. состоялась ее премьера в Новом театре (Франкфурт-на-Майне). Сюжет этой пьесы, почерпнутый автором из газетного сообщения, впоследствии лег в основу его наиболее значительного произведения, одноименного романа, написанного в середине 30-х годов.

Революционные события 1917—1918 гг. в России и Германии обусловили перелом в духовном развитии Адама Кукхофа. Эти события заставили его задуматься о революционной борьбе и о роли народных масс в судьбах культуры. Отныне эти размышления становятся стимулом его общественного поведения и определяют проблематику и направление его творчества. В 1920 г. Кукхоф принимает на себя обязанности художественного руководителя (интенданта) Франкфуртского Художественного театра, разъездной сцены Рейнско-Майнцского союза народного просвещения. В течение трех с лишним лет он в исключительно трудных условиях, но с высоким чувством гражданской ответственности стремился приобщить жителей сел и небольших захолустных городов к духовным богатствам прогрессивной культуры.

В 1927 г. Кукхоф подготавливает и выпускает первое «народное» издание произведений Георга Бюхнера. Именно этого революционного художника и мыслителя Кукхоф считает необходимым ввести в духовный оборот массового читателя, и не только по причине его выдающегося эстетического значения, но также и потому, что его социальные идеи и в 20-е годы XX в. сохраняли для народа свою актуальность и поучительность. В одной из статей, сопровождавших это издание, Кукхоф писал: «Если он (Бюхнер.— *И. Ф.*) в чем-либо и был уверен, то прежде всего в том, что только массы и их материальные потребности могут быть носителями и причиной революционных преобразований, ибо единственное средство изменения данного социального и политического состояния — это насилие, возможное лишь как насилие масс. Насилие: следовательно, путь Ленина, а не путь Социалистического интернационала»¹.

С 1927 г. Кукхоф начал сотрудничать в ежемесячном журнале «Ди Тат», а с апреля 1928 г. до конца 1929 г. был его главным редактором. «Ди Тат» был журналом с определенной сложившейся консервативно-националистической репутацией — Кукхоф коренным образом изменил его облик. В своих статьях он резко и саркастично критиковал антидемократическую политику Веймарской республики, обличал возрастающую фашистскую опасность, жестоко клеймил оппортунизм социал-демократии, непрерывно педшей на беспринципные уступки реакционным силам; публицистические выступления Кукхофа во многом были близки той линии, которую проводил Карл Осецкий и журнал «Ди Вельтбюне». Кукхоф привлек к сотрудничеству в журнале «Ди Тат» прежде далеких от него литераторов левого демократического направления, в том числе известного друга Советского Союза Альфонса Паке и писателей-коммунистов Армина Т. Вегнера, Эриха Мюллер-Кампа и др. Среди близких Кукхофу сотрудников журнала был также литератор и активист КПГ Ион Зиг, впоследствии друг Кукхофа, его соратник по антифашистской борьбе и соавтор подготовлявшихся ими подпольных антигитлеровских изданий.

¹ Adam Kuckhoff. Eine Auswahl von Erzählungen, Gedichten, Briefen, Glos-sen und Aufsätzen. Berlin, 1970, S. 290—291.

После того, как издатель журнала «Ди тат» Ойген Дидерихс, испуганный тем направлением, которое придал журналу его новый главный редактор, отстранил его от руководства, Адам Кукхоф становится в 1930 г. заведующим литературной частью Государственного драматического театра в Берлине. На этот пост он был назначен прусским министром культов, левым социал-демократом Адольфом Гримме (Гримме был близким другом Кукхофа еще со студенческих времен, а позднее соратником его по «Красной капелле», осужденным на тюремное заключение на том же процессе, на котором Кукхоф был приговорен к смерти). Будучи завлитом крупнейшего государственного драматического театра, Кукхоф стремился посредством определенной репертуарной политики и усилий по переформированию социального состава публики коренным образом изменить общественное лицо этого театра, превратить его из изысканно-эстетского, элитарного «храма Мельпомены» в истинно демократическое, народное культурное учреждение.

К этому времени политическое мировоззрение Кукхофа в итоге проделанной эволюции обрело определенность и ясность. Оно уже в молодые годы носило не пассивно-созерцательный, а отчетливо выраженный действенный характер. Уже в 1916 г. в письме к Генриху Дилю Кукхоф высказывал мысль, что духовное развитие человека протекает в «борьбе между человеком и миром, между идеей и действительностью», и несоответствие действительности идее обязывает человека «поставить перед собой цель, а именно: заставить действительность подчиниться твоим идеальным требованиям»². Таким образом, уже почти изначально жизненное кредо Кукхофа было активным, оно заключало в себе требование борьбы — прежде всего социальной — за переустройство неправой действительности, за изменение мира. Но это требование носило в то время сугубо абстрактный, отвлеченно-философский характер, оно не связывалось с определенной политической программой.

Политической конкретизации мировоззрения Кукхофа содействовал революционный кризис в Европе и прежде всего Великая Октябрьская социалистическая революция. Процесс политического самоопределения происходил постепенно, в течение ряда лет, но уже в 1927 г. в одном из писем Кукхоф со всей определенностью говорил о «коммунистических основах своего мировоззрения»³. Утверждение это повторяется в ряде статей и писем Кукхофа, неоднократно выражавшего свою солидарность с коммунистами, ссылавшегося на авторитет Ленина, цитировавшего его работы. При этом исключительно важную, можно сказать, решающую роль в приходе Кукхофа к идеям коммунизма играл исторический пример Советского Союза.

Характерной в этом смысле была статья Кукхофа, название которой можно условно перевести как «Символы времени» («Zeit im Bild», 1928). Автор обращается в ней к событиям, связанным с полярной экспедицией на дирижабле «Италия»; он противопоставляет бахвальство пропагандистских органов фашистской Италии и скандально-позорное поведение некоторых итальянцев в обстановке опасности скромному мужеству и самоотверженности русских спасателей. Он конфронтирует и другие факты из мира капитализма и мира социализма, например факты, свидетельствующие о гибельности для культуры условий частного предпринимательства и о благотворности условий, созданных Советской властью в России. Заканчивалась статья словами: «Чему прежде всего следовало бы учить в наших школах? Умению видеть вещи в их символическом значении, доверять этим символам и в соответствии с ними действовать»⁴.

² Adam Kuckhoff. Eine Auswahl, S. 124, 126.

³ Там же, стр. 151.

⁴ Там же, стр. 241.

Политическое мировоззрение Кукхофа, его сильный, волевой характер, его неуступный принцип — подчинять свои поступки своим идейным убеждениям — все это определило его отношение к фашистской диктатуре и его линию поведения. В первые же месяцы после прихода Гитлера к власти фашистский террор вырвал из круга ближайших друзей Кукхофа дорогого ему человека: известный актер, коммунист Ганс Отто был до смерти замучен в застенках гестапо. Кукхоф начал устанавливать контакты с учеными, литераторами, художниками, рабочими, людьми, близкими ему по духу и способными к решительным действиям. Как вспоминала впоследствии его жена Грета Кукхоф, «Адам поддерживал прочные связи, которые возникли еще до прихода Гитлера к власти»⁵.

Так образовалась группа Харнака, в которую входили, помимо супругов Арвида и Милдред Харнак, также супруги Кукхоф, Ион Зиг, Вильгельм Гуддорф, Адольф Гримме и др. Впоследствии при посредничестве Кукхофа группа Харнака соединилась с группой Шульце-Бойзена. Число групп и ответвлений, составлявших в совокупности «Красную капеллу», множилось. В первые годы организация проводила главным образом пропагандистскую работу, выпуская и распространяя нелегальные антифашистские издания; после нападения гитлеровской Германии на СССР важное место в деятельности «Красной капеллы» стали также занимать сбор и передача через нелегальные радиостанции разведывательных данных в пользу Советского Союза. Кукхоф активно участвовал во всех формах подпольной борьбы. В частности, как опытный литератор, он писал для подпольной газеты «Ди иннере фронт» и других нелегальных изданий. Его перу (совместно с Ионом Зигом) принадлежали «Открытые письма на Восточный фронт», в которых разоблачались фашистские зверства на оккупированной советской территории⁶.

Гестапо удалось напасть на след «Красной капеллы». С конца августа 1942 г. начались аресты. 12 сентября был арестован Кукхоф. В ходе следствия он подвергался жесточайшим пыткам, но держался с нестигаемой твердостью. Он вел себя, как писал впоследствии его друг и сообвиняемый по процессу Адольф Гримме, «мужественно, не уступая ни на один момент ни внешне, ни внутренне, словно одержимый верой, что он должен принести свою жизнь в жертву во имя великого дела»⁷. В числе прочих обвинений, предъявленных Кукхофу, суд особое значение придал тому, что в конце июня 1941 г. тот написал воззвание «К работникам умственного и физического труда — не воевать против России», которое было издано и распространялось нелегально. Во время следствия и суда Кукхоф принимал на себя всю ответственность, стремясь облегчить участь своих товарищей.

3 февраля 1943 г. Второй сенат Имперского военного трибунала вынес Кукхофу смертный приговор. После этого ему дали понять, что он может быть помилован, если согласится сделать кинофильм, прославляющий Гитлера. Кукхоф ответил: «Если бы даже я имел две головы, я предпочел бы обе положить на плаху». 5 августа 1943 г. приговор был приведен в исполнение: Адам Кукхоф был казнен в тюрьме Плетцензее посредством отсечения головы.

2

В тюрьме в ожидании казни, мысленно подводя итог своей жизни, ни о чем не жалея и ни в чем не раскаиваясь, Кукхоф страдал, однако, от сознания, что он не успел, не сумел полностью реализовать в творческой сфере свой талант, свои замыслы... В судьбе Кукхофа повторилась

⁵ Greta Kuckhoff. Vom Rosenkranz zur Roten Kapelle. Berlin, 1972, S. 140.

⁶ См. об Ионе Зиге в главе «Литература антифашистского Сопротивления» в настоящем томе.

⁷ Adam Kuckhoff. Eine Auswahl, S. 397.

уже не новая в истории драматическая коллизия: «...мне борьба мешала быть поэтом, песни мне мешали быть борцом». Мучительно размышляя на эту тему, Кукхоф писал жене: «Я — Эпиметей, а не Прометей, я — глаз, созерцание, а не воля и действие»⁸. Вероятно, Кукхоф достаточно хорошо знал предрасположенность своей натуры и имел основание утверждать, что, исходя из индивидуальных свойств его личности, его истинным призванием было призвание художника. И все же Кукхоф действовал твердо и вполне сознательно, вступив на путь политической борьбы и отдавая себе отчет в том, что это может стоить ему жизни и он унесет с собой неосуществленные творческие идеи, в лучшем случае погребенные в черновиках, планах и фрагментах.

Эти мысли не покидали Кукхофа. За несколько дней до казни, в камере смертников тюрьмы Плетцензее он пишет стихотворение «Диалог» («Zwiesgespräch»). В нем он воспроизводит разговор своих двух «я» — «Прометей» и «Эпиметей», борца и поэта: одного — целиком посвятившего себя антифашистской борьбе, другого — влекомого красотой и гармонией, которые он стремился запечатлеть в произведениях искусства. В этом исполненном страстной мысли стихотворении автор ставит перед собой вопросы: не тщетны ли были его усилия? оправдывают ли результаты борьбы те жертвы, которые во имя ее принесены? кто повинен в гибели Кукхофа-поэта, который должен заплатить головой за действия Кукхофа-подпольщика и умереть вместе с ним?

Стихотворение содержит и ответы на эти вопросы. Да, хотя борьба и не принесла победы, но она была оправданна и необходима. Поэт не мог оставаться вне этой борьбы, ибо она велась за свободу, справедливость, идеалы гуманизма, без которых невозможно истинное поэтическое творчество. Физическая гибель поэта трагична, но позиция вне борьбы была бы равносильна гибели моральной, духовной. В роковую эпоху, когда в столкновении фашизма и передовых, поступательных сил истории решается по существу судьба человечества, поэзия вне борьбы и политики невозможна, — так разрешает Кукхоф спор между борцом и поэтом, говоря устами первого:

Мы едины существом и ликом.
Есть ли грань меж мною и тобой?
Знай: поэт на рубеже великом —
Лишь дыханье бури мировой!⁹

Перевод В. Левина

Кукхоф унес с собой множество неосуществленных или не доведенных до конца замыслов. Из задуманной им романной трилогии, сюжет которой ясно и во всех деталях вырисовывался в его сознании, он успел написать и издать лишь первый том — «Немец из Байенкура». Ненаписанной осталась книга о Лессинге, к которой Кукхоф долго готовился и которой придавал большое значение. Из запланированного им исследования об эстетике и теории киноискусства сохранилось лишь несколько небольших разрозненных эссе. Драмы (или романы?) о Струэнзее, о Вольтере также остались ненаписанными. С другой стороны, не всё созданное Кукхофом дошло до нас. 1 сентября 1942 г., через день после ареста Шульце-Бойзена и в ожидании дальнейших арестов членов «Красной капеллы», Кукхоф и Ион Зиг совместно проверили свои архивы и сожгли все, что могло бы политически скомпрометировать их или их товарищей. Жертвой огня оказались все рукописи антифашистского характера и произведения, предназначенные для подпольного распространения. Отдавая себе отчет в размерах тех творческих потерь, которые были связаны с

⁸ Там же, стр. 206.

⁹ «Adam Kuckhoff — zum Gedenken». Berlin, 1946, S. 16.

особенностями выбранного им жизненного пути, Кукхоф в то же время со спокойной уверенностью сознавал значение того вклада, который он внес в историю немецкой литературы. В день своей казни в прощальном письме к матери он писал: «Я — хотя это и составляет лишь часть того, что могло бы быть,— все же достаточно создал, чтобы быть уверенным, что мое имя не будет забыто»¹⁰.

Наиболее целостную часть литературного наследия Кукхофа составляет художественная проза. Его рассказы были характерным показателем направления его духовных интересов. Некоторые из этих рассказов — особенно «Дезертир» («Der Deserteur», 1922)¹¹, «Врач» («Der Arzt», 1928), «Последнее выступление» («Der letzte Auftritt», 1938) — могли считаться характерными примерами композиционной четкости, лаконизма, выразительного новеллистического мастерства. Но более важными в смысле их значения в литературном процессе того времени были повести и романы Кукхофа.

Повесть «Регель» («Regel», 1924—1930) по своим жанровым и стилевым приметам была выражением характерной для немецкой литературы 20-х годов тенденции к интеллектуализму. Абстрагируясь от реального бытия и обстоятельств повседневной жизни, Кукхоф создал философскую параболу, условно-фантастический сюжет которой служил ему средством экземплификации и рассмотрения некоей, выношенной его сознанием проблемы. Такой проблемой для автора была историческая правомерность современного буржуазного государства (иначе говоря, Веймарской республики), степень его соответствия нравственно-гуманистическим требованиям.

Земля столкнулась с большой кометой, на огромных территориях уничтожено все живое, в государстве Матторезия уцелели лишь два человека — тюремный надзиратель Регель (что по-немецки значит «правило») и заключенная Кордима (от латинского *cor* — сердце). Прежнее социальное пространство сузилось до мельчайшей ячейки, но и в ней сохранился классовый характер общественного строя. «При уничтожении всего сущего целое все же таинственным образом сохранилось: отдающее приказы, администрирующее человечество, с одной стороны, подчиняющееся, управляемое человечество — с другой... Мы, Регель, на самом деле нечто большее, чем мы суть, мы — нечто огромное, назовем это правительством... И вы, мадемуазель Кордима, вы сами тоже значите больше, чем вы думаете: вы — это народ, понятно?»¹²

Регель — обесчеловеченное, бездушное порождение бюрократического и деспотического государства, вся суть которого в подавлении человечности. Он подобен роботу, в котором заложена программа, состоящая из бесконечных правил, параграфов, инструкций и уставов. Эта программа отучила его думать и чувствовать и, оказавшись в не предусмотренной никакими параграфами ситуации, в условиях, вызванных «противоправным происшествием» (так он называет космическую катастрофу), Регель не способен действовать, опираясь на здравый смысл, и принимать решения, отвечающие обстановке. Верный слуга Порядка становится воплощением Абсурда: он рекомендует Кордима обратиться с рапортом к директору тюрьмы (которого нет), он препровождает рапорт по инстанциям (которых нет) на имя министра юстиции (которого тоже нет), и т. д. Старый порядок, старое государство погибли, но и посмертно они сохраняют свою власть над оболваненным, законопослушным чиновником, исполненным ненависти к «врагам порядка, высокомерным негодьям, стремящимся все ниспровергнуть — трон и алтарь, собственность и долготелым трудом заработанное право на пенсию»¹³. Регель убивает Кордима, убивает

¹⁰ Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 220.

¹¹ Русский перевод см.: «Немецкая новелла XX века». М., 1965.

¹² Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 81—82.

¹³ Там же, стр. 75.



Адам Кукхоф
Фотография

не соответствующие правилам и параграфам человечность, естественность, женственность. Как бы ни терзали его при этом сомнения и раскаяние (изображение этих сомнений позволяет автору показать проблему в ее различных аспектах), он так или иначе до конца остается верным рабом, исполнителем параграфов воспитавшей его системы.

Нельзя не заметить, что образ Регеля и связанная с ним общественно-философская проблематика глубоко укоренены в немецкой литературной традиции. Верноподданничество, холопское послушание, службистское рвение, «немецкая верность» — все эти добродетели немецкого филистерства издавна были большим вопросом германской истории. К нему обращались в своем творчестве Жан-Поль и Гейне, Генрих Манн и Штернгейм и др. Художественный анализ этой проблемы, произведенный Кукхофом, приобретал особую зловещую актуальность и остроту в годы активизации фашизма, перед приходом Гитлера к власти, накануне тех массовых преступлений против человечности, которые беспрекословно совершались нацистскими регелями в строгом соответствии с правилами, параграфами и приказами фюрера и его клики.

Следующую повесть Кукхофа, «Шерри. Одна встреча» («Scherry. Eine Begegnung», 1930), принято считать повестью об искусстве и относить к произведениям, имеющим в немецкой литературе особое жанровое обозначение — «роман о художнике» (Künstlerroman). Для такой квалификации есть, казалось бы, достаточные основания: героем повести является знаменитый артист эстрады, музыкальный клоун, действие, все пси-

хологические коллизии разыгрываются в мире людей искусства. К тому же к вопросам искусства, прежде всего сценического и музыкального, автор питал, как известно, особый профессиональный интерес. И все же проблематика, связанная с личностью художника, взаимоотношениями людей в процессе коллективного художественного творчества, т. е. все то, что формально занимает в повести основное место,— все это играет в ней подчиненную роль и служит выявлению более общей, социально-философской идеи.

«Шерри», как и предыдущая повесть Кукхофа, может считаться образцом интеллектуальной прозы. По своей жанрово-композиционной природе она близка параболе. Ее ядро составляет исповедь ушедшего на покой, покинувшего эстраду бывшего прославленного музыкального клоуна Шерри, его рассказ о сложной и драматичной «жизни в искусстве», где успех и самоутверждение художника достигаются путем оттеснения партнеров, лишения их возможности равноправного и радостного соучастия в акте творчества, нередко ценой обмана, шантажа, интриг... Конечно, социология и психология художественного творчества, развивающегося в условиях капитализма, и сами по себе были предметом пристального интереса Кукхофа, но он прежде всего сознавал, что сфера художественного производства может рассматриваться и как модель общественных отношений в целом. И не случайно автор вкладывает в уста своего героя, охваченного то гордыней, то раскаянием, такие слова: «Я никогда не предавался стенаниям по поводу того, что ради великих дел приносятся в жертву люди. Разве они и в наших повседневных условиях не приносятся также в жертву? Достаточно лишь оглядеться вокруг себя в конторах, фабриках, министерствах и семейных квартирах!»¹⁴

Итак, отношения в мире искусств — лишь модель отношений между индивидами в данном обществе в целом. Если исповедь Шерри, исповедь артиста, составляет ядро повествования, то социально-этическая проблема человеческих отношений поставлена в его обрамлении, где изложена предыстория встречи героя-рассказчика с Шерри, причем эта предыстория не есть некие служебные мостки, ведущие к главному. Эта предыстория и есть главное.

Герой-рассказчик вместе с другом едут на машине на отдых в Гарц, едут по дороге с умеренной скоростью, чтобы не забрызгать грязью обгоняемых пешеходов и велосипедистов. Но мимо них проносятся как стрела автомобилист, несколько не озабоченный тем, что позади себя он оставляет запачканных с ног до головы людей, чье «человеческое достоинство оскорблено и попрано». Эта коллизия, развертывающаяся на первых страницах повести, уже содержит в себе ее центральную общественную и этическую проблему, которая затем подвергается детальному художественному исследованию на материале искусства в исповеди Шерри. Эта проблема как бы задана в начале в словах одного из участников «автодорожного» спора: «Да сохранится закон, что нравственный, то есть общественно мыслящий, человек в своих действиях должен лишь естественным образом считаться с теми, кто находится рядом с ним»¹⁵.

Посылая повесть «Шерри» своему знакомому, журналисту-коммунисту Мюллеру-Кампу, Кукхоф писал в сопроводительном письме: «Когда я ее (книгу.— И. Ф.) сочинял, я все время думал о высказывании Ленина, что (цитирую приблизительно) целью коммунизма является та мера личной свободы, при которой для каждого было бы столь же невозможно кого-нибудь угнетать, как сегодня, наступив кому-нибудь на ногу, не извиниться»¹⁶.

¹⁴ Adam K u c k h o f f. Scherry. Eine Begegnung. Leipzig, 1972, S. 106.

¹⁵ Там же, стр. 8.

¹⁶ Цит. по кн.: Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 34—35.

«Шерри» — последняя книга Кукхофа, опубликованная до прихода Гитлера к власти. Все последующие писались и выходили в свет уже в годы фашистской диктатуры, и в них так или иначе отразились проблемы, вставшие перед писателем в новых исторических условиях. Первой из этих книг был роман «Немец из Байенкура» («Der Deutsche von Bayencourt», 1937).

История этого романа восходила, как мы помним, к первой мировой войне. В то время Кукхофа, уроженца Аахена, т. е. пограничной германо-французской культурной зоны, волновала историческая ретроспектива и перспектива взаимоотношений двух народов, проблема духовного посредничества между Германией и Францией. Эта ставшая по-особому актуальной тема была традиционной для литератур обеих стран — достаточно вспомнить, например, Романа Роллана (в конце 10-х годов Кукхоф состоял с ним в переписке и поддерживал творческие контакты) или, с другой стороны, немецких писателей из Эльзаса — Рене Шикеле, Отто Флаке, Эрнста Штадлера. Пьеса Кукхофа «Зовущая страна» лежала в русле этой традиции, но идейно-художественный замысел романа, написанного с использованием прежнего сюжета через два с лишним десятилетия, был уже во многом другим. Он был продиктован и духовной эволюцией автора за эти годы, и историческими переменами в стране.

Роман «Немец из Байенкура» вызывал подчас у критиков некоторое смущение. Это прежде всего объяснялось исторической обстановкой, в которой он создавался: автор считал своим долгом выступить против человеконенавистнической идеологии фашизма, предостеречь от страшных опасностей, которые она несет Европе, но вместе с тем он был жестоко травмирован тяжелым поражением немецкого демократического лагеря и к тому же должен был учитывать возможности легальной публикации в гитлеровской Германии. Это сложное переплетение обстоятельств сказалось на романе.

Кукхоф выступает в нем против двух слепых и страшных стадных эмоций: против шовинизма, неистовой националистической вражды и против войны с ее каннибальским, милитаристским пафосом. Антифашистское значение этих двух критических линий в романе бесспорно. Но автор вынужден (иначе роман не мог бы появиться) сузить и конкретизировать его историческое пространство, локализовав действие во Франции. Показаны события первых месяцев мировой войны, но лишь по одну сторону Западного фронта: речь идет о шовинизме, отвратительных националистических эксцессах, псевдонатриотическом военном угаре, — но это французский шовинизм, французский милитаризм. И хотя боль и гнев писателя носят универсальный характер и в равной степени относятся к аналогичной вакханалии разнузданных националистических страстей на немецкой стороне (Кукхоф находит возможность как бы ненароком, в придаточных предложениях упомянуть и о зверствах германских войск в Бельгии, о расстрелах заложников и спросить устами Марселя, «не так же ли стоят сейчас за свое «право» те там, в Германии, в Австрии, как эти здесь у нас?»¹⁷), — все же далеко не каждый читатель увидит этот общий смысл, распространявшийся и на Германию, имевший особое актуальное значение в условиях Третьей империи.

И еще одно: в «Немце из Байенкура» сказались потрясение и разочарование, которые не мог не испытать писатель в те годы, когда миллионы немецких избирателей отдавали свои голоса нацистам, когда ревущие в оргиастическом иступлении толпы приветствовали «фюрера», когда германские трудящиеся не смогли воспрепятствовать воцарению фашизма и в своей значительной части даже поддерживали его. В этот период характерное для Кукхофа доверие к массовым, народным общественным акциям было поколеблено. Описания погромов и бесчинств, чи-

¹⁷ Adam K u c k h o f f. Der Deutsche von Bayencourt. Berlin, 1937, S. 100.

нимых «буйной, бешеной сворой»¹⁸ французских шовинистов, являются в романе отголосками тех отвратительных зрелищ, которые писатель наблюдал в 30-е годы на улицах германских городов.

И, однако, все эти неблагоприятные исторические обстоятельства не изменили общей тенденции творчества Кукхофа, хотя в романе «Немец из Байенкура» она отнюдь не выступает с обнаженной декларативностью. Комментируя свой роман в письме к Отто Брюсу от 26 января 1937 г., автор писал: «Так как я (что мне представляется с точки зрения художественности само собой разумеющимся) заставляю персонажей говорить и чувствовать в соответствии с обстоятельствами и исходя из их собственной сути, а контрапункт этих голосов часто даю значительно позднее, то недостаточно искушенный читатель может иногда впасть в соблазн идентифицировать мою позицию с позицией высказывающегося персонажа»¹⁹. Действительно, если поддаться такому соблазну и в особенности если в центральном персонаже романа Зоммере усмотреть выразителя авторских идей, то это коренным образом исказит смысл произведения.

Правда, Зоммер — натурализовавшийся во Франции немец, искренне желавший быть ее дояльным гражданином, но оскорбляемый и тонимый французскими шовинистами, априорно подозреваемый ими в шпионаже в пользу Германии и в конце концов доведенный травлей до безрассудного поступка, который стоит ему жизни,—вызывает к себе сочувствие, как всякая жертва несправедливости. Но героем романа он не является. В глазах автора (и достаточно проникательного читателя) он — добропорядочный и в то же время ограниченный буржуа, отличный семьянин и хозяин и вместе с тем политически наивный обыватель, отягощенный предрассудками собственника, для которого понятие «родина» тесно сопрягается с принадлежащей ему фермой, почему он и считает себя французским патриотом. И хотя, как было сказано, автор не сливается воедино со своими персонажами и не имеет в романе своих alter ego, но в конкретных и определенных конфликтных ситуациях один персонаж духовно и морально возвышается над другим. Зоммер никогда не оказывается таким «возвышающимся» героем. Напротив, в ключевых эпизодах романа, в контраверзах Зоммера с его сыном Марселем и в особенности с его батраком Барнабасом явственно обнаруживается интеллектуальное и идейное превосходство Марселя и Барнабаса.

В этих трех персонажах олицетворены характерные позиции по отношению к империалистической войне: пассивное аполитичное, но оправдывающего войну как справедливую со стороны Франции, умеренно «патриотичное» обывателя (Зоммер), бессильное отчаяние интеллигента-антимилитариста, воспринимающего войну как знак тотального банкротства европейской цивилизации (Марсель) и революционно-интернационалистские убеждения классово сознательного пролетария (Барнабас). Позиции первых двух в ходе действия обнаруживают свою непоследовательность, несостоятельность, в силу чего особое значение в романе приобретает образ Барнабаса.

Барнабас время от времени появляется в романе, каждый раз изображаемый через восприятие Зоммера. Последний, отдавая ему дань невольного уважения (как добросовестному работнику и бескорыстно идейному человеку), вместе с тем испытывает к Барнабасу неодолимое чувство неприязни, диктуемое классовым чутьем собственника: «Что там немцы и французы — война когда-нибудь кончится. А это враг, которого никакой мир не примирит. Зоммер чувствовал, как в нем разгорается ненависть...»²⁰. Антагонизм хозяина и батрака становится идейным цент-

¹⁸ Adam K u c k h o f f. Der Deutsche von Bayencourt, S. 95.

¹⁹ Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 186.

²⁰ Adam K u c k h o f f. Der Deutsche von Bayencourt, S. 246.

ром романа, а его кульминационным моментом — диалог между Зоммёром и Барнабасом, выразительно и сжато передающий непримиримость принципов «патриотического» буржуа и революционного пролетария. Позиция последнего в этой сцене недвусмысленно ясна: превращение империалистической войны в войну гражданскую! И по объективной логике романа именно в этом пункте Барнабас и его правота выступают над другими персонажами и их убеждениями.

Парадоксальным образом «Немец из Байенкура» был в Германии хорошо встречен официальной критикой, которая, игнорируя образ Барнабаса и вообще антивоенную и антинационалистическую проблематику романа, свела весь его смысл к «мученическому подвигу» Зоммёра, к пробуждению в нем его «германской сущности» и «мистического голоса крови». Против этой фальсификации романа в духе нацистских идей Кукхофф был бессильен, но именно поэтому он отклонил исходившее из ведомства Геббельса предложение об экранизации романа. Он предпочел отказать от всех связанных с этим выгод, справедливо опасаясь, что роман его будет самым циничным образом (как это несколько позднее сделали нацистские кинематографисты с романом Фейхтвангера «Еврей Зюсс») использован в целях фашистской пропаганды.

Опасность ложных толкований «Немца из Байенкура» была отчасти связана с тем, что этот роман был лишь частью неосуществленного замысла, первым томом задуманной трилогии. В последующих томах действие должно было происходить в Германии, в родном городе Кукхофа Аахене, главным героем должен был стать сын расстрелянного Зоммёра Марсель. «Марсель должен был пережить в Аахене свою эволюцию от сверхчувствительного пацифиста к исполненному решимости борющемуся коммунисту»²¹. Ему предстояло повторить путь самого автора: сблизиться с революционными рабочими, духовно преобразиться и самому стать борцом германского антифашистского подполья. Вне целого некоторые эпизоды из первого тома трилогии, может быть, неправильно понимались отдельными читателями — в контексте же целого возможность таких недоразумений исключалась. Но продолжить роман «Немец из Байенкура» Кукхоффу было не суждено...

Правда, он еще успел написать и издать две книги.

Среди его произведений роман «Строганы и пропавшие без вести» («Strogany und die Vermissten», 1941) занимал особое место. Он был написан в соавторстве с другом и антифашистом Эдуардом Тьетенсом (Tietjens), выступавшим под литературным псевдонимом — Петер Тарин²². Этому роману Кукхофф не придавал особого значения. Для него «Строганы» был детективом, развлекательной беллетристкой, написанной для заработка, — не более того. Но личность автора, характер его идейных убеждений и духовных интересов не могли не сказаться даже в этом, проходном для него произведении.

Прежде всего они сказались в отклонении от жанрового канона. Начатый как обычный детектив, «Строганы» дальше по ходу действия стал обретать черты социального «романа воспитания». Героем его оказывается не феноменально проницательный, непогрешимый сыщик, а несколько «романтического» склада юноша, балованный сын миллионера, имеющий весьма смутные представления о реальных сложностях жизни. Лишь став бедняком, вынужденным трудом рук своих зарабатывать хлеб, он, вчерашний великосветский сыщик-любитель, а ныне мелкий чиновник сысской полиции, переходит в совсем иную социальную среду, и для него начинается подлинная школа жизни, подлинное становление личности. Конечно, отпечаток поверхностной развлекательности в «Строганом» сохранился, «правила игры», присущие расхожему детективу, в общем

²¹ Greta Kuckhoff. Vom Rosenkranz zur Roten Kapelle, S. 269.

²² Об Эдуарде Тьетенсе см.: Greta Kuckhoff. Vom Rosenkranz zur Roten Kapelle, S. 256—259.

соблюдаются, но образ героя, данный в несколько необычном ракурсе социально-психологических изменений, в какой-то мере привносит в роман серьезную общественную проблематику.

Действие «Строганого» отнюдь не случайно происходит в дореволюционной России, точнее — в Петербурге зимой 1909—1910 гг. Здесь сказывается не просто давнее внимание Кукхофа к этой стране, но и его особый интерес к общественно-историческим предпосылкам революции. Герой встречается в романе с революционерами и с революционно настроенной русской молодежью, и именно ей принадлежат его симпатии. Вопрос о социальной несправедливости и взрывоопасности существующего общественного строя неоднократно дебатировается в романе. «Нет, это не может и не должно так продолжаться!.. Однажды все это должно рухнуть и чем скорее, тем лучше!»²³ — восклицает героиня романа Мария Иванова. И в ее восклицании, в настроении других персонажей нельзя не уловить тех чувств и мыслей, которые водили пером антифашистов-подпольщиков, писавших свой «невинный», развлекательный роман в 1941 г. в самом сердце гитлеровской империи.

В том же, 1941 г. Кукхоф выпустил в свет пьесу «Тиль Эйленшпигель» («Till Eulenspiegel»), которая в его драматургии занимала такое же центральное место, как роман «Немец из Байенкура» — в его эпической прозе. Кукхоф был автором ряда пьес, начиная с незавершенной драмы «Катастрофа» (1910)²⁴. Некоторые из них издавались и ставились на немецкой сцене; в частности, пьеса «Дисциплина» («Disziplin») и написанная в соавторстве с Ойгеном Гюрстером комедия «Завтра ожидается переменная погода» («Wetter für morgen: veränderlich»). Но ни одна из этих пьес не имела для Кукхофа такого важного и принципиального значения, как «Тиль Эйленшпигель». Он приступил к работе над этой темой в 1923 г. в соавторстве со своей первой женой, Мари Паулун. В 1925 г. состоялась премьера в Кельне. В 1933 г. пьеса в ее пятой редакции вышла отдельным изданием, но Кукхоф (уже вполне самостоятельно) продолжал работу и в 1941 г. выпустил шестую, окончательную редакцию «Эйленшпигеля». Она была принята к постановке театром в Познани, но назначенная на октябрь 1942 г. премьера была отменена после ареста автора.

Интерес Кукхофа к фольклорному герою известной «Народной книги» о плуте и шуте, озорнике и насмешнике Тиле Эйленшпигеле возник примерно в те же годы, когда — как мы помним — перед ним во весь рост стала проблема народа как фактора исторического движения и личности (художника, мыслителя, революционера) в сфере ее творческой деятельности и в ее отношении к народу и его порабитителям. Эта философская и в то же время глубоко личная для Кукхофа тема приобрела в процессе разработки эйленшпигелевского сюжета целеопределяющий смысл. Исходя из нее устанавливались границы верности автора источнику (т. е. «Народной книге») и характер отклонений от оригинала.

В определенном отношении Кукхоф строго следует оригиналу: он не выдумывает ни одного эпизода, ни одного приключения Тили — сюжеты всех пяти картин пьесы почерпнуты из пиванков, входящих в состав «Народной книги». Но характер героя драматург усложняет, делает более многогранным; он придает более глубокий и дифференцированный характер конфликтам, которые возникают между Тилем и персонажами, расположенными на различных ступенях средневековой социальной иерархии²⁵. При этом все новации подчинены главному смыслу и замыслу: в пьесе Кукхофа Эйленшпигель существенно отличается от традицион-

²³ Peter Tarin und Adam Kuckhoff. Strogany und die Vermissten. Berlin, 1941, S. 271.

²⁴ См. письмо к Герману Флеше от 25 сентября 1910 г. — Adam Kuckhoff. Eine Auswahl, S. 121.

²⁵ В послесловии к пьесе Кукхоф задается вопросом, должен ли Тиль обязательно оставаться на уровне «Народной книги». «Нельзя ли этот образ сделать героем

ного плута и ловкача, одурачивающего самодовольных, злых и жадных болванов чаще всего ради личного интереса и выгоды. Правда, и Тиль из «Народной книги» в этом смысле уже мало похож на пикарескного героя средневековых бюргерских шванков, но отличие все же еще не столь разительно, как в пьесе Кукхофа. Тиллю из пьесы присущи и высокая романтическая мечта, и органическое, лишенное корысти отращивание и презрение ко всякой лжи, глупости, косности, холопству, и трагизм интеллектуально и нравственно превосходящего окружающих одинокого человека, гонимого и убиваемого грубой силой. Все это достигается без ломки сюжета, лишь привнесением определенных эмоциональных утертонов, без нарочитой модернизации, без аллюзий и целищай в некие актуальные обстоятельства иносказательности²⁶. В герое «Народной книги» как бы смоделированы волновавшие антифашиста-подпольщика проблемы отношения современного интеллигента — творческого человека и революционера — к народу и к авторитарной власти.

Доминирующей страстью Тилиа из пьесы Кукхофа является обличение лжи, глупости, подбострастия и рабской покорности угнетению. Эта страсть сталкивает его не только с высокими господами, жестокими, алчными, привычными повелевать, но и с «десятью тысячами дураков», с «одержимыми холопским недугом» угнетенными. Обличитель, обрабацющий свою насмешливую критику в обе стороны, сам оказывается между двух огней²⁷. Он задыхается от отвращения и гнева, и его поступки и насмешки лишены корыстного расчета, напротив — они навлекают на него всяческие беды. Но они не бесплодны. На одном из проселков измученный скиталец встречает молодого путника, поразившего его своим острым умом и правдолюбием. Он оказывается духовным сыном Тилиа Эйленшпигеля. Пока тот, травимый своими ненавистниками, вел жизнь бездомного бродяги, посев его неведомо для него оказался плодотворным: его насмешливая мудрость «по всей стране дала всходы в лице тысячи веселых молодцов»²⁸.

В разоблачительных проказах Тилиа иногда улавливается определенная система. Одним из излюбленных методов, посредством которого он выводит на чистую воду лжецов и глупцов или вскрывает запытанную истину, является метод возвращения метафорам, идиомам, условным оборотам бытовой речи их прямого, дословного, собственного значения. Жадный и злой пекарь на просьбу бедняка о бесплатном куске хлеба отвечает: «Пусть лучше хлеб валяется в грязи, чем дать его тебе даром». Эйленшпигель выполняет «пожелание» пекаря: он вспарывает ножом мешок, и булки вываливаются в грязь. Старая, уродливая жена портного выгоняет Тилиа со словами: «Вон! И чтоб я тебя больше не видела проходящим в эту дверь!»²⁹ — и тот в точности выполняет приказ: сломав потолок и кровлю, он уходит по крыше.

Эти и многочисленные подобные им озорные проделки Тилиа Эйлен-

крупного философского произведения... и при этом поставить его в центр проблем нашего времени? Это вполне возможно. Можно даже легко себе представить Эйленшпигеля, который был бы комический-серьезным вариантом Фауста... Но, даже оставаясь в кругу «наивных» шванков «Народной книги», можно выбрать такие ситуации, в которых каждый раз находит свое выражение одна из великих — «вечных» — проблем человеческого поведения, в которых наивное уже не наивно, а заключает в своей простоте всю силу символического обобщения». — Adam Kuckhoff. Till Eulenspiegel. Spiel in fünf Bildern. Berlin, 1941, S. 89—90.

²⁶ «Мы совершенно отказались от «актуализации». — См. письмо к Туру Химмгофену от 26 августа 1932 г. — Adam Kuckhoff. Eine Auswahl, S. 175.

²⁷ Старший сын Кукхофа, известный в ГДР театровед Армин-Герд Кукхоф, так характеризует сущность образа Тилиа в пьесе своего отца: «Хитрец, который в шутливой маске отоживался высказывать сильным мира сего истинное мнение народа о них, но который вместе с тем показывал и людям из народа, пасовавшим перед трудностями, трусам, мещанам, жестоким эгоистам их отражение в шутливом зеркале». — См.: Adam Kuckhoff. Eine Auswahl, S. 388.

²⁸ Adam Kuckhoff. Till Eulenspiegel, S. 67.

²⁹ Там же, стр. 15, 32.

шпигеля по своей объективной сути очень близки тому, что Брехт называл «эффектом очуждения». Они основаны на разоблачении условностей обиходной речи и стереотипов социального поведения и имеют целью вернуть замаскированные привычной ложью человеческие отношения к изначальной истине, к естественному здравому смыслу. И нередко в эти годы Кукхоф в деле антифашистской пропаганды учился у своего героя искусству извлечения истины из-под вороха пышных, пустых, официальных фраз.

3

Кукхоф не был художником снов и озарений, безотчетных эмоциональных порывов. Подобно своим великим современникам Бертольту Брехту или Томасу Манну, писателям могучего интеллектуального склада, он никогда не выключал сознания в процессе творчества, рациональный анализ нередко опережал его художественную интуицию. Особая склонность Кукхофа к теоретическому мышлению находила свое выражение в эссе писателя по общеэстетическим вопросам и различным родам искусств — литературе, театру, кино.

В большинстве эссе Кукхофа сквозной нитью проходила идея социальной активности и ответственности художника. Их основной проблемой было отношение искусства и его творцов к общественному прогрессу, к народу и революционной борьбе. В обширной галерее мастеров культуры прошлого писатель останавливал свой взгляд с чувством симпатии и преклонения прежде всего на тех, кто был для него в этом смысле воплощением общественно-эстетического идеала: Ульрих фон Гуттеп, Готхольд Эфраим Лессинг, Георг Бюхнер... К каждому из них он мог бы применить слова, сказанные им в 1927 г. о Бюхнере: «Он был на столетие раньше человеком, которому следовало бы жить столетием позже. Кто может сомневаться, что сегодня он стоял бы там, где самой его сутью ему предназначено было стоять: в передовых рядах борцов за дело пролетариата и за социальную революцию!»³⁰

Жадный интерес Кукхофа к советскому искусству был прежде всего продиктован тем, что в нем он видел вдохновляющий пример творчества, возникшего на основе революционного движения народных масс. Он не устал восхищаться фильмами «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна³¹ и «Мать» В. Пудовкина — для него это самые великие художественные свершения эпохи. Столь же великой обновляющей силой для мирового искусства сцены являлся — в глазах Кукхофа — советский революционный театр 20-х годов. Вглядываясь в театральное движение революционной России, прислушиваясь к его урокам и воспринимая исходящие от него импульсы, Кукхоф приходит к идее «театра воли» (Theater des Willens).

Так называлась статья, которую писатель опубликовал в 1926 г. в журнале «Ди фолксбуэне». В ней Кукхоф констатировал неуклонную деградацию театра в буржуазном обществе как следствие утраты им социально-динамической функции. Возродить этот умирающий театр нельзя ни репертуарными ухищрениями, ни формальными экспериментами, ни даже попытками внешнего подражания советскому театру. «Россия имеет коммунистический театр потому, что она сама коммунистическая. У нас же этого хватает самое большее лишь на некий революционный довесок к либеральному театру, который несколько менее либеральным от него не становится»³². Поэтому, кстати, Кукхоф довольно скептически отно-

³⁰ Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 291—292.

³¹ «Это — неслыханно!.. «Потемкин» — это нечто, захватывающее стихийной мощью, нечто сильное, чистое и непосредственное...» — писал Кукхоф 12 мая и 17 мая 1926 г. Фрицу фон Унру. «Величайший человеческий документ из всего, созданного до сих пор в кино...» — писал он в 1927 г. в статье «Разве мы действительно теперь не свободны?» — См.: Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 139, 143, 226.

³² Adam K u c k h o f f. Eine Auswahl, S. 344.

силлся к различным формам немецкого «левого» театра (не исключая подчас и Пискатора). «Театр, который, скажем, занимался бы коммунистической пропагандой перед денежными мешками западных кварталов Берлина, стал бы как раз вследствие этого разрыва между сценой и зрительным залом пародией на самого себя»³³, — так писал Кукхоф в другой статье — «Живой театр» («Lebendiges Theater», 1927).

Главным фактором, определяющим социальную функцию театра, Кукхоф считал его публику. Надежды немецкого сценического искусства, его возрождение могут осуществиться, лишь когда оно станет искусством масс, когда в театр придет новая публика, массовый пролетарский зритель. Поэтому писатель предпочитал скромные, пока еще любительские опыты «Красных блуз» в рабочем Веддинге высокопрофессиональному театру на Ноллендорфплац. И именно в этой органической связи с революционными массами видел Кукхоф первопричину художественного новаторства советского театрального Октября. Как бы велико ни было значение его собственно эстетических экспериментов и открытий (Кукхоф их очень высоко ценил), но они все же были вторичны, ибо проистекали из революционно-массовой природы советского театра, из его общественной функции — «быть театром воли, тем единственным для нас путевым указателем, который может привести и нашу сцену к новому, по своим масштабам небывалому прежде влиянию»³⁴.

В «театре воли», к которому стремился Кукхоф, главное было не в предпочтении тех или иных художественных форм, не в ставке на определенных режиссеров и даже не в подборе репертуара, а прежде всего — в «сверхэстетической ответственности руководителя и единении всех вокруг общего дела»³⁵, т. е., иначе говоря, в общей ясности цели, в полном единодушии со зрителем и согласной с ним направленности всей работы театра на революционное преобразование общества.

Сходные мотивы определяли и характер теоретических интересов Кукхофа в области киноискусства. Эти интересы особенно активно проявились дважды: в конце 20-х годов писатель выступает с рядом работ, из которых важнейшая — доклад «Рабочий и фильм» («Arbeiter und Film», 1929—1930); в начале 40-х годов он работает над книгой «Тайна фильма» («Das Geheimnis des Films») об общей теории киноискусства, но не успевает ее закончить — предварительные фрагменты из книги в виде статей печатаются в газете «Национальдайтунг» (Эссен) в 1941—1942 гг. Особый феномен киноискусства в ряду других искусств Кукхоф видел в его изначально пролетарском происхождении, в том, что его очагом были рабочие кварталы и предместья и что «в истории кино заслуги рабочих масс бесспорны и значительны»³⁶. Перспективы дальнейшего развития киноискусства и возможности его идейно-художественного прогресса Кукхоф также ставил в зависимость от связи этого искусства с революционной практикой рабочего класса: «Кто этого до сих пор не знал, тому должны были открыты на это глаза великие русские фильмы «Потемкин» и «Мать» — бескомпромиссные произведения, народные, порожденные рабочим классом и все же несущие в себе человечность, далеко выходящую за узкопартийные рамки»³⁷.

В своих теоретических работах Кукхоф социально-политическим аспектам часто отдавал предпочтение перед собственно эстетическими. Это естественно вытекало из особенностей пути, пройденного им как гражданином и художником. Ему было бесконечно важно уяснить для себя самого и показать другим, какие огромные перспективы раскрываются для искусства в его слиянности с делом революционного рабочего клас-

³³ Там же, стр. 349—350.

³⁴ Там же, стр. 345.

³⁵ Там же, стр. 142.

³⁶ Там же, стр. 365.

³⁷ Там же, стр. 370—371.

са. Вместе с тем писатель никогда не переставал интересоваться и проблемами поэтики различных родов искусств. Так, в некоторых эссе он исследовал — в те годы еще недостаточно разработанный в мировом кинематографии — вопрос об особом художественном языке кино, о специфике выразительных средств экрана по отношению к формам сценического искусства.

В высшей степени интересны и значительны были идеи Кукхофа в области теории драмы. Наиболее убедительно они были изложены в послесловии к пьесе «Тиль Эйленшпигель».

Поводом для них послужила Кукхофу недраматическая природа героя и сюжета, к которым он решил обратиться в своей пьесе. Действительно, Эйленшпигель из «Народной книги» как характер бесконфликтен, в своем существе одинаков в любой ситуации, не знает внутренних борений. «Сие значит, что проблема безусловно не разрешима средствами драматического театра»³⁸. Но является ли драматичность, спрашивает себя Кукхоф, непременным условием сценической действительности пьесы? Обязан ли театр быть драматическим? В такой постановке вопроса нельзя не усмотреть некоторой переключки с теорией эпического театра Брехта. Эта переключка еще более отчетливо звучит в дальнейшем ходе рассуждений Кукхофа.

Да, театр немецкой классики, признает он, был почти исключительно драматическим. Но в истории мирового театра можно назвать эпохи и определенные художественные структуры, отнюдь не подчиненные принципу драматичности: древнеиндийский театр, Аристофана, театр европейского средневековья, комедию испанцев, итальянцев, Мольера, поздние пьесы Стриндберга и др. Уже Гёте указывал, что греческая трагедия не во всех своих компонентах драматична: в хорах она лирична, в донесениях вестников — эпична. Одним словом, опыт мирового театра учит, что сцена — это площадка, на которой совершаются оптические и акустические действия, и если эти действия, утверждает Кукхоф, подчинены законам ритма, учитывают пространственно-временные условия сцены и т. п., то они могут быть сценически эффективны независимо от того, «эпичны ли они, лиричны, драматичны или всё вместе»³⁹.

С этой точки зрения образ и сюжет народного Эйленшпигеля хотя и не драматичны, но вполне сценичны, и Кукхоф настаивает на своем праве ввести Тилиа на современные театральные подмостки. В публикационных условиях гитлеровской Германии писателю было трудно прямо указывать (как это мог делать Брехт) на общественно-политический эквивалент своих теоретических построений. По существу же речь шла о значении плебейских традиций и форм народного театра для сегодняшней профессиональной сцены и о возможности появления на ней фольклорного героя, революционного возмутителя спокойствия. Поэтому Кукхоф решительно выступал против высокомерно пренебрежительного отношения к плебейскому юмору. «Если оставаться в сфере театра, — писал он, — то мы утверждаем, что все зло началось в XVIII веке изгнанием Гансвурста с немецкой сцены»⁴⁰. Он отвергал установившееся в немецкой традиции разделение комедии на «высокую» и «низкую» (Аристофан, Шекспир, Кальдерон, Мольер не знали такого деления!), юмора — на духовный и грубый, низменный, ибо в этом снобизме видел выражение не только определенной художественной, но и общественной позиции.

В области эстетической мысли, так же как и в своей творческой практике, Кукхоф до конца своей жизни был боевым пропагандистом народного искусства и его тесной связи с революционным движением трудящихся масс.

³⁸ Adam K u c k h o f f. Till Eulenspiegel, S. 82.

³⁹ Там же, стр. 83.

⁴⁰ Там же, стр. 87. Ср. со взглядами Брехта по этому вопросу. — См.: И. М. Ф р а д к и н. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965, стр. 303—305.

ОППОЗИЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ГИТЛЕРОВСКОЙ ГЕРМАНИИ

В годы фашизма в оппозиционных кругах немецкой интеллигенции было популярно стихотворение Ганса Кароссы «Родник» («Der alte Brunnen»).

Когда ты спишь, то он тебе не слышен —
В ночной тиши немолкнувший родник.
И гость, проведший ночь под этой крышей,
К его журчанию уже привык.
Случается, что смутная тревога
Крадется в дом твой тихо, словно волк,
Слышны шаги у самого порога,
Хрустит песок, и вдруг родник умолк...
Проснувшись, не пугайся. Спит селенье.
На небе звезды. И в сердцах покой.
То мирный странник, преклонив колени,
Струю усталой черпает рукой.
Ушел прохожий — вновь родник лопочет...
Знай — ты не одинок в своей судьбе:
Один прошел и скрылся в мраке ночи,
Но кто-то, дальний, на пути к тебе ¹.

Перевод И. Фрадкина

В чем было обаяние этого стихотворения? Антифашистским его назвать нельзя. Вообще оно не содержит никаких политических мотивов, ни прямо, ни даже замаскированно высказанных. Но оно, если можно так выразиться, является «афашистским», оно находится вне круга нацистских понятий и интересов. Его нравственный подтекст, выраженное в нем жизнеощущение резко контрастировали с пафосом всечеловеческой бойни, с пропагандой варварства, с национальной ненавистью, со всеми антигуманистическими идеями и эмоциями, в совокупности своей составлявшими так называемое «национал-социалистское мировоззрение». Лирический герой стихотворения «Родник» верит в начала дружбы и солидарности, связующие людей между собой, верит в добрый миропорядок: человек не одинок, он — не «волк среди волков», он рождается на свет не для того, чтобы в жестокой борьбе стать либо господином, либо рабом; его согревает тепло других сердец, к нему тянутся — иногда незримо — нити участия, доброжелательности, отзывчивости...

Конечно, стихотворение Кароссы идилично. В жестокую фашистскую годину оно несло измученным душам утешение, но не вооружало их для борьбы. В этом отношении оно представляло собой лишь самую умеренную, косвенную форму неприятия гитлеризма. Были произведения, в которых это неприятие выражалось в более активной и решительной форме.

¹ Hans Carossa. Gedichte. Leipzig, 1935, S. 104.

В конце 1938 г. в обращении к Союзу немецких писателей Вильгельм Пик отметил: «Мы знаем, что наряду с изгнанными из Германии есть еще сотни немецких писателей в стране, которые — хотя они вынужденно являются членами Имперской палаты письменности — не стали предателями по отношению к делу разума, прогресса и культуры»². Литераторов, которых имел в виду В. Пик, часто называют «внутренними эмигрантами»³.

«Внутренняя эмиграция» не есть обозначение некоей единой идеологической позиции, поскольку это понятие относилось к литераторам разных политических мировоззрений и эстетических принципов. Это были писатели, жившие в годы нацизма в Германии, но не поддавшиеся фашистской идеологической унификации и не поставившие свое перо на службу проагандистским ведомствам Геббельса и Розенберга. Настроенные оппозиционно по отношению к нацистскому режиму, они писали произведения, в той или иной степени свидетельствовавшие о неприятии ими гитлеровской идеологии и общественной практики.

Степень и форма этого неприятия были различными. Часто оно сказывалось лишь в максимальной аполитичности содержания произведений, в нарочитом уклонении авторов от тем и сюжетов, которые могли бы их понудить к изысканию лояльности к официальному фашистским доктринам. Таких боязливо уклончивых писателей, балансирующих между нежеланием компрометировать себя в глазах демократического общественного мнения и страхом навлечь на себя гнев нацистских властей, было много. И хотя после 9 мая 1945 г. представители именно этой категории писателей (Франк Тис, Манфред Хаусман и др.) развернули шумную активность, рекламируя свои «антифашистские заслуги», истинная роль оппозиционной литературы была заключена не в них. Их «эскапистские», избегающие социальной ангажированности и определенности исторические, любовно-психологические и пр. романы, хотя и давали возможность угадать общественные настроения авторов, но по существу антифашистскими не были и, как правило, не представляли значительной идейно-художественной ценности.

Достоинства этих писателей носили преимущественно негативный характер: они уклонялись от служения нацистской пропаганде. Уже одно это говорило в их пользу. Но в Третей империи были и литераторы, которые ставили перед собой более определенные позитивные цели, т. е. стремились воплотить свои антифашистские убеждения в творчестве и гражданском поведении. Конечно, для того, чтобы их произведения легально издавались внутри страны, им приходилось писать эзоповым языком, антифашистские идеи высказывались в них не в открытой форме, а иносказательно, будучи зашифрованы в исторических или фантастических, легендарно-сказочных сюжетах. Перед этими писателями стояла трудная задача: благополучно миновать фашистские органы идеологического надзора, не потревожив их бдительность, и в то же время устано-

² Wilhelm Pieck. Gesammelte Reden und Schriften. Bd. V. Berlin, 1972, S. 540.

³ Литературе «внутренней эмиграции» в буржуазной германистике посвящено много работ, носящих, как правило, тенденциозный характер, выдвигающих на передний план литераторов консервативных и националистических (вплоть до Э. Юнгера и даже Г. Гримма) и замалчивающих писателей демократических и подлинно антифашистских. Наиболее объективная оценка «внутренней эмиграции» содержится в кн.: Ernst Loewy. Literatur unterm Hakenkreuz. Frankfurt am Main, 1967. В марксистском литературоведении проблемы «внутренней эмиграции» освещены в работах: Wolfgang Brekle. Die antifaschistische Literatur in Deutschland (1933—1945). — «Weimarer Beiträge», 1970, № 6; И. М. Фрадкия. Голоса другой Германии. — «Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945». М., 1972.

вить взаимопонимание с предполагаемыми читателями, вещая на той самой волне, на какую настроены их приемники.

Была ли выполнима такая задача? Ставил ли ее кто-нибудь перед собой? Существовала ли вообще и могла ли существовать в гитлеровской Германии легальная литература, оппозиционная по отношению к режиму? ⁴ Эти вопросы особенно страстно (и нередко пристрастно) обсуждались немецкой общественностью в первые месяцы после разгрома нацизма. Поводом для спора тогда послужил ответ Томаса Манна на открытое письмо Вальтера фон Моло, призывавшего великого писателя-гуманиста вернуться из изгнания на родину. В ответном письме в октябре 1945 г. Т. Манн высказал немало горьких, но справедливых истин относительно преступлений, которые совершались именем немецкого народа, и относительно вины народа, в том числе и его духовной элиты. Будучи прав в своем гневе и осуждении, Т. Манн не располагал, однако, в то время достаточно полной информацией; только этим можно было объяснить его заявление по поводу «книг, которые вообще могли быть изданы в Германии между 1933 и 1945 годами», что они «источают запах крови и позора» и что «все их следовало бы пустить на макулатуру» ⁵.

Эти слова разожгли спор, в котором Т. Манну возражали не только уязвленные в своих чувствах националисты. Оспаривая его суровый приговор, можно было, в частности, сослаться на некоторые прежние суждения Т. Манна. Разве, например, не утверждал он сам в письме к Эдуарду Корроди от 3 февраля 1936 г., что внутри Германии есть немало писателей, которых духовно ничто не отделяет от писателей антифашистской эмиграции, разве не ему принадлежали слова: «живущие за границей немецкие писатели... не должны без разбора, с презрением смотреть на тех, которые пожелали или оказались вынуждены остаться дома...»? ⁶

В ходе дискуссии 1945 г. выступил, в частности, Франк Тис со статьей «Внутренняя эмиграция». Термин этот был подхвачен другими участниками спора и со временем создалось впечатление, что и само понятие «внутренняя эмиграция» было впервые введено именно Ф. Тисом и что ему принадлежал приоритет открытия оппозиционной литературы в фашистской Германии. Поскольку, однако, позиция Тиса в «великой контроверзе» была неприглядно националистической, саморекламной и враждебной по отношению к антифашистским писателям-изгнанникам, то это в глазах немецкой демократической общественности бросало тень и на исповедуемый им тезис о «внутренней эмиграции». На самом же деле, хотя Тис и использовал понятие «внутренней эмиграции» в своих неблагоприятных целях, вовсе не он был его автором. Это выражение гораздо раньше широко применялось немецкими антифашистскими писателями-эмигрантами, и, что еще более важно, они, находясь в изгнании и наблюдая извне за развитием литературы в Германии, неизменно признавали наличие в ней оппозиционного, антифашистского (хотя, разумеется, инсказательно выражающего свою тенденцию) направления ⁷.

К свидетельствам Вильгельма Пика и Томаса Манна можно добавить еще ряд других. Так, Клаус Манн в романе «Вулкан» (1939) неоднократно — устами персонажей и от рассказчика — говорит о «внутренней эмиграции» и высказывает мысль об объединении «сил внутренней и внешней эмиграции» ⁸. Характеризуя в московском журнале «Дас Ворт» об-

⁴ В свое время автор этих строк ответил на этот вопрос отрицательно (см.: И. Фрадк и н. Литература новой Германии. М., 1961, стр. 37—38). Более глубокое изучение материала заставляет его ныне пересмотреть прежнее утверждение.

⁵ «Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland». Hrsg. J. F. G. Grosseg. Hamburg — Genf — Paris, 1963, S. 31.

⁶ Thomas Mann. Briefe 1889—1936. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main, 1962, S. 410.

⁷ См. также: «Exil und innere Emigration». Frankfurt am Main, 1972.

⁸ Klaus Mann. Der Vulkan. Frankfurt am Main — Hamburg, 1956, S. 413.

пественную и творческую позицию Ганса Фаллады, оставшегося в Германии, Курт Керстен также употребляет выражение «внутренняя эмиграция»⁹. К этому же понятию обращается в статье «В тупике» (1939) и Франц К. Вайскопф¹⁰. Особенное значение в этом смысле имели высказывания Иоганнеса Р. Бехера. Так, в письме к Ф. Тису от 26 января 1946 г. он подчеркивал исторические заслуги антифашистских писателей-изгнанников, которые «современные оповестили мировую общественность» о том, что «и в Германии есть внутренняя эмиграция, в невообразимо тяжелых условиях оказывающая сопротивление гитлеровской тирании. Выражение «внутренняя эмиграция» уже в 1934—1935 гг. было сформулировано «внешней эмиграцией», и никогда не стояли мы на той точке зрения, что изгнанная из Германии литература одна и единственно представляет всю немецкую литературу»¹¹. Примерно в это же время в «Речи памяти поэтов, умерших за свободу Германии» Бехер говорил: «Мы никогда не забывали, что под гитлеровским господством немецкая литература и внутри Германии жила в изгнании. И мы читали и вычитывали все, что в некоторых произведениях было скрыто за строками и между строк»¹².

Литература «внутренней эмиграции» была, как уже отмечалось, неоднородна. Слова И. Р. Бехера относились, очевидно, не к ее «эскапистской» части, а к общественно-активным писателям, стремившимся высказать свое неприятие гитлеризма. Так, Эрнст Вихерт, Вернер Бергенгрюн, Рейнгольд Шнейдер, Луиза Ринзер, Арнольд Броннен, наряду с легальным изданием произведений «с двойным дном», совершали как в сфере литературного творчества, так и гражданского поведения действия, которые можно было квалифицировать лишь как акты прямой борьбы против гитлеровского режима. Эти писатели рисковали многим, ставили на карту свободу, возможно, и жизнь, подвергались административным и политическим репрессиям.

Оппозиционная литература группировалась вокруг некоторых журналов и издательств, которые, разумеется осторожно, с неизбежными компромиссами, проводили отклоняющуюся от официального курса линию. Таким, например, в первые годы фашистской диктатуры было издательство Фишера—Бермана, печатавшее таких авторов, как Томас Манн, Герхарт Гауптман, Бернгард Келлерман, Оскар Лёрке, Отто Флаке, Эрнст Пенцольдт, Луиза Ринзер, Альбрехт Гёз и др. После того как это издательство из-за «неарийского происхождения» его владельцев было вынуждено эмигрировать, его преемником в Германии стал Петер Зуркамп, унаследовавший его портфель и его авторов. Одновременно Зуркамп руководил журналом «Нойе рундшау», в котором сотрудничали Оскар Лёрке, Вильгельм Леман, Рейнгольд Шнейдер и др. В 1943 г. Зуркамп был арестован и заключен в концлагерь, издательство было конфисковано, журнал закрыт. Другими очагами оппозиционной литературы были журнал «Дойче рундшау», запрещенный в 1942 г. после ареста его редактора Рудольфа Пехеля, католический журнал «Хохланд», выходивший под эгидой Карла Мута и закрытый в 1941 г., и журнал протестантского направления «Эккарт», во главе которого до его закрытия в 1943 г. стоял поэт и прозаик Курт Иленфельд.

В большинстве произведений «внутренних эмигрантов» изображались не политические и не в собственном смысле слова социальные, а скорее психологические и нравственные конфликты. Утилитарной морали фашизма, морали расовой «целесообразности», относительной этике, поставленной в зависимость от политических расчетов, эти писатели стремились противопоставить абсолютные ценности общечеловеческой нравственности.

⁹ «Das Wort», 1938, N 2, S. 135.

¹⁰ Franz C. Weiskopf. Literarische Streifzüge. Berlin, 1956, S. 93.

¹¹ «Die große Kontroverse», S. 99.

¹² Johannes R. Becher. Vom Anderswerden. Berlin, 1952, S. 131.

У некоторых из них «враждебность фашизму проистекала из их христианского гуманизма»¹³. Для писателей глубоко религиозного мировоззрения — католиков Вернера Бергенгрюна, Рейнгольда Шнейдера, Луизы Ринзер, Лео Вайсмантеля, Стефана Андреса, протестантов Эрнста Вихерта, Отто фон Таубе, Рудольфа Александра Шредера — опорой были категории христианской этики. Вместе с тем многие писатели, в религиозном отношении более или менее индифферентные, находились в оппозиции к фашистскому варварству по другим мотивам. Неприятие гитлеровского режима у Герхарта Гауптмана, Рикарды Хух, Бернгарда Келлермана, Ганса Фаллады, Эриха Кестнера, Казимира Эдшмида, Оскара Лёрке, Вильгельма Лемана, Ганса Лейна, Эрнста Пенцольдта, Эма Велька, Эрнста Барлаха и многих других было продиктовано (разумеется, со свойственными каждому из них индивидуальными различиями и особенностями) их приверженностью к традиционным демократическим установлениям, развитым чувством социальной справедливости, отрицанием национализма и расизма, стремлением художников-реалистов изображать неприкрашенную правду жизни, наконец, преданностью идеалам гуманизма.

2

Вернер Бергенгрюн (Werner Bergengruen, 1892—1964) происходил из немецко-шведской семьи с глубокими культурными традициями. С родом Бергенгрюнов узам кровного родства был связан русский полководец Барклай де Толли. Будущий писатель родился и провел годы юности в Риге. Впечатления этих лет, близкое соприкосновение с русскими людьми и их духовным миром оставили неизгладимый след в сознании Бергенгрюна. Они сказались в тематике ряда его произведений и предопределили его роль как посредника между русской и немецкой культурой: перу Бергенгрюна принадлежат переводы на немецкий язык «Войны и мира», «Казаков» и «Хаджи Мурата» Льва Толстого, «Отцов и детей» Тургенева, «Преступления и наказания» и «Идиота» Достоевского.

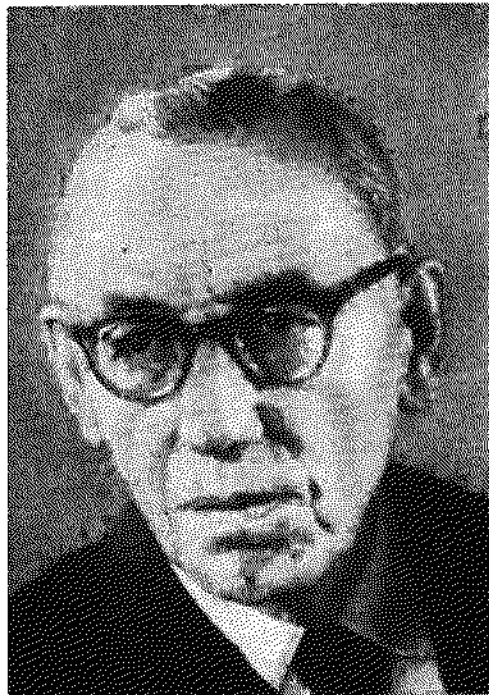
Но, с другой стороны, немецкая дворянская и патрицианско-бюргерская среда, занимавшая в то время в Курляндии, Лифляндии и Эстляндии социально-привилегированное положение, среда, в которой воспитывался молодой Бергенгрюн, способствовала выработке у него определенной системы консервативных взглядов. В юности он считает себя патриотом России, но России Романовых, «образованных классов» и символизирующей ее историческую стабильность православной церкви. Позднее в Германии он участвует в качестве добровольца лейтенантом германской армии в первой мировой войне, а по ее окончании сражается в составе Балтийского ландсвера против Советской власти в Латвии.

Впоследствии Бергенгрюн в некоторых отношениях пересмотрел политические взгляды своей молодости: тяготение к некоему патриархально-идеализированному монархизму и социально-консервативным доктринам сохранилось у него на всю жизнь, но от националистических и милитаристских симпатий он с годами решительно освободился. «С детства, — писал он уже в преклонном возрасте, — мои представления об отечестве были довольно топорными, в них было больше эмоций, чем разума, и — по заведенному правилу — они были сильно проникнуты милитаристским духом... Мой отход от бисмарковского государства и великогерманской идеологии, наметившийся еще в «Немецком путешествии» (1934. — *И. Ф.*), в «Вечном императоре» (1937. — *И. Ф.*) стал уже вполне явным»¹⁴.

В 1922 г. Бергенгрюн опубликовал свой первый роман, положивший начало его профессиональной литературной деятельности. За десять лет

¹³ «Weimarer Beiträge», 1970, N 6, S. 409.

¹⁴ Werner Bergengruen. Dichtergehäuse. Zürich, 1966, S. 411.



Вerner Бергенгрюн
Фотография

он выпустил 22 книги — романы, новеллы, стихи, но это были в основном опыты ученика, еще не ставшего мастером. Свой экзамен на аттестат творческой зрелости он держал не в Веймарской, а в гитлеровской Германии, и именно в эти годы он достиг наибольших идейно-художественных свершений.

К кровавой диктатуре Гитлера Бергенгрюн с самого начала отнесся резко отрицательно. С жизнью трудящихся писатель соприкасался мало, социалистическое рабочее движение было ему чуждо, его общественный опыт обусловил ограниченность его социальных позиций. Однако, каковы бы ни были общественные послыжки бергенгрюновской враждебности фашизму, враждебность эта была по-своему бескомпромиссной. Консерватизм писателя внушал ему отвращение к неистовым эксцессам коричневых орд, размахивавших знаменем «национальной революции», а его глубокая религиозность (он был верующим христианином, в 1936 г.

перешедшим из протестантизма в католицизм) связана была с определенными принципами, не совместимыми с теорией и практикой национал-социализма.

Уповая на «подслеповатость» режима и на повышенную зоркость и обостренный слух читателей, Бергенгрюн вкладывал в некоторые свои легально издаваемые произведения аллегорический антифашистский смысл. Но, не ограничиваясь этим, он писал и стихи прямого, неприкрытого политического содержания, которые нелегально размножались в списках, переходили из рук в руки. Рукописное и машинописное размножение и распространение позволяло Бергенгрюну объясняться с читателем без обиняков и двусмысленностей. В годы войны переписка втайне велась в частных домах, канцеляриях и машинописных бюро учреждений, в церковных приходах... Переписывались и распространялись стихи Бергенгрюна, но и сам писатель с женой перепечатывал на машинке листовки «Белой розы» и проповеди кардинала фон Галена, а затем развозил их на велосипеде и опускал в почтовые ящики. Другой формой контакта с публикой были авторские чтения, изредка официально разрешенные, но чаще организуемые в частных домах.

Еще в первые годы гитлеризма Бергенгрюн начал сочинять сатирические двустипшия, в которых бичевал кровавые злодеяния режима. Они распространялись и исчезали в глубине антифашистского подполья без имени автора, который впоследствии лишь по памяти смог восстановить некоторые из них:

Ende, Schwätzer, endlich deine miesen
Reden! Adolf? Ja, ich meine diesen.
Rassenabgott deiner Rindermasse,
Oberhornschs deiner Minderrasse,
Taugst fürwahr zum Strohbrandschürer fein.

Führer, sprich: Wo ist dein Führerschein?..
...Deutschland spricht: «Bald stürzen deine Mauern,
Brauner Lagerzwingherr! Meine dauern»¹⁵.

В 1935—1936 г. Бергенгрюн пишет цикл стихотворений «Вечный император» («Der ewige Kaiser»). В них сквозь исторические акцессуары далеких эпох и неоклассическую строгость формы отчетливо выступают вполне современные конфликты. Антинацистский пафос этих стихотворений для внимательного читателя был очевиден. Поэт отдавал себе отчет в невозможности легального появления этих стихов в фашистской Германии. Через своего друга он передал цикл «Вечный император» для анонимного опубликования в австрийское издательство Шмидта-Денглера, где он и вышел в свет в 1937 г. После аншлюса Австрии гестапо проводило следствие, чтобы установить автора анонимной книги, шантажировало и угрожало издателю и посреднику. Спасая их, Бергенгрюн был вынужден признать свое авторство, и лишь случайность уберегла его от жестоких репрессий.

Впрочем, общий характер литературной деятельности Бергенгрюна органами фашистской власти был замечен и оценен по достоинству. В том же 1937 г. писатель был исключен из Имперской палаты письменности, поскольку он — как гласило официальное обоснование — «непригоден к сотрудничеству в строительстве немецкой культуры посредством литературных публикаций». После этого Бергенгрюн лишь с трудом публиковал свои произведения на основании разовых разрешений. Кроме того, он находился под постоянным надзором различных инстанций, шпионивших за ним и составлявших официальные заключения о его политической неблагонадежности. Все это сказалось на формах литературной активности писателя. Его новые произведения все реже появлялись в витринах книжных магазинов, все чаще они расходились в нелегальных списках. Все больше рукописей оседало в ящиках его письменного стола, чтобы увидеть свет в будущем, после разгрома фашизма.

Последней из таких рукописей был написанный в 1944 г. цикл стихотворений «День гнева» («Dies irae»). В гневной пафосной манере, напоминавшей стиль библейских пророков, клеймил поэт преступления фашистского режима, позорный конформизм соотечественников и провозвещал справедливое возмездие за их нравственную вину. Некоторые из этих стихотворений — «Ложь», «Соль и пепел», «Последнее богоявление» — достигали большой, хотя скорее риторической, чем собственно поэтической, силы, дышали праведным чувством строгой и неподкупной справедливости.

Одним из наиболее заметных явлений литературы «внутренней эмиграции» был роман Бергенгрюна «Тиран и суд» («Der Großtyrann und das Gericht»). Рассказывая уже значительно позднее об обстоятельствах его возникновения, автор вспоминал: «Этот роман в своей значительной части был написан в национал-социалистскую эру и тогда же был опубликован. Но замысел его складывался еще до господства национал-социализма, и следовательно, роман не был задуман изначально как памфлет против него. Однако благодаря стремительности событий роман уже во время его написания вполне естественно и необходимо оказался вовлеченным в борьбу против тирании и затем совершенно сознательно использован как боевое оружие на фронте духовного сопротивления»¹⁶.

По своей сюжетной схеме роман Бергенгрюна напоминает традиционный детектив. «Развитие действия, — пишет Петер Майер, — следует испытанным правилам построения детективного романа. Исходным пунктом является убийство, в своей основной части повествование рассказывает

¹⁵ Werner Bergengruen, Dichtergehäuse, S. 112, 113.

¹⁶ Werner Bergengruen, Rückblick auf einen Roman. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1961, S. 19.

о поисках убийцы и развязку образует его неожиданно-ошеломляющее открытие»¹⁷. Однако легко заметить, что писателя занимает не сама по себе детективная интрига, что его интересуют не фабульные ухищрения, не загадки и улики, не противоречия следственных версий, а нравственно-психологические реакции вовлеченных в события лиц, мотивы их поступков. И Массимо Несполи, которого в его фальшивом сыском усердии погоняет угроза смерти, и Виттория Конфини, которую на путь подлога толкает ее любовь к Несполи, и Диомед, который во имя чести и справедливости идет на бесчестный и несправедливый поступок, и дон Лука, который из страха готов было нарушить свой священнический обет, но сумел все же остаться верным ему, и красильщик Спероне, который длительное и трудное служение долгу хочет заменить мгновенным жертвенным подвигом, и наконец, сам правитель вымышленного итальянского города Кассано, тиран, который, присвоив себе права высшего судьи, поддался соблазну считать себя равным господу-богу, — каждый из них по условиям философско-параболического сюжета поставлен в некую «пограничную ситуацию»: он должен принять решение, совершить поступок, каждый из них держит свой нравственный экзамен, и на этом экзамене сосредоточен весь интерес автора.

В романе «Тиран и суд» можно различить три смысловых уровня. При поверхностном взгляде может показаться, что он целиком посвящен выяснению теологических проблем, толкованию неких чисто догматических категорий христианства: искушения, соблазна, греха, гордыни и т. п. Конечно, автор, как правоверный католик, действительно, питает особый интерес к этим понятиям религиозного мышления, но интерес этот, все расширяясь и углубляясь, ведет читателя в области, выходящие далеко за пределы церковной схоластики.

Здесь начинается второй смысловый уровень романа, связанный с общими философскими и нравственными проблемами. «Это соответствовало моей натуре — задумываться о конфликтных отношениях между правом и властью, справедливостью и государственной целесообразностью», справедливостью и требованиями жизни»¹⁸, — так говорил впоследствии Бергенгрюн в речи в Майнцской Академии наук и литературы. Трагический морально-философский вопрос об абсолютных и бескомпромиссных гуманистических требованиях правды и справедливости, подавляемых во имя «высоких» соображений государственной необходимости, этот вопрос, занимающий важное место в романе «Тиран и суд», генетически был связан со страшными общественными проявлениями тоталитарной власти. И он подводит уже вплотную к третьему, наиболее глубоко залегающему смысловому уровню романа — антифашистскому.

В уже цитированной речи Бергенгрюн так характеризовал внезапный сдвиг, происшедший в процессе работы над романом, в 1933 г. «Предусмотренное планом действие романа вдруг обрело зловещую, страшную актуальность. Вопросы, которые я думал поставить перед персонажами моей книги, требовательно встали перед целой нацией. Повсюду выявилась легкая соватимость безвластных и находящихся под угрозой. Все человеческие свободы были отменены, над каждым нависла опасность, и почти все, сопричастные власти, вплоть до самых мелких, не устояли перед искушением возомнить себя равными богу»¹⁹.

Все действие романа пронизано множеством параллелей. Безмерная и бесконтрольная личная власть тирана, дух истерического верноподданничества («Он был любим простым народом, как почти каждый деспот»²⁰), террор и произвол как принципы государственного управления, атмосфера универсального страха, оказывающая развращающее влияние на граж-

¹⁷ Peter Meier. Die Romane Werner Bergengruens. Bern, 1967, S. 6.

¹⁸ Werner Bergengruen. Rückblick auf einen Roman, S. 20.

¹⁹ Там же, стр. 19.

²⁰ Werner Bergengruen. Der Großtyrann und das Gericht. Zürich, 1971, S. 77.

дан, сфабрикованные, вымышленные преступления как повод для репрессий,— во всем этом читатели находили многочисленные аналогии событиям первых лет фашистской диктатуры. Правда, из этого не следовало, что «Тиран и суд» был романом-шифровкой (Schlüsselroman), т. е. что за его персонажами и описанными в нем событиями подразумевались вполне конкретные лица и происшедшие из жизни Третьей империи. Напротив, Бергенгрюн впоследствии сам возражал против того, чтобы в образе тирана (на основании таких его признаков, как бездетность или интерес к строительным делам) видеть замаскированный портрет Гитлера. Такое сопоставление он считал незаслуженно лестным для фигура — «чудовищного упростителя» и «преступного дурака»²¹.

Специфический антифашизм Бергенгрюна имеет свои слабые стороны. Он сочетается в романе с некоторыми консервативными предрассудками. А главное — он не связан с художественным анализом фашизма как явления социального. С точки зрения Бергенгрюна,— это некая глубоко антигуманная форма человеческих отношений, вызванная к жизни нарушением нравственных норм и забвением господних заповедей. Но чем вызваны это нарушение и это забвение? Так далеко художественная мысль писателя не заходит, а если и заходит, то не дает убедительных ответов. Характерен сквозной мотив, проходящий через весь роман: над Кассано разразилась гроза, после которой переменялась погода и подул жаркий, раздражающий ветер. С действием этого ветра на психику граждан связаны и дерзкая затея одержимого манией величия тирана, и вся та путаница доносов, подкупов и подлогов, лжесвидетельств, наветов и ложных признаний, которая совершенно дезорганизовала жизнь города. После обличительной речи донна Луки и раскаяния тирана наваждение рассеивается и одновременно прекращается удушливый ветер, восстанавливается свежая, ясная погода. Разумеется, ветер в романе носит условный характер — автору не приходит в голову объяснять воцарение фашизма метеорологическими причинами. Но смысл этого символического мотива все же лишь в том, что фашизм — это некое злое поветрие, моральная скверна.

Пусть вывод, к которому пришел Бергенгрюн, содержит в себе весьма ограниченную истину. Но и такой вывод является все же выводом антифашистским. Поэтому никак нельзя согласиться со швейцарским литературоведом Хансом Бенцигером, который пишет о Бергенгрюне: «Он не стал борцом Сопротивления, ибо люди, согласно его убеждениям, не властны изменить мир»²². Конечно, борцом Сопротивления, т. е. последовательным революционером-подпольщиком, автор романа не стал. Но своей книгой он стремился влиять на людей в антифашистском духе, ибо вовсе не считал их не способными к активному действию и действие это не считал тщетным. А что касается «его убеждений» относительно неизменяемости мира, то он сам опроверг домыслы Бенцигера, точно сформулировав свою точку зрения в речи по поводу присвоения ему степени Почетного доктора Мюнхенского университета: «Человеческие учреждения изменяемы и требуют тех или иных изменений, и многое из того, что с излишней поспешностью причисляют к мировому устройству, в действительности относится к области человеческих учреждений»²³.

«Тиран и суд» появился сначала в газете, печатавшей роман с продолжениями из номера в номер. Но редактор газеты предъявил автору ряд требований, вызванных боязнью репрессий со стороны гитлеровских властей. Во избежание неприятностей (хотя официальным мотивом была забота о «художественном совершенстве») автору было предложено изме-

²¹ Werner Bergengruen. Rückblick auf einen Roman, S. 25.

²² Hans Bänziger. Werner Bergengruen. Weg und Werk. Bern, 1961, S. 19.

²³ Hermann Kunisch. Der andere Bergengruen. Mit einer Antwort von W. Bergengruen. Zürich, 1958, S. 52—53.

нить название романа — не «Тирани и суд», а «Искушения», а в тексте вообще не употреблять слова «тиран», называя вместо того героя «справителем», «властителем» и т. п., вычеркнуть упоминания о его бездетности и увлечении строительством и удалить рассуждения о политике, правосудии, государственной целесообразности и т. д. — короче говоря, все, в чем можно было усмотреть крамольные намеки. Бергенгрюн принял эти требования, но почти одновременно, осенью 1935 г., роман вышел отдельным изданием в первоначальной авторской редакции, в которой не было изменено ни одного слова. Сопоставляя две разительно отличные друг от друга редакции, газетную и книжную, читатель сам мог сделать для себя поучительные выводы, отнюдь не лишённые определенного антифашистского смысла. Книжная редакция, выходя повторными изданиями, достигла вскоре тиража свыше ста тысяч экземпляров. Ряд провинциальных газет перепечатал роман в его книжной редакции. Еще в 30-е годы он появился в шведском, голландском и французском переводах.

Выход романа не вызвал поначалу никакого политического скандала. Он не был запрещен, и на него даже появились положительные отзывы в печати. Лишь после того, как книга получила антифашистский политический резонанс в стране, гитлеровские инстанции начали пересматривать свое к ней отношение. В 1941 г. появилась уничтожающая рецензия на роман с требованием запретить его. Эта рецензия была напечатана по инициативе Альфреда Розенберга в органе руководимой им «Имперской службы поощрения немецкой письменности при уполномоченном по надзору за мировоззрением» (Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums beim Beauftragten für die weltanschauliche Überwachung). Однако этот сигнал со стороны «службы поощрения посредством надзора» был сигналом запоздавшим, уже бессильным воспрепятствовать успеху и широкому распространению романа.

Но следующий роман Бергенгрюна, «На земли яко на небеси» («Im Himmel wie auf Erden», 1940), был вскоре после выхода в свет запрещен и изъят из обращения. Этот роман, эпиграфом к которому стояли слова: «Не предавайся страху!», был по характеру поставленных в нем проблем связан с «Тирани и судом»: и здесь страх, массовая запуганность и терроризированность рассматриваются в их влиянии на общественную жизнь и моральное состояние людей.

Действие этого романа происходит в 1524 г. в Берлине и его окрестностях. Государство Бранденбург повергнуто в панику предсказанием потопа, который должен поглотить навсегда города и села страны. Чувство страха действует в той или иной степени деморализующе на всех, начиная с курфюрста Иоахима I и до самого последнего его подданного. Разумеется, эта ситуация всеобщей терроризованности и деморализации заключала в себе достаточно прозрачные иносказательные моменты, связывавшие повествование с политической обстановкой в гитлеровской Германии. К тому же роман содержал еще один крамольный мотив: в нем в сочувственных красках изображались венды, славянское племя, жившее в средние века в районе реки Шпрее. Этот мотив, тем более в обстановке войны, после оккупации Польши и Чехословакии, в преддверии нападения на Советский Союз, придавал роману дополнительную антифашистскую окраску. Нацистский историк Ф. Куршман позднее, уже в разгар войны с Советским Союзом, адресовал Бергенгрюну «в то время очень опасный упрек, что писатель выражает враждебные Германии воззрения, ибо он рисует вендов слишком положительно»²⁴.

Нацистское двенадцатилетие было временем, когда творчество Бергенгрюна достигло наибольшего общественного значения и резонанса. В послевоенные годы он почитался преимущественно как носитель определен-

²⁴ Hans Bänziger. Werner Bergengruen. Weg und Werk, S. 77.

ной гражданской традиции, как один из тех писателей, которые не уронили чести и достоинства немецкой литературы в условиях фашистской тирании, но его новые произведения уже не вызывали к себе прежнего интереса. Они производили архаическое впечатление, в них постепенно все более утрачивалась связь с актуальными и волнующими проблемами послевоенного мира.

3

Перечень писателей — «внутренних эмигрантов» по справедливости можно начать именем Гауптмана²⁵. «Хотя Герхарт Гауптман, позволявший Геббельсу себя чествовать, вел себя как гражданин не всегда так, как хотелось бы надеяться и ожидать от великого писателя, но в своем творчестве, однако, он не пошел ни на какие уступки деспотизму»²⁶. И более того, в ряде его произведений легко прочитывался их антифашистский подтекст. В реквиеме «Потемки» («Die Finsternisse», 1937) звучал протест против расистских преследований. В поэме «Великий сон» («Der große Traum», 1942) поэт с гневом и скорбью начертил образ своей оскверненной и опозоренной родины. Наконец, в написанной в 40-е годы драматической тетралогии об Атридах Гауптман заклеил кровавое неистовство войны и предрекал справедливое возмездие.

К оппозиционным писателям в годы фашизма принадлежал и Бернгард Келлерман. Неприятие гитлеровского режима и нацистской идеологии, присущее всему его творчеству, наиболее отчетливо сказалось в романе «Песнь дружбы».

Следует выделить также Рейнгольда Шнейдера (Reinhold Schneider, 1903—1958), писателя и ученого, гуманиста и мужественного человека, самоотверженно помогавшего в страшные годы множеству людей, которые подвергались преследованиям по политическим и расовым мотивам. Шнейдер отличался обширной эрудицией во всех сферах всемирной истории. В частности, среди его повестей обращают на себя внимание некоторые, написанные на темы русской истории. Во время войны Шнейдер через некоторых священников вермахта распространял среди военнослужащих брошюры со своими рассказами, стихами, эссе, проникнутыми антигитлеровской тенденцией. В сговоре с издателем Иозефом Россе ему удавалось хитроумно обходить официально объявленный ему в 1942 г. «публикационный запрет». Возбужденное против него весной 1945 г. обвинение в «подготовке государственной измены» осталось без последствий из-за скорого окончания войны.

Среди многочисленных произведений Шнейдера, в большинстве которых сказывались антифашистские убеждения автора, выделялся рассказ «Утешитель» («Der Tröster», 1934, 1943). Его герой Фридрих фон Шпее, немецкий поэт XVII в. и католический прелат, прославился своими мужественными и гуманными выступлениями в защиту «ведьм», которых на основании изуверских обвинений подвергали пыткам и казням. Кошмарные видения фон Шпее о страданиях невинных жертв были навеяны в рассказе возмущением Шнейдера против гитлеровских концлагерей, преследований инакомыслящих, гестаповского террора.

Особо значительное место в творчестве Шнейдера занимали его «сцены из времени конкистадоров» — «Лас Касас перед Карлом V» («Las Casas vor Karl V», 1938). Эта повесть была проникнута пафосом страстного протеста против расового гнета и террора. Она воспринималась читателями как выступление против антисемитской политики гитлеровцев.

Доминиканский монах Лас Касас является свидетелем страшной жестокости конкистадоров и испанской колониальной администрации по отношению к коренному индейскому населению Мексики. Полный сознания

²⁵ См. главу о нем в четвертом томе «Истории немецкой литературы». М., 1968.

²⁶ Ernst Loewy. Literatur unterm Hakenkreuz, S. 28.



Рейнгольд Шнейдер
Фотография

своего нравственного религиозного долга по отношению к поработленным и ограбленным краснокожим братьям, он отправляется в Испанию, чтобы защитить их права и интересы перед престолом. В Вальядолиде он отстаивает свою точку зрения в многодневном диспуте с ученым-правоведом Сепульведой в присутствии короля. Он страстно протестует против тезиса о том, что носителям «истинной веры» в отношениях с иноверцами все дозволено. Защищая индейцев, он защищает определенные принципы человеческой нравственности, которые не могут и не должны быть принесены в жертву никаким соображениям государственной целесообразности или необходимости. «Злыми средствами,— восклицает Лас Касас,— мы не сможем достичь добра! А наши средства суть злые средства. И если бы мне было разрешено поднять здесь зеркало правды, здесь, перед твоими глазами, господин и король, то в нем бы тысячекратно отразились злые средства, и всякий, кто бы в него за-

глянул, должен был бы покраснеть от стыда»²⁷.

В сюжетной коллизии повести Шнейдера несомненно присутствует элемент «благородной наивности». Выступление Лас Касаса перед Карлом V напоминает о возвышенном красноречии маркиза Позы перед Филиппом II. Но, несмотря на этот элемент наивности и несмотря на то, что диспут Лас Касаса и Сепульведы временами принимал характер спора о религиозных понятиях,— за всем этим стоял вполне внятный чуткому слуху вдумчивого читателя высокий нравственный принцип, защита и отстаивание которого заключали в себе безусловный антифашистский смысл.

Популярный в 20—30-е годы прозаик Эрнст Вихерт (Ernst Wiechert, 1887—1950) имел свой преданный ему круг читателей, разделявших с ним верность традиционным социальным, религиозным и культурным устоям. Вместе с тем нельзя отрицать, что он был художником малооригинальным, эпигоном неоромантизма (т. е. эпигоном вдвойне), писавшим в велеречиво-торжественном стиле, не говорившим, а «вещающим». Краски юмора или иронии отсутствовали на его палитре. В своем творчестве Вихерт продолжал ту линию «немецкого самоуглубления» (deutsche Innerlichkeit), которая обычно противопоставляла шумному торжищу общественной деятельности и политической активности высокую миссию одинокого художника и мыслителя, находящего высший смысл бытия в созерцании своего внутреннего мира. Эта в общем довольно банальная концепция приобрела, однако, некий новый смысл в творчестве Вихерта в годы фашистской диктатуры, ибо та область общественной деятельности, которую он решительно отвергал, была не чем иным, как офи-

²⁷ Reinhold Schneider. Las Casas vor Karl V. Leipzig und Wiesbaden, 1952. S. 171.

циальной человеконенавистнической, милитаристской и расистской политики Третьей империи.

После прихода Гитлера к власти Вихерт почти не скрывал своих антифашистских убеждений. Уже в 1933 г. он писал в журнале «Дербюхервурм»: «Не бросается ли вам в глаза, как много у нас среди всеобщего ора молчащих? Как много людей, не желающих раскрывать газету, потому что им отвратительна сервильная бойкость хвалебных гимнов? Как много людей предоставляют радиоприемникам пылиться, потому что им отвратительна фальшивая патетика дикторских голосов?»²⁸ Вихерт говорил за этих «молчащих». Он клеймил террор и преследования (в частности, против пастора Нимёллера) и выступал с публичными речами недвусмысленно антифашистского характера. Наибольший резонанс имела его речь «Поэт и его время» («Der Dichter und seine Zeit»), произнесенная 16 апреля 1935 г. перед студентами в Мюнхенском университете. Она окольным путем попала в Москву и была напечатана в журнале «Дас ворт». В этой речи писатель протестовал против политического (т. е. нацистского) изнасилования поэзии и искусства, против политического (т. е. нацистского) развращения юношества. Он грозно предостерегал: «Может случиться, что народ перестает различать правду и кривду и начинает любую свою борьбу считать «справедливой». Но такой народ стоит уже на наклонной плоскости и ему предначертана гибель». И в заключение Вихерт призывал: «Сегодня я прошу и заклинаю вас не поддаваться соблазну промолчать, когда совесть приказывает вам говорить...»²⁹

Среди произведений Вихерта, которые издавались в годы фашизма и в которых запечатлелась его общественная позиция, наиболее характерен роман «Простая жизнь» («Das einfache Leben», 1939). В этом романе писатель рассказывал о морском офицере Томасе фон Орла, который после войны ищет покоя и душевного равновесия на лоне природы, среди лесов и озер. Ему отвратительны шумные города, где жителей одолевают суетные, корыстные страсти, где погоня за фантомами неизбежно толкает людей на безыравственный и преступный путь. Томас порывает с семьей, оставляет жену Глорию (не случайно носящую именно это имя), которая слишком предана сердцем фальшивым ценностям современной цивилизации, чтобы найти в себе силу следовать за мужем в его отшельническую хижину и делить с ним его «простую жизнь». Впоследствии она все же приезжает к Томасу и умирает через несколько дней. Но их сын, получивший воспитание в городе, юный тшеславный авантюрист, воплощает в себе тот мир, против которого восстал его отец. Изображая конфликт отца с сыном и представляемым им официальным миром, Вихерт отстаивал свои понятия о нравственном благородстве и человеческом достоинстве против «героического аморализма» фашистского толка.

«Внутренним эмигрантом» в Третьей империи был также поэт и эссеист Оскар Лёрке (Oskar Loerke, 1884—1941). В годы Веймарской республики он пользовался высоким признанием как мастер лирической поэзии и как видный литературно-общественный деятель. Он был одним из руководителей издательства Фишера и секретарем секции литературы Прусской академии искусств. Фашистский переворот лишил Лёрке всего. Издательство Фишера было «ариизировано» и вынуждено отказаться от многих лучших авторов и сотрудников. Лёрке был отрешен от своей должности в Академии. Последующие годы он находился в опале и замалчивался официальной критикой. «Он умер в феврале 1941 г., — пишет Вальтер Мюшг, — от горя и отращения к Германии»³⁰.

²⁸ Ernst Wiechert. Sämtliche Werke. Bd. 10. Wien — München — Basel, 1957, S. 890.

²⁹ Там же, стр. 379, 380.

³⁰ Walter Muschg. Die Zerstörung der deutschen Literatur. München 1961, S. 65.

В годы фашизма Лёрке издал несколько сборников стихотворений, в которых подчас встречались иносказательно-антифашистские мотивы и сюжеты. В стихотворении «Тимур и провидица» (1939), сталкивая разрушительное тщеславие деспота и завоевателя с бессмертной мудростью народно-трудового жизнеспирития, поэт явственно выразил свое отношение к фигуре и его «исторической миссии». Еще более резкий антифашистский смысл был заключен в стихотворении «Гордый пес Ориона» (1940), построенном на сложной мифологической символической.

Многое из написанного Лёрке в годы гитлеризма увидело свет лишь позднее. Так, например, его дневники в полном объеме были изданы Германом Казаком лишь в 1955 г. Раздел, относящийся к 1933—1934 гг., поэт озаглавил «Годы бедствий» («Die Jahre des Unheils») ³¹. Дневник фиксировал со всеми психологическими подробностями страдания Лёрке, связанные с его органическим неприятием фашизма во всех его проявлениях. Сохранилось несколько десятков неопубликованных стихотворений. Так, незадолго до смерти Лёрке написал стихотворение «Конец насилия»:

Ваш гнет не может нас сломить,
Давите хоть сильнее стократ.
Вы смертью можете грозить,
Сжав окровавленный приклад.
Но плахи, дыбы и бичи
Вас не прославят, палачи ³².

Перевод М. Павловой

Стихи Лёрке были проникнуты пафосом морального негодования против гитлеризма и верой в конечное торжество справедливости, они клеймили кровавый террор, истребление культуры, подавление мысли насильем. Но реальные контуры фашистского режима как бы растворялись в тумане символических образов.

Особняком среди оппозиционных писателей стоял Арнольд Броннен (Arnolt Bronnen, 1895—1959). В начале 20-х годов видный и шумевший драматург-экспрессионист, связанный кратковременной дружбой с Брехтом, он позднее сблизился с фашистскими кругами, был даже лично дружен с Геббельсом, но к моменту прихода Гитлера к власти начал уже переживать политическое отрезвление. В первые два года Третьей империи он поддерживал связи с антигитлеровской оппозицией внутри национал-социалистской партии, но затем отошел и от нее, и после этого процесс его освобождения от фашистских иллюзий протекал быстро и интенсивно.

Броннен пробовал бороться с гитлеризмом литературным оружием. Он пишет драмы «Н» («Наполеон», 1936) и «Глорияна» («Gloriana», 1941) — драмы о наполеоновской Франции и елизаветинской Англии, в которых, маскируясь отдаленными историческими сюжетами, пытается обличать фашистский деспотизм и террор и предостеречь от преступно-агрессивных замыслов Гитлера. Он выкладывает в уста Галейрана паразитально точную реплику, которая к Гитлеру относилась больше, чем к Наполеону: «Он слишком слаб, чтобы желать мира!» ³³ Но усилия Броннена были парализованы все нараставшими гонениями и репрессиями. Драмы его не увидели света рампы, большинство его прежних произведений было занесено в индекс запрещенных книг. Он был отстранен от работы на радио и уволен с государственной службы, исключен из имперской палаты культуры и не раз подвергался домашним обыскам и допросам в гестапо. Некоторое время Броннену удавалось не без успеха маневрировать среди всех этих невзгод и опасностей, играя на лич-

³¹ Oskar Loerke. Tagebücher, 1903—1939. Heidelberg — Darmstadt, 1955, S. 259.

³² «Sinn und Form», 1949, N 1, S. 44.

³³ Arnolt Bronnen. Viergespann. Berlin, 1958, S. 178.

ных и ведомственных противоречиях в треугольнике Розенберг — Геббельс — Геринг, пока, наконец, в конце 1942 г. на пресс-конференции министерства пропаганды не было официально и окончательно объявлено о запрещении каких бы то ни было печатных изданий и театраль-ных постановок его произведений. Тем самым литературная деятельность Броннена была пресечена, и дальнейшее относилось уже к области антифашистской подпольной борьбы. Броннен установил связь с коммунистическим подпольем в Австрии, был арестован, бежал из-под стражи, и День Победы он встретил в качестве избранного при поддержке коммунистов демократического бургомистра города Гойзерн.

4

Вскоре после войны и разгрома фашизма в немецкой печати стало часто упоминаться странное выражение: «литература из ящичков письменного стола» (*Literatur aus der Schublade*). Имелись в виду те антифашистские произведения, которые втайне писались в гитлеровской Германии и за невозможностью их издания сберегались до лучшей поры в ящичках письменного стола. Так поступали писатели, не желавшие приспособляться или изъясняться осторожными намеками, предпочитавшие писать, не идя ни на какие компромиссы и отдавая себе отчет в том, что прочитаны они будут лишь читателем неясно брезжившего завтрашнего дня.

К этой литературе, в частности, относилась книга Эрнста Вихерта «Тотенвальд», написанная в 1939 г. после заключения автора в концлагерь Бухенвальд и опубликованная лишь после войны. Вихерт был писателем консервативным по своим социальным воззрениям, но он был свидетелем героизма своих товарищей по заключению, рабочих-коммунистов, и его взволнованный рассказ об Иозефе Бизеле, Гансе Беккере, Вальтере Хуземане и других бестрепетных перед лицом смерти, беззаветно преданных идее борцах-антифашистах был ярким примером торжества писательской честности над политическими предрассудками. Описывая пытки, которым подвергались коммунисты в концлагере, Вихерт свидетельствовал: «И все же их не могли сломить — ни дух их, ни плоть их... Их мировоззрение не только сохранилось, но все более крепло, и среди них не было ни одного, кто бы не верил в победу своего дела»³⁴.

Тем не менее противоречивая природа антифашизма Вихерта сказывалась в его книге достаточно ясно. Вихерт осуждал гитлеровский строй с барско-сословной точки зрения. Для него фашизм олицетворялся «семнадцатилетними стражниками концлагеря, холопами по внешним манерам и внутреннему содержанию, перед которыми аристократ рождения и духа должен был стоять, сняв шапку»³⁵. Так, противореча собственному опыту и собственным наблюдениям, Вихерт иногда приходил к выводу, что национал-социализм был порождением «духа массы», «великим временем маленьких людей».

В 1937 г., еще до заключения в Бухенвальд, Вихерт написал повесть «Белый буйвол, или О великой справедливости» («*Der weisse Büffel oder Von der großen Gerechtigkeit*»). Постоянный издатель Вихерта не отважился ее издать, и таким образом и она оказалась в «ящичке письменного стола». В этой (условно-«индийской» и по стилиевой манере подражательной по отношению к «Заратустре» Ницше) параболической легенде о культе личной власти и о праве, о насилии и о справедливости писатель весьма недвусмысленно, хотя и в абстрактных формулах, ставил проблемы морали и политики в условиях гитлеровской диктатуры.

³⁴ Ernst Wiechert. Der Totenwald. Berlin, 1947, S. 127.

³⁵ Там же, стр. 80.

Вся логика иносказательного повествования направлена против «фюрер-принципа», против коленопреклоенного обоготворения земных владык, против власти, которая ставит себя выше права. Герой повести апостол справедливости Вазудева своим личным примером, своим жертвенным мужеством (так же, как Спероне у Бергенгруна или Лас Касас у Шнейдера) морально торжествует над королем Мурдуком, олицетворением жестокой и деспотичной абсолютной власти. Конечно, с реально-политической точки зрения вера Вихерта была наивна, но его моральный антифашистский пафос выражал умонастроение определенных кругов немецкой интеллигенции.

К литературе «из ящиков письменного стола» относились также стихи Рикарды Хух, представительницы славного литературного поколения 90-х годов прошлого века. Занимая на протяжении всех лет фашистской диктатуры непримиримую по отношению к ней позицию, с достоинством встречая глумление и выпады со стороны фашистской литературной черни, престарелая писательница в 40-е годы с особым интересом воспринимала известия о фактах героической и самоотверженной борьбы антифашистов-подпольщиков. В 1944—1945 гг. она пишет стихотворения «К нашим мученикам» и «Безымянным мертведам». В них она прославляет (в несколько старомодных гекзаметрах) подвиги людей, которые в черные годы Германии спасали ценою своей жизни честь и доброе имя народа. По понятным причинам стихи эти могли увидеть свет лишь после низвержения фашизма. В те недолгие месяцы, которые Рикарде Хух суждено было прожить после войны, она была озабочена собиранием материалов для книги о героях германского антифашистского Сопротивления. Смерть оборвала незавершенную работу, которая была затем продолжена писателем и подпольщиком-антифашистом Гюнтером Вайзеборном и появилась под названием «Беззвучное восстание» («Der lautlose Aufstand»).

Среди литературного наследия «из ящиков письменного стола» заметное место занимает творчество двух поэтов, приобретших в послевоенные годы широкую известность,— Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891—1970) и Гертруд Кольмар (Gertrud Kolmar, 1894—1943?).

Нелли Закс родилась и провела молодость в Берлине. На путь литературного творчества она вступила еще в 20-е годы. Первые семь лет гитлеровской диктатуры отпечатались в ее сознании памятью о страшных гонениях и опасностях. Весной 1940 г., непосредственно перед наступлением заключительного, истребительного этапа антисемитских преследований в Третьей империи, литературным друзьям Закс (активное участие в ее спасении принимали Сельма Лагерлеф и граф Бернадотт) удалось организовать ее отъезд в Швецию. Здесь она записывает и придает окончательную форму стихам, большая часть которых сложилась еще в Германии³⁶. Собранные в книге «В жилищах смерти»³⁷, они были изданы в демократическом Берлине в 1947 г. и положили начало всемирной известности поэтессы, впоследствии лауреата Нобелевской премии.

В стихах Нелли Закс, посвященных «мертвым братьям и сестрам», трагедия геноцида преломлена сквозь призму религиозного сознания. Молясь об убитом женихе, складывая скорбные эпитафии расстрелянным, сожженным и задушенным, проклиная убийц, поэтесса цитирует пророков и облекает свою поэтическую мысль в форму библейских псалмов. Библейская символика, образность, интонация образуют тот камертон, по которому настроена художественная система поэзии Нелли Закс.

В этом отношении духовный кругозор Гертруд Кольмар (настоящая фамилия Ходзиснер — Chodziesner) был шире, ее интересы, тематика, поэтические формы многообразнее. Угроза, висевшая дамочковым мечом

³⁶ См. воспоминания Гудрун Давкерт в изданной в ГДР книге: «Stärker als die Angst». Hrsg. von Heinrich Fink. Berlin, 1968.

³⁷ Nelly Sachs. In den Wohnungen des Todes. Berlin, 1947.

над личной судьбой Нелли Закс, но ее пощадившая, обрушилась на Кольмар со всей беспощадностью. Имея возможность эмигрировать, но оставшись в Германии, чтобы не покидать своего престарелого отца, Кольмар прошла свой затерявшийся в безвестности путь вплоть до печи или газовой камеры одного из лагерей уничтожения. Но, несмотря на весь гнет обреченности, Кольмар облетала своей поэтической мыслью области, подчас очень далекие от места ее пыток и страданий.

При жизни Кольмар печаталась редко. В 1917 г. был опубликован небольшой сборник ее стихотворений. В 1934 г. в Берлине, уже находившемся под гитлеровской пятой, вышел цикл «Прусские гербы» («Preussische Warpen»), но тут же почти весь тираж был уничтожен. И наконец, в 1938 г. в особом издательстве для авторов еврейского происхождения (последний всплеск показной толерантности) появился ее сборник «Женщина и звери» («Die Frau und die Tiere»). Богатство и широта поэтического мира Кольмар раскрылись перед читателем лишь в 1955 г., когда вышел в свет (и позднее переиздавался с дополнениями) том, содержащий ее поэтическое наследие³⁸. Избранная лирика Кольмар была издана и в ГДР³⁹.

Пытливо и с жадным интересом вглядывается Кольмар в жизнь природы, животного и растительного мира. Она глубоко погружена в сферу вечных женских переживаний — любви, материнства. Живя, можно сказать, на пороге светопреставления, она с волнением оглядывается на великие грозы исторического прошлого и посвящает им стихотворные циклы «Робеспьер» и «Наполеон и Мария». По поводу цикла «Робеспьер» и вообще стихов Кольмар о Великой французской революции известный поэт ГДР, лауреат премии имени Бехера, Уве Бергер замечает: «Таким путем она присоединяется к антифашистско-демократической борьбе. В цикле «Робеспьер» она создает стихотворения такого масштаба, такой строгости формы и пламенной революционности, такой героической, хотя, увы, одинокой, воли к сопротивлению, какие едва ли были написаны в этой глухой ночи кем-нибудь другим»⁴⁰.

К теме расовых гонений и террора Кольмар обращается редко. Чаще специфически-национальное растворяется в ее поэзии в общечеловеческом: изображаемый ею конфликт обретает несколько отвлеченные черты конфликта добра и зла, духа и грубой силы, сознания и низменных инстинктов. Примером может служить стихотворение «Эпитафия»:

Грязные, кровавые уроды —
В судорогах жадности и страха.
Он же — Неподкупный, Благородный —
Станет жертвой, станет горстью праха.
То, что он поднялся непреклонно,
Донеслось до них ужасной вестью:
Душу леденящий лик Горгоны,
Грозный знак грядущего возмездья.
И от чувства жалкого бессилья,
В злом порыве ярости и мести,
В грязь втоптав, его ногами били,
Одного его — всем скопом, вместе⁴¹.

Перевод И. Фрадкина

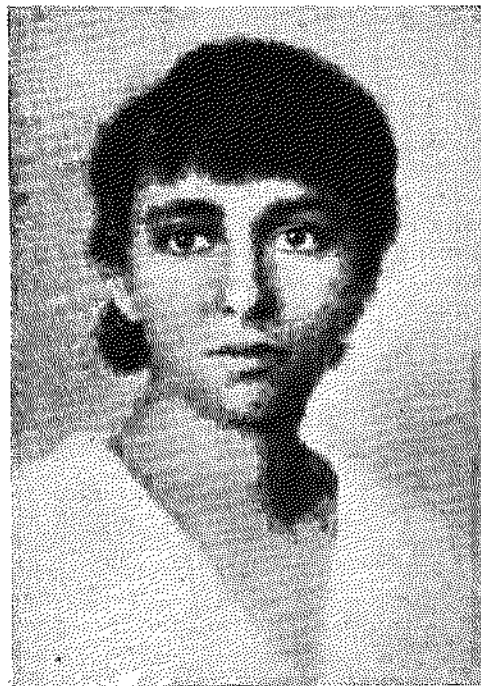
Из контекста цикла, к которому относилось это стихотворение, можно предположить, что в нем речь идет о Робеспьере или Сен-Жюсте.

³⁸ Gertrud K o l m a r. Das lyrische Werk. Heidelberg — Darmstadt, 1955.

³⁹ Gertrud K o l m a r. Die Kerze von Arras. Ausgewählte Gedichte. Berlin — Weimar, 1968.

⁴⁰ Там же, стр. 155.

⁴¹ Gertrud K o l m a r. Das lyrische Werk, S. 291—292.



Гертруд Кольмар
Фотография

Но события 9 термидора осмысляются в настолько обобщенном виде, что в сознании поэтессы с ними, несомненно, совмещаются или, вернее, на них накладываются впечатления и переживания, связанные с гитлеровским террором. Эти переживания, кстати, никогда не отражались в поэзии Кольмар в конкретно-эмпирической, бытовой форме, а как бы переключались в мир художественных аналогий, переносились на уровень философско-поэтического обобщения.

Стихотворный фонд литераторы «из ящиков письменного стола» был довольно значителен. Сюда относились также стихи Вильгельма Сабо, Сюзанны Керкхоф, Рудольфа Хагельштамге, Хорста Ломмера, Петера Хухеля и др. Это были весьма различные как по масштабу своих дарований, так и по своему идейному облику поэты. Один из них, как, например, Ломмер (который мгновенно, подобно комете, сверкнул на послевоенном литературном небосклоне в результате сенсационного опубликования

сатирического стихотворного цикла «Тысячелетняя империя»), быстро были забыты, другие извлекли из ящиков письменного стола свои стихотворения, умножили их в послевоенные годы и по достоинству заняли видное место в современном литературном процессе.

Однако далеко не все антифашистские произведения, которые создавались в гитлеровской Германии, но не печатались легально, покоились в ящиках письменных столов вплоть до мая 1945 г. Многие стихотворения размножались в списках, переходили из рук в руки, были средством духовной связи в тайных общинах антифашистски настроенной молодежи, гуманитарной интеллигенции, студенчества, некоторой части духовенства. Это относилось, например, к некоторым стихам Бергенгрюна и Шнейдера.

Если стихи Бергенгрюна были выдержаны в высокой тональности и их преобладающими настроениями были гнев и своего рода религиозно-этическая истовость, то сонеты Рейнгольда Шнейдера носили преимущественно иной характер — характер философского раздумья и скорбной исповеди. В сонете «Погибает народ» поэт оплакивает гибель в омуте войны миллионов невинных, которые расплачиваются за преступления безответственной клики правителей. В сонете «Разрушитель» Шнейдер, оперируя религиозно-нравственными понятиями, рисует образ преступного диктатора, несомненно соотносенный автором с личностью Гитлера, но в то же время персонифицирующий в себе все ненавистные поэту черты жестокости и насилия. В одном из относительно ранних сонетов, «Мне чуждым стал народ» (1937), Шнейдер с ужасом описывает процесс нравственного распада, связанного с широким распространением в Германии чело-веконенавистнических фашистских идей. В этом сонете Шнейдер вершит суд над самим собой, коря себя за недостаточно последовательное выполнение господних заповедей и недостаточно активное сопротивление злу. В сонете «Сквозь тень смерти» (1941) поэт предвещает приближе-

ние того часа, когда рухнет трон дьявола, наступит долгожданный мир и высшая справедливость покарает виновных и воздаст должное памяти правых.

Неприятие фашизма по религиозно-этическим мотивам нашло свое характерное выражение и в стихах Отто фон Таубе. Можно привести в качестве примера его стихотворение «Молитва» (1940):

Господь, обрушь на нас любые кары,
Лишь от одной — прошу — убереги.
Мы грешны — пусть на нас падут удары,
Но не заставь нас истязать других.
Мы от тебя принять готовы муки
Во искупление недостойных дел,
К тебе с мольбой мы простираем руки:
— Не обрекай нас на такой удел,
Чтоб мы же, жертвы, были палачами,
Чтоб, бедствуя, других терзали мы.
Распи нас на кресте, хлещи бичами,
Ввергай во тьму, но выведи из тьмы⁴².

Перевод И. Фрадкина

Фон Таубе, маститый писатель, начало литературного творчества которого восходило еще к первым годам нашего века, исповедовал консервативные взгляды, но еще в веймарские времена выступил против первых симптомов фашистской опасности. В годы гитлеризма он не раз оказывался в состоянии конфликта с фашистскими властями, стихи его нелегально распространялись в списках.

Как и фон Таубе, в кружок «Экарта» входил также Иохен Клеппер (Jochen Klepper, 1903—1942), поэт и прозаик, выходец из среды протестантского духовенства. Судьба его была трагична. Состоя в браке с еврейкой и имея падчерицу-еврейку, он добивался для девушки разрешения на выезд за границу. Когда окончательно выяснилась тщетность его усилий, накануне неизбежной депортации падчерицы в Терезиенштадт и оттуда в лагерь уничтожения, Клеппер вместе с ней и женой покончили жизнь самоубийством. Эта драматическая история вызвала широкий резонанс в Германии. Памяти Клеппера был посвящен один из сонетов Шнейдера.

Христианско-гуманистические убеждения Клеппера и его решительное неприятие членовеннавиственной практики гитлеризма нашли свое выражение в его дневниках, которые были изданы лишь в 1956 г. под названием «Под сенью твоих крыл» («Unter dem Schatten deiner Flügel»).

*

Оппозиционные писатели в гитлеровской Германии не создали (за некоторыми исключениями) произведений, которые по своему художественному значению возвышались бы до уровня, достигнутого мастерами литературы антифашистской эмиграции. Их творчество, с другой стороны, не отличалось той глубиной и ясностью в понимании общественной природы гитлеризма, которые были присущи писателям боевого антифашистского подполья. Окруженные со всех сторон верноподданными обывателями Третьей империи, как правило, социально ограниченные кругозором интеллигентской гостиной, не зная «другой Германии» и иногда даже не подозревая о ее существовании, «внутренние эмигранты» не могли составить себе правильного представления об отношении различных сло-

⁴² «An den Wind geschrieben». Darmstadt, 1961, S. 170.

ев немецкого народа к нацизму, о классовой сущности последнего, о перспективах и силах антифашистского Сопротивления.

Но не следует забывать одно очень важное обстоятельство: оппозиционная литература (во всяком случае те ее произведения, которые издавались в Германии) реально входила в духовную жизнь немецкого читателя в годы гитлеризма. То, что создавалось в изгнании, в основном стало достоянием немецкой публики лишь позднее, в послевоенные годы. Литература антифашистского подполья не имела и не могла иметь в Германии сколько-нибудь широкого распространения. В этих условиях произведения «внутренних эмигрантов», литература гуманистической оппозиции нацистскому варварству, оказывались имеющим определенное значение фактором противодействия идейному закабалению и нравственному разращению немецкого народа. Без учета этого фактора картина немецкой духовной жизни и немецкой литературы 30—40-х годов не может быть полной.

ФАЛЛАДА

«Его выдающемуся эпическому таланту было дано создать бессмертную хронику второй Тридцатилетней войны»¹, — писал о Гансе Фалладе Иоганнес Бехер, подразумевая под «второй Тридцатилетней войной» трагические для немецкого народа события 1914—1945 гг. Это историческое время является для Фаллады предметом художественного исследования.

В лучших произведениях Фаллады острота конфликтов, их напряженность не сопровождается броскостью или неожиданностью. Вместе со своими героями писатель вживается в самые обыденные и элементарные формы бытия, исследует драму внешних условий и внутреннего состояния людей на «среднем», не выделяющемся человеческом материале. Из обращения к обыденному, житейскому вытекает эстетическое своеобразие его социальных романов. Фаллада далек от властно охватившего немецкую литературу начиная с 20-х годов XX в. интеллектуально-параболического и философско-психологического принципа изображения.

1

Ганс Фаллада (Hans Fallada, настоящее имя Rudolf Ditzen, 1893—1947) родился в Грайфсвальде в семье провинциального судьи, дослужившегося впоследствии до должности члена государственной судебной палаты. Страницы его воспоминаний — «В ту пору у нас дома» («Damals bei uns daheim», 1942) и «Сегодня дома» («Heute bei uns zu Hause», 1943), то поэтично-печальные, то иронично-безжалостные, откровенные, проникнутые горестными размышлениями и теплыми воспоминаниями о прошлом, рассказывают об обстановке мелкотравчатой мещанской буржуазности, в которой протекали детство и ранняя юность будущего писателя. Он с негодованием пишет о скупой расчетливости, конформизме и уродующем душу лицемерии, определяющих атмосферу буржуазного бытия. На примере собственного детства он вскрывает иссушающие мозг и сердце вопиющие противоречия между неизменной претензией мещанства — «у нас все, как в лучших домах» — и постоянной неуверенностью в сегодняшнем дне, между внешней благопристойной вежливостью и ожесточенным стремлением иметь все только для себя.

Будущий писатель прошел в своей жизни несколько стадий отношения к этой среде — от детского и юношеского бунта до сознательной и открытой ненависти. Сознание его формировалось вопреки семейному ук-

¹ J. B e c h e r. Was nun? — «Aufbau», 1947, Н. 2, S. 101. Творчеству Фаллады посвящен ряд работ за рубежом и в Советском Союзе, в частности: J. D e s b a r a t s. Die deutsche Gesellschaft in den Romanen Hans Falladas (Diss). Toulouse, 1955; R. L. T i u s l e y. Hans Fallada's concept of the nature of the «Little man», the focal point of his narrative work (Liss., Iulane Univ., 1965); A. G e s s l e r. Hans Fallada. Berlin, 1972; Л. С. К а у ф м а н. Социальные романы Г. Фаллады. — «Филологические науки», 1964, № 2; Л. С. К а у ф м а н. На пути к правде (Г. Фаллада. «Каждый умирает в одиночку»). — «О языке, стиле и методе». Тамбов, 1968; Б. Л. С у ч к о в. Лики времени. М., 1969, стр. 153—240.

ладу и гимназической муштре. Действительными наставниками Фаллады стали книги. Проникшись отвращением к сочинениям Генриха Зейделя — «философа обывательского уюта, будничного счастья и дешевого оптимизма»², кумира вечерних чтений семьи, он не мог полностью принять морализующий характер прозы Вильгельма Раабе, «его склонность к сентиментальной идиличности». Зато юноша рано открыл для себя в подлинниках Золя, Мопассана, Флобера. «Каждый из этих авторов оставил во мне свой след,— писал Фаллада в 1942 г.— Позже я открыл Диккенса. Коперфильда я перечитываю и сегодня вновь и вновь с неослабевающим восторгом»³. А потом в сознание будущего писателя «вошли русские: «Родион Раскольников и братья Карамазовы!» Если уже в 20-е годы талант Золя стал для Фаллады, по его собственному свидетельству, «непереносимым», «предметный» характер воспроизведения действительности неприемлемым, то восхищение перед Достоевским писатель пронес через всю свою жизнь.

В известном нам фрагменте из рукописи «Прозиябание в гимназии» писатель рассказывает, какой отзвук рождали каждое чувство, каждое настроение героев книг русского гения, каждая его строка, взывавшая к бунту против косности и дикости. Выписки из романа «Бедные люди» попали в руки отца и были приняты им за сочинения сына, что вызвало тяжелую сцену и привело к неудавшейся попытке семнадцатилетнего Рудольфа покончить жизнь самоубийством. Особый душевный склад будущего писателя, обостренная восприимчивость объясняют и другой эпизод из его биографии: дуэль с соучеником и другом, завершившую спор о качествах написанной каждым из них пьесы. Поединок кончился трагически. Убив друга и пытаясь в порыве отчаяния застрелиться, Рудольф прострелил себе легкое. На больничной койке и позднее в исправительном заведении в Танненфельде юноша обрел болезненную тягу к наркотикам, преследовавшую его всю жизнь.

В 1912 г., после краткосрочного обучения в ветеринарной школе, Фаллада начал свое странствование по Германии. Нужда гнала его по дорогам страны. Он мотыжил землю вместе с батраками в имениях Мекленбурга, служил кассиром и учетчиком кормов в Силезии, Восточной Пруссии, искал работу на острове Рюген, был разносчиком товаров, дворником, проводил месяцы в тщетных поисках работы. Скитаясь в поисках заработка, бродяжничая, попадая в тюрьму, Фаллада проходил ту жизненную школу, те «университеты», без которых не могли возникнуть его будущие книги.

Пробовал Фаллада зарабатывать себе на кусок хлеба и переводами. Большое внутреннее удовлетворение испытывал он, переводя на немецкий язык для издательства «Ровольт» произведения Р. Роллана, М. Метерлинка. Имя переводчика не указывалось на книгах, но работа над переводами много дала писателю. Здесь он проходил школу литературного мастерства.

В первых своих романах «Юный Гедешаль» («Der junge Goedschal», 1920) и «Антон и Герда» («Anton und Herda», 1923), написанных, по собственному признанию писателя, «почти целиком в несвойственной мне экспрессионистической манере»⁴, Фаллада пытался проследить судьбу своих сверстников, превратившихся в результате социальных потрясений и экономической разрухи в отщепенцев своего класса. Внося в фабулу много фактов собственной биографии: разлад с семьей, скитания в поисках работы,— писатель, в отличие от поздних своих произведений, выдвигал на передний план не социальные причины неудач своих героев, а субъективные моменты. Первые книги не принесли автору ни извест-

² H. Fallada. Damals bei uns daheim. Berlin 1942, S. 94.

³ Там же, стр. 148—149.

⁴ H. Fallada. Heute bei uns zu Hause. Berlin, 1943, S. 178.



Ганс Фаллада
Фотография

ности, ни удовлетворения. Фаллада быстро убедился, что никакие стилистические ухищрения не могут заменить истинного дыхания жизни, живых, подвижных характеров. «Я не признаю своих двух первенцев,— писал позднее Фаллада в записках «Как я стал писателем» («Wie ich Schriftsteller wurde»).— Не потому, что они уж очень плохи... Я и позже написал не одну слабую книгу, не радовавшую меня. Я не хочу о них ничего знать потому, что это не мои книги... Я их писал не из внутреннего побуждения, а отдавая дань модной манере. Они органически чужды мне»⁵.

Первым значительным явлением в творческой биографии Фаллады стал остросюжетный роман-хроника «Крестьяне, бонзы и бомбы» («Bauegn, Bonzen und Bomben», 1931). Он был написан на материале судебного процесса, затеянного правительством против крестьян Голштинии, боровшихся с налоговой политикой Веймарской республики. Деревенская тема не была открытием Фаллады. Интерес к ней, особенно у писателей немецкой провинции, определялся не только тем, что две трети населения Германии жили в начале века в сельской местности или в заштатных городках с почти сельским укладом, но прежде всего усложнением и обострением социальных противоречий, вызванными бурным наступлением капитализма.

Если из-под пера Фридриха Гризе, Германа Штера и других авторов, культивировавших миф о «германском баузере», хранилище «исконных сил», восходящих к древним германцам, появлялись одна за другой книги, утверждающие идеологию фашизма и доктрину «крови и почвы», то писатели-реалисты пытались решать насущные проблемы немецкой деревни в социальном аспекте. В отличие от уже сложившейся схемы «деревен-

⁵ Из записок «Wie ich Schriftsteller wurde». Цит. по кн.: J. Manthey. H. Fallada in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek, 1962, S. 51.

ских» романов Фаллада стремится создать широкую панораму социальных столкновений, разоблачить демагогию буржуазных партий вокруг острого общегосударственного конфликта, осветить провокационную роль буржуазной прессы в решении социальных проблем.

Судебный процесс над крестьянами Фаллада превращает в один из кульминационных моментов своего романа, особенно наглядно обнажая общественные отношения и связи. Прямым проводником политики государства выступают бургомистр города Гарейс, чиновник по призванию, беспринципный редактор Штуф, пресса, полиция.

В остросатирическом плане подан весь судебный процесс, своеобразный «состав» обвиняемых и свидетелей. Каменной громадой движется к судебному столу инспектор полиции Шунк. Беснуется на скамье подсудимых анархистствующий редактор Падберг, упивается славой вожака фашиствующий авантюрист Геннинг, в отчаянии мечется зубной техник Эцибула, случайно принятый полицией за террориста-бомбометателя. «Позорище какое-то!» — глядя на скамью подсудимых, сокрушается даже полицейский Гарт. В самом судебном разбирательстве — речах судей, подсудимых, свидетелей — удачно сочетается гротескный портрет и пародия на штампованные речи представителей различных буржуазных партий, на патетические тирады присяжных ораторов. Пародируется как содержание речей, так и индивидуальная манера ораторов.

Писатель воссоздает картину возни буржуазных партий и государственных органов Веймарской республики вокруг крестьянского вопроса в масштабе одной провинции. «Интриги и столкновения интересов, сборища в пивных, в ратуше и полицейских участках — все полностью соответствует действительности. Так мог написать только тот, кто знал эту среду, как собственный карман»⁶, — утверждал Курт Тухольский в рецензии на роман «Крестьяне, бомбы и бомбы». И все же роман, задуманный как социальная сатира на среднее бюргерство и зажиточное крестьянство в острейший момент столкновения их классовых интересов, распадается на отдельные неровно написанные эпизоды. Материал не собран воедино, замысел произведения расплывчат. Это происходит во многом потому, что Фаллада очень сдержан в проявлении своих симпатий по отношению к беднейшему крестьянству, нейтрален в освещении роли коммунистов, противодействующих выступлению фашистских элементов. Он стоит на позициях объективистского повествования. «После нелюбимых первенцев (речь идет о ранних романах писателя. — Л. К.), которые были излишне субъективны, автор хотел бы в этой книге стать совершенно невидимым. Ни одним словом он не должен обмолвиться о том, что сам думает об описываемых событиях. Все выносится на суд читателя»⁷. Но в одном ряду с иронией, гротеском и пародией, выявляющими острую ненависть автора как к буржуазному классу, так и к ищущей компромисса с властью крестьянской верхушке, объективистское освещение противоборствующих позитивных факторов и сил нарушает внутренний баланс произведения.

Вторая тема романа, теснейшим образом связанная с разоблачением внутренней политики правящих кругов Веймарской республики, рисующая характер действий провинциальной буржуазной прессы, чрезвычайно актуальна для описываемого периода. Ориентирующаяся на вкусы обывателей, беспринципная в политических вопросах, эта пресса олицетворяет собой крайнюю беззастенчивость ее хозяев. Вдохновитель грязных инсинуаций редактор Штуф не скрывает своей профашистской ориентации. Политический авантюрист, редактор «Крестьянской газеты» Падберг, — зачинщик ряда политических провокаций. Репортер Тредуп гангстерскими приемами «организует» газетный материал. В этой же компании

⁶ K. Tucholsky. ...Ganz anders.— Gesammelte Werke. Bd. III. Hamburg, 1961.

⁷ H. Fallada. Heute bei uns zu Hause, S. 23.

подвизается поборник «старого доброго уклада» немецкой деревни и националистического духа, гордость «померанской литературы» — Гейнц.

Эта тема, тоже решенная в плане гротеска и пародии, получилась целостной и завершенной потому, что за логикой ее раскрытия ощущается бескомпромиссная позиция автора. Картина, нарисованная Фалладой, была настолько жизненна, что померанские редакторы стали требовать судебного процесса над автором романа «Крестьяне, бонзы и бомбы». Желтая печать пустила против него в ход шантаж и сплетни. Перед ним закрылись двери многих издательств.

2

В первом номере журнала «Ди литерарише вельт» за 1924 г. появляется статья Фаллады «Что читают люди, живущие в провинции». В ней, наряду с интересными и меткими замечаниями о творчестве Л. Франка, Т. Манна, с негативной оценкой ряда произведений К. Гамсуна, дается подробный анализ драм Кайзера. Содержание этой и последующих статей, написанных уже для журнала «Литератур» в 1928—1931 гг., помогает понять проблематику будущих романов Фаллады, выбор тем и персонажей, его авторскую позицию. Во всех статьях Фаллада ратует за проблемное искусство, за ясность идейных позиций художника. «Произведения — это лаборатория, — пишет он в статье о драматургии Лампеля, — а автор имеет право на эксперимент. Но исходная точка исследования должна быть всегда ясно выражена и не менее ясно определена»⁸.

Рассматривая творчество как эксперимент, Фаллада прежде всего имеет в виду выявление места и роли личности в самых обыденных, лишенных исключительности ситуациях. Действительность, которая подлежит изображению, должна соответствовать средним нормам жизни, и душевное состояние персонажей должно всегда отражать ритм и направление ее движения.

В рецензиях и обзорах Фаллада ведет разговор с читателем невысокой культуры из средних слоев населения, стремясь активизировать его сознание, воздействовать на его нравственность. Он не выпускает из поля зрения те жизненные ситуации, в которых оказывается в данное время этот человек, учитывает его растерянность перед экономическим хаосом, инфляцией и хронической безработицей, перед политическими столкновениями и демагогией буржуазных партий. «Трагизм характеров в наше время, — пишет Фаллада в статьях, посвященных анализу романов Хемингуэя, — это прежде всего выявление общественной трагедии, социального их выражения»⁹.

Тревогой за будущее людей средних слоев населения насыщены статьи Фаллады о творчестве Эриха Кестнера. Фаллада высоко ценит в Кестнере «бесстрашное обращение к самым острым социальным темам», «точность и жизненность поэтической образности», конкретность выводов. Особенно импонирует ему позитивная программа Кестнера, проникнутая «уверенностью, что мир не безнадежен», что надо приложить максимум усилий, чтобы сделать его приемлемым для людей «забитых, загнанных, с истерзанным невзгодами сердцем». Он отмечает у Кестнера стремление воспитать у тружеников отвращение к «атмосфере буржуазного стяжательства, отравленного алчностью, пресмыкательством перед властью денег». Однако в нравственном совершенствовании Фаллада видит лишь часть задачи, стоящей перед художником. Главное состоит в том, что «мир должен быть изменен» для тех, «кто работает долгие часы на хозяйина и минуты лишь имеет для себя»¹⁰. Уже в этих статьях намеча-

⁸ H. Fallada. Lampel der Jäger. — «Die Literatur», 1934, H. 4.

⁹ H. Fallada. Ernst Hemingway oder woran liegt es? — «Die Literatur», 1931, H. 1, S. 672.

¹⁰ H. Fallada. Auskunft über den Mann Kästner. — «Die Literatur», 1932, H. 7.

ется проблематика будущих книг Фаллады, выбор тем и персонажей, характер конфликтов.

В критических статьях этого периода проявляется серьезный интерес Фаллады к поэзии Иоганнеса Бехера, к стихам и песням Эриха Вайнерта. Не оставило его равнодушным произведение А. Зегерс «Восстание рыбаков», романы Шаррера из крестьянской жизни.

Однако статьи и заметки писателя свидетельствуют об отсутствии у него революционного пафоса, который мог бы активизировать поиск, подвести его к действенным выводам. Этому способствовало и то, что объектом идейно-эстетического исследования Фаллады в этот период была обывательская среда, из которой он стремился выбраться и в которую неизменно возвращался. Нельзя ставить писателю в вину, как это делает Г. Лукач, выбор проблематики и среды¹¹. Именно эту среду Фаллада знал досконально, в ней жил бок о бок с персонажами своих книг, и сознание его занимала одна мысль — что же дальше?

В годы кризиса, когда расшатался старый социальный уклад в стране, когда малоимущие слои мелкой буржуазии были выбиты из колеи привычных норм, их социальное положение перестало совпадать с их представлениями о социальной принадлежности, вопрос — что же дальше? — ставился писателем не в отношении отдельных неудачников, а целых общественных групп, более того, — всего исторического времени. Уже в самом заглавии книги, принесшей Фалладе мировое признание, названа проблема и социальные границы ее исследования: «Что же дальше, маленький человек?» («*Kleiner Mann, was nun?*», 1932).

«Маленький человек» на страницах книг немецких натуралистов или писателей-реалистов, творивших в границах областнической прозы, интерпретировался обычно как обреченная на жалостливое внимание инертная жертва обстоятельств и собственной ущербности. В книгах, связанных с декадансом, в кругах снобов и эстетов «маленький человек» выглядел недостойно, преобладающей интонацией повествователей в этом случае была снисходительность. Идеологи фашизма активно включили в 20-х годах в сферу своего влияния «маленького человека», задавшись целью максимально активизировать эту аполитичную стихию в нужном им направлении. В качестве «приманки» подкинута была идея национальной исключительности, оскорбленного величия немцев.

Обратившись к теме «маленького человека», Фаллада как в первых романах «Что же дальше, маленький человек?», «Тот, кто поел из тюремной миски»¹², так и в таких его более поздних книгах — «Нелюбимый», «Человек стремится вверх», «Маленький и большой человек — полная путаница», в рассказах и сказках, посвященных этой теме, прежде всего уточнил для себя это понятие. Для него «маленький человек» — представитель совершенно определенной социальной среды. Писатель с неодобованием отвергал утверждение о физиологических корнях его неполноценности, категорически восставал против всякой попытки таким образом объяснять его приниженность и социальное бесправие. Раскрывая трагический характер судьбы маленьких людей, писатель развенчивал и рассеивал иллюзию, будто доброта и терпимость, противопоставление внутренней душевной умиротворенности окружающему злу может защитить его от эксплуатации и унижения. Писатель обращается к коллизиям, в которых его персонажи выходят за границы своей среды. Соприкасаясь с другими классами и прослойками общества, маленький человек пытается противопоставить общественному злу свои нравственные

¹¹ См.: Г. Лукач. Ганс Фаллада. — «Литературный критик», 1936, № 5.

¹² Эти романы вызвали интерес советской критики уже в первой половине 30-х годов. — См.: Т. Мотылева. Ганс Фаллада. — «Литературный критик», 1933, № 5; А. Елистратова. Что же дальше, Ганс Фаллада? — «Художественная литература», 1934, № 5; Т. Сильман. Романы Ганса Фаллады. — «Литературный современник», 1936, № 7; и др.

убеждения. Трагический характер этого противопоставления усугубляется тем, что оно раскрывается писателем не как индивидуальная трагедия, а как кризис всей социальной системы.

Роман о судьбе немецкого безработного служащего Иоганнеса Пиннеберга, его верной и терпеливой жены Лемхен, внешне бесхитростный, до предела обнажал один из наиболее трагических социальных конфликтов немецкой капиталистической действительности 20-х годов. Герои романа — здоровые, молодые, трудолюбивые, скромные, порядочные и непритязательные — прилагают все усилия, чтобы минимально обеспечить свое существование, бьются за крошечную иллюзию счастья, пытаются сохранить за собой право принадлежать к «добропорядочной» среде. Так строится роман-размышление о попранном праве человека на труд, об утерянной уверенности в завтрашнем дне, о невозможности обретения элементарного душевного равновесия.

Конфликт развивается, казалось бы, буднично и однообразно, в романе нет ни неожиданных коллизий, ни усложненных ситуаций. И вместе с тем Пиннеберг оказывается в эпицентре исторических событий. Его гонят, травят, над ним куражатся, заставляют работать сверх сил потому, что каждый мало-мальски «возвышающийся над ним» считает себя господином судьбы Пиннеберга, Лемхен и даже еще не родившегося Муркеля¹³. Все, кто оплачивает его труд или его безработные дни, уверены, что, давая ему черствый кусок хлеба и право называться служащим, покупают одновременно воздух, которым он дышит, мысли, которые его одолевают, совесть, которой не должно быть.

Нужда Пиннеберга и Лемхен особенно мучительна, их страх перед будущим так болезненно обнажен еще и потому, что они стремятся, чего бы это им ни стоило, сохранить свое место в сфере буржуазного бытия. Тщетно! Это им не удастся, история их злоключений позволяет писателю осветить все потаенные закоулки за фасадом «респектабельного» общества. Так роман Фаллады становится «характернейшим отображением одной из самых многочисленных прослоек нашего народа, опускающейся все ниже по социальной лестнице. Это произведение оказалось важнейшим вкладом в историю века»¹⁴, — пишет в своей работе о Г. Фалладе критик И. М. Ланге.

Фаллада повествует о судьбе Иоганнеса Пиннеберга и его жены Лемхен, о маленьких людях — персонажах других своих книг — участливо, но не всепрощающе, грустно, но не апологетически. Эти романы выявляют социальные корни бессилия, губительной пассивности маленьких людей, страха перед борьбой. «Не напрасно давили на Пиннеберга год за годом облеченные властью сильные мира сего, давили нуждой, страхом



Суперобложка русского издания романа Фаллады «Что же дальше, маленький человек?»

Художник В. Носков, 1964

¹³ Конспект выступления Г. Фаллады, написанный им для радио (апрель 1932 г.). См. об этом в упомянутой книге Мантея.

¹⁴ «Leonhard Frank — Hans Fallada». Berlin, 1961, S. 89.

потери работы, высокомерием. Они добивались того, что в мечтах своих он готов был забиться в любую щель земли, из которой его трудно было бы достать»¹⁵.

В сложном сплетении отчаяния и надежд, припущенности и самоутверждения, выявляющихся в характере и действиях Пиннеберга, заключено историческое, социальное и нравственное содержание процесса, происходящего в громадной массе немецкого общества, процесса, изменившего отношения внутри мелкой буржуазии и между классами. Оказавшись вне своей среды, Пиннеберг панически боится стать пролетарием. «Дело в том, что мы, служащие, мыслим совершенно по-иному, чем рабочие, у нас совершенно другие запросы». «Конечно, — горько пронизывает рабочий Мершд, — вы готовы работать бесплатно, сверхурочно на своих хозяев, вы в жизни не решитесь на забастовку, и всегда-то вы штрейкбрехеры». Маленькому человеку чужда рабочая солидарность, он цепляется за сомнительную привилегию считаться бюргером. «Снял бы ты свой галстук, — раздраженно говорит Пиннебергу столяр Путбресе, — ведь он скоро лопнет от грязи. Больше года без работы, а все еще таскаешься с удавкой на шее. Нет, такому помочь нельзя».

Если в романе «Что же дальше, маленький человек?» Пиннеберг олицетворяет собой нравственное начало и в поединке со средой сохраняет его вопреки всем ударам судьбы, то роман «Тот, кто поел из тюремной миски» («*Wer einmal aus dem Blechnapf frisst*»), изданный в 1934 г. и сразу же запрещенный цензурой Геббельса, выдвигает на первый план проблему полной нравственной деградации человека буржуазной Германией. Исходный нравственный рубеж Вилли Куфальта тот же, что и у Пиннеберга. Действие в романе начинается за сорок восемь часов до того, как герой выходит из стен тюрьмы. Наказание он отбывает за незначительное преступление, совершенное в момент острой нужды. Перевоспитание преступника проходит в обстановке крайней бесчеловечности. Издевательская грубость тюремщиков, шантаж и вымогательства администрации, фарисейская жестокость тюремного священника направлены на то, чтобы вытравить из заключенных все человеческое, заставить их пресмыкаться, лгать, обманывать, подличать.

Куфальт усвоил нравы тюрьмы и, вопреки своим убеждениям, безуспешно применяет их, чтобы выжить, мечтая после выхода из тюрьмы стать порядочным человеком, зажить «только по закону, только по справедливости». Заблуждение Куфальта заключается в том, что закон и справедливость он принимает за понятия синонимичные. Бесчеловечность, безнравственность окружающей среды он объясняет случайным стечением обстоятельств или индивидуальными качествами людей. Себя он считает мелким неудачником. Столкнувшись по выходе из тюрьмы со стихией всеобщей буржуазной безнравственности, Куфальт не без внутренней борьбы отступает от нравственных иллюзий и теперь уже сознательно выбирает путь преступлений. Его действия продиктованы не столько нуждой, сколько ненавистью к людям, заставившим его, лишившим веры в нравственные ценности. Не склонный к абсолютному отрицанию своей среды, Куфальт путем личного опыта приобщается к ее морали. «Воспитывающее» влияние общественной атмосферы действует на маленького человека безотказно.

В повествовании о мытарствах Пиннеберга не утрачена широта изображения окружающего мира. Тяжелые времена чередовались со счастливыми мгновениями, периоды безработицы сменялись кратковременными просветами, человек трудился. Была любовь, семья, сочувствие друзей, были люди — доброжелательные, негодующие, презирающие, безразличные — в сутолоке берлинских улиц, у прилавков магазинов, в конторе

¹⁵ Отрывок из рукописи. Цит. по тексту послесловия Г. Каспара к роману Фаллады «*Kleiner Mann, was nun?*» (Berlin, 1962, S. 22).

и пригородных домиков. Мир не был отделен от жизни героя. Куфальт, напротив, всегда одинок. Загнан в узкое пространство камеры, ограничен койкой исправительного приюта, теснотой конторских столов, пропыленными плюшевыми занавесками чужой комнаты.

Сузив до предела границы социального романа, автор тщательно выявляет как воздействие среды на нравственный облик человека, так и взаимозависимость внутреннего состояния и внешнего поведения. Путь Куфальта из тюрьмы на свободу и снова в тюрьму подтверждает единый уровень безнравственности всех сфер общественной системы. Куфальт не просто связующее звено в этом движении, он жертва системы. На этом строится драматизм его образа. Система вынуждает его стать перманентным преступником, вопреки заложенным в нем нравственным возможностям. Переход от внутреннего сопротивления к капитуляции выявляет моральную беспомощность, незащищенность маленького человека. Драматизм внутреннего состояния усугубляется тем, что, даже защищая свои нравственные принципы, Куфальт вынужден применять безнравственные приемы.

Конкретная общественная среда предложила Куфальту ту программу, которая вытекает из сущности социальной системы, стоявшей в 30-е годы на пороге фашизма, системы, при которой аморализм возводился в степень государственной доктрины.

Книга о Вилли Куфальте завершила первый период творчества Фаллады. Кульминацией этого периода нужно считать роман «Что же дальше, маленький человек?». В нем писатель предстал как предельно искренний, глубоко национальный художник-реалист, далекий от поверхностного бытописательства, художник гуманный, демократичный. Однако не лишенный сомнений и разочарований.

3

Фаллада не покинул Германию после 1933 г., он решил переждать события, поселившись в деревне Карвиц недалеко от Мекленбурга. Однако ошибочное его представление, что он сможет остаться вне сферы фашистской политики, не неся ответственности за окружающее, обернулось для писателя тягчайшими личными и творческими потерями.

Весной 1933 г. нацисты подвергли Фалладу кратковременному аресту, объявили «позором» немецкой литературы, травили в печати. Вышедший в 1934 г. в издательстве «Ровольт» роман «Тот, кто поел из тюремной миски» попал в список запрещенных книг.

В первые годы фашизма были периоды, когда Фаллада почти терял веру в недолговечность «коричневого кошмара», тогда он уходил в своем творчестве от больших актуальных проблем, заставляя себя писать вещи, не поднимавшиеся над уровнем провинциального бытописательства, отдавая дань поверхностной занимательности. Роман «И у нас был ребенок» («Wir hatten mal ein Kind», 1934) сюжетом, загроможденным псевдонародными легендами, фантастическими приключениями зажиточного крестьянина Геншова и графини Фиде, несколько напоминает литературу «крови и почвы». Правда, и здесь прорывается приглушенный протест против прославления средневекового уклада жизни «германо-языческого» крестьянства, против воспевания «нордического духа».

К этому же периоду, очевидно, относится и незавершенное произведение Фаллады «Человек стремится вверх» («Der Mann will hinauf») — роман одного героя. Центральный персонаж книги Карл Зибрехт сначала идет по стезе Пиннеберга, стремится честным трудом заработать себе место в обществе, остро чувствует несправедливость, отзывчив к чужой нищете и горю. Постепенно под влиянием среды он превращается в расчетливого, неразборчивого в средствах дельца: душит конкурентов, корыстно использует связи с женщинами, помыкает близкими. Рисунок образа берлинского Растиньяка отчетливо мотивирован. На алтаре обогаще-

ния Зибрехт приносит любовь, дружбу, добрые намерения, честность. Поднимаясь вверх по лестнице успеха, он оставляет на каждой ступени жертвы. «Таковы времена», — оправдывает он себя. Но если в предыдущих книгах Фаллады было много авторских открытий, то роман «Человек стремится вверх» остается ухудшенным повторением растиньяковской темы.

Самобытны и значительны детские книги, созданные писателем в эти годы: «Сказки писца, бежавшего на лоно природы» («Märchen von Stadtschreiber, der aufs Land flog», 1935), «Гонпельпопель, где ты?» («Hoppelpoppel, wo bist du?», 1936), «Истории из страны Муркеля» («Geschichten aus der Murkelei», 1938). В них автор противопоставляет сознательной бесчеловечности, откровенной политике террора и насилия, наглой демагогии фашистов доброту и отзывчивость, честность и гуманность, веру в победу добра над злом, светлого начала над варварством.

Годы нацистского режима решительно изменили отношение Фаллады к маленькому человеку, который «дал себя одурманить идиотской демагогией нацизма и стал с 1933 г. главной опорой гитлеровской партии»¹⁶. В сказках и рассказах маленький человек обернулся смешным, на первый взгляд, но далеко не безвредным барсучком Фридолином, агрессивным господином Крушпертом, которого разорила инфляция, немецким бауэром Гансом Жадюгой, готовым замучить трудолюбивую девочку Анну Барбару. Доносчик Муравей, злая кошка, человеконенавистница Крыса — представители знакомой по прошлым книгам среды.

В годы, когда вся государственная система была направлена на формирование жестокого, беспощадного, послушного фюреру «сверхчеловека», Фаллада выступает с осуждением жестокости, подлости, жадности. Среди злых обывателей, воинствующих крыс, эксплуататоров и доносчиков, в далеко не безмятежном мире его сказок живут привлекательные, гуманные, справедливые, честные маленькие герои и их четвероногие друзья. Живут, постоянно сталкиваясь со злом. Девочка Гиги хочет защитить песика Лемми от господина Крушперта, Маленькая Мушка не желает принимать участия в войне. Она не создана, чтобы убивать. Анна Барбара доверчиво идет в услужение к Гансу Жадюге. Метафорический, иносказательный мир. Острая, почти гротескная зарисовка перемежается с настельным портретом. В причудливом сочетании фантастического и обыденного жестокое, алчное мещанское начало противостоит хрупкому олицетворению гуманности и справедливости. Центральный персонаж этого мира ворчливый, вечно занятый собой, угрюмый барсук Фридолин — отнюдь не безобидный обыватель сказочного мира. Он прогнал из норы родную мать, истребил тысячи жуков, червей, лягушек, убивал беззащитных птенцов, и никакие мольбы о пощаде не трогали его сердце. И все это у него называлось «жить тихо и мирно», с мечтой о «своем барсучьем рае».

Так в сказках и рассказах, встав в один ряд с лучшими детскими писателями своего времени Лизой Тецнер (Lisa Tezner, 1894—1963), Куртом Хельдом (Kurt Held, псевдоним Курта Клебера — Kurt Kläber, 1897—1959), Эрихом Кестнером, но оставаясь реалистом-наравописателем, продолжает Фаллада свою тему. Внутри своеобразных, неожиданных сюжетов нравственная акцентировка образов и авторское credo выступают особенно рельефно. Но в детских произведениях Фаллады, как и в социальных романах о Куфальте и Пиннеберге, нет настоящего финала. Зыбкой случайностью завершаются злоключения Анны Барбары: увлекшись погоней, случайно падает с крыши и разбивается злая кошка, случайно погиб наушник Муравей. По-прежнему неразрешимым остается вопрос: «Что же дальше?» «Я согласен с тобой», — обращается Фаллада к читателю в послесловии к «Истории из страны Муркеля», — что книга,

¹⁶ A. A busch. Der Irrweg einer Nation. Berlin, 1951, S. 223.

которую я написал, объемистая, но все еще не завершенная. Что же дальше стало с барсучком? Как он жил и умер? Не знаю... Не могу же я в книге, где каждое слово правда, вдруг начать врать?»

4

Лучшим произведением Фаллады свойственно трезвое понимание природы общественных сил. «Среди молодых писателей, которые рисуют современность, не приукрашивая и не принижая ее, в ее истинном, действительном виде, первым надо назвать Ганса Фалладу»¹⁷, — писал в 1932 г. Герман Гессе. Именно это качество таланта, а также ненависть к фашизму, трезвое представление о его природе помогли писателю в тяжелые годы одиночества, душевной депрессии, полной политической дезинформации найти в себе силы для создания глубоких по замыслу, талантливых социальных романов «Волк среди волков» («Wolf unter Wölfen», 1937) и «Железный Густав» («Der eiserne Gustav», 1938). В условиях фашистского террора и бешеной милитаризации Фаллада, как мало кто из писателей, оставшихся в Германии, вскрывал реваншистскую политику правящей верхушки и прямо ставил вопрос об одичании немецкой буржуазии. Такой широкий замысел заставил писателя обратиться к многоплановым романам-хроникам. В них выбор сюжета, трактовка образов существенно отличались от всего, что было написано им ранее. Конкретно-историческое содержание эпохи раскрывалось значительно шире. Объектом описания оставалось все то же первое тридцатилетие XX в., но от исследования законов времени в рамках одной маленькой судьбы Фаллада перешел к исследованию последствий империалистической политики и милитаризации, реваншистского психоза и военных поражений Германии в широких общественных и национальных масштабах¹⁸.

В романе «Волк среди волков» писатель создал потрясающую панораму бедствий немецкого народа после первой мировой войны, картину глубокого социального и нравственного кризиса. Герой романа Вольф Нагель, его бывшие однополчане и работодатели живут в годы инфляции, переживают «Рурскую войну», провал «кюстринского путча». Не только спекулянты, дельцы, крупные землевладельцы — традиционные персонажи романов о Германии 20-х годов — находятся в поле зрения писателя. Предметом его пристального внимания является попытка фашистского переворота 1923 г., «авантюра без единой животворной идеи», осуществлявшаяся лавочниками, кабатчиками, ландштурмистами и профессиональными военными, жаждавшими реванша. Тесно связана с подготовкой путча одиозная фигура ротмистра фон Праквица, душителя Ноябрьской революции, офицера Штудмана, с одинаковым рвением и жестокостью выполняющего любое распоряжение, будь то наведение порядка в сомнительном заведении или ночная облава на изголодавшихся жителей Альтоны. Один из основных персонажей романа, бывший лейтенант Фриц, — фашист, непосредственный исполнитель заданий руководителя путча генерала Хельфрида — предстает в облике нациста 30-х годов. Угрозой, шантажом, насилием, наглостью прокладывает он своим хозяевам путь к власти. Изобилие и многообразие материала, глубина анализа общественных отношений в романе свидетельствовали как о большом таланте автора, так и о расширении его исторического кругозора.

Сложной была судьба книги «Железный Густав». Вместо заказанного ведомством Геббельса сценария для фильма о последнем извозчике Бер-

¹⁷ Цит. по: J. Desbarats. Die deutsche Gesellschaft in den Romanen Hans Falladas (Diss.). Toulouse, 1955, S. 86.

¹⁸ Оппозиционное по отношению к гитлеровскому режиму направление творчества Фаллады было еще в годы фашизма отмечено зарубежной критикой. — См., например: H. Stochow. Hauptmann and Fallada. Uncoordinated writers of Nazi-Germany. Accent, 1943.

лина Фаллада создает полный жизненных контрастов роман о трагедии своих современников. Под угрозой правительственной расправы автор лишь меняет в уже написанной книге несколько второстепенных мизансцен, переписывает завершающие страницы. Эти вынужденные поправки органически чужды всему строю произведения¹⁹.

Трагическая история семьи Хакендалей обыденно типична. Прямо из жизни входит в роман верноподданный кайзера, бывший фельдфебель Густав Хакендаль, выученик прусской казармы, признающий только «железный кулак власти». На судьбе его семьи Фаллада показывает, как казарменное, националистическое воспитание калечило целые поколения немецких обывателей, утверждало в их кругу ложь и лицемерие, тупую заносчивость и воинствующую беспринципность. Большой заслугой писателя явилось то, что он не только нарисовал Хакендалей в своей семье, в своей среде, но и показал их место в общественной жизни страны, во всех ключевых событиях времени. Война разоряет Железного Густава, гибнет на поле сражения Отто, послушный поденщик отца, делает грязную политическую карьеру сын Эрих, уходит в преступный мир единственная дочь Эва, «достойным» зятем становится вор и взломщик Эгон Бакст. Гонимый нуждой, младший отпрыск семьи Гейнц вынужден подчиниться приказам фашистских фюреров.

История семьи неотделима от истории нищих, кровавых, мучительных десятилетий Германии. Август 1914 г. Выпятив грудь, Железный Густав ведет на службу кайзеру породистых, откормленных лошадей. А потом наступают будни войны. Серые лица, голодные очереди у дверей магазинов. Изуродованные голодом дети, которые не верят в сказки о крекделях и булочках. Значение этих слов им непонятно. Их мечта — простой хлеб. Женщины, у которых отнята молодость, любовь, радость материнства, иссушенные работой, истерзанные вечной заботой и страхом смерти. Картины войны, картины народных бедствий относятся к лучшим страницам немецкой реалистической прозы. Военная катастрофа империи — одновременно моральная и материальная катастрофа Густава Хакендалей. «Армия, которая была его гордостью, больше не существовала. Империя, лишившаяся поддержки, развалилась, из детей ничего путного не вышло».

Казалось бы, Хакендали должны были погибнуть под обломками империи. Но они выжили, ничего не вынеся из опыта своей трагедии: напротив, дети Железного Густава образуют то поколение немецких обывателей, которое стало опорой и питательной средой национал-социализма. Ложь, лицемерие, воровство, страх, тупая заносчивость, культивирувавшиеся в доме Густава, становятся общественной нормой поведения, преступные идеи — официальной доктриной.

В романе нашли отражение события Ноябрьской революции. Фаллада выводит Хакендалей на улицы Берлина. Он рисует бесконечное шествие революционных солдат, рабочих, инвалидов; лозунги: «Долой милитаризм», «Свободы, Мира, Хлеба»; движение народа к Потсдамской площади. «Где будет говорить Либкнехт? — строго спрашивает у Эриха Хакендалей вооруженный матрос. — Смотри, парень, говори правду — твоих Шейдеманов мы не желаем слушать!» Эрих, внутренне злорадствуя, посылает отряд матросов к рейхстагу, зная, что Либкнехт будет выступать в другом месте, у дворца. В первую ночь революции Эгон Бакст ведет анархистов и бандитов грабить пригородные виллы. Отсиживается дома Железный Густав, для него, «как и для его кайзера, нет страшнее опасности, чем «красный сброд». В растерянности задает себе вопросы Гейнц

¹⁹ В 1938 г. роман вышел в этой навязанной автору редакции. В 1962 г. он был переиздан в ГДР в первоначальной авторской редакции, реконструированной литературоведом Г. Каспаром. — См.: Günter Caspar. Rekonstruktion eines Romans. — «Neue Texte» (2). Berlin, 1962.

Хакендалъ. «Хочу узнать о революции все. Почему слово «социал-демократ» матросы произносят как ругательство? Что такое Союз спартаковцев? Может быть, это именно то, что людям необходимо?»

Не в узких рамках семейных конфликтов, а в сгущенной атмосфере классовой борьбы происходит становление характеров. В движении событий романа есть один лейтмотив: Германия стремительно катится к катастрофе. Символический смысл приобретает последнее путешествие Густава Хакендаля, последнего извозчика Берлина, в Польшу и во Францию в 1928 г. На старой кляче он «катит по полям былых сражений вдоль пострадавших от обстрела деревень, мимо бесконечных кладбищ», где похоронены жертвы первой мировой войны. «Еще колышет ветер траурные вуали вдов, по сей день стоят коленапреклоненные матери у могил павших сыновей», где-то зарыл и его сын Отто. Но Железный Густав не посрамит «пруссский дух», не обманет ожидания пославших его в путь.

«Волк среди волков» и «Железный Густав» — книги о трагедии немецкого народа, трагедии, еще не завершившейся, а лишь развертывающейся, звучали как грозное предзнаменование.

5

Последние годы гитлеровской диктатуры явились для Фаллады периодом тяжелейшего нравственного и творческого кризиса. Находясь под строжайшим надзором, обвиненный в «культурбольшевизме», писатель был надолго подвергнут домашнему аресту и, наконец, помещен в закрытое заведение для душевнобольных в Штиглице. Роман «Нелюбимый» («Der ungeliebte Mann», 1940) — история слепого, возненавидевшего себя за компромиссы по отношению к окружающему зрячему миру, автобиографическая книга «Пьяница» («Der Trinker»), написанная тайно, шифром и опубликованная посмертно (1953), свидетельствуют о том, что Фаллада понял, какой трагической зависимостью от режима обернулось его первоначальное представление о «непричастности», что стремление идти своим путем вылилось в ряд унижительных компромиссов.

Могучее наступление Советской Армии вселило надежду на крах гитлеровского режима. Фаллада дождался освобождения и впервые в жизни активно включился в общественную деятельность, приняв по поручению советского командования должность бургомистра в Фельдберге.

Однако писатель не сразу нашел свое место в строительстве новой жизни, поборол раздвоенность. В предельно правдивой книге «Кошмар» («Der Alpdruck», 1947) он рассказывает о том, как тяжело преодолевал болезненную замкнутость, как медленно, сложно и трудно складывались его новые взгляды, новое отношение к жизни.

В идейно-эстетической эволюции Фаллады очень важную роль сыграло общение с советскими людьми, внимание и требовательная дружба немецких коммунистов и прежде всего И. Бехера. «Казалось, пережив кошмар, я очнулся в совершенно новом для меня мире», — писал Фаллада в 1945 г. Это определило новое отношение к творчеству, заставило осознать, что «совершенно невозможно писать так, как я писал раньше, как будто не рухнул целый мир... механически пристегнуть себя к тому, что было до 1933 года... Надо было начинать писать нечто новое, безусловно новое и по содержанию, и по форме»²⁰.

Становление нового в сознании писателя, в его художественной манере проявляется во всех написанных им с 1945 по 1947 г. заметках, статьях, рассказах. Уже в них выражено в большей или меньшей степени новое отношение автора к выбору материала, новая авторская позиция. Вершиной этого периода и одной из вершин всего реалистического творчества писателя явился роман «Каждый умирает в одиночку» («Jeder

²⁰ Н. Fallada. Der Alpdruck. Berlin, 1947, S. 196.

stirbt für sich allein», 1947) — одна из первых послевоенных книг, посвященных теме сопротивления нацистскому режиму внутри Германии.

Замысел книги возник в 1945 г., когда по совету И. Бехера Фаллада начал знакомиться с материалами гестапо о борьбе антифашистских групп внутри страны. В статье «О все же имевшем место сопротивлении немцев гитлеровскому террору»²¹ Фаллада с безмерным удивлением и глубоким восхищением перед силой человеческого духа рассказывает о «простых немцах, боровшихся против чудовищного механизма фашистской системы», и называет себя «автором еще не написанной книги». Тон статьи свидетельствует о том, что тема захватила писателя целиком. Но работать над книгой он начал не сразу. Надо было писать о людях мужественных и сильных, создавать образы, для него новые, писать, не скрывая гнева и ненависти. «Я долго сомневался, по плечу ли мне эта тема, откладывая в сторону материалы... Я был увлечен другими оптимистическими планами, а в это время мой мозг был занят будущим произведением... Расчленил, насыщал, перекраивал...»²². Только через несколько месяцев после начала работы возник в общих чертах облик главного героя книги Отто Квангеля, написаны биографии Отто и Анны, Энно и его жены, почтабона Евы, намечена исходная точка сюжетного времени — день капитуляции Франции.

Рисуя жизнь немецкой столицы в 1939—1943 гг., писатель воспроизводит политическую и нравственную атмосферу рейха, раскрывает сущность нацистской политики заугиивания, шантажа и репрессий. Исчерпывающе зная мир немецких обывателей, он создает предельно жизненную галерею одетых в коричневую форму чиновников, гестаповцев, нацистских бонз — мир высокопоставленных и мелких преступников, погромщиков, доносчиков, убийц.

Относясь с глубоким уважением к мужеству и высокой нравственности тех, кто не пошел на компромисс с гитлеровским режимом, писатель с совершенно новой, теперь уже активной демократической позиции оценивает и характеризует тех людей, которые декларируют свою «нравственную непричастность». Пассивная добрая воля советника Фромма укрепляет уверенность погромщика Бальдура Перзике в безнаказанности. Холодная осторожность старого юриста толкает на самоубийство фрау Розенталь, мешает борьбе Отто Квангеля. Отказ от борьбы, примирение с обстоятельствами оборачиваются для Труды и Карла нравственным падением и бесславной гибелью. Многие годы живут в узком семейном мире Отто и Анна Квангель. За свою аполитичность и пассивность они расплачиваются гибелью сына. В этом мире, утверждает теперь Фаллада, есть только одна возможность быть человеком — это активное участие в борьбе.

Писателю открываются новые общественные и нравственные идеалы. Об этом свидетельствует выбор центрального персонажа произведения. Отто Квангель — человек иного класса, чем Пиннеберг, Куфальт и персонажи других его романов. Это означало для писателя открытие нового героя. Чуткий к неповторимому своеобразию социально-психологического строя человека, Фаллада доказательно мотивирует весь облик Отто. Столяр-краснодеревщик, он пришел в рабочую среду из маленькой мастерской и во многом сохранил черты мастерового. Но его презрение к бездельнику Боркгаузену, бандиту Перзике, холодное недоверие к интеллигенту Фромму, отвращение к фашистским бонзам, независимость суждений, развитое чувство собственного достоинства выявляются как классовые черты пролетария.

²¹ H. Fallada. Über den noch vorhandenen Widerstand der Deutschen gegen den Hitlerterror. — «Aufbau», 1945, H. 3, S. 241.

²² Цит. по: J. Manthey. Hans Fallada in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 162.

Тяготая к решению нравственных проблем, Фаллада акцентировывает внимание на сложности внутреннего мира героя, на стимулах и мотивах эволюции личности. Придя к мысли о необходимости активного сопротивления гитлеровскому режиму и таким образом противопоставив себя не только всей политической системе, но и миру немецких обывателей, Отто Квангель внешне почти не меняется. Рядом с ним нет людей, которые могли бы указать ему путь борьбы. На первый взгляд кажется, что форма борьбы, выбранная Квангелем в соответствии с его мировоззрением и духовным строем, всецело совпадает с позицией автора. Только постепенно раскрывается истинное содержание замысла. Именно высокие положительные качества Квангеля помогают писателю остро поставить вопрос о трагической ошибочности избранной им тактики борьбы.

Осудив метод одиночного сопротивления, Фаллада особенное внимание обращает на поведение Квангеля после ареста. Именно в этих частях романа полностью раскрывается удивительная сила духа, выдержка, сознательность Квангеля. В сценах допросов, в сцене суда, в поединке с верховным судьей рейха Фрейслером идейно и нравственно побеждает старый рабочий.

Каждый персонаж в романе находит свой, исторически предопределенный конец. Охваченный страхом и отчаянием, застрелился комиссар Эшерих, гнусно кончил жизнь Энно, в одиночестве погиб Фромм. Квангель боролся до последнего дыхания. «Мы не уйдем с их пути... Право на приговор мы оставляем за собой», — говорит он в суде. И когда Квангель в тесном кольце сопровождающих его полицейских, чиновников, палачей идет по переходам тюрьмы к эшафоту, кажется, что он ведет на казнь эту толпу убийц, приговоренных историей.

Перед Фалладой уже не стоит неразрешимая проблема маленького человека. «Все должны осознать, каждый должен утвердиться в том, что право на будущее, право на уважение можно завоевать только большим коллективным усилием»²³. Квангель в последние минуты жизни прислушивается к дыханию сотен таких же, как он, узников, угадывает лица в зарешеченных окнах камер. Вслед ему гулко несется: «Будь здоров, товарищ!» Вступив на новый для него путь изображения идейного и нравственного превосходства людей, борющихся против фашизма, писатель открыл для себя ценнейшие человеческие черты в пролетарской среде. «Выдающийся создатель человеческих характеров, тех, кто, порывая с обществом, уходящим в прошлое, начинает сегодня свой путь в обществе будущего»²⁴, Фаллада во многом приблизился к передовым писателям, боровшимся за создание новой, социалистической Германии.

Однако все то новое, что определяет последний период творчества, не давалось Фалладе сразу. Внимательный анализ романа убеждает в том, что автор не полностью освободился от политической ограниченности. Зная, что действительным организатором антигитлеровского сопротивления внутри Германии была коммунистическая партия, он не сумел убедительно отразить эту ведущую линию борьбы в сюжете произведения. Нежизненными, слабо мотивированными оказались в романе характеры Младенца и его товарища. Талант и воображение не могли заменить конкретного опыта.

Фаллада-реалист не отступает от правды жизни, он рисует ту же Германию, что и Анна Зегерс в романе «Мертвые остаются молодыми». Его Отто близок Гешке, Анна сродни Марии. Сын Квангелей разделит судьбу Ганса. И все же эти произведения и образы очень различны. Анна Зегерс воссоздает Германию, опираясь на исторический урок Ноябрьской революции 1918 года, на длительный опыт партийной борьбы.

²³ «Tägliche Rundschau». Berlin, 1945, N 152, S. 4.

²⁴ W. J. G. o. H. Fallada. Größe und Grenzen einer Begabung. — «Neue deutsche Literatur», 1963, N. 7, S. 152—153.

Фаллада, не имея этого опыта, сопутствует Отто Квангелю, мужественному, но лишенному идейной зрелости антифашисту.

Пафос последнего романа Фаллады, пафос всего последнего периода его творчества — глубоко прочувствованное отрицание буржуазной системы, отрицание активное, продиктованное стремлением перейти в лагерь тех, кто знает путь изменения мира, кто может обоснованно ответить на вопрос: «Что же дальше?» И хотя в многообразии общественных явлений писатель не всегда в состоянии отделить главное от второстепенного, он неизменно стремится решать поставленные проблемы в социальном плане. Его лучшие романы «отражают важнейшие события терпящей крушение эпохи и являются книгами, имеющими величайшее национальное значение»²⁵.

Фаллада умер в Берлине 6 февраля 1947 г. от сердечного приступа. Творчество его явилось ярким примером победы правды и логики жизни над утопическими иллюзиями и идейными заблуждениями.

²⁵ J. R. Becher. Was nun? — «Aufbau», 1947, H. 2, S. 100.

ВЕЛЬК (до 1945 г.)

Эм Вельк был одним из своеобразных и до последнего времени недооцененных писателей немецкого критического реализма. Изображение сельской жизни и быта Померании было главной темой его творчества и в годы фашизма явилось формой демократической оппозиции нацистским идеям «крови и почвы».

1

Эм Вельк (Ehm Welk, 1884—1966) происходил из потомственной крестьянской семьи. Его предки более 400 лет жили в деревне Нидерлаузитц, в Шпреевальде. В этой области живут венды — славянская народность, сохранившая свой язык и самобытные обычаи. Отец писателя, Готфрид Вельк¹, первым нарушил семейную традицию и уехал из родных мест, осев в Померании. Здесь, в деревне Бизенбров, в округе Ангермюнде, родился будущий писатель. Здесь он и учился в деревенской школе, после которой продолжал заниматься самообразованием. В 19 лет он приезжает в Штеттин и становится журналистом.

В один из дней 1904 г. читатели газеты «Штеттинер абендпост» были удивлены статьей, подписанной «Э. В.» Начинаящий журналист смело выступил в защиту бастующих моряков Штеттина, бросив судовладельцам обвинение в беспощадной их эксплуатации. На следующий день молодой журналист, который сдал статью в набор, не показав ее редактору, узнал, что он уволен. Председатель союза судовладельцев Рибель попытался заставить Велька написать опровержение, пригрозив, что иначе ни одна газета Штеттина не возьмет его на работу. Вельк отказался. Стремление помочь угнетенным и бесправным, непреклонность в защите своих убеждений, личное мужество — эти качества определили весь долгий жизненный и творческий путь Эма Велька.

После увольнения из «Штеттинер абендпост» Вельк поступает матросом на корабль, а через год возвращается к журналистской деятельности в одной из газет Бремерхафена. Но и на этот раз ненадолго. Следует новое увольнение, после чего Вельк уезжает в маленькую рыбацкую деревушку на побережье Балтийского моря, где пишет свою первую пьесу в стихах «Клаус Штертебекер». Пьеса не была ни напечатана, ни поставлена на сцене (рукопись ее была впоследствии утрачена), но к историческому образу средневекового бунтаря писатель вернулся почти через двадцать лет в пьесе «Гроза над Готландом».

Между тем Вельк опять уходит в плавание, а по возвращении сотрудничает в провинциальных газетах. В 1910 г. он приезжает в Брауншвейг, где становится главным редактором газеты «Брауншвейгер альгемайне анцайгер». В 1913 г. он публикует первую свою книгу, «Бельгийские очерки» («Belgisches Skizzenbuch»).

¹ Фамилия Вельк — вендская и означает «волк».

После начала первой мировой войны Вельк призывают в армию и отправляют на фронт в Македонию. Здесь солдат Вельк вел фронтовой дневник, писал антивоенные рассказы и очерки, впоследствии объединенные им под общим названием «Красная финиковая пальма» («Der rote Feigenbaum»). Один из рассказов Вельк предложил берлинской газете «Фосинге цайтунг». Редакция переслала рукопись командиру части. Перепуганный офицер приказал Вельку немедленно уничтожить антимилитаристский рассказ.

В 1917 г. тяжелобольного Велька отправляют в Германию. Врачи считают его положение безнадежным. Он едет в родную деревню и, едва оправившись от болезни, возвращается в редакцию «Брауншвейгер альгемайне анцайгер». Здесь он принимает активное участие в событиях Ноябрьской революции (много лет спустя события этих лет найдут отражение в романе «В утреннем тумане»).

В 1920 г. Вельк — главный редактор «Брауншвейгисхе моргенцайтунг», затем лейпцигской газеты «Тагеблатт». В марте 1923 г. он принял руководство издательством «Ульштейн», но вскоре оставил этот пост и, чтобы увидеть дальние страны, поступил на службу в Североамериканское морское пароходство. Он объездил Северную и Южную Америку, работал лесорубом, палубным матросом, потом газетным репортером. В конце 1923 г. Вельк вернулся в Германию.

К этому времени относится его пьеса «Гроза над Готландом» («Gewitter über Gotthland»). Тема пьесы занимала Велька многие годы. Как и Теодор Фонтане, оставивший наброски незавершенного романа «Ликейдеицы» («Клаус Штертебекер»), он испытывал глубокий интерес к Союзу виталийцев. Вопреки реакционной историографии Вельк трактовал этих повстанцев, поднявшихся на рубеже XIV—XV вв. против купеческой Ганзы, не как пиратов и грабителей, а как социальное движение коммунистов-уравнителей. Поэтому тему свою, несмотря на ее историческую отдаленность, он считал сугубо актуальной и связывал ее с общественно-политическими проблемами современности.

Впоследствии об обстоятельствах создания «Грозы над Готландом» Вельк писал: «Автор видел несчастья своего народа, прошел через разоренную Европу и через не разоренную, но такую бессердечную Америку, каждый новый день приносил ему новые разочарования из-за христианского лицемерия и социальной несправедливости... В 1923 г., вернувшись в бурлящую Германию, он встретился однажды вечером на собрании в Берлине с людьми, которые требовали справедливости в земных делах... Автору казалось, что... он многого может добиться с помощью театра. И он вновь написал о Штертебекере, написал жестко и бескомпромиссно...»².

Эту свою первую пьесу Э. Вельк отдал Эрвину Пискатору для постановки на сцене театра «Фольксбюне». Постановка была осуществлена в марте 1927 г. Пискатор, как и Вельк, видел в восставших рыбаках, моряках и крестьянах не «морских разбойников», а обездоленных бедняков, революционных предшественников Крестьянской войны. В своих воспоминаниях Пискатор подчеркивает, что в этой постановке он стремился показать непобедимость народа и преемственность революционных поколений. Режиссер ввел в спектакль кинокадры. Штертебекер и его товарищи надвигались с экрана на зрителей, и их костюмы, их внешний облик при этом менялись: это были повстанцы Крестьянской войны, санкюлоты, штурмующие Бастилию, рабочие-блужники на баррикадах 1848 г., парижские коммунары, петроградские и берлинские рабочие, солдаты, матросы 1917 и 1918 гг. В конце спектакля над сценой загоралась красная пятиконечная звезда.

Пьеса Велька и постановка Пискатора раскололи публику и общест-

² Ehm Welk. Stücke. Rostock, 1964, S. 8.



Эм Вельк
Фотография

венность на два враждебных лагеря. Прогрессивная печать приветствовала «Грозу над Готландом» как яркое явление революционного искусства, правые газеты организовали травлю режиссера и драматурга. Правление театра «Фольксбюне» приняло решение во имя «сохранения принципиального политического нейтралитета» изъять из спектакля кинокадры. Пискатор заявил протест против этого грубого покушения на свободу художественного творчества. Его поддержали многие видные писатели и деятели культуры. Под письмом, осуждавшим позорное решение правления «Фольксбюне» и выражавшим солидарность с Пискатором, поставили свои подписи И. Р. Бехер, Л. Фейхтвангер, Г. Манн, Т. Манн, Э. Э. Киш, Э. Толлер, К. Тухольский и др.³ С публичным заявлением выступил и сам Вельк: «Я написал «Грозу над Готландом» как политическую пьесу и согласен с политической ее постановкой... Я стремлюсь к тем же целям в театре, что и Пискатор»⁴. Однако под давлением реакционных сил Пискатор был вынужден уйти из «Фольксбюне», а пьеса «Гроза над Готландом» была исключена из репертуара театра.

В 1927 г. в Национальном театре Маингейма и в городском театре Альтоны состоялась премьера другой пьесы Велька — «Снятие с креста» («Kreuzabnahme»). Действие ее происходит в России и сосредоточено вокруг Льва Толстого в последние недели его жизни. В позднейшем издании этой пьесы автор прокомментировал ее замысел. Он стремился,

³ См.: Эрвин Пискатор. Политический театр. М., 1934, стр. 102, 105—106.

⁴ E. Piscator. Schriften. Bd. 1. Berlin, 1968, S. 106—107.

писал Вельк, «показать пути освобождения угнетенного царизмом русского крестьянина... Первый путь, согласно учению великого русского писателя Льва Толстого, состоял в религиозной покорности и терпении, второй — в требовании Ленина действовать революционными средствами...»⁵

Вельк обнаружил в своей пьесе довольно хорошее знание обстановки ухода и смерти великого писателя. Однако он не претендовал на документально точное их воспроизведение. Подлинные факты переплетались в пьесе «Снятие с креста» с вымышленными событиями и персонажами. В центре внимания Велька — борьба за Толстого между представителями различных идейных направлений в русской общественной жизни. Семья (Софья Андреевна), толстовцы (Чертков), революционеры (Губанов) спорят не просто о праве наследования, они спорят и о способах разрешения острого общественного кризиса. Встречи с революционерами, возрастающая революционная активность крестьянских масс — все это в изображении Велька начинает оказывать влияние на Толстого, заставляет его постепенно пересматривать свое собственное отношение к учению о непротивлении злу насилием. И крестьяне, стихийно собирающиеся у постели умирающего писателя, видят в нем не апостола религиозной морали, а пророка революционной борьбы. «На фоне политических и идеологических противоречий 20-х годов, — пишет исследовательница творчества Эма Велька, — обе его драмы с последовательной настойчивостью отражают борьбу за решение социальных проблем, драматически напряженно обосновывают необходимость революционной борьбы рабочего класса»⁶.

В 1931 г. Вельк заканчивает свою третью пьесу — комедию «Михаэль Кнобе, или Дырка в лице» («Michael Knobbe oder das Loch im Gesicht»), уже прямо направленную против нацистской идеологии. Пьеса была опубликована издательством Фишера и принята к постановке театром «Фольксбюне».

Премьера намечалась на сезон 1932—1933 г., но ей не суждено было состояться в связи с приходом Гитлера к власти.

2

Вельк не эмигрировал. Он остался на своем посту и продолжал — пока это было возможно — выпускать газету «Грюне пост», главным редактором которой был уже в течение пяти лет. В 1933 г. в издательстве «Ульштейн» вышел написанный еще до фашистского переворота историко-биографический роман Велька «Черное солнце» («Die schwarze Sonne»), в центре которого стояла фигура немецкого исследователя Африки, ученого-натуралиста Эдуарда Шнитцера (1840—1892). В Африке его называли Эмин-пашой. Для Эмин-пашы не существовало высших и низших рас, он с неизменным дружелюбием относился к арабам и неграм, изучал их культуру, нравы и обычаи. Он боролся с болезнями, учил туземцев возделывать культурные растения, стремился предотвратить кровопролитные войны между племенами.

В «Черном солнце» писатель поднял голос против британской колониальной политики в Африке; критика конкурирующей империалистической державы могла рассматриваться новыми хозяевами Германии как отвечающая государственным интересам. Но в романе Велька гитлеровская пресса уловила (с достаточным основанием) и нечто решительно неприемлемое: осуждение человеконенавистнической философии расизма. На писателя посыпались угрозы, в частности его обвинили в том, что он осмелился написать книгу, где главный герой — ученый еврейского происхождения.

⁵ E. Welk. Stücke, S. 145.

⁶ Edith Krull. Auf der Suche nach Orplid. Studie zum Romanschaffen Ehm Welks. Berlin, 1959, S. 17—18.

Над головою Велька стучались тучи, но 28 апреля 1934 г. в Берлине все были ошеломлены передовицей в газете «Грюне пост», подписанной обычным псевдонимом Велька — Томас Тримм. Статья называлась «Господин рейхсминистр, пожалуйста, на одно слово». Вельк протестовал против проводимой министром пропаганды Геббельсом политики насильственной «унификации» прессы. Эта неслыханная дерзость строитивого журналиста привела Геббельса в ярость; он обрушил на Велька поток брани в газете «Дейче альгемайне цайтунг». Через несколько дней Вельк был арестован и заключен в концлагерь Ораниенбург, где среди других узников доживал свои последние дни Эрих Мюзам.

Через некоторое время Вельк был освобожден, но ему было запрещено заниматься литературной и журналистской деятельностью. Он уезжает на землю своих предков, в деревню Люббенау, в Шпревальде, где живет на положении «внутреннего эмигранта», редактируя там рукописи для «Немецкого издательства» (бывшего издательства «Ульштейн»). Лишь в 1937 г. ему было разрешено писать «неполитические книги». В этом же году появился роман «Язычники из Куммерова» («Die Heiden von Kummerow»), а в 1943 г. — «Праведники из Куммерова» («Die Gerechten von Kummerow»).

В этих книгах Эм Вельк возвращается к своему детству, прошедшему в деревне. Герой романов, мальчик Мартин Грамбауэр, — это маленький Эм Вельк, окруженный своими друзьями. С уважением и любовью к народу, насыщая свое повествование юмором, автор обстоятельно рассказывает о его жизни и событиях, происходящих в деревне Куммерове.

С явлениями окружающего мира сталкивается ребенок, еще верящий в чистоту помыслов людей и в справедливость на земле. Но постепенно Мартин постигает, что миром правят жестокость и ложь. И этот умный, пытливый, свободолюбивый, мечтательный, но вместе с тем очень деятельный мальчик, критически оценивающий поведение взрослых, смело вступает в борьбу за торжество справедливости. Писатель воссоздает целую эпоху истории Германии с ее социальными и политическими проблемами, отражающимися в различных событиях, происходящих в деревне, смысл которых пытается постичь Мартин. Действие происходит почти все время в Куммерове, но поставленные в романах вопросы по своему значению выходят далеко за пределы одной деревни. Классовые отношения, милитаристско-шовинистическая система воспитания молодежи, охраняемая государством, жандармами, духовенством, властью господствующего класса, жестокость к бедным и слабым — все это показано с беспощадным реализмом. Каждый персонаж книги строго индивидуализирован: сам Мартин Грамбауэр с его неукротимым стремлением к свободе и знаниям, его приятель сирота Иоганнес, лишенный всех радостей детства, всегда думающий о еде, умный и образованный учитель Каннегиссер, мудрый и человечный, сознающий несправедливость социального порядка.

Романы о Куммерове продолжают литературную традицию Жан-Поля Фонтана и особенно Раабе, в книгах которого описывается повседневная жизнь простых людей. С этими писателями Велька роднит и то, что они чаще всего избирали местом действия своих книг край, где они родились.

Много лет спустя Вельк скажет о своей романтической дилогии: «Я писал эти книги, когда позор, подлость и заботы отравили настоящее и могли отравить будущее. Я ушел в страну молодого сердца и вернулся с новой решимостью и новыми силами, выбросив наглых гостей из моей личной жизни. Если что-то от этой силы есть в моих книгах и это что-то воздействует на читателей, значит я приблизился к цели, к которой должен стремиться писатель»⁷.

Роман «Часы жизни Готлиба Грамбауэра. Исповедь неискушенного сердца» («Die Lebensuhr des Gottlieb Grambauer. Berichte eines einfältigen

⁷ «Ehm Welk zum 80. Geburtstag». Rostock, 1964, S. 11.

Herzens») был написан в 1938 г., т. е. в период между обоими романами дилогии о Куммерове, но по содержанию он как бы предшествует этим романам, охватывая почти столетие немецкой истории. Юмор, являющийся неотъемлемой чертой прозы Велька, пронизывает и этот роман; иногда он мягок и лиричен, иногда резок, с определенной социальной окраской. Рассказ ведется от лица малообразованного крестьянина, но это человек, умудренный огромным жизненным опытом. Старый Грамбауэр — сильная и самобытная личность. Роман — не только история жизни простого крестьянина, это культурно-историческая и политическая картина жизни Германии.

Персонажи романа «Часы жизни Готлиба Грамбауэра» не идеализированы, обладают резко очерченной индивидуальностью. Читатель видит их глазами главного героя: это дед Грамбауэра — искусный ткач, прямой и честный человек, убежденный противник войны. Он вовремя сбежал из армии, а в «гордом драгунском полку принца Альбрехта... после похода в Россию из семисот человек домой вернулись сорок три. Все остальные мертвецами остались в России». (В 1938 г. такие слова старого крестьянина звучали пророчески.) Жена Готлиба, Густель, чья жизнь своим «теплым золотым сиянием освещает мир семьи», воплощает те гуманистические элементы христианской морали, на которые ополчились нацисты, — доброту, честность, сострадание к ближнему, готовность помочь слабым и обиженным. С многими лицами романа читатель уже встретился в дилогии о Куммерове — это пастор, учитель Каннегиссер, староста Вендланд, сын Готлиба Мартин, которого отец отвозит в город в школу, сказав: «Не для того у него светлая голова, чтобы он всегда видел зад лошади». Не только индивидуальная самобытность, но и контрастная речевая характеристика персонажей отличает прозу Э. Велька. Речь их часто окрашена диалектными особенностями, знатоком которых был писатель.

Роман Велька направлен против демагогии о «народной общности», против нацистских измышлений о классовой гармонии в деревне. Проблема социального неравенства поставлена в романе очень остро: «Помещики имеют власть и землю, а крестьяне — работу и нужду...» — этими словами Готлиба отвечает Вельк на фашистскую проповедь бесклассового родства всех немцев. Роман пронизан духом истинной человечности, протестом против войны. Описывая жизнь Куммерова в годы первой мировой войны, когда один за другим погибали на фронтах крестьяне, отцы многодетных семей, когда деревню наводняли толпы голодных детей и стариков-горожан, Вельк от лица своей героини Густель Грамбауэр с болью и гневом восклицает: «Слишком много страданий, чтобы кто-нибудь мог восхвалять войну!»

С еще большей силой антивоенная тенденция проявляется в романе Велька «Высший приказ» («Der hohe Befehl», 1939).

Роман повествует о судьбах немецких военнопленных в России во время первой мировой войны. Для автора не то существенно, что пленные — немцы, а охраняют их русские солдаты и офицеры. Для него более важно другое: показать все последствия, которые влечет за собой война. Он хочет, чтобы люди помнили: война — это не легкие победы, это смерть, боль, голод, страдания миллионов людей и среди них тысяч военнопленных. И герои книги, бывшие немецкие солдаты, это понимают.

Вельк показывает офицеров царской армии, жестоко относившихся к пленным, но они так же относились и к русским солдатам. Таков ротмистр Павлов, в прошлом богатый купец, впоследствии офицер белой армии. Вельк рисует и гуманных, образованных людей, старавшихся облегчить участь пленников (капитан Печерин, инженер Лебединский). Писатель-гуманист утверждает чувство человеческого достоинства, мужество, товарищескую солидарность, умение жертвовать собой ради спасения товарищей. Роман «Высший приказ» пробуждал в читателе то истинно человеческое, что не удалось до конца искоренить нацистской пропа-

ганде. В этом смысле он был полемичен по отношению к романам Э. Э. Двингера, акцентировавшего тяготы русского плена и призывавшего к реваншу. У пленных в романе «Высший приказ» было одно желание: мир и возвращение домой. «Мир на земле» — такова надпись на самодельной тарелке, которую пленные дарят русскому капитану Печери-ну, дружески относившемуся к ним.

В романе «Высший приказ» антивоенные, антинационалистические и в конечном счете антифашистские убеждения Велька подчас выражены в прямой форме. Главный герой Вернер Фос получает письмо, свидетельствующее о том, что в германском тылу после трех лет войны, несмотря на бедствия и лишения, среди обывателей еще держится дух верноподданничества и националистической воинственности. Это вызывает у Фоса взрыв возмущения: «Мир этих людей не был моим миром, миром моих товарищей и моей родины... Что знают они о нас, что знают о войне болтуны на тронах, алтарях, кафедрах и скамейках в пивных, болтуны, которые годами разглагольствуют об освежающей радости войны, о железной бане для народа?.. Что знают они о нас, не искавших железной бани и радостей войны... оторванных от близких, шедших навстречу смерти? Солдат этой войны... понял, что война — это мерзость, ужасное порождение ада, страшная насмешка над христианством и цивилизацией...».

Много тяжелых переживаний выпало на долю пленных в Сибири. По-разному отнеслись они к известиям о Февральской, а затем Октябрьской революции и начавшейся гражданской войне. Друг Фоса, берлинский парикмахер Курт Шен, оставив лагерь, ушел к красным бороться «за свободу, права человека и мировую республику» и погиб в этой борьбе. Другой его товарищ, Уле, убедил Фоса в необходимости сохранять нейтралитет, но очень скоро оба они поняли, что это невозможно. Белые войска захватили лагерь, и Уле и Фосу с трудом удалось избежать расстрела. «Не должны ли мы... объединиться для новой борьбы... для борьбы за родину? Нейтральность — мне казалось, я должен стыдиться этого слова», — говорит Фос.

В предисловии к новому изданию книги уже в ГДР Эм Вельк писал: «Эту книгу я написал в 1939 г. Поскольку она была направлена против потока фашистской литературы, кричащей о войне и травящей другие народы, она смогла выполнить гуманистическую задачу. Она предупредила, и позднее стало ясно, как тогда это было необходимо. Образ Вернера Фоса, готового жертвовать собой ради товарищей, чист и человечен. Но Фос был одинок... его смерть была смертью одинокого мученика. Сегодня мы знаем: великие поступки совершает лишь тот, за кем стоят единомышленники; это удесятряет его силы и помогает принимать правильные решения».

После выхода в свет романа «Высший приказ» за Вельком утвердилась репутация неблагонадежного писателя. Работать и жить ему становилось все трудней. В 1940 г. он переехал в деревушку Нойенкирхен, недалеко от Штеттина. Здесь в полном одиночестве писатель жил до 1945 г. В эти годы были написаны книги о природе и животных: «Чудесная дружба» («Die wundersame Freundschaft»), «Тихие спутники» («Die stillen Gefährten») и роман «Праведники из Куммерова».

В апреле 1945 г. деревню Нойенкирхен заняли эсэсовцы и выгнали всех ее жителей. После мучительных скитаний писатель вернулся в родные места, уже освобожденные Советской Армией. Его дом с библиотекой и творческим архивом сгорел дотла; жена была больна, но, как пишет Вельк в своих воспоминаниях, хотя «война разорила поля и они зарастали сорняками, плуг всегда проникал в землю глубже, чем снаряд»⁸.

Все свои силы Вельк отдал восстановлению родной страны. Он создал новые произведения, ставшие значительным явлением литературы ГДР.

⁸ E. W e l k. Mein Land das ferne leuchtet. Berlin, 1953, S. 383.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИЗГНАНИИ

1

Установление в Германии фашистской диктатуры привело к беспрецедентному в истории факту эмиграции не просто отдельных писателей, но едва ли не целой литературы. За некоторыми исключениями Германию покинули все широко известные за ее пределами писатели, объединенные неприятием фашизма как идеологии и политической системы. Около тысячи немецких литераторов были вынуждены искать пристанища за рубежом, среди них — десятки художников слова с мировым именем.

Немецкая литературная эмиграция слагалась из писателей разных политических убеждений и эстетических взглядов. В ее рядах были и отдельные национал-социалистские фронтеры, вроде публицистов К. Петеля и Э. Корроди, и слабохарактерные люди, вскоре с покаянием вернувшиеся в гитлеровскую Германию (Э. Глезер), и литераторы, пострадавшие исключительно по расовому признаку, хотя их общественные позиции были достаточно реакционны (Э. Людвиг). Однако подавляющее большинство писателей-эмигрантов были настроены непримиримо к фашизму и действительно составляли «гуманистический фронт», как назвал свою книгу один из первых исследователей литературы антифашистской эмиграции, Вальтер Берендзон¹.

Общей характерной чертой всей немецкой литературы в изгнании можно считать значительную политизацию творческой деятельности по-

¹ W. Berendson. Die humanistische Front. Einführung in die deutsche Emigranten-Literatur. Zürich, 1946. Творчество писателей-изгнанников освещено во множестве работ, но библиография трудов по общим вопросам литературы антифашистской эмиграции пока еще вполне обозрима, хотя и быстро растет в последние годы. Из работ, созданных в ГДР, следует назвать достаточно подробный тематический обзор Ф. К. Вайскопфа (F. C. Weiskopf. Unter fremden Himmeln. Berlin, 1948) и книгу К. Ярмаца об основных проблемах немецкой литературы в изгнании в связи с творчеством крупнейших писателей-эмигрантов (K. Jaromat. Literatur im Exil. Berlin, 1966). Из работ советских авторов можно указать на книгу В. Н. Девкина «Немецкая антифашистская литература 1933—1945 гг.». Вышедшая в ФРГ книга М. Вегнера (M. Wegner. Exil und Literatur. Frankfurt am Main — Bonn, 1967) претендует на дифференцированное изображение немецкой литературы в изгнании, но при этом недооценивает роль коммунистов в антифашистской борьбе. К наиболее основательным исследованиям относится изданный под редакцией М. Дурцака сборник (M. Durzak (Hrsg.). Die deutsche Exilliteratur 1933—1945. Stuttgart, 1973), содержащий библиографические справки о 400 писателях, анализ обстановки в различных районах эмиграции и интерпретацию 25 произведений, наиболее показательных для различных тенденций литературы в изгнании. Немецкой драматургии и театральной жизни эмиграции посвящена книга Х.-К. Вехтера (H. K. Wächter. Theater im Exil. München, 1973). По полноте фактического и документального материала очень содержательно многотомное исследование Г.-А. Вальтера «Немецкая литература в изгнании 1933—1950» (H. A. Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950), первые два тома которого уже вышли в свет (Bedrohung und Verfolgung bis 1933. Darmstadt und Neuwied, 1972; Exilpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Darmstadt und Neuwied, 1972). Полезным биобиблиографическим, справочным изданием является книга В. Штернфельда и Е. Тидемана (N. Sternfeld, E. Tiedeman a n. Deutsche Exilliteratur 1933—1945. Heidelberg — Darmstadt, 1962).

давяющего большинства писателей — даже тех, кто в канун исторических испытаний был подчеркнуто аполитичен, а нередко и близок декадансу (Клаус Манн и др.). В годы катастрофы декадентские мотивы исчезли из немецкой литературы, что еще раз показало, как мало нуждается в них мир «в его минуты роковые». Зато неизмеримо выросло и окрепло гражданское звучание этой литературы, мобилизованной на борьбу с фашизмом.

Изгнание явилось для многих писателей школой гражданского мужества. На первых порах далеко не все из них решались открыто выступить против фашизма: это означало окончательный разрыв с отечественным читателем, отказ от многолетнего сотрудничества с определенным издательством, перемещение в чужое языковое окружение, особенно трудное для писателя. Случаи, когда признанный на родине автор не сразу «приживался» на иностранной почве, терпя непривычные нужды и лишения, были нередки (Й. Рот, Г. Манн, Э. Вайс и мн. др.). Материальных затруднений не ведали на чужбине только очень немногие популярные во всем мире прозаики, как Т. Манн, Л. Фейхтвангер, Ст. Цвейг. Весьма существенную помощь оказывали журналы и издательства дружественно настроенного по отношению к эмигрантам государства — Советского Союза. Для большинства прочих утрата немецкого книжного рынка и привычного, «своего» читателя была связана с риском оказаться в нелегком положении дебютанта и к тому же потерять всякую возможность своим словом «изнутри» участвовать в событиях в Германии.

В иных случаях понадобились годы, чтобы осознать необходимость открытой борьбы с фашизмом. Об этом свидетельствует, в частности, эпизод с журналом «Ди заммлюнг», который издавал в Париже Клаус Манн, сын Томаса Манна и сам известный писатель. С первых же месяцев эмиграции он стал энергично собирать материалы для задуманного им журнала, редакционную опеку над которым согласились осуществлять Генрих Манн, А. Жид и О. Хаксли. Уже в октябре 1933 г. вышел первый номер «Ди заммлюнг». Это вызвало крайне раздраженную реакцию в прессе рейха, недвусмысленно угрожавшей авторам журнала отлучением от немецкого книжного рынка. Угроза возымела действие: некоторые видные писатели отмежевались от политической направленности журнала. «Могу только подтвердить, что характер первого номера «Ди заммлюнг» не соответствует его первоначальной программе», — заявил Томас Манн². С подобными же заявлениями выступили Альфред Деблин, Рене Шикеле и Стефан Цвейг, в то время еще — как австрийский писатель — не находившийся в эмиграции. Впрочем, С. Цвейг уже спустя месяц осознал свою ошибку: «Печататься в Германии и одновременно писать против нее нельзя. Что ж, решение мое принято — я окончательно порвал с Германией, сжег все мосты»³. Вскоре его примеру последовали Деблин и Шикеле, а в 1936 г., убедившись, что время требует открытой и решительной борьбы с идеологией фашизма, и Томас Манн.

В истории немецкой литературной эмиграции можно выделить два этапа. Первый из них, более спокойный по своим внешним условиям, приходится на 1933—1938 гг. Второй последовал после «аншлюса» Австрии, захвата гитлеровцами Чехословакии, разбойничьего нападения на Польшу, «странной войны» во Франции и длился вплоть до окончания второй мировой войны, а для многих писателей и несколько дольше — вплоть до их возвращения на родину.

Однако уже на первом этапе эмиграции положение немецких писателей в большинстве стран Европы отнюдь не было идиллическим. Как «исход» из своей страны, так и пребывание на чужбине были сопряжены с многими трудностями, а нередко и с опасностью для жизни. Власти

² M. W e g n e r. Exil und Literatur, S. 68.

³ Там же, стр. 71.

буржуазных стран, сопредельных с гитлеровской Германией, боясь испортить отношения с ней, редко отваживались покровительствовать эмигрантам. Всякого рода препирательства с административными инстанциями, визы, прошения и пр. отравляли жизнь. Л. Фейхтвангер, например, будучи во Франции, жаловался, что ему легче написать роман, чем добиться какой-нибудь справки для прописки. Крайне недружелюбно относились к эмигрантам и швейцарские власти. Р. Музиль был фактически обречен здесь на голодную смерть, А. Деблина обвинили в шпионаже, В. Гельвига выдали фашистам. Гестапо, простершее свои щупальца едва ли не во все страны Европы, не оставляло беженцев в покое, шантажируя, устраивая палеты, иногда нападая на людей прямо на улицах, — так был похищен в Швейцарии и увезен на расправу в Германию журналист Бертольд Якоб, а философ Теодор Лессинг был убит гитлеровскими агентами в Чехословакии. Многие эмигранты были вынуждены поэтому кочевать из города в город, из одной страны в другую; мир действительно превратился для них в это время в «зал ожидания», — как назвал свою романную трилогию Л. Фейхтвангер.

Особенно ухудшилось положение изгнанников, когда в Европе началась война. Во Франции, Англии, Швейцарии, скандинавских странах немецкие писатели были интернированы и некоторое время провели за колючей проволокой. В руки гестапо попали К. Шног, И. Вюстен, Т. Вольф, Г. Герман, А. Момберт и некоторые другие писатели. Фашисты оккупировали такие важные для изгнанников страны, как Голландия и Франция. Чтобы вырваться из Франции, где сосредоточились многие немецкие писатели-эмигранты, им нужна была транзитная виза. Но получить ее было трудно и, в частности, этому мешало вишистское правительство, связанное с Германией обязательством выдавать немецких беженцев фашистским властям. Многим из писателей пришлось, спасая жизнь, перейти на нелегальное положение.

О том, каких усилий это стоило и с каким риском было сопряжено, поведали Ф. Верфель в предисловии к роману «Гимн Бернадетте», А. Зегерс в романе «Транзит», Г. Манн и Л. Франк в воспоминаниях и многие другие писатели, словно бы превратившиеся в эту пору в героев новой «Одиссеи» — драматической и нередко с печальным концом.

Длительность пребывания на чужбине, выпавшие на долю писателей тяжелые испытания, постоянные опасности, травля, угроза выдачи фашистским властям, бегство от надвигающегося лавиной вермахта — это приводило иногда к глубокой душевной депрессии. В эмиграции покоńczyли с собой К. Тухольский, Э. Толлер, С. Цвейг, Э. Вайс, В. Бенъямин, В. Газенклевер. От голода и болезней, вызванных нервными потрясениями и истощением, умерли Р. Музиль, Й. Рот, Ф. Верфель, Ф. Блей и др.

Однако, несмотря на эти потери, несмотря на драматизм писательских судеб, несмотря на крайне трудные условия изгнания, немецкая литературная эмиграция в конфликте с фашизмом вовсе не была стороной только жертвенной, страдательной. Напротив, ее деятельность в эти годы носила боевой, наступательный характер. В самом понятии литературы антифашистского изгнания акцент следует делать на слове «антифашистское».

Литература антифашистской эмиграции стала голосом и совестью немецкого народа. Впоследствии И. Бехер говорил: «Когда в 1933 г. Гитлер захватил власть, то именно немецкая литература объявила непримиримую войну нацистским варварам — во имя высокого и прекрасного, что когда-либо было создано Германией. В эти мрачные годы наша литература обнаружила свое подлинное величие... Наши писатели были образцом и примером. Их произведения — криком нации, более того, ее совестью»⁴.

⁴ Цит. по кн.: K. J a r m a t z. Literatur im Exil, S. 6.

Борьба с фашизмом велась по широкому фронту. Трудно назвать область жизни или мысли, в которой нациям не противостояли бы писатели-антифашисты. Они издавали «белые» и «коричневые» книги, обличающие гитлеровские преступления, выступали на конгрессах и конференциях в защиту культуры (например, на получившем широкий резонанс Международном конгрессе писателей в защиту культуры в 1935 г. в Париже); засылали антифашистскую литературу в Германию, сражались с фашизмом в Испании и на фронтах второй мировой войны, принимали активное участие в радиопропаганде, писали листовки с обращениями к немецким солдатам и населению, вели большую воспитательную работу среди немецких военнопленных. Разумеется, отнюдь не последнюю роль в этой борьбе играли собственно художественные произведения, ибо битва с фашизмом, по справедливому замечанию А. Зегерс, была одновременно и борьбой за национальное культурное наследие, за право представлять истинные национальные традиции⁵.

Одним из решающих факторов общей антифашистской борьбы явилась активная и разнообразная деятельность коммунистов, ее возглавлявших. Писатели-коммунисты, сосредоточенные главным образом в Москве, а также в Праге (до 1938 г.), Швейцарии и Мексике (после 1938—1940 гг.), составляли основную ударную группу единого антифашистского фронта. Антифашистские позиции революционно-пролетарских писателей, заложивших в 20-е годы фундамент социалистической культуры и литературы социалистического реализма в Германии, — таких, как Бехер и Вольф, Вайнерт и Бредель, Зегерс и Киш, — отличались особенной четкостью. Для них была ясна социальная и политическая природа фашизма, они дальновидно соединяли мысль о грядущем извращении от него с СССР.

Коммунистическая партия Германии, преодолевая сектантские ошибки, имевшие место в ее деятельности в 20-е годы, решительно возглавила борьбу за создание единого антифашистского фронта. Направляющую роль в этом отношении сыграл VII конгресс Коминтерна. На партийной конференции, проходившей в Брюсселе в октябре 1935 г., была принята резолюция, в которой указывалось на необходимость создания единой массовой политической партии немецкого рабочего класса. Спустя четыре года на конференции в Берне компартия призвала создать Народный фронт, направленный против фашизма и опасности мировой войны. Передовые социал-демократы поддержали эту идею и действовали совместно с коммунистами. КПП принадлежала ведущая роль в работе Комитета по подготовке немецкого Народного фронта (в Комитет вошли такие видные писатели, как Г. Манн, Э. Э. Киш, Э. Толлер, Б. Узе, А. Цвейг, И. Р. Бехер, Л. Фейхтвангер).

В эмигрантской антифашистской печати наибольшую активность проявляли коммунисты. Возглавляемые ими журналы «Ди нойе вельтбюне», «Нойе дойче блеттер», «Интернационале литератур», «Дас ворт» находились в авангарде антифашистской борьбы.

По-боевому была настроена и большая группа представителей критического реализма (Г. Манн, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг и мн. др.); они горячо поддерживали выдвинутую коммунистами идею единого антифашистского Народного фронта.

Период антифашистской эмиграции в немецкой литературе не в последнюю очередь характеризуется значительным политическим «полевением» ряда выдающихся художников слова, пришедших в те годы к пониманию исторической правоты коммунизма. В этом отношении достаточно показательны, например, художественное творчество и публицистика Г. Манна или Л. Фейхтвангера. Именно в этот период многие немецкие писатели — критические реалисты пришли к убеждению, которое в крылатой формуле выразил Томас Манн, сказавший, что антикоммунизм есть величайшая глупость нашей эпохи.

⁵ «Das Wort», 1938, N 10, S. 117.

Как свидетельствуют дневники, письма и мемуары многих литераторов-эмигрантов, фашизм нередко рисовался им поначалу как кошмарное, но кратковременное наваждение, которое вот-вот исчезнет под воздействием внутренних сил. «Было такое чувство, что нас просто застигла буря, которую лучше переждать»⁶, — вспоминал потом А. Деблин. События в Германии приковывали к себе внимание изгнанников, многие из них ожидали со дня на день краха гитлеризма и возможности вернуться на родину. Неудивительно поэтому, что основные центры эмиграции на первых порах располагались плотным кольцом вокруг самой Германии. Вена, Прага, Швейцария, Париж, Лондон, Скандинавия и СССР — вот главные географические регионы эмиграции на первом этапе. Большая их часть полностью или частично утратила свое значение после событий 1938—1940 гг., т. е. «аншлюса» Австрии, оккупации Чехословакии, военного поражения Франции и пр. В начале войны большая группа писателей эмигрировала в Америку — как Северную, так и Южную. Надежным опорным пунктом антифашистской эмиграции в Европе на протяжении всех двенадцати лет оставался Советский Союз.

Активную антифашистскую деятельность развернули немецкие литераторы-эмигранты в Москве. Основанный здесь еще ранее журнал «Интернациональная литература» в эти годы стал выходить в особом варианте на немецком языке, а в 1939 г. это издание получило подзаголовок «Дойче блеттер». Возглавлял немецкое издание журнала И. Р. Бехер. Именно здесь впервые были напечатаны такие важные произведения немецкой антифашистской литературы, как «Родные и знакомые» В. Бределя, «Изгнание» Л. Фейхтвангера, «Зрелость Генриха IV» Г. Манна, «Седьмой крест» А. Зегерс, «Бомарше» Ф. Вольфа.

В 1936 г. к «Интернациональной литературе» присоединился в Москве журнал «Дас ворт», ставший новой трибуной антифашистского Народного фронта. Редактировали этот журнал Б. Брехт, В. Бредель и Л. Фейхтвангер. В нем были представлены художественные произведения и публицистика многих антифашистских авторов — от Т. Манна, Й. Рота, С. Цвейга, А. Деблина до Г. Манна, А. Зегерс, Л. Ренна, А. Шаррера. На страницах журнала развернулась полемика между А. Зегерс и Г. Лукачем о реализме, имевшая важное значение в становлении немецкой марксистской эстетики.

Отрицая качественное своеобразие и новаторство произведений социалистического реализма, Г. Лукач полагал конечным пунктом литературного развития художественные системы, созданные Бальзаком и Толстым. А. Зегерс, утверждавшую взгляд на социалистический реализм как на качественно новый метод литературы и искусства, соответствующий новой, революционной эпохе, в этом споре поддерживал Б. Брехт.

Принципиальное значение имел еще ряд дискуссий, проведенных на страницах «Дас ворт». Так, в журнале был обсужден вопрос о месте репортажа в современном литературном процессе (Э. Оттвальт и др.), о сонете (в связи с творчеством И. Бехера), об экспрессионизме, вопрос о классическом наследии, выдвинутый настоятельной необходимостью защищать лучшие, гуманистические традиции национальной немецкой культуры от посягательств фашистских вандалов.

В годы эмиграции советские издательства значительно увеличили выпуск немецкой художественной литературы как в переводах на языки народов Советского Союза, так и в оригинале. Было создано и специальное немецкое издательство VEGAAR (Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter) с отделениями в Москве и Ленинграде.

Немецкие писатели-антифашисты были приняты мастерами многонациональной советской литературы как родные братья. В Москве и дру-

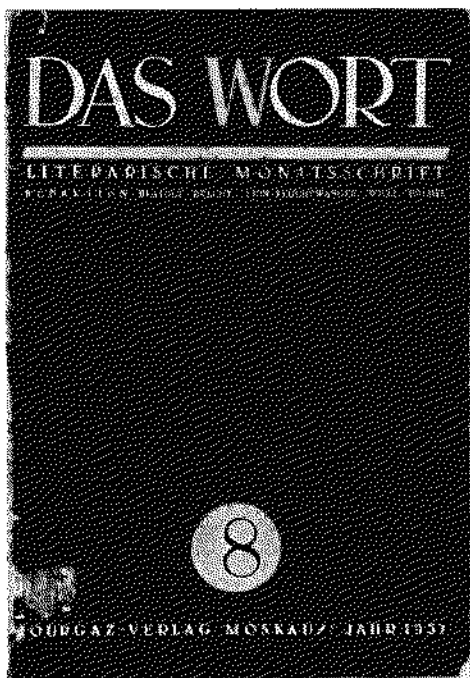
⁶ Цит. по кн.: M. W e g n e r. Exil und Literatur, S. 44.

гих городах Советского Союза у немецких писателей завязались дружеские и творческие контакты с советскими литераторами, представителями радио, прессы, общественности. И. Бехер, Ф. Вольф, Э. Вайнерт, В. Бредель, А. Курелла, Б. Ласк и другие немецкие писатели были приняты в Союз советских писателей и активно участвовали в культурном строительстве первого в мире социалистического государства.

Из эмигрантских центров, расположенных в непосредственной близости от Германии, довольно многих писателей поначалу привлекла Вена — прежде всего возможностью печататься на родном языке. К тому же сюда перебралось несколько немецких издательств, например издательство С. Фишера. Общая эмигрантская волна как бы насильственно возвратила в лоно родной литературы многих австрийских писателей, бурной общественной и политической борьбой или более благоприятными издательскими условиями привлеченных в 20-е годы в Германию. В Вену возвратились Р. Музиль, Г. Брок, Ф. Брукнер, Э. фон Хорват и другие австрийские прозаики и драматурги. Однако родные стены оказались для них ненадежным убежищем. После подавления пролетарского восстания 1934 г. в стране воцарилась политическая реакция. Процветали местные «региональные» фашистские организации, мало чем отличавшиеся от своих имперских учителей. Печатать разрешалось только «нейтральные» художественные произведения. А после насильственного присоединения Австрии к Германии весной 1938 г. исчезла и эта шаткая возможность, которой успели воспользоваться Р. Музиль («Прижизненное наследство»), Т. Манн (вторая часть романа «Иосиф и его братья»), Г. Брок, Ф. Верфель.

После «аншлюса» Австрии в немецкую литературу в изгнании вошел обширный поток австрийских писателей. Для некоторых из них бегство из родной страны окончилось трагически: покончил с собой, чтобы не попасть в руки нацистов, известный критик и эссеист Э. Фридель; был схвачен на границе и потом погиб в концлагере коммунист Юра Зойфер, талантливый поэт и драматург, на которого возлагал большие надежды австрийский демократический театр.

В отличие от Австрии Швейцария не была «присоединена» к фашистской Германии, однако условия для антифашистской деятельности были в ней очень трудными. Швейцарские власти откровенно побаивались своего злобного соседа, а иногда и симпатизировали ему. Об этом напомнил Макс Фриш в речи при получении премии Бюхнера (1958). Признав, что Швейцария действительно предоставила убежище некоторым именитым писателям, таким, как Томас Манн, Роберт Музиль, Герорг Кайзер, он в то же время подчеркнул, что многим безымянным было отказано в визе, а для других эмиграция обернулась «ловушкой»⁷.



Титульный лист журнала «Дас ворт», № 8, 1937

⁷ M. Frisch. Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt am Main, 1967, S. 39.

К. Цукмайер подтвердил в своих мемуарах правоту М. Фриша. Припомнив, как немилостиво встретила Швейцария в бурные 1848—1849 гг. Фридриха Энгельса, он свидетельствует, что «спустя девяносто лет она не подобрела к эмигрантам... То и дело приходилось сталкиваться с проявлениями неприкрытого антисемитизма и симпатий к нацистам»⁸.

По политическим соображениям было закрыто в Швейцарии кабаре Эрики Манн «Перечница» («Pfeffermühle»), имевшее прочный успех среди эмигрантов и местных жителей. На прямые выступления против фашистского рейха здесь был наложен запрет. За антифашистскую деятельность был выслан революционный писатель-публицист Вальтер Виктор. Для Б. Брехта, Г. Манна, А. Зегерс, Л. Франка и многих других немецких писателей Швейцария была поэтому только перекутком на дорожке эмиграции.

Тем не менее и в таких трудных условиях антифашистская борьба в Швейцарии не прекращалась. Базельскому издательству «Ринг» («Ring-Verlag») принадлежит заслуга издания классиков марксизма и переводов советской художественной литературы (Горький, Маяковский, Шолохов, Фадеев и др.). Цюрихский издатель Опрехт выпустил несколько антифашистских книг, злободневных в то время и оставшихся в истории литературы. Среди них были статьи Генриха Манна и Томаса Манна, «Лисси» Ф. К. Вайскопфа, «Болотные солдаты» В. Лангхофа, драмы Г. Кайзера и Ф. Вольфа.

С сентября 1937 г. по апрель 1940 г. в Цюрихе под редакцией Томаса Манна и Конрада Фальке выходил журнал «Мас унд верт». Призванный в «катастрофическую эпоху» утверждать классические нормы прекрасного и ценности традиционного гуманизма, журнал печатал соответствовавшие этому духу эссе Р. Музиля, Т. Манна, Г. Гессе, Ф. Верфеля, А. Деблина, Р. Шикеле, Э. Калера, Э. Блоха, А. Кольб. Политический отдел вел сын Томаса Манна, Голо Манн, ныне известный западногерманский историк. Впрочем, политическая умеренность, подчеркнутая и в программной статье журнала, была в немалой степени продиктована трудными условиями швейцарской эмиграции.

Эти условия были значительно лучше в Чехословакии. Антифашистская деятельность пражского центра, продолжавшаяся до 1939 г., носила более боевой характер. В Праге немецкие эмигранты издавали несколько газет и журналов, открыто и принципиально тенденциозных в политическом отношении; здесь ставились антифашистские пьесы эмигрировавших драматургов (Э. Хорват, Ф. Брукнер), здесь часто возникали антинацистские объединения, «цехи», клубы — «Литературная секция клуба Бертольта Брехта», «Клуб Томаса Манна», «Группа писателей при обществе прав человека» и др. В Праге активно действовало демократическое издательство «Малик-ферлаг», переехавшее в 1933 г. из Берлина. Это издательство выпустило в свет «Испытание» В. Бределя, «Кроты» А. Шаррера, «Посольство из Гранады» Э. Зоммера, два тома пьес Б. Брехта, сборники пьес Э. Хорвата и стихов М. Циммеринга.

В 1933—1935 гг. в Праге издавался журнал «Нойе дойче блеттер», во главе которого стояли О. М. Граф, А. Зегерс, В. Херцфельде и берлинский писатель-подпольщик Ян Петерсен. Среди ведущих авторов журнала были И. Бехер, Б. Брехт, В. Бредель, Л. Фейхтвангер, Ст. Цвейг. Боевая антифашистская программа журнала была изложена в передовой статье первого номера, утверждавшей лозунг: «Кто пишет, тот действует!» В статье, в частности, говорилось: «В Германии неистовствуют национал-социалисты. Мы находимся в состоянии войны. Нейтралитета не может быть. Ни для кого. И меньше всего для писателей. И тот, кто молчит, тоже участвует в борьбе. Тот, кто бежит в частную жизнь, напуганный

⁸ C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir. Frankfurt am Main, 1966, S. 99.

и ошеломленный событиями, для кого слово — только игрушка или украшение, кто предается чистому созерцанию, тот обрекает себя на социальное и художественное бесплодие и уступает поле врагу»⁹.

Свою задачу журнал видел в том, чтобы поддерживать нелегальную компартию Германии, в трудных условиях борющуюся с фашизмом, чтобы, как писал В. Херцфельде, «показать пролетариату, который героически борется с гитлеровским режимом, что лучшие из писателей — на его стороне...»¹⁰.

Некоторое время в Праге издавался и другой журнал с марксистской ориентацией — «Ди нойе вельбюне», в течение шести эмигрантских лет (1933—1939) выходивший попеременно в четырех городах — Вене, Праге, Цюрихе и Париже. Этот журнал, ставший наследником журнала К. Осецкого «Ди вельбюне» (особенно с 1934 г., когда редактировать его стал Г. Будзиславский, острый и темпераментный публицист), многое сделал для консолидации антифашистских сил на основе идей Народного фронта, за которые на его страницах выступали Г. Манн, А. Цвейг, Л. Фейхтвангер и другие писатели.

Большую роль в развитии литературы в изгнании сыграли два издательства в Амстердаме — «Кверидо» и «Аллерт де Ланге». На долю Голландии пришлось значительная часть всей художественной продукции литературы антифашистской эмиграции. Здесь издавались Б. Брехт и А. Зелгерс, М. Брод и Ф. Брукнер, Ф. Т. Чокор и А. Деблин, Бруно Франк и Леонгард Франк, Л. Фейхтвангер и Л. Фюрнберг, И. Койн и Г. Кестен, Э. Э. Киш и А. Нойман, Генрих Манн и Клаус Манн, Э. М. Ремарк и Й. Рот, Р. Шикеле и Э. Толлер, Арнольд Цвейг и Стефан Цвейг и многие другие известные немецкие писатели. Почти все названные авторы были представлены в обоих издательствах своими наиболее характерными для этого периода произведениями, вошедшими в золотой фонд антифашистской литературы, особенно эмигрантского исторического романа.

При издательстве «Кверидо» выходил и упоминавшийся уже журнал «Ди заммлюнг». Он отнюдь не был политическим по преимуществу, как это может показаться из приведенного выше инцидента, хотя о событиях в Германии в нем действительно говорилось нелюбезно. Редактор Клаус Манн, по собственному признанию, стремился соединить в журнале «духовность» с «воинственностью»¹¹. Журнал предоставлял свои страницы для дискуссий, в которых участвовали не только немецкие писатели изгнания, но и Э. Хемингуэй, О. Хаксли, А. Моруа, А. Жид, И. Эренбург. Однако вследствие материальных затруднений журнал, как и многие эмигрантские издания, оказался недолговечным. Он просуществовал до 1935 г.: вышло всего 24 номера.

Внезапное нападение гитлеровской Германии на Голландию полностью парализовало деятельность эмигрантов-антифашистов в этой стране. Амстердамское издательство «Кверидо» едва успело перебраться в Америку. Издательство «Аллерт де Ланге» было разгромлено гитлеровцами, вследствие чего не увидели свет многие уже готовые книги. В нескольких экземплярах, посланных рецензентам, уцелела, например, антология немецкой лирики «Завещание» («Das Vermächtnis»), составленная Р. Шикеле. Чудом сохранились обоженные гранки антифашистского романа Й. Рота «Паутина» («Das Spinnennetz»), изданного уже в послевоенное время.

Франция была важным опорным пунктом немецкой эмиграции начиная с 1933 г. В короткий промежуток времени между «аншлюсом» Австрии, захватом Чехословакии и «странной войной» 1940 г. в ней находилось подавляющее большинство известных немецких писателей. Многие

⁹ «Neue Deutsche Blätter», 1933, N 1, S. 3.

¹⁰ M. W e g n e r. Exil und Literatur, S. 81.

¹¹ K. M a n n. Der Wendepunkt. Frankfurt am Main, 1949, S. 316.

из них облюбовали себе рыбацкую деревушку на Средиземном море Санари-сюр-Мер, где сплоченной писательской колонией жили Г. Манн, Р. Шикеле, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг, Э. Толлер, В. Газенклевер, Г. Кестен, А. Керр и др. Активно действовал в Париже основанный еще в 1933 г. Союз немецких писателей, в руководство которого входили Рудольф Леонгард (председатель), Т. Манн, О. М. Граф, Э. Э. Киш и Ф. Брукнер. Союз видел свою задачу не только в том, чтобы материально поддерживать нуждающихся писателей, но, главным образом, в выработке единой программы антифашистской борьбы. Он участвовал в подготовке и проведении Международного конгресса писателей в защиту культуры, состоявшегося в 1935 г. в Париже. Среди выступавших на конгрессе было немало немецких писателей. Генрих Манн был избран в руководство Международного объединения писателей в защиту культуры. Непокорившийся фашизму Германию представлял на конгрессе делегат в маске — им был писатель Ян Петерсен.

Международное объединение писателей в защиту культуры провело 15 июля 1938 г. в Париже чрезвычайную конференцию на тему: «Задачи писателя в условиях растущей угрозы фашизма». Председательствовал на конференции Т. Драйзер. Приветствие ее участникам прислал Томас Манн, подчеркивавший, что границы между литературой и жизнью, литературой и политикой в настоящее время стерлись и говорить об истинном гуманизме писателя можно только в политическом, т. е. антифашистском смысле. Т. Манн выразил уверенность, что, несмотря на трагические обстоятельства гражданской войны в Испании, «история не будет написана фашистскими перьями»¹², фашизм в Европе будет побежден общими усилиями свободолюбивых народов.

Выступивший на конференции Э. Толлер призвал покончить с «абстрактным пацифизмом»¹³. «Мы не знаем, где завтра начнется борьба. Каждому из нас остается одно: быть верным своим убеждениям! Мужественно их отстаивать! Доказывать свою верность в каждом произведении, в каждом деле»¹⁴.

Сражение с фашизмом — это битва литератур, утверждала в своем выступлении А. Зегерс. «Опасной» жизни, которую воспевают Двингер и Юнгер, заявила она, нужно противопоставить мужественную, полную борьбы жизнь Эриха Мюзама и Карла Осецкого.

В Париже, как и в Праге, часто ставились драматические произведения немецких эмигрантов. С большим успехом здесь шли, в частности, пьесы Б. Брехта «Винтовки Тересы Каррар», «Страх и нищета в Третьей империи».

Большинство находившихся во Франции писателей-эмигрантов издавали свои произведения в Голландии, в двух вышеназванных амстердамских издательствах. Удельный вес собственно парижских изданий в общей эмигрантской литературе невелик. Зато Парижу, бесспорно, принадлежало первое место в издании «замаскированной» литературы, распространявшейся в Германии. Большую часть этой литературы составляли политические статьи, воззвания и манифесты, а также публицистические выступления писателей на остроактуальные темы. Под обложкой «Руководства по оказанию первой помощи», например, скрывался памфлет Б. Брехта «Пять трудностей пишущего правду». Аналогичным образом в Германию проникли доклад Т. Манна «О будущей победе демократии», сборник публицистических статей Г. Манна «Мужество», повесть Б. Узе «Последняя битва», стихи Р. Леонгарда и другие неудобные нацистским властям книги, среди которых была даже довольно объемистая антология литературы антифашистской эмиграции «Немецкий язык для немцев». В эту антологию вошли стихи Б. Брехта, И. Бехера, Э. Вайнерта, дра-

¹² «Das Wort», 1938, N 10, S. 110.

¹³ Там же, стр. 122.

¹⁴ Там же, стр. 126.

матические сцены Ф. Вольфа и Ф. Брукнера, эссе Г. Манна, К. Манна, Э. Э. Киша, Э. Толлера, рассказы А. Зегерс, Л. Фейхтвангера, Б. Фрэнка, О. М. Графа, В. Бределя, Г. Мархвицы, Ф. К. Вайскоффа и других авторов.

В Париже выходил один из крупнейших эмигрантских журналов леволиберального направления, еженедельник «Дас нойе тагебух», возникший на основе берлинского «Тагебух», популярного в 20-е годы. Его редактор Леопольд Шварцшильд, переехавший из Берлина в Париж летом 1933 г. и продолжавший издание журнала под слегка измененным названием вплоть до вступления немецких войск во французскую столицу, своей деятельностью стремился доказать, что эмиграция, как он выразился в одной из статей, «может не только опечалить взгляд на вещи, но и сделать его более острым»¹⁵. Политика составляла основное содержание этого еженедельника. Большую его часть заполняли публицистические статьи, отвергавшие фашизм, как правило, с либерально-буржуазных позиций. Собственно художественные произведения печатались редко, зато не было недостатка в обстоятельных и оперативных рецензиях на художественную продукцию антифашистской эмиграции, выполнявших полезную роль литературной самокритики. «Дас нойе тагебух» нередко представлял слово зарубежным писателям (Б. Шоу, И. Эренбург, Ф. Мориаке) и политикам (Дольфус, Черчилль, Чемберлен). Главным недостатком журнала была его последовательная изоляция от коммунистов, упорно проводимая главным редактором и снижавшая эффективность его политических выступлений. Такая сектантская позиция приводила, по существу, к саботажу Народного фронта, что, бесспорно, мешало единению всех антифашистских писательских сил.

Из европейских эмигрантских центров следует еще назвать Лондон, где в 1934 г. была организована новая немецкая группа ПЭН-клуба, которую возглавил А. Керр, и Стокгольм, куда в 1938 г. переехало из Вены издательство С. Фишера. В том же году в Лондон переехало из Праги издательство «Малик-ферлаг» и ряд австрийских издательств. Свое издательство было у организованного тогда же Союза свободной немецкой культуры (Freier Deutscher Kulturbund), имевшего отделения в Лондоне и Стокгольме. Важное значение имели радиопередачи из Лондона на Германию, в которых звучал гневный голос Томаса Манна и других писателей-антифашистов. В подготовке этих передач участвовали немецкие писатели Г. Й. Рефиш, А. Лазар, Э. Фрид и др.

На втором этапе эмиграции возникли новые центры, в основном в Палестине, США, Мексике и Южной Америке.

Небольшая группа писателей, в которую входили А. Цвейг, М. Брод, Э. Ласкер-Шюлер, Л. Фюрнберг, Г. Политцер, обосновалась в Палестине. Здесь некоторое время издавались журналы «Вельтундшау» и «Ориент», в которых печатались, в основном, культур-философские статьи и стихи. В стихотворной драме «Я и я» («Ich und ich», 1944), насыщенной реминисценциями из Библии и «Фауста» Гете, старейшая немецкая поэтесса Э. Ласкер-Шюлер рассматривала судьбу интеллигенции при фашизме в несколько отвлеченном плане — как вечное бессилие «духа» перед «властью». Из романной продукции этого эмигрантского центра признание получил только «Вандсбекский топор» А. Цвейга. Деятельность палестинского центра сковывали постоянные провокации и бесчинства сионистских организаций, угрожавших инакомыслящим физической расправой.

С началом войны, в особенности после вторжения вермахта во Францию, многие немецкие эмигранты переехали из Европы в США. Колонией немецких деятелей культуры, «американским Санари сюр Мер», стал городок Санта Моника близ Лос-Анжелеса. Здесь собрались композиторы А. Шенберг и Г. Эйслер, режиссеры Э. Пискатор и М. Рейнгардт, писатели Томас Манн и Генрих Манн, Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, Бруно

¹⁵ M. Wegner. Exil und Literatur, S. 73.

Франк, Леонгард Франк, Ф. Брукнер и др. Однако их художественная и публицистическая деятельность не была столь интенсивной, как в Европе, — мешал языковой барьер, удаленность от бурных политических событий на Европейском континенте, а также политическая индифферентность американских издателей. Тем не менее и в Америке писатели-антифашисты не собирались складывать оружие. Томас Манн, например, записывал свои обращения «К немецкому народу» на пленку, которую пересылал в Лондон, откуда его речи передавались по радио на Германию.

В октябре 1938 г. в Нью-Йорке состоялся учредительный съезд «Союза немецких писателей, живущих в Америке» («Schutzverband deutsch-amerikanischer Schriftsteller»). Его почетным председателем был избран Томас Манн, первым заместителем которого стал О. М. Граф, вторым — Ф. Брукнер.

Одиннадцать немецких писателей-эмигрантов — Э. Блох, Б. Брехт, Ф. Брукнер, А. Деблин, Л. Фейхтвангер, О. М. Граф, В. Херцфельде, Г. Манн, Б. Фиртель, Э. Вальдингер и Ф. К. Вайскопф — основали в 1945 г. на кооперативных началах собственное издательство в Нью-Йорке — «Аврора». Свою задачу организаторы издательства видели в первую очередь в том, чтобы способствовать публикации таких книг, которые могли бы стать платформой для послевоенного возрождения немецкой культуры. Издательство успело выпустить двадцать книг, среди которых были «Страх и нищета в Третей империи» Б. Брехта, «Смерть Вергилия» Г. Броха, «Симон Боливар» Ф. Брукнера и др.

Сравнительно многочисленная немецкая писательская колония сложилась в то время в Мексике. Здесь действовала антифашистская организация «Свободная Германия» («Freies Deutschland»), которую возглавлял Людвиг Рени и которая была связана с московским Национальным комитетом «Свободная Германия». Здесь был открыт «Клуб Генриха Гейне», ставились пьесы Б. Брехта, Ф. Брукнера, Э. Э. Киша. В издательстве «Эль либро либре» печатали свои художественные произведения А. Зелгерс, Б. Узе, А. Кольб и др.; эссе и статьи — Э. Блох, Ульрих Бехер и Т. и Г. Манны. В 1941 г. в Мексике был основан журнал «Свободная Германия» («Freies Deutschland»), позднее переименованный в «Новую Германию» («Neues Deutschland»). Его редакторами были коммунисты: сначала Бруно Фрай, потом Александр Абуш.

Еще один немецкий журнал — «Дойче блеттер» издавался в 1943—1946 гг. в Сант-Яго. Его редактировали У. Руксер и А. Тайле. Этот журнал, выходявший под лозунгом «За европейскую Германию, против немецкой Европы» в своей политической направленности приближался к издававшемуся в Швейцарии журналу «Мас унд верт».

3

В истории немецкой литературы вряд ли был другой такой период, когда бы писатели разных идейных и эстетических устремлений обнаруживали столько взаимопонимания и солидарности, как в годы борьбы с фашизмом. Ф. К. Вайскопф справедливо писал: «В эмиграции не было укромного, тихого уголка, изгнание исключало всякую отрешенность от мира, время вновь и вновь ставило перед изгнанниками практические задачи и заставляло их держаться товарищей по судьбе. Поэтому писатели-эмигранты сотрудничали друг с другом чаще и эффективнее, чем они это привыкли делать до эмиграции»¹⁶.

Еще в самом начале эмиграции, в 1934 г., Генрих Манн, противопоставляя «беспредельной глупости» фашистской литературы подъем творческих сил и духовную мобилизацию писателей-изгнанников, высказал уверенность, что «если Германии суждено когда-нибудь стать лучше, то

¹⁶ F. C. Weiskopf. *Unter fremden Himmeln*. Berlin, 1948, S. 69.

она признает литературу эмиграции своей духовной основой». И писатель не ошибся. Интенсивная духовная деятельность в трудные годы изгнания, напряжение всех творческих сил в борьбе с фашизмом не пропали даром. Период оказался исключительно плодотворным в истории немецкой литературы XX в. «Немецкая литература и искусство, гуманистические традиции немецкой национальной культуры во время фашистского господства получили дальнейшее развитие главным образом в произведениях изгнанных из Германии антифашистских писателей и художников»¹⁷.

Чисто количественные показатели деятельности немецкой литературной эмиграции, казалось бы, не столь уж внушительны: за двенадцать лет было выпущено в общей сложности примерно две тысячи книг, к тому же большей частью невысокими тиражами. Однако значимость этого периода определяется качественным ростом литературы, обширностью и интенсивностью ее участия в немецком и в мировом литературном процессе. Оказавшаяся в изгнании немецкая литература добилась поистине выдающихся результатов: без лучших произведений ее прозаиков, поэтов и драматургов ныне немыслима мировая литература XX в.

Многообразие тем, идейных и стилистических тенденций внутри эмигрантской литературы вряд ли может быть обозримо в пределах данной главы. Наиболее значительные образцы художественной продукции немецких писателей-эмигрантов, определившие это многообразие, рассматриваются в монографических главах. Здесь дается лишь суммарная характеристика ведущих жанров и тем с приведением примеров из творческой практики писателей, не ставших предметом специального рассмотрения.

За годы эмиграции окреп и качественно вырос немецкий социалистический реализм. И. Бехер, А. Зегерс, В. Бредель, Ф. Вольф, Э. Вайнерт сумели дать полнокровный образ нового героя — человека-борца, преобразователя, активно участвующего в созидательных процессах истории. Углубилось представление о человеке, о соотношении и взаимодействии личности и общества и у представителей критического реализма; некоторые из них — как Генрих Манн или Арнольд Цвейг — эволюционировали в сторону социалистического реализма. Особых успехов достиг в эту пору немецкий психологический и исторический роман, вошедший в сокровищницу мировой литературы XX в. Общими для всей немецкой литературы периода изгнания стали проблемы взаимоотношения интеллигенции и народа, литературы и политики, проблемы оценки национальных традиций и новаторства в литературе. Сосредоточена прежде всего — в прямой или опосредствованной форме — на теме антифашистской борьбы, литература эмиграции отличалась в то же время необычайной художественной широтой и стилистическим многообразием. Она слагалась из произведений самых разных жанров — от монументального исторического романа до острого антифашистского репортажа и гневной разоблачительной публицистики.

Естественно, что первым творческим импульсом многих писателей после потрясений 1933 г. явилось желание поведать миру о случившемся в Германии, о кануне фашистского переворота и о его первых последствиях. Видное место среди таких произведений занял роман В. Бределя «Испытание». Появился целый ряд романов-хроник, рассказывавших об исторических условиях прихода фашистов к власти, и романов-репортажей о свирепом терроре, установившемся в стране. Такие художественные свидетельства происшедшего, как «Искушение» («Die Versuchung», 1937) Ф. К. Вайскофа, «Болотные солдаты» («Die Moorsoldaten», 1935) В. Ланхофа, «Застрелен при попытке к бегству» («Auf der Flucht erschossen», 1935) В. Шенштедта звучали предостережением миру и призывом

¹⁷ «Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung». Bd. 5. Berlin, 1966, S. 187.

к борьбе с фашизмом. Глубоко бесчеловечный характер расистской политики гитлеровцев вскрыли романист Л. Фейхтвангер («Семья Оппенгейм») и драматурги Э. Толлер («Пастор Галль»), Фридрих Вольф («Профессор Мамлок»), Фердинанд Брукнер («Расы»). Правда, в «Расах» Ф. Брукнера чувствуется стремление представить расистский террор гитлеровцев изолированно от классовой природы фашистской диктатуры. Подобно Л. Фейхтвангеру, расовую политику гитлеризма разоблачает как на историческом, так и на современном материале и Эрнст Зоммер (Ernst Sommer, 1888—1955), автор романов «Посольство из Гранады» («Botschaft aus Granada», 1937) о преследованиях евреев испанской инквизицией XV в. и «Мятеж святых» («Revolte der Heiligen», 1944), действие которого происходит в оккупированной немецкими фашистами Польше.

В антифашистской эмигрантской литературе, прямо и непосредственно обращающейся к злодеяниям фашизма, можно выделить две группы произведений. Если Л. Фейхтвангер, а также Герминия Цур-Мюлен («Наши дочери, нацистки» — «Unsere Töchter, die Nazinnen», 1938) и Ирмагд Койн («После полуночи» — «Nach Mitternacht», 1937) сосредоточивают внимание на преступлениях фашизма против человечности, то такие писатели, как В. Бредель, А. Цвейг, В. Ланхоф, А. Нойман («Их было шесть» — «Es waren ihrer sechs», 1944), стремятся показать героев немецкого Сопротивления, отважных патриотов, мужественно вступающих в смертельную схватку с бандитами в коричневых рубашках. Классическим образцом эпического отражения славной борьбы лучших представителей немецкого народа с фашизмом стал роман Анны Зегерс «Седьмой крест».

В годы изгнания получил дальнейшее развитие немецкий социальный роман, обращенный к сложной и бурной истории Германии от начала века и до фашистского переворота. Весомую лепту в его развитие внесли такие непохожие друг на друга мастера, как А. Цвейг, продолжавший в эмиграции свою работу над эпопеей «Большая война белых людей», А. Деблин («Граждане и солдаты, 1918»), И. Бехер («Прощание»), В. Бредель («Родные и знакомые»), К. Манн, А. Шаррер, О. М. Граф.

В 20-е годы Оскар Мария Граф (Oskar Maria Graf, 1894—1967) получил известность как автор рассказов и романов из жизни баварской деревни. Нацисты, поощрявшие писателей «крови и почвы», причислили к ним и О. М. Графа, запретив только одну его автобиографическую книгу «Мы в ловушке» («Wir sind Gefangene», 1927), в которой речь, в частности, шла о Баварской советской республике. Эмигрировавший в 1933 г. в Австрию (а затем в Чехословакию и США) писатель обратился через венскую «Арбайтерцайтунг» с открытым письмом к фашистским властям, которое снабдил красноречивым заголовком «Сожгите меня!» В этом письме О. М. Граф гневно протестует против причисления его нацистами к «своим», угодным режиму писателям, — весть об этой «милости» он воспринял как глубочайшее оскорбление. Слова «Сожгите меня!» стали в те годы крылатой фразой, выражавшей непримиримость по отношению к фашизму и призыв к борьбе с ним.

Потомственный пекарь, впоследствии солдат, революционер, О. М. Граф в своем творчестве подробно исследует судьбы революционного движения Германии XX в. Вслед за книгой «Мы в ловушке» этой теме посвящен и роман «Один против всех» («Einer gegen alle», 1931), в котором разоблачается предательство вождей социал-демократии Эберта, Шейдемана, Носке в годы революционного кризиса 1918—1923 гг. О том, как десять лет спустя немецкие социал-демократы, не доверяя коммунистам и изолируясь от них, уступили арену политической борьбы фашистам и стали их жертвами, О. М. Граф рассказал уже в эмиграции в романе «Бездна» («Der Abgrund», 1936). «Бездна» — роман в двух фрагментах, первый из которых посвящен в основном изображению позорной роли социал-демократии, а второй — злодейской роли фашизма в историческом развитии

Германии. В поведении главного героя этого романа Йозефа Гохегера сказывается неуверенная позиция все время колеблющегося, оглядывающегося, нерешительного социал-демократа, живущего по принципу «как бы чего не вышло». Как писал в рецензии на «Бездну» Л. Фейхтвангер, правдивый образ социал-демократа Гохегера убеждает больше, чем десятки статей, посвященных социал-демократии¹⁸.

Выжидательная тактика социал-демократов, их последовательное уклонение от совместных с коммунистами действий сыграли в 1933 г. свою роковую роль. Они снижали эффективность антифашистской борьбы и в дальнейшем, препятствуя единению всех антифашистских сил на основе Народного фронта. Как заявил в журнале «Дас wort» сам О. М. Граф, он написал этот роман, «чтобы содействовать единению»¹⁹, ибо прекрасно понимал, что раскол в антифашистском движении на руку только фашистам.

Следующим произведением О. М. Графа стал сатирический роман «Антон Зиттингер» («Anton Sittinger», 1937). В этом романе дана меткая сатира на мещанство, представителем которого в политической среде была все та же социал-демократия. Антон Зиттингер — прямой наследник Йозефа Гохегера, это тип приспособленца, «рассуждающего» обывателя, перемежающего в своих домашних тирадах прописные истины житейской мудрости изречениями в духе Ницше и Макиавелли, с помощью которых он оправдывает фашизм. Воплощение этого социально-психологического типа следует отнести к числу значительных удач и самого О. М. Графа, и той части немецкой эмигрантской литературы, которая воссоздала облик мещанства как питательной почвы фашизма.

В романе «Тяжелый торг» («Der harte Handel», 1935) О. М. Граф продолжил свою излюбленную тему социальных противоречий в баварской деревне в первую треть нашего века. Этой теме он остался верен и после войны — в романе «Беспокойство, вызванное миротворцем» («Unruhe um einen Friedfertigen», 1947), написанном уже в Америке, где писатель оставался до конца своей жизни. В этом романе ему удалось, пожалуй, наиболее глубокая и художественно полноценная трактовка темы.

Роман О. М. Графа «Бездна» кончался словами: «Эмиграция — это безжалостная вейлка: пыль она развеивает, а зерна остаются, и из одного зерна вырастают сотни»²⁰. Сам писатель прошел хорошую закалку в горниле испытаний и антифашистской борьбы, был одним из активнейших и неутомимых бойцов «гуманистического фронта».

Столь же последовательным и непримиримым антифашистом был земляк О. М. Графа Адам Шаррер (Adam Scharrer, 1889—1948). В его творчестве, как и в творчестве О. М. Графа, нашла отражение история баварской деревни с начала века до прихода фашистов к власти. Наибольшего успеха в разработке этой темы А. Шаррер добился в исторической хронике «Кроты» («Maulwürfe», 1934), в которой ему удалось показать проникновение фашистской демагогической пропаганды в отсталые слои деревенского населения и в то же время разглядеть в крестьянской среде ростки классового самосознания.

Повествование ведется от первого лица. Рассказчик — бедный крестьянин, с детства привыкший к изнурительному труду и лишениям, с ранних лет втянутый в безжалостную и жестокую борьбу за существование в условиях эксплуататорского общества. В деревне на его глазах процветают помещики, богатеют кулаки, еще больше беднеет и разоряется беднота. Тяжелый труд, физическое истощение, высокая смертность, болезни, голод — такова безрадостная картина страданий сельских труже-

¹⁸ «Das Wort», 1935, N 5, S. 179.

¹⁹ «Das Wort», 1936, N 3, S. 97.

²⁰ М. Г р а ф. Бездна. М., 1936, стр. 258.

пиков, нарисованная А. Шаррером. Однако некоторым выходцам из деревни, как герою романа, удается вырваться из отупляющей, монотонной и беспросветной жизненной колеи и стать в ряды борцов за новые, справедливые отношения в обществе. Воиющий произвол властей и откровенная поддержка, которую оказывают кулакам фашисты, пробуждают в герое романа сознание социальной и политической ответственности, что составляет оптимистический пафос романа.

Художественно менее убедительным получился второй роман А. Шаррера, написанный в эмиграции, — «Шуманы» («Familie Schumann», 1939). На примере одной семьи А. Шаррер попытался показать политическое размежевание в общественной жизни Германии, противостояние коммунистов и фашистов на политической арене конца 20-х — начала 30-х годов. Некоторый схематизм образов и увлечение натуралистическими деталями ослабляют впечатление от этого антифашистского романа.

После «Шуманов» А. Шаррер вновь вернулся к материалу «Кротов» и создал романную предысторию описанных в этой книге событий. «Пастух из Раувайлера» («Der Hirt von Rauweiler», 1942) имел большой успех, укрепив за А. Шаррером славу певца баварской деревни и умелого мастера социального романа.

В годы изгнания достиг зрелости талант другого представителя социалистического реализма в немецкой литературе Ганса Мархвицы (Hans Marchwiza, 1890—1965). Опираясь на традицию Золя и осваивая творческие достижения М. Горького, он создал в 1934 г. социальный роман из жизни углекопов «Кумяки» («Die Kumiaks»). К теме труда на шахте, где особенно ярко и наглядно проявляются противоречия между трудом и капиталом и особенно остра классовая борьба, писатель — сам выходец из горняков, прошедший сложный жизненный путь, полный испытаний и революционной борьбы, — обращался еще в своих первых книгах на рубеже 20—30-х годов. Однако подлинно художественное звучание эта тема обрела под его пером в эмиграции — в «Кумяках».

Роману предпослан эпиграф, взятый из речи М. Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей: «Мы живем в эпоху коренной ломки старого быта, в эпоху пробуждения в человеке чувства собственного достоинства, в эпоху сознания им себя как силы, действительно изменяющей мир... Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда»²¹.

Таким героем является в романе Г. Мархвицы Петер Кумяк. Бывший батрак, долгие годы гнувший спину на помещика, он медленно, с трудом вырастает в среду шахтеров и постепенно «пролетаризируется», обретая классовое самосознание. Эволюция Кумяка совершается в период обострения всех противоречий немецкого общества в начале 20-х годов, а именно в момент оккупации Рура французскими войсками. Сговор французской и немецкой буржуазии против рурского пролетариата только подчеркивает лицемерие буржуазной пропаганды, демагогически зывающей к «национальным» чувствам народа. Разоблачение спекуляции на идеях национального величия немцев носит в романе подчеркнуто антифашистский характер. Оно связано с образами фашистских молодчиков Баума и Шнейдера, которые безуспешно пытаются склонить шахтеров ко всякого рода провокациям и потом, на суде, изоцряются в клевете, сваливая вину друг на друга.

В романе Мархвицы дана широкая социальная картина, свидетельствующая о пробуждении революционного духа в самых разных слоях рабочего люда. Кумяки — это одна семья, но они же представляют множество рабочих, постепенно вступающих на путь революционной борьбы. О дальнейшем ходе этой борьбы Г. Мархвица поведал уже после войны, в ГДР. Романы «Возвращение Кумяков» («Die Heimkehr der Ku-

²¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, стр. 320—322.

miaks», 1952) и «Кумяки и их дети» («Die Kumiaks und ihre Kinder», 1959) завершили его эпос рабочего класса.

Судьбе и роли творческой интеллигенции в кризисные в истории Германии годы до и после фашистского переворота был посвящен роман Клауса Манна «Мефистофель» («Mephisto», 1936). Путь этого писателя показателен для некоторых характерных тенденций внутри немецкой эмигрантской литературы. В 20-е годы Клаус Манн (Klaus Mann, 1906—1949), стремясь утвердить самостоятельную литературную репутацию, независимую от славы отца, Томаса Манна, увлекался декадансом и мистикой, слыл эстетом и индивидуалистом. Годы эмиграции стали временем духовного прозрения и гражданского возмужания писателя. Об этом свидетельствует как энергичная организационно-редакторская работа, так и художественная практика Клауса Манна этих лет и в первую очередь его «Мефистофель».

Роман начат с конца, с мрачного веселья на имперском «светском» балу, устроенном по случаю сорокалетию премьер-министра, в котором легко узнать Геринга. К. Манн дает острогротескный портрет этого верховного палача третьего рейха: «Массивная голова на короткой толстой шее, казалось, была полита красным соком — голова Цезаря, с которой содрали кожу». Такими же монстрами выглядят в романе и остальные представители верхушки империи, которых бесноватый временщик Гитлер выдает за «расу господ».

Социальный диапазон романа как будто не очень широк, он ограничен рамками театра, и действующие лица его — в основном актеры, режиссеры, драматурги. Тем не менее К. Манну удается показать социальную и даже экономическую природу фашизма, причем на уровне самых широких обобщений. Для этого он прибегает к публицистическим отступлениям, играющим в «Мефистофеле» роль своеобразных идейных перил. Благодаря этим отступлениям в романе возникает выразительная атмосфера кануна фашистского переворота — того нервного, истерического, нездорового времени, когда «рушатся министерства», «крупные землевладельцы интригуют против дрожащей республики», «демократы клянутся, что враг слева», а «главы полиции, именующие себя социалистами, приказывают стрелять по рабочим». В успехе фашистов, справедливо утверждает писатель, виновны в первую очередь богачи, «ведающие лишь один страх — страх перед правительством, которому пришлось бы в голову заставить их немного раскошелиться», т. е. перед диктатурой пролетариата, которой капиталистические магнаты предпочитают фашизм.

Идея произведения К. Манна вытекает из логики развития образа Хендрика Хэфгена, центрального героя романа, прототипом которого послужил известный немецкий актер Густав Грюндгенс. Хэфгена занимает только его личный успех, политикой он интересуется лишь постольку, поскольку она может содействовать или препятствовать этому успеху. Он глубоко равнодушен к политическим интересам своего времени, и это



*Ганс Марзетца —
боец Интернациональной бригады
в Испании*

Фотография, 1937

равнодушные неизбежно приводит его к нравственному отупению, к душевной пустоте. В 20-е годы он кокетничает своей напускной революционностью; после прихода к власти фашистов спешит подладиться к ним, становясь одним из рьяных служителей фашистской псевдокультуры. Нравственное падение Хейфгена обернулось и его крахом как художника. За этим крахом провидится гибель всего режима, которому продал душу актер, вжившийся в роль Мефистофеля.

Особенностью художественной манеры К. Манна являются его «зарисовки с натуры», портреты некоторых известных лиц, главным образом деятелей культуры, которые являются прототипами персонажей романа. Среди этих портретов, помимо Грюндгенса, — ряд популярных актеров и режиссеров (Макс Рейнгард и др.), а также писатели К. Штернгейм, Г. Бенн, Г. Йост, Т. Манн и сестра автора Эрика Манн.

Эта не всегда легко разглядываемая идентификация была вскрыта К. Манном в его книге воспоминаний «Поворотный пункт» (вышла сначала на английском языке — «The Turning Point», 1944, «Der Wendepunkt», 1952), которая наряду с «Обзором века» Генриха Манна и «Вчерашним миром» («Die Welt von gestern», 1940) Стефана Цвейга, принадлежит к числу наиболее содержательных и блестящих произведений немецкой эмигрантской мемуаристики.

В эмиграции К. Манн написал роман о Чайковском — «Патетическая симфония» («Symphonie pathétique», 1935). Книга несколько подпорчена чисто фрейдистскими мотивами, но сам факт обращения к русской культуре был глубоко знаменательным для писателя-гуманиста.

Последним художественным произведением К. Манна был роман «Вулкан» («Der Vulkan», 1939). С вулканом писатель сравнивал Германию, которая, как лаву, извергла из своих недр многочисленных беженцев. К. Манн рисует в этом романе довольно широкую и пеструю картину немецкой эмиграции. Антифашистский пафос романа очевиден, однако поставленная в нем проблема — искусство и политика — несколько теряется за дотошным, в натуралистическом вкусе, описанием жизни эмигрантского дна: шпионов, наркоманов, сутенеров, гомосексуалистов, сомнительных девиц, воров. Всякого рода отщепенцы, содомиты, бродяги и шарлатаны действительно были неудобны вызвавшему к «чистоте расы» демагогу от морализма Гитлеру. Но не они составили большинство и тем более цвет эмиграции — на это указывал сыну и Томас Манн. Гораздо больше было в эмигрантской среде таких, как актриса Марион Каммер, которой К. Манн, как и Барбаре в «Мефистофеле», придал черты своей сестры Эрики. Однако положительные идеалы, за которые борется в романе Марион и которым сочувствует автор, расплывчаты и наивны. Несостоятельность этих идеалов и вызвала в послевоенные годы духовный кризис, который привел Клауса Манна к самоубийству.

Обстановка изгнания воссоздана и во многих других произведениях немецких писателей-антифашистов, особенно в поэзии. Этой теме посвящены отдельные лирические циклы Б. Брехт — «Стихи, написанные в изгнании» («Gedichte im Exil»), М. Герман-Нейсе (Max Herrmann-Neisse, 1886—1941) — «Чужбина вокруг нас» («Um uns die Fremde», 1936), Ф. Т. Чокор (Franz Theodor Csokor, 1885—1969) — «Черный корабль» («Das schwarze Schiff», 1944), Т. Крамер (Theodor Kramer, 1897—1958) — «Изгнание из Австрии» («Verbannt aus Österreich», 1943), А. Керр (Alfred Kerr, настоящая фамилия — Kempner, 1867—1948) — «Мелодии» («Melodien», 1938).

Путь А. Керра в эмиграции был сходен с судьбой К. Манна. Далекий от политических треволений века в годы, предшествовавшие приходу фашистов к власти, он резко меняет свою позицию в лондонском изгнании. В указанном сборнике Керр развенчивает ту часть немецкой интеллигенции, которая своим невмешательством способствовала политиче-

скому успеху Гитлера, и противопоставляет ей истинных защитников свободы — героев Сопротивления.

Тема эмиграции нашла широкое отражение и в романе. Наряду с «Вулканом» К. Манна здесь следует назвать такие по-разному звучащие — от мужественной интонации Ф. Эрпенбека до отчаяния в голосе В. Газенклевера — книги, как «Изгнание» Л. Фейхтвангера, «Заграничный паспорт» Бруно Франка, «Дыхание» Генриха Манна, «Бесправные» («Die Rechtlosen», 1939—1940) В. Газенклевера, «Дитя всех стран» («Kind aller Länder», 1938) И. Койн, «Возлюби ближнего своего» Э. М. Ремарка, «Транзит» А. Зегерс, «Эмигранты» («Die Emigranten», 1937) Ф. Эрпенбека и многие другие.

Однако писатели-антифашисты отнюдь не замыкались в кругу проблем, рожденных эмиграцией. Они жили интересами всего континента, словом и делом отзывались на важнейшие политические события, происходившие в Европе. Так, в 1934 г. творческое внимание передовых писателей-эмигрантов привлекла героическая борьба австрийского пролетариата, нашедшая отражение в таких произведениях, как «Флоридсдорф» Ф. Вольфа, «Последний путь Коломана Валлиша» и «Путь через февраль» А. Зегерс, в стихах Р. Фукса.

Многие немецкие писатели принимали непосредственное участие в борьбе испанского народа против фашистов. В составе интернациональных бригад в Испании сражались двадцать три писателя-немца, из которых двое — Ганс Баймлер и Альберт Мюллер — погибли на полях сражения. Участниками боев с фашистами в Испании были В. Бредель, Б. Узе, Л. Рени, Г. Мархвица, Э. Клаудиус, Э. Арендт, Э. Вайнерт, С. Хермлих и другие немецкие писатели.

В июле 1937 г. в Мадриде, Валенсии и Барселоне проходил второй Международный конгресс писателей в защиту культуры, на который немецкие писатели делегировали своих лучших представителей. Борьба за свободу в Испании стала темой многочисленных стихотворений; по справедливому замечанию Ф. К. Вайскопфа, «свод этой лирики составил бы несколько толстых томов»²². О борьбе испанского народа против фашизма писали И. Бехер, Э. Вайнерт, Р. Леонгард, Э. Арендт и многие другие поэты. Не остались в долгу перед героическим народом Испании и немецкие прозаики и драматурги — антифашисты; среди созданных ими произведений на эту тему выделяются «Встреча на Эбро» В. Бределя, «Винтовки Тересы Каррар» Б. Брехта, «Лейтенант Бертрам» («Leutnant Bertram», 1943) Б. Узе, «Араганда» Г. Мархвицы, «Зеленые оливы и голые горы» («Grüne Oliven und nackte Berge», 1944) Э. Клаудиуса (Eduard Claudius, псевдоним Эдуарда Шмидта — Eduard Schmidt, р. 1911).

Э. Клаудиус был одним из первых добровольцев в Испании. О суровой и мужественной закалке, которую прошла в битвах за свободную Испанию революционная молодежь Европы, он рассказал в своем романе. Воспетый в нем подвиг коммунистов, возглавлявших борьбу с международным фашизмом, имел большое воспитательное значение. В романе «Зеленые оливы и голые горы» была поставлена важная проблема ответственности, которая ложится на немецкий народ за злодеяния фашизма. Эта проблема была потом подробно разработана писателем на материале французского Сопротивления — в повести «Ненависть».

Отвращение к фашизму, развязавшему войну в Испании, заставило обратиться к событиям этой войны и некоторых писателей-эмигрантов, отнюдь не революционных убеждений, таких, как Ф. Верфель («Скверная легенда о несостоявшемся повешении»), Стефан Андрес («Мы — утопия» — «Wir sind Utopia», 1943) или Г. Кестен, написавший первый немецкий антифашистский роман об освободительной войне в Испании «Дети Герники» («Die Kinder von Guernica», 1939).

²² F. C. Weiskopf. Unter fremden Himmeln, S. 87.

Значительное место во всех жанрах немецкой литературы в изгнании занимали события второй мировой войны. Наиболее активно боролась с фашизмом во время войны группа писателей-коммунистов, эмигрировавшая в СССР. И. Бехер, В. Бредель, Э. Вайнерт, Ф. Вольф и другие немецкие писатели оказывали большую помощь политработникам Советской Армии в идеологическом сражении с фашизмом: они писали листовки, призывы и обращения к немецким солдатам, выступали по радио с передачами на Германию, вели большую пропагандистскую работу среди немецких военнопленных. Различные аспекты войны против гитлеровской Германии, которую вел Советский Союз, нашли отражение и в художественном творчестве этой группы передовых немецких писателей, в таких произведениях, как «Зимняя битва» И. Бехера, «Завещание фронтовика» В. Бределя, «Семь бойцов под Москвой» Ф. Вольфа.

Роман о войне «Сталинград» («Stalingrad», 1945) создал Теодор Пливье (Theodor Plivier, 1892—1955). В 20-е годы он примкнул к пролетарско-революционным писателям, а после фашистского переворота в Германии эмигрировал в Советский Союз, где находился до конца войны и где были переведены его романы «Кули кайзера» и «Кайзер ушел, генералы остались».

В романе «Сталинград» Т. Пливье в сжатой манере психологического репортажа рассказал о бесславном конце двадцати двух гитлеровских дивизий, взятых в плен на Волге. Однако были в этом романе и сомнительные намеки, возникавшие от слишком прямолинейного противопоставления «героических» немецких солдат и преступных штабистов и генералов — единственных виновников поражения. «Сталинград» являлся, согласно авторскому замыслу, частью трилогии, две другие части которой — «Москва» («Moskau», 1952) и «Берлин» («Berlin», 1954) — были написаны уже после идейного отступничества Т. Пливье и его переезда в Западную Германию. Ренегатство писателя не принесло ему ни политических, ни поэтических лавров: даже западная критика дружно отметила резкий регресс писателя после его измены своим идеалам.

Во время войны пережила подъем политическая, гражданская поэзия, которой принадлежит видное место внутри немецкой литературы в изгнании. Наряду с уже признанными поэтами-борцами, такими, как Б. Брехт, И. Бехер, Э. Вайнерт, в этом жанре выступают молодые литераторы, голос которых быстро обретает твердость в условиях решительной антифашистской борьбы. В это время появляются гневные сатирические стихи Гедды Циннер (Hedda Zinner, р. 1907), в которых она бичует трусливых обывателей, «пережидающих» фашизм, уклоняющихся от борьбы. Поднимает свой поэтический голос против фашистских варваров Эрих Арендт (Erich Arendt, р. 1908), который вслед за своим учителем И. Бехером успешно освоил искусство политической поэзии, призывающей к действию.

Общезвестно значение, которое имело сопротивление фашизму в становлении гражданских мотивов в современной французской поэзии. Но оно нашло отражение и в поэзии немецкой: во Франции плечом к плечу со своими французскими товарищами боролись с немецким фашизмом такие поэты, как Р. Леонгард и Ст. Херmlin.

Избранный в эмиграции председателем Союза немецких писателей, Р. Леонгард активно проявил себя в антифашистской борьбе как организатор и боевой поэт. В 30-е годы большое место в его творчестве занимает тема гражданской войны в Испании. В концлагере для интернированных, куда Р. Леонгард попал после начала войны, он неустанно трудится над «Лагерной хроникой» — поэтическим циклом из более 600 стихотворений. Бжегав из лагеря, Р. Леонгард примыкает к французским партизанам и, сражаясь в их рядах, продолжает писать. Под псевдонимом Роберт Ланцер он издает в 1944 г. в оккупированном Провансе сборник стихов «Германия должна жить!»

Во французском Сопротивлении участвовал и Г. Хаузер (Harald Hauser, р. 1912), поведавший о мужественной борьбе деятелей Сопротивления с фашизмом в автобиографическом романе «Где находилась Германия» («Wo Deutschland lag», 1947).

Тема Сопротивления дала материал для значительной антифашистской драматургии. Немецких драматургов-антифашистов вдохновляли смелые действия партизан и подпольщиков разных стран Европы — Франции («Патриоты» Ф. Вольфа) и Югославии («Блудный сын» Ф. Т. Чокара), Норвегии («Ибо время его истекло» Ф. Брукнера) и Австрии («Партизаны в Каринтии» Б. Фрай). Эти пьесы составили репертуар немецких театров первых послевоенных лет, дав, наряду с пьесами Б. Брехта, пиццу социалистическому театру новой Германии.

4

Борьбу с фашизмом в Испании и на фронтах второй мировой войны писатели-изгнанники рассматривали не только в ее великом непосредственно политическом значении, но и как битву за гуманизм, за классическое наследие и духовные ценности вековой европейской культуры. Защита культурных и художественных традиций от бесчинствующих мракобесов стала в те годы одной из задач немецкого исторического романа, занимавшего видное место в литературе антифашистской эмиграции. Причем материал для такого романа некоторые писатели (Г. Кестен, Б. Франк и др.) искали в истории Испании, другие (Г. Манн, Л. Фейхтвангер, В. Бредель и др.) — в истории Франции. Для немецкого исторического романа периода изгнания вообще характерно обращение к прошлому не германской нации, а других народов. Объясняется это стремлением нащупать общие закономерности исторического процесса, не сложенные сугубо национальной спецификой, конкретностями и частностями, для чего и была необходима временная и пространственная дистанция по отношению к Германии.

Чрезвычайно знаменателен тот факт, что к историческим жанрам в той или иной мере обратились почти все крупные представители писательской эмиграции, особенно писатели старшего поколения — братья Манн, Л. Фейхтвангер, А. Деблин, Бр. Франк, Й. Рот, Ст. Цвейг, И. Р. Бехер, А. Зегерс, Б. Брехт, В. Бредель и др. Общественно-политические потрясения в Германии XX в., закончившиеся катастрофой 1933 г., повернули писателей лицом к истории, заставили в опыте прошлого находить ответы на сложные и мучительные вопросы сегодняшнего дня. По словам Л. Фейхтвангера, исторические темы служили писателям эмиграции для «отображения своей собственной эпохи, своих собственных, современных и субъективных взглядов»²³.

«Локализовать себя в истории, вспомнить все, утешиться и хотя бы в воображении (*imaginär*) «отомстить» — в этом видели свою задачу многие писатели», — писал А. Деблин в статье «Исторический роман и мы»²⁴. «Немецкая литература, — утверждал он, — никогда не знала такого расцвета исторического романа, поднятого писателями-эмигрантами на небывалую качественную ступень. Гордость профессорской литературы прошлого века, романы Г. М. Эберса, Ф. Дана и других, давно устарели и заплылились — и произошло это вовсе не от одной художественной несостоятельности этих авторов — среди них были отличные мастера. Причина в том, что эти писатели, вследствие политической кастрации, учиненной над немцами тех лет, не могли мобилизовать исторический материал, достичь той единственной подлинности, которая дается могучей и злободневной тенденциозностью, страстной агрессивностью. Они хотели

²³ «Литературный критик», 1935, № 9, стр. 108.

²⁴ «Das Wort», 1936, N 4, S. 70.

со всем соглашаться и все приукрашивать. Они были смиренными, мы — нет»²⁵.

Антифашистский исторический роман действительно «не соглашался» с фашизмом и противостоял ему. Однако его тенденциозность была разного качества. Если В. Бредель в повести «Комиссар на Рейне» или Г. Манн в дилогии о короле Генрихе IV рещали выдвинутую историческим романом тех лет проблему соотношения в истории личности и общества, гуманистического мировоззрения и революционного действия в единстве и слитности этих понятий, то Ст. Цвейг, Бр. Франк, Г. Кестен, отчасти и Л. Фейхтвангер подчас склонялись к тому, чтобы в истории человеческого развития видеть постоянную борьбу неких абстрактных сил добра и зла, персонафицированных в отдельных лицах, роль которых они часто переоценивали. В глазах таких писателей история культуры выглядела как эстафета, в которой участвуют немногие избранные жрецы гуманизма, оторванные от народа, непризнанные и гонимые властью. Народ в их произведениях рисуется силой, чуждой задачам культуры, а нередко и враждебной им. В значительной степени это было вызвано туманными, иногда просто неверными представлениями об истинной классовой сути фашистской диктатуры. Многих писателей, не прошедших марксистскую школу политического мышления, вводили в заблуждение «плебейское» происхождение Гитлера и демагогические спекуляции фашистских идеологов на понятиях «народ» и «народность». Поэтому обращение к историческому роману было иногда и фактическим бегством от недоступной сложности современной действительности, неумением найти прямые пути обличения фашизма. Но в своих лучших свершениях исторический роман немецкой эмиграции внес немалую лепту в общее дело антифашистской борьбы.

Необычайно широк и многообразен событийный охват немецкого исторического романа в период изгнания. Его диапазон простирается от Латинской Америки до Скандинавии и от седой древности до сравнительно недавнего прошлого. Из «глубокого колодца прошлого», овеянного поэзией библейских легенд, почерпнул характеры и обстоятельства Томас Манн в «Иосифе и его братьях».

В поисках сюжетов для своих романов обратились к античности Г. Брох в «Смерти Вергилия» («Der Tod des Vergil», 1945) и Э. Людвиг (Emil Ludwig, 1881—1948) в «Клеопатре» («Cleopatra», 1937). Их романы словно призваны иллюстрировать тезис А. Деблина об актуальности и тенденциозности как непременных условий успеха в историческом жанре. При всей спорности философских посылок Г. Броха, склонявшегося к мистицизму и историко-культурному скепсису, его роман был вызван к жизни глубокими и страстными раздумьями писателя над судьбами культуры в XX в., озаренном пламенем фашистских костров, на которых сжигали книги; в этом романе часто возникает переключка с событиями, последовавшими за приходом Гитлера к власти. Напротив, Э. Людвиг примыкает в «Клеопатре» скорее к традиции Ф. Дана и Г. М. Эберса. Его политически безобидное и художественно бледное произведение свидетельствует об истощении таланта этого необычайно популярного в 20-е годы автора многочисленных романизированных биографий («Гёте», «Наполеон», «Бисмарк», «Вильгельм II», «Линкольн» и др.), в которых он соединял воспринятое от Гундольфа требование интуитивно-мистического вживания в психологический и духовный строй героя с тщательнейшей обработкой разнообразных документов минувших исторических эпох.

Г. Брох во время эмиграции работал над другим своим романом «Искуситель» («Der Versucher»); издан посмертно в 1953 г., в котором вслед за Томасом Манном («Марио и волшебник») подметил в фашизме

²⁵ «Das Wort», 1936, N 4, стр. 70—71.



Бертольт Брехт и Мартин Андерсен Нексе
Фотография

черты шаманства, а также вскрыл психологическую подоплеку временного политического успеха фашизма, показанного как иррационально-психологический феномен. Герой этого романа, демагог и мошенник, сектант-бродяга «с усиками щеткой», улавливающий в свои лишние сети души патриархальных жителей заброшенной альпийской деревушки, даже внешне напоминает Гитлера. Аналогии кровавому фашистскому диктатору подыскивали и авторы исторических романов, как Л. Фейхтвангер в «Лже-Нероне» или Г. Кестен в трилогии «Об испанской мании» («*Vom spanischen Traum*», 1936—1952), две части которой — романы «Фердинанд и Изабелла» («*Ferdinand und Isabelle*», 1936) и «Король Филипп II» («*König Philipp II*», 1938) — выпли в эмиграции.

Во второй части трилогии Г. Кестен достаточно произвольно сближает двух исторических тиранов — короля-фанатика Филиппа II и фанатика-диктатора Гитлера. Разумеется, ни о каком историко-социальном обосновании подобного сближения не может быть и речи; просто автор берет два проявления некоего выведенного им принципа жестокости и насилия, правящего историей в определенные моменты ее развития. Глава государства, являющийся одновременно верховным жандармом, инквизиция, как далекая предшественница гестапо, полицейский режим в стране, в которой царит обстановка слежки, доносов и произвола властей, — все эти элементы романа Г. Кестена выдают сознательную актуализацию исторического материала. Обратившись к XVI в. в Испании, Г. Кестен находит в нем такой же фанатичный догматизм, как в свое время. Если раньше «коварство, убийство и терпение» делали королями, то теперь — диктаторами, если прежде в миллионы человеческих жизней обходилась «честь божья», то ныне во столько же обходится новая религия — фашистская идеология. А идет человечество столь пагубным путем, рассуждает Г. Кестен, потому, что лучшие и мудрейшие его представители любят тишину и покой, редко вмешиваются в государственные дела, предоставляя решать их «второсортным» людям. О массах не стоит и говорить — они послушно следуют в своей слепоте за любой сильной властью. И лишь одиночки, полюбившие свободу прежде живота своего,

гордецы-индивидуалисты противятся власти, но за малочисленностью легко становятся ее жертвами. Авторское резюме находим в последних строках «Филиппа II»: «Король Филипп любил людей вообще и большими массами. Одиночки казались ему ужасными, опасными... Их нужно убивать. Ведь только они противятся власти, народ ей послушен».

К той же сумрачной эпохе Филиппа II обратился в годы эмиграции и Бруно Франк, сразу и решительно вставший в ряды антифашистских борцов и достигший в биографическом романе «Сервантес» («Servantes», 1934) вершины своего творчества. Как и в «Филиппе II» Г. Кестена, в романе Б. Франка нарисована выразительная картина правления иступленного фанатика, торжества нетерпимости и догматизма, разгул инквизиции — картина, в которой присутствуют современные автору реалии, взятые из немецкой действительности после фашистского переворота. Но если у Кестена о силах сопротивления историческому злу говорится невнятно и — при всем явном сочувствии им — скептически, то у Франка движение человеческой истории, хоть и взято тоже абстрактно, как разворачивающаяся в пескончаемых борениях антиномия добра и зла, но выглядит более сложно и, в конечном счете, обнадеживающе. В романе Франка Филиппу противостоит Сервантес. В этом противостоянии — противоборство двух взглядов на человека, двух представлений о его назначении. Для Филиппа человек — только средство для самоутверждения сильной личности; для Сервантеса он — кладь нераскрытых творческих сил и возможностей. Две беспредельности воплощают эти герои — добра и зла, справедливости и грубой силы. Зло в лице Филиппа может торжествовать, но лишь во времени, дни его сочтены. Добро — из области вечного, и оно бессмертно. Справедливость может быть поправа грубой силой, но лишь ненадолго, всепобеждающая сила времени воздаст каждому по заслугам. Разумеется, некоторая отвлеченность положительного идеала Б. Франка выдает его незнание путей конкретной борьбы с реальным врагом, свидетельствует о недооценке им роли народных масс в истории. Однако общий гуманистический пафос и оптимистическая — несмотря на глубокую внутреннюю трагедию героя, вызванную одиночеством и непониманием, — настроенность «Сервантеса» не оставляли сомнений в том, что автор романа верил в конечный успех антифашистской борьбы.

После «Сервантеса» Б. Франк написал две антифашистские книги полуавтобиографического характера — повесть «Заграничный паспорт» («Der Reisepass», 1937) и роман «Дочь» («Die Tochter», 1943), затем вновь вернулся к исторической теме, однако его роман «Шамфор рассказывает о своей смерти» («Chamfort erzählt seinen Tod», 1945) остался незаконченным.

Не история отдельных стран, а история Европы в целом, преломившаяся в судьбах отдельных выдающихся личностей, занимала воображение австрийского писателя Стефана Цвейга (Stefan Zweig, 1881—1942), тонкого психолога-новеллиста, наряду с Э. Людвигом автора наиболее популярных в Европе между двух войн романизированных биографий.

1933 г. застал писателя в состоянии духовного кризиса, наложившего отпечаток на только что завершённую книгу «Мария Антуанетта» («Marie Antoinette», 1932). Он сказался и в книге «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского» («Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam», 1935). Однако развернувшаяся в 30-е годы антифашистская борьба, формирование Народного фронта не только вызвали у Ст. Цвейга новый подъем творческих сил, но и существенно изменили характер его художественных ретроспекций. Если прежде Ст. Цвейг склонен был рассматривать историю в соответствии с индивидуалистическими иллюзиями, свойственными либерализму, как столкновение неких абстрактных начал добра и зла, то уже в «Марии Стюарт» («Maria Stuart», 1935) за борьбой отдельных лиц он показывает борьбу партий и политических тен-

денций времени. Вражда Елизаветы Английской и Марии Шотландской, таким образом, не есть следствие дурных характеров и капризов двух взбалмошных августейших особ, в этой вражде — противоборство реакции и прогресса в истории.

В книгах «Кастеллио против Кальвина» («Castellio gegen Calvin», 1936) и «Магеллан» («Magellan», 1938) Стефан Цвейг предпринял попытку преодолеть созерцательный характер традиционного гуманизма, избрав для своих очередных биографий героев, у которых творческое напряжение мысли находилось в согласии с их волевыми устремлениями. В этих книгах Ст. Цвейг воспеет творческое дерзание людей из народа — строителей мировой истории, водчих цивилизации и культуры. Однако и здесь, в идейно наиболее зрелых своих произведениях, писатель далек от мысли признать необходимость общественных преобразований, долженствующих последовать за научным и техническим прогрессом.

В последние годы жизни Ст. Цвейг продолжал работать над новеллистикой («Шахматная новелла» и др.), психологическим романом «Нетерпение сердца» («Ungeduld des Herzens», 1938), воспоминаниями («Вчерашний мир» — «Die Welt von gestern», 1942) и капитальной монографией о Бальзаке, оставшейся незаконченной и опубликованной посмертно — после того как писатель в 1942 г. в Бразилии покончил с собой.

Находясь в эмиграции, закончил свой жизненный путь и другой крупный австрийский писатель Йозеф Рот (Joseph Roth, 1894—1939). Основательная журналистская школа, которую он прошел в 20-е годы при «Франкфуртер альгемайне цайтунг», пригодилась ему в антифашистской борьбе. Й. Рот часто выступал в эмиграции с острыми публицистическими статьями в парижских и пражских газетах и журналах. Однако его позитивная программа отличалась редкой политической близорукостью и наивностью: опору в борьбе против фашизма он искал то в Отто Габсбурге, потомке старинной монархической династии, то в католицизме. Католические симпатии Й. Рота нашли отражение в историческом романе «Сто дней» («Die hundert Tage», 1936), посвященном известному финальному эпизоду из истории наполеоновского владычества. В своих последних романах «Склеп капуцинов» («Die Kapuzinergruft», 1938) и «История тысяча второй ночи» («Die Geschichte der 1002 Nacht», 1938) Й. Рот возвращается к теме заката австро-венгерской монархии. С этой темой были связаны его лучшие достижения, пришедшие на начало 30-х годов, — романы «Иов» («Hiob», 1930) и «Марш Радецкого» («Radetzkymarsch», 1932). Ироническое переосмысление легитимистских иллюзий, данное в обоих романах 1938 г., находится в противоречии с наивными попытками Й. Рота противопоставить нацизму идею габсбургской государственности и католицизма.

В романе «Неправильная мера» («Das falsche Gewicht», 1937) и в последнем рассказе Й. Рота «Левиафан» («Leviathan», 1940) воскрешает излюбленная писателем модель — родная ему Галиция первых двух десятилетий века. Романы Й. Рота — это эпос края, в них воссозданы сплетения судеб, столкновения характеров, нравственных принципов, воплощенных в одних и тех же героях, то выступающих на передний план, то — в других произведениях — отходящих на периферию изображения.

Лучшие романы этого цикла были созданы до эмиграции. Место Й. Рота в ней — в ряду тех представителей интеллигенции, у которых периоды сравнительно активной антифашистской деятельности сменялись периодами резиньяции и пессимизма, сказывавшимися на уровне художественных произведений. Й. Рот умер весной 1939 г. в Париже в больнице для бедных.

К историческому жанру обратился в годы эмиграции Роберт Нойман. Полон прозрачных исторических намеков на современность его роман из

жизни политического авантюриста XVIII в. «Струэнзее» («Struensee», 1935) с характерным подзаголовком: «Доктор, диктатор, фаворит и несчастный грешник». Один из решающих моментов истории Австро-Венгрии — революция 1848 г. нашла отражение в другом романе Р. Ноймана «Кричала женщина» («Eine Frau hat geschrien», 1938). Роман написан с сочувствием к простому люду, однако деятельность революционеров находит в нем пародийное переосмысление. Герой романа венгерский юноша Шандор, услышав однажды ночью крик насилюемой австрийским офицером женщины, решает отомстить за ее поруганную честь, избавить родину от гнетущей «опеки» соседей и присоединяется к Кошуту, становясь одним из его ближайших помощников. Но его жажда мщения оборачивается пустым донкихотством: в финале романа выясняется, что кричала в ту роковую ночь кокотка, увидевшая мышь...

Р. Нойман был одним из тех писателей, кто в годы эмиграции стал писать на другом языке. Три его романа вышли во время войны на английском языке и впоследствии были переведены на немецкий. Ряд эссе и воспоминаний написал по-английски Клаус Манн. Известные немецкие писатели А. Кольб и Р. Шикеле писали в эмиграции по-французски, сотрудничали во французских журналах.

Аннетта Кольб (Annette Kolb, 1875—1967) привлекла к себе внимание еще в начале века романами из жизни высшего общества и изысканной эссеистикой. В первые же месяцы эмиграции она опубликовала ряд статей против фашизма — гневных и острых, но отмеченных тяготением к пацифизму и абстрактному гуманизму. Таких же позиций придерживается А. Кольб в двух биографиях: «Моцарт» («Mozart», 1937) и «Шуберт» (1941). В 1940 г. А. Кольб под ироническим заглавием «Счастливые путешествия» («Glückliche Reise») опубликовала книгу о своих эмигрантских мытарствах, в 1960 г. — воспоминания «Memento».

Такой же, как у Р. Ноймана и А. Кольб, неопределенностью социальных критериев в оценке исторических событий и жизненных явлений отмечены последние книги Рене Шикеле (Rene Schickele, 1883—1940), Эдена фон Хорвата (Ödön von Horvath, 1901—1938), В. Меринга (Walter Mehring, р. 1896) и А. Рода Рода (Alexander Roda Roda, 1879—1945).

Р. Шикеле вступил в литературу еще на заре века, был среди основателей первых экспрессионистских журналов, во время первой мировой войны занимал резко антивоенную позицию, эмигрировал в Швейцарию. После войны Р. Шикеле в течение десяти лет работал над широким эпическим полотном из жизни Эльзаса, раздираемого франко-немецкими противоречиями. Его трилогия «Рейнское наследство» («Das Erbe am Rhein», 1926—1931) стала главным произведением писателя, о котором восторженно отзывались такие авторитеты, как братья Манн, подчеркивавшие высокие художественные достоинства и искренний гуманистический пафос трилогии. В отличие от многих своих коллег, Р. Шикеле не испытал в эмиграции прилива новых творческих сил. Ли 30-е годы он написал только две книги: блестящую и тонкую, но вряд ли столь уж своевременную в ту пору монографию о Д. Лоуренсе («Любовь и тяготы Д. Г. Лоуренса» — «Liebe und Ärgernis des D. H. Lawrence», 1934) и сатирический роман «Письмо в бутылке» («Die Flaschenpost», 1937).

Своим последним романом Р. Шикеле явно метил в фашистов. И сделан этот роман уверенной рукой большого мастера — тонкого психолога и замечательного стилиста. Тем не менее «Письмо в бутылке» свидетельствует о том, что и ярко написанные произведения бьют мимо цели, если цель эта не определена автором с достаточной четкостью.

Действие этого написанного от первого лица романа происходит в Америке, по-видимому, в начале 30-х годов. Исповедуется некто Рихард Вольке, выходец из Германии, «а потому человек с мировоззрением». Он — анархист («с теориями, разумеется, а не какой-нибудь там бом-

бист. Бакунии — Кропоткин — Штирнер — Вольке; так-то»). Однако анархизм Вольке носит демагогический характер, в действительности он всегда не прочь извлечь выгоду из существующих общественных порядков и глубоко убежден в их конечной неизбежности: «Я по-прежнему предпочитаю ездить в первом классе, а не в третьем. А если на какое-то время классы отменят, уж я как-нибудь устроюсь. Я говорю «на какое-то время», потому что рано или поздно «классы» все равно восстановятся... Правда, пассажиры будут уже другие...» Демагогически провозглашенную фашистами «народную общность» Шикеле не отделяет в принципе от бесклассовой структуры общества, являющейся программным требованием коммунистов. Об этом свидетельствует и образ коммуниста Иозефа, который призывает к отмене сословных привилегий, но сам отдает сына в аристократическое учебное заведение — на тот случай, если его призывы не возымеют реального действия. Роман Р. Шикеле, таким образом, представлял собой художественный аналог публицистической деятельности той группы либерально-буржуазных литераторов (Л. Шварцшильд и др.), которые мнили себя антифашистами, но были ими лишь в очень ограниченной степени, так как стремились отмежеваться от коммунистов.

Сходных позиций придерживался в своем творчестве и Э. фон Хорват, талантливый австрийский драматург и романист, трагически погибший в 1938 г. в Париже. В пьесах «Вера, надежда, любовь» («Glaube, Liebe, Hoffnung», 1933), «Страшный суд» («Der Jungste Tag», 1936), в романе «Дитя нашего времени» («Ein Kind unserer Zeit», 1938) он выступил с язвительнейшей сатирой на мещанство, однако — в соответствии с фрейдистскими теориями — несколько универсализировал его облик, придав «демоническим» вспышкам в поведении обывателя черты глубинных невротических аномалий.

Фрейдистская школа психоанализа оказала заметное влияние и на некоторых исторических романистов эмиграции, особенно таких, как Г. Брех или Ст. Цвейг. Напротив, авторы довольно многочисленных в ту пору визио-утопических романов вдохновлялись, как правило, рационалистической философией. Разработка утопии, дающей возможность показать иное социальное устройство на земле, показать мир таким, каким он должен быть (Р. Музиля), восходит, по-видимому, к тому же источнику, что и исторический роман; она рождена стремлением выявить закономерности развития человеческого общества, с тем чтобы найти свое место в борьбе исторических тенденций и влиять на исход этой борьбы.

Роман Ф. Верфеля «Звезда нерожденных», написанный в эмиграции, явился звеном в целой серии немецких романов, в которых устремленная в будущее социальная визио-утопия неразрывно связана с социальной сатирой на пороки и язвы современной технической цивилизации. Те же проблемы волновали Р. Музиля, работавшего в Женевской эмиграции над заключительным, третьим томом своей облеченной в форму романа «Феноменологии современного духа» — «Человек без свойств».

Одновременно в печати появился наиболее известный образец современной немецкоязычной социальной утопии. Именно в это время обдумывали план своих будущих произведений, написанных в этом же жанре и увидевших свет после войны, такие писатели, как Г. Казак («Город за рекой») или Оскар Мария Граф («Завоевание мира» — «Die Eroberung der Welt», 1948).

Наряду с романом историческая тема занимала большое место и в драматургии писателей-эмигрантов. В классический репертуар XX в. вошли созданные в этот период пьесы Б. Брехта «Мамаша Кураж» и «Жизнь Галилея», а также «Бомарше» Ф. Вольфа. Ф. Т. Чокор написал полную современных реминисценций пьесу об испанских иезуитах «Генерал господ» («Gottes General», 1938). Фердинанд Брукнер в драма-

тического диалога «Симон Боливар» («Simon Bolivar», 1945) обратился к революционному движению Латинской Америки в начале прошлого века.

К истории Латинской Америки обратился и ученик Ф. Брукнера Фриц Хохвельдер (Fritz Hochwälder, р. 1911), завоевавший в годы эмиграции широкое признание своей пьесой «Святой эксперимент» («Das heilige Experiment», 1943), название которой подразумевает исторический «эксперимент» монахов-иезуитов, пытавшихся в XVII—XVIII вв. создать в Парагвае христианство-общинное государство. «Дела давно минувших дней» привлекаются драматургом для весьма определенных и острых сопоставлений с современностью. Отдельные перипетии пьесы и реплики ее персонажей напоминали, в частности, о произволе, который царил в фашистском судопроизводстве, о беспримерном цинизме и наглости, с которой вершили «правосудие» чиновники Третьего рейха. В этой пьесе Хохвельдера в полной мере поставлена и проблема отношения человека к преступному приказу — эта проблема, так или иначе варьирующая опыт войны, в которую ввергли немецкий народ фашисты, в послевоенный период станет одной из ведущих в творчестве Ф. Хохвельдера и многих его коллег — немецких поэтов, прозаиков и драматургов.

*

В период антифашистской эмиграции немецкая литература совершила резкий качественный скачок. Именно в этот период сформировался мощный отряд писателей социалистического реализма — Б. Брехт, И. Бехер, А. Зегерс, В. Бредель и др. Свои наиболее зрелые художественные произведения создали лучшие мастера критического реализма — братья Манн, Г. Гессе, А. Деблин, А. Цвейг, Л. Фейхтвангер и др. В эту пору были созданы отмеченные порой модернистским влиянием, но, несомненно, значительные философско-художественные произведения Р. Музиля и Г. Броха. И, что особенно важно, в годы эмиграции в немецкой литературе окрепли традиции антифашистской борьбы, продолжающие жить как в социалистической культуре ГДР, так и в прогрессивной культуре ФРГ. Обретенная в этой борьбе гражданственность стала отличительным признаком современной передовой немецкой литературы.

ТОМАС МАНН

(после 1918 г.)

Революционные события, потрясшие человечество на исходе первой мировой войны, вызвали глубокие сдвиги в мировоззрении и творчестве Томаса Манна¹. Правда, он сохранил кровную привязанность к обществу, породившему и взрастившему его; идея пролетарской революции навсегда осталась ему чужда. Однако обреченность, историческая исчерпанность буржуазного строя постепенно становились для Т. Манна фактом очевидным и непреложным. Все его творчество после 1918 г. проникнуто мучительным, упорным стремлением осмыслить этот факт, разобраться в закономерностях и перспективах исторического развития.

1

Уже книга «Размышления аполитичного» — наперекор своему нарочито полемическому названию — свидетельствовала, насколько острый интерес приобрели для Томаса Манна вопросы политики.

Отстаивая патриархально-бюргерские устои и идеалы немецкого прошлого, Т. Манн, сам того до конца не сознавая, вмешивался в поли-

¹ В дополнение к тем основным общим работам о Т. Манне, которые были даны в примечании к главе о нем в томе IV «Истории немецкой литературы», назовем несколько зарубежных монографий более специального характера: Jonas Lesser. *Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung*. München, 1952; Gunilla Bergsten. *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und der Struktur des Romans*. Lund, 1963; Reinhart Baumgart. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München, 1964; Käthe Hamburger. *Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman*. München, 1965; Alois Hofmann. *Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur*. Berlin, 1967; Klaus Hermsdorf. *Thomas Manns Schelme*. Berlin, 1968. Неоценимое значение для познания личности и творчества Т. Манна имеет трехтомное издание его избранных писем, подготовленное его дочерью Эрикой Манн: *Thomas Mann. Briefe. 1889—1936*. Frankfurt am Main, 1961; *Thomas Mann. Briefe. 1937—1947*. Frankfurt am Main, 1963; *Thomas Mann. Briefe. 1948—1955*. Frankfurt am Main, 1965. Подробная библиография работ о Т. Манне дана в кн.: «Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns». Berlin und Weimar, 1966, а также в кн.: Werner Weizig. *Der deutsche Roman des XX Jahrhunderts*. Stuttgart, 1967. Библиография всех опубликованных писем Т. Манна дана в кн.: Georg Wenzel. *Thomas Manns Briefwerk*. Berlin, 1969. Большую научную ценность представляет вышедшая в ГДР библиография литературы о Т. Манне: «Die Literatur über Thomas Mann. Eine Bibliographie 1898—1969. Bearbeitet von Harry Matter», Bd. 1 und 2. Berlin und Weimar, 1972. В дополнение к трудам советских литературоведов, которые были названы в томе IV (книгам В. Адмони и Т. Сильман, В. Днепров, Н. Вильмонта) укажем: Б. Сучков. *Лики времени*. М., 1969; А. Русакова. *Томас Манн в поисках нового гуманизма*. Л., 1969; С. Апт. *Томас Манн*. М., 1972. Столетие со дня рождения Томаса Манна (июнь 1975) было ознаменовано рядом новых публикаций. На русском языке вышли избранные письма Т. Манна (*Томас Манн. Письма*. Издание подготовил С. Апт. М., 1975) и монография: М. Кургиян. *Романы Томаса Манна*. М., 1975. В издательстве С. Фишера в ФРГ в 1974 г. вышли «Ненаписанные мемуары» вдовы писателя (*Katia Mann. Meine ungeschriebenen Memoiren*) и в 1975 г. — первый том обстоятельной биографии Т. Манна, написанной Петером де Мендельсоном (*Peter de Mendelssohn. Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*).

тическую жизнь самым непосредственным образом. После 1918 г. (и особенно — после прихода Гитлера к власти) это вмешательство стало несравненно более осознанным и систематическим. Мысль о неразрывной спаянности подлинного гуманизма с политикой медленно, но прочно закреплялась в его писательском сознании. Публицистика, философски окрашенная, насыщенная литературно-эстетическими мотивами, но теснейшим образом связанная с насущными задачами дня, стала важной самостоятельной отраслью творческой деятельности Т. Манна и глубоко проникла в ткань его романов.

В десятилетия, последовавшие за первой мировой войной, Томас Манн продумывает заново, проверяет в свете социального опыта Европы те философские, психологические, эстетические учения, под влиянием которых формировалась его личность. Критическое отношение к Шопенгауэру и Ницше складывалось у Т. Манна не сразу и нелегко. Но без трезвого и взыскательного пересмотра их идей не могли бы быть написаны ни «Волшебная гора», ни «Лотта в Веймаре», ни «Доктор Фаустус».

В каждом из романов, созданных Т. Манном после первой мировой войны, с возрастающей настойчивостью и прямоотой выдвигаются коренные социальные и идеологические вопросы эпохи. Обращение к прошлому — давнему или недавнему — становится способом поставить эти вопросы в философски-обобщенной форме, с элементами иносказания (а иногда и недосказанности). Воскрешает ли Томас Манн эпоху Гёте («Лотта в Веймаре»), переносит ли действие в довоенную Европу («Волшебная гора») или уходит в доисторическую библейскую древность (тетралогия об Иосифе) — в центре его романов всегда стоят жизненные проблемы, имеющие самый острый сегодняшний смысл. Это живое взаимодействие историчности и непосредственной злободневности в лучшем смысле слова особенно очевидно в романе «Доктор Фаустус».

После 1918 г. с новой ясностью определилось своеобразие Томаса Манна как художника, его особое место среди мастеров западной прозы XX в. Т. Манн нашел свое неповторимое писательское лицо в жанре интеллектуального романа. Свообразие произведений Томаса Манна — не только в их богатой философско-исторической проблематике, не только в содержательности интеллектуального мира героев, и не только в том, что раздумья, поиски, споры, разнообразные переживания духовной жизни этих героев плотно входят в романическое действие (все это можно найти в произведениях классиков реалистического романа, особенно классиков русских, опыт которых, как известно, был изучен Т. Манном очень внимательно). Романы Т. Манна включают основные идеологические проблемы времени — как и многие произведения А. Франса, Р. Роллана, Б. Шоу. Новаторство Томаса Манна — не столько в его внимании к этим проблемам, сколько в самом способе их разработки. В больших повестях Т. Манна мысль художника раскрывается не на одном лишь языке образов, но и в более прямой форме — на языке понятий, органически включенных в образную систему. Теоретические рассуждения и экскурсы становятся неотъемлемой частью художественного целого, традиционная романтическая динамика событий отступает на задний план, отступаясь динамикой мысли, воспроизводимой с высокой словесной рельефностью.

Существенные изменения происходят в эти десятилетия и в стиле Томаса Манна. Лексика, сохраняя присущее автору «Будденброков» разнообразие изобразительной палитры, виртуозно гибкую индивидуализацию речи персонажей, обогащается за счет специальных терминов, заимствованных из области биологии, философии, музыковедения, за счет архаизмов и иноязычных примесей, помогающих передать колорит минувших эпох. Синтаксис усложняется, становится многослойным и многоступенчатым, — медлительное течение фразы, с отступлениями, уточнениями, поправками, передает и делает видимыми усилия ищущей мысли автора.



Томас Манн
Фотография, 1953 г.

Читая романы Т. Манна последних десятилетий, мы нередко «как бы находимся в творческой лаборатории писателя — присутствуем при сложном процессе, когда попутно с изображением «текущей действительности» на ходу отбираются, проверяются, оттеживаются достигнутые, завоеванные формы ее изображения»².

С интеллектуальной природой творчества Томаса Манна тесно связано и тяготение к иронии. Проблема иронии, понимаемой не в узко стилистическом, а в широком идейно-эстетическом плане, встает в его письмах и статьях разных лет. В 1932 г. он одобрил разбор «Будденброков», сделанный педагогом Э. Аккеркнехтом, в частности, согласился с тем, что зрелость романа проявляется в дистанции между повествователем и изображаемым; хорошо, писал Т. Манн, что в этом разборе «ирония «Будденброков» и все ироническое вообще не отождествляется с холодной насмешкой, а рассматривается как тенденция к объективности»³. Ирония как способ заострения авторского критицизма по отношению к окружающему миру, подчас и как средство самоанализа, самокритики, обнажающая относительность найденной на данном этапе истины, приобрела для Томаса Манна все более принципиальное значение в последние десятилетия его деятельности.

Интенсивная работа анализирующей мысли определяет у Т. Манна особую структуру его романов, характер их конфликтов, их сюжетной напряженности. Интеллектуализм романа раскрывает перед повествователем новые творческие возможности, выдвигает на первый план острые коллизии, порождаемые драматизмом духовных исканий и внутренней борьбы. Однако принцип романического строения, найденный Т. Манном, таит в себе и известные опасности. Изложение научных теорий, рассуждения узкоспециального характера — все это порой (особенно в «Докторе Фаустусе») начинает жить независимой от сюжета жизнью, отчасти затрудняя читательское восприятие. Философская символика, дополняющая и подкрепляющая конкретное пластическое изображение действительности, образующая в романах Т. Манна как бы второй план, иногда подменяет собой живую плоть образов. Противоречивость сознания Т. Манна, драматический ход его идейной эволюции — все это отразилось в необычайно сложном, многосоставном строении его больших повествований.

Романы «Волшебная гора», «Лотта в Веймаре», «Доктор Фаустус», тетралогия «Иосиф и его братья» — несмотря на трудность писательского манеры — умножили всемирную славу Т. Манна, привлекли и покорили множество читателей в разных странах и той прямой и глубиной, с которой в них поставлены коренные проблемы времени, и той неповторимой художественной оригинальностью, с которой эти проблемы преломлены через характеры и судьбы героев.

2

В годы первой мировой войны Томас Манн медленно и с трудом преодолевал свои консервативно-националистические воззрения. Поборники «пемецкой воинственности» — те, кого Томас Манн по сути дела оправдывал и поддерживал в своих «Размышлениях аполитичного», — и в последующие годы не складывали оружия, пытались посредством политического бандитизма вернуть Германию на путь милитаризма и монархии. Писатель чувствовал необходимость как-то определить отношение к этим попыткам. В марте 1920 г. он весьма неодобрительно оценил капновский путч, считая его «преждевременной акцией, нарушающей спокойный ход событий» и усматривая в нем опасность «компрометации консервативной

² В. Адмони и Т. Сильман. Томас Манн. Л., 1960, стр. 342.

³ Thomas Mann. Briefe. 1889—1936, S. 317.

идей»⁴. В июле 1922 г. он нашел гораздо более резкие слова для того, чтобы осудить реакционных террористов, убивших министра иностранных дел Веймарской республики Вальтера Ратенау. «Гибель Ратенау для меня явилась тяжким ударом. Что за тьма в головах этих варваров! Или — этих сбитых с толку идеалистов...» Выражая тревогу за судьбы немецкой молодежи, Т. Манн добавлял: «Я не отрекаюсь от моих «Размышлений» и меньше всего склонен требовать от молодежи восторженного отношения к вещам, которые ей внутренне чужды, таким, как социализм и демократия. Но я однажды уже назвал механическую реакцию сентиментальным хамством и считаю, что новая гуманность может расцвести на почве демократии не хуже, чем на почве старой Германии»⁵.

Смутная мечта о «новой гуманности» в то время еще могла сочетаться у Томаса Манна с упрямой привязанностью к «старой Германии». Вместе с тем он испытывал настоятельную потребность вмешаться в события, помочь юношеству, ослепленному националистической пропагандой, разобраться в происходящем. Речь «О немецкой республике» («Von deutscher Republik»), произнесенная Т. Манном осенью 1922 г. перед берлинскими студентами в связи с 60-летием Г. Гауптмана, прозвучала как программное политическое выступление. Писатель высказал свою боль и гнев по поводу того, что «сентиментальный обскурантизм организует террор, позорит страну омерзительными и сумасбродными убийствами»; он с глубокой самокритической честностью признал, что, быть может, сам «из потребности в духовной свободе дал оружие обскурантам» (XII, 498)⁶. По существу эта речь — несмотря на некоторые консервативные оговорки — представила собою серьезный пересмотр прежних позиций Томаса Манна. Он впервые, хотя и в беглой форме, осудил ницшеанский культ аморализма и насилия, приведя слова Новалиса: «Самым опасным противником нравственного идеала является идеал наибольшей силы...», и добавил: «Так созданная Ницше лирика белокурого бестиялизма была заранее, и притом мимоходом, преодолена и отвергнута одним из его немецких учителей» (XII, 516).

В высшей степени существенно, что в речи «О немецкой республике» Т. Манн опроверг свою прежнюю концепцию «аполитичности». Он признал, что традиционный для Германии разрыв духовной и государственной жизни, равнодушие немецкой интеллигенции к политике привели к тяжелым для нации последствиям и ныне не могут быть терпимы. Этот разрыв должен быть преодолен. Не вникая в социальный смысл понятий «демократия» и «республика», не уточняя, каким общественным силам принадлежит реальная власть в новом немецком государстве, Томас Манн призвал молодое поколение интеллигенции поддержать Веймарскую республику и содействовать наилучшему ее устройству. «Просвещенный человек как член просвещенного государства: вот это и есть политическая гуманность. Это и есть единство духовно-национальной и государственной жизни, которого мы так долго не знали и которое, надо надеяться, снова узнаем» (XII, 513). Новая платформа Т. Манна явно страдала отвлеченностью. Но само понятие «политической гуманности», т. е. утверждение единства гуманизма и политики, к которому Т. Манн пришел в итоге нелегких поисков и раздумий, было в высшей степени плодотворным, открывало для него новые перспективы — и как для мыслителя, и как для художника.

⁴ «Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910–1955». Pfullingen, 1960, S. 88.

⁵ Там же, стр. 112.

⁶ Сочинения Томаса Манна всюду, где это не оговорено особо, приводятся по немецкому 12-томному изданию (Берлин, 1955) или по русскому 10-томному изданию (М., 1959–1961). Цифры в скобках означают том и страницу. В цитатах по немецкому изданию номер тома обозначен римскими цифрами, в цитатах по русскому изданию — арабскими.

Отныне занятия философией, историей искусства, классическим литературным наследием — все это приобретало для Т. Манна политический смысл, непосредственно соотносилось с наболевшими проблемами эпохи. Так, большой историко-литературный этюд «Гёте и Толстой» («Goethe und Tolstoi», 1922) носит характерный подзаголовок «Фрагменты к проблеме гуманности»: сравнительная характеристика обоих классиков мировой литературы явилась для Т. Манна поводом для того, чтобы задуматься о наиболее совершенном типе человека. Гёте и Толстому, как художникам идеально здоровым, находящимся в состоянии гармонии с окружающей природой, поэтически воссоздающим полноту материального мира, противопоставлены Шиллер и Достоевский, как «дети духа», мастера искусства тревожного, внутренне дисгармоничного, проникнутого мотивами страдания и болезни. Какому типу художника — и типу человека — отдать предпочтение? Ответ на этот вопрос подсказан уже тем, что Гёте и Толстой, а не Шиллер и Достоевский, являются главными героями этюда. Но и Шиллер, и Достоевский, каждый по-своему, обогатили мировую литературу именно потому, что, будучи сами художниками-страдальцами, они умели особенно чутко отзываться на людскую боль. И, с другой стороны, ни Гёте, ни Толстой, несмотря на их природную, стихийную жизнерадостность, не могли отвлечься от страданий человечества, возвышались над первозданной наивностью «детей природы», преданно служили людям, иногда даже приносили свое поэтическое творчество в жертву будничным задачам дня. Очевидно стремление Томаса Манна опереться в борьбе против современного обскурантизма на наследие великих писателей прошлого. В этом смысле и Гёте и Толстой стоят у него рядом. Однако в заключительной части этюда обнаруживается еще один злободневный аспект. Преклоняясь перед гением Толстого-художника, Т. Манн решительно отвергает «азиатчину» (X, 256), «педагогический большевизм» (X, 289) его социальных идей: толстовская критика буржуазной цивилизации и особенно взгляды Толстого на воспитание рассматриваются им как опасная проповедь анархии. Мудрая умеренность Гёте ему несравненно более по душе.

Появление слова «большевизм» в отрицательном контексте не было случайным для Томаса Манна. Те острые формы, которые приняла революционная борьба в России и других странах, отпугивали и смущали его (как и многих других западных деятелей культуры того же поколения). В противовес резким общественным потрясениям, откуда бы они ни исходили, Т. Манн выдвигал идеал «немецкой середины», мирного эволюционного движения.

В статье «Любек как форма духовной жизни» («Lübeck als geistige Lebensform», 1926) писатель с большой прямоотой определил суть современной эпохи: «По Европе идет теперь — мы все чувствуем и познаем это — мощная волна перемен, то именно, что называют «мировой революцией», коренной переворот всего нашего жизненного уклада, осуществляемый всеми средствами, — моральными, научными, экономическими, политическими, техническими, художественными... Мировая революция — это факт. Отрицать ее — значит отрицать жизнь и развитие; консервативно упорствовать против нее — значит выключить себя из жизни и развития» (XI, 391). Томас Манн надеялся, что можно совместить неумолимые требования революционной эпохи с исконно немецкими традициями бюргерского быта и культуры. Он утверждал неизбежность гуманности в ее классическом немецком понимании — наперекор «всем экстремизмам справа и слева» (XI, 392).

Однако идеал классической, старобюргерской, «немецкой середины», озаренной светом поэзии Гёте, никак не связывался в сознании писателя с общественной практикой взбаламученной, раздираемой классовыми противоречиями послевоенной Европы. Идеал этот, при более пристальном взгляде, оказывался отвлеченным и призрачным.

В романе «Волшебная гора» («Der Zauberberg», 1924) Томас Манн воплотил недоумения, поиски, раздумия, разделявшиеся многими из его современников.

3

Работу над «Волшебной горой» Томас Манн начал еще в 1912 г., прервал ее в военные годы и возобновил после войны. Он сообщил в 1915 г. австрийскому филологу Паулю Аманну: «Я перед войной начал писать повесть, действие которой происходит в горах, в санатории для легочных больных, — историю с педагогически-политическим замыслом, где молодой человек имеет дело с самой соблазнительной силой, со смертью, и комически-страшным образом проводится через духовные противоречия гуманизма и романтизма, прогресса и реакции, здоровья и болезни, однако — скорей ориентируясь и стремясь к познанию, чем на что-либо решаясь. Все это — в юмористически-нигилистическом духе, и тенденция тут скорее всего — симпатия к смерти»⁷. В ходе дальнейшей работы повесть разрослась в большой роман, утратила или почти утратила юмористический характер и — не изменив времени действия — вместила в себя новую идейную проблематику, подсказанную событиями военных и послевоенных лет.

Сюжет «Волшебной горы» замкнут, казалось бы, в очень узкие рамки. Нет ни сильных характеров, ни острых потрясений. Повседневные перипетии санаторной жизни молодого бюргера Ганса Касторпа, его дружба с кузеном Иахимом Цимсеном, робкая и безответная любовь к замужней русской женщине Клавдии Шоша, философски-политические беседы и споры с литератором-демократом Сеттембрини и иезуитом Нафтой — таковы несложные внешние события, из которых складывается действие. Но за буднями вялого курортного житья-бытья встают большие проблемы, вырастает второй — обобщающий план. Микромир санатория символически вбирает в себя черты современного капиталистического мира, вступившего в стадию упадка.

Сам Томас Манн вполне отдавал себе отчет, что его книга отходит от многих установившихся традиций европейского повествовательного искусства. «... Повествование оперирует средствами реалистического романа, но оно постепенно выходит за рамки реалистического, символически активизируя, приподнимая его и давая возможность заглянуть сквозь него в сферу духовного, в сферу идей» (9, 166). Однако, отмежевывая «Волшебную гору» от реалистических романов обычного типа (отожествляя при этом реализм с узко понятой бытовой достоверностью), Томас Манн отнюдь не желал, чтобы его персонажи воспринимались как бесплотные аллегории. Он был убежден: «Любая деталь скучна, если через нее не просвечивает идея. Искусство — это жизнь в свете мысли»; его радовало, когда ему говорили, что «Сеттембрини, Нафта, Пенеркорн, Шоша не являются куклами или ходячими доктринами, а воплощают в себе образы жизни, не только индивидуальные, но и свойственные целым народам» (XII, 33). Т. Манн хотел, чтобы его герои, донося до читателя определенное обобщающее содержание, в то же время ощущались как живые, реальные лица. Он позаботился о том, чтобы достичь в «Волшебной горе» высокой наглядности, пластичности изображения. Описываемый в романе своеобразный жизненный уклад, подробности интерьера и быта, индивидуальный облик каждого из персонажей, даже эпизодических, особенности поведения и манеры каждого из них — все это раскрывается не менее осязательно и зримо, чем в «Будденброках». Но реализм деталей выполняет здесь, в сравнении с «Будденброками», иное назначение. Подробности санаторного быта, переходящие из главы в главу наподобие лейтмотивов, влекут за собой ассоциации широкого, общего порядка, побуждают

⁷ Thomas M a n n. Briefe an Paul Amann. 1915—1952. Lübeck, 1959, S. 29.

к размышлениям о жизни и смерти, о болезни и здоровье, о назначении человека. Художника интересует прежде всего не конкретно-бытовой, а философский аспект изображаемого.

Новизна темы и жанра «Волшебной горы» доставила Томасу Манну немало затруднений в ходе работы. Он стремился создать современную разновидность немецкого «воспитательного романа» и даже называл своего Ганса Касторпа «маленьким Вильгельмом Мейстером»; но он сознавал, что писать нового «Вильгельма Мейстера» — значит включить в орбиту повествования огромный, сложнейший идеологически-познавательный материал. Т. Манн признавался в письмах к критику Э. Бертраму: «Это безумная книга, и вопрос о ее доступности для читателя часто причиняет мне тяжелые заботы». Он опасался, что «затянувшийся роман-монстр наверное будет скучен в больших своих частях»⁸. Но он не мог и не хотел отойти от замысла, который был ему дорог.

Общий идеологический план «Волшебной горы» определил особенности ее художественной структуры. Он определил прежде всего ту особую роль, которую играет в романе время, — не только как необходимое условие развертывания сюжета или как предмет раздумий автора и героев, но и как самостоятельный объект художественного изображения. По словам самого автора, тема времени «подается не только через опыт героя книги, но и в самой ткани романа, через нее» (9, 165). Время, наполненное мыслью, деятельностью, драматическими событиями, живыми впечатлениями бытия, движется по иным законам, нежели время, растрачиваемое в безделье. Т. Манн подкрепляет эту мысль самой композицией повествования. Первый день Ганса Касторпа в санатории, когда он знакомится с новой обстановкой и новыми людьми, описан на протяжении ста с лишним страниц; в последующих главах романисту оказывается достаточно нескольких строк, чтобы сообщить, что пребывание Ганса на «Волшебной горе» затянулось еще на многие месяцы, еще на год, на четыре, пять, семь лет... Отрешившись от окружающего мира, потеряв интерес ко всему, кроме самих себя, буржуа и обыватели, обитающие в санатории, как бы выключились из нормального течения времени: заботясь исключительно о продлении собственной жизни, они сами себя превратили в живых мертвецов. «... Ведь если бы не существовало времени, — размышляет Ганс Касторп, — невозможным бы оказался и прогресс, мир был бы загнивающей трясиной, вонючей лужей» (3, 458). Вневременное, искусственно оставовившееся бытие жителей Берггофа вырастает в устрашающий символ буржуазного паразитизма.

В размышлениях о времени — как и во всех размышлениях — повествователь сопутствует своему герою: не сливается с ним, а идет с ним рядом, иногда как бы отделяясь от образной системы романа и раскрывая перед читателем секреты его строения. И в этом тоже сказывается своеобразие «Волшебной горы» как романа интеллектуального. Повествователь не просто рассказывает или показывает, как было в «Будденброках»: он то комментирует изображаемое, то вступает в прямое общение с читателем, намеренно нарушая художественную иллюзию: «Читатель видит, что мы стараемся вспомнить все, говорящее в пользу Ганса Касторпа, но в своих оценках не хватило через край и показываем его не лучше и не хуже, чем он есть на самом деле» (3, 47). «Теперь нам предстоит коснуться одного обстоятельства, которому считает нужным удивиться сам рассказчик, чтобы уже не слишком удивлялся читатель» (3, 254).

Ироническая дистанция между повествователем и изображаемым становится особенно заметной там, где Томас Манн говорит о предметах, к которым в прежнем своем творчестве относился всерьез. Детство и юность Ганса Касторпа, выросшего в состоятельной патрицианской семье,

⁸ «Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910—1955», S. 116, 109, 122.

даны в совершенно иной манере, нежели юность любого из Будденброков: старый патриархально-купеческий уклад, тщательно и в какой-то мере любовно воссозданный Томасом Манном в первом его романе, теперь воспринимался им как нечто безнадежно отжившее. В образе молодого офицера Иохима Цимсена воплощены те немецкие воинские добродетели, которые внушали Томасу Манну немалое уважение в период работы над «Размышлениями аполитичного»; здесь же честный воиак Иохим, одержимый фанатическим чувством дисциплины и долга, раскрывается как больной последыш благородных, но отживших традиций.

Бюргерский сын Ганс Касторп задуман как личность заурядная: Манн называет его «негероическим героем» (4, 353). Нравственная чистота, которой Ганс от природы наделен, не побуждает его ни к каким смелым поступкам, не приводит его к разрыву со своей средой — и эта пассивность героя очень точно мотивируется в авторском комментарии: «Если эпоха не дает удовлетворительных ответов на вопрос «зачем», то для достижений, превосходящих обычные веления жизни, необходимы либо моральное одиочество и непосредственность — а они встречаются весьма редко и по существу героичны, — либо мощная жизненная сила. Ни того, ни другого у Ганса Касторпа не было, вот почему его, вероятно, все же следовало назвать посредственностью, хотя ничуть не в обидном смысле этого слова» (3, 48). Сама эпоха, сама среда не давали молодому бюргеру ответов на вопрос «зачем» и «что делать». Понадобился длительный искусственный отрыв от буржуазно-торгашеской практики, затяжное уединение в высокогорном вакууме для того, чтобы Ганс Касторп начал мыслить. В таком повороте судьбы героя есть доля условности: метаморфоза, в силу которой буржуазный юноша довольно посредственных способностей обретает пытлиую любознательность, умственное беспокойство, эрудицию, дающие ему возможность задуматься над коренными проблемами современной науки и общественной жизни, в известной мере произвольна: автор нередко наделяет Ганса собственной начитанностью, гибкостью мысли, а подчас и собственным красноречием, все Гансу не свойственным. Но этот элемент психологической и сюжетной условности необходим Томасу Манну для того, чтобы осуществить своеобразный идеологический эксперимент: заставить рядового молодого человека XX столетия осмыслить и оценить всю интеллектуальную культуру современного буржуазного общества.

Художник и тут заботится о достоверности образа, несмотря на экспериментальную его природу. Он следит за тем, чтобы метаморфоза не была слишком внезапной. Мы видим, как исподволь меняется духовный облик Ганса Касторпа под влиянием его научных занятий, как обогащение духовного мира сказывается в его повседневном поведении и строе речи, налагает отпечаток и на его эстетические представления. Любовный монолог Ганса, обращенный к Клавдии Шоша и завершающий собой первый том романа, представляет собою оригинальный сплав традиционно-поэтических и естественнонаучных мотивов: это страстный гимн человеческому телу, вобравший в себя понятия современной науки и вместе с тем — паивно и трогательно искренний.

В художественной трактовке болезни и смерти в «Волшебной горе» сказывается не только пристрастие Томаса Манна к патологической теме, но и его давние духовные связи с пессимистической философией Шопенгауэра. Близкое соприкосновение с болезнью и смертью, по мысли писателя, делает человека внутренне глубже и тоньше, позволяет ему более ясными и открытыми глазами взглянуть на мир, увидеть все негативные, темные стороны бытия. В этом смысле годы, проведенные в Берггофе, обогащают душу Ганса Касторпа. Возврат к делическому бюргерскому существованию делается для него теперь уже невозможным: пребывание среди больных и умирающих заставило его задуматься над тайнами жизни и смерти, возвысило его над той самодовольной благоденствующей

бюргерской средой, в которой он вырос. После соприкосновения с миром болезни, как убеждается Ганс Касторп, «едва ли возможно такое уж грубо прямолинейное отношение к жизни, при котором жестокость людей представляется совершенно естественной,— да, самых обыкновенных людей, знаете ли, которые вас окружают, смеются, зарабатывают деньги, набивают себе брюхо...» (3, 277).

Романист понимает и психологически оправдывает тяготение своего героя к миру страданий и болезни, к трагическим потемкам бытия. Но — вопреки первоначальному замыслу, о котором Т. Манн говорил в письме к Аманну в 1915 г., — «симпатия к смерти» не становится ведущей тенденцией романа. Она преодолевается не только ходом раздумий Ганса, но и самим развитием сюжета, столкновением характеров. После выхода «Волшебной горы» Т. Манн решительно отводил попытки истолковать ее в духе пессимистической «враждебности к жизни»: «Встречали ли вы где-нибудь в истории литературы и искусства попытку подать *смерть как комическую фигуру*? А ведь буквально это происходит в «Волшебной горе»⁹.

Работая над романом, Томас Манн сам превозмогал в себе опасные влечения и соблазны декадентски-пессимистической философии. И это придает идеологической проблематике романа особый драматизм, определяет те прихотливые, извилистые пути, по которым романист направляет ищущую мысль Ганса Касторпа, приходящую в сложное взаимодействие с полярно противоположными друг другу мировоззрениями его старших собеседников — Лодовико Сеттембрини и Лео Нафты.

В письме к Аманну от 25 марта 1917 г. Томас Манн раскрывал идейный смысл конфликта двух наставников-антагонистов, борющихся за влияние на Касторпа: «Примечательно, что еще до войны, в которую я не верил, политика, и притом политические проблемы войны, были у меня в крови и на уме; в романе, работу над которым я прервал, был педагогически-политический главный мотив: молодой человек был поставлен между латински-риторическим адвокатом «труда и прогресса», учеником Кардуччи, и отчаянно остроумным реакционером...»¹⁰. Как видим, Томас Манн и в период интенсивной работы над «Размышлениями аполитичного» как бы поднимался над антагонизмом Сеттембрини и Нафты, мог говорить с долей иронии и о том, и о другом. За годы, прошедшие между этим письмом и выходом романа, Т. Манн многие вещи стал видеть по-новому — или увидел впервые. Сеттембрини, носитель революционно-демократических традиций буржуазной культуры, поборник разума, прогресса и справедливости (один из тех, кого Т. Манн в 1918 г. пренебрежительно именовал «литераторами цивилизации»), наделен эмоционально привлекательными чертами. Нафта, ученик Шопенгауэра и Ницше, милитарист и антидемократ, безобразен внешне и внутренне. Однако словесная дуэль Сеттембрини и Нафты (заканчивающаяся дуэлью в прямом смысле слова) ведется с яростным напряжением — и с переменным успехом.

Томас Манн хотел создать и создал роман «европейского масштаба»: именно так его и восприняли многие пронизательные читатели вне Германии («...«Волшебная гора» кажется мне квинтэссенцией духовной жизни всей Европы»¹¹, — говорил Синклер Льюис в 1930 г.). Кстати сказать, действие немецкого романа происходит на швейцарском курорте, Клавдия Шоша русская, Пенеркорн голландец, Сеттембрини итальянец, Нафта уроженец Австрии: перед читателями чуть ли не вся Европа в миниатюре. Но сама эта масштабность отчасти освобождает Томаса Манна от необходимости быть до конца достоверным в описании главных персонажей. В биографии и облике каждого из них есть доля необычного. Примечательно, что Сеттембрини и Нафта, так горячо дискутирующие о

⁹ Thomas M a n n. Briefe. 1889—1936, S. 231.

¹⁰ Thomas M a n n. Briefe an Paul A m a n n. 1915—1952, S. 53.

¹¹ Синклер Л ъ ю и с. Собрание сочинений, т. 6. М., 1965, стр. 466.

политике, изъяты из контекста реальной общественной жизни. Если бы романист сделал обоих спорщиков немцами и поместил их обоих — и демократа и реакционера — в гущу политических будней своей страны, ему было бы несравненно труднее представить в их лицах размежевание политических сил, показать подлинное соотношение и взаимодействие этих сил.

Налет условности особенно заметен в образе Нафты. В нем совмещается трудно соединимое. Он в одно и то же время еврей, иезуит и политический реакционер фашистского образца; вдобавок он, проповедуя войну и власть сильных над слабыми, утверждая, что принцип свободы «изжил себя» (4, 82), называет себя «сторонником» диктатуры пролетариата! Во всем этом отчасти сказывается присущее самому Томасу Манну смешение представлений, овладевшая им в начале 20-х годов неприязнь ко всем «экстремизмам справа и слева». Но отчасти тут есть и весьма проицательное предвидение того, что сказалось в последующей политике германского фашизма: демагогии, социальной мимикрии как характерной черты наиновойшей империалистической реакции. Об этой мимикрии Томас Манн писал несколько лет спустя в статье «Место Фрейда в духовной истории нашего времени» («Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte», 1929): «Это — реакция как революция, великое «назад», разряженное и загримированное под бурное «вперед» (XI, 214). В период работы над «Волшебной горой» Томасу Манну, вероятно, еще не был так ясен подлинный смысл и цена социальной демагогии фашистов, но ему удалось, несмотря на парадоксальность фигуры Нафты, уловить нечто типическое, существенное, что впоследствии расцвело уродливо пышным цветом в гитлеровской практике. Нафта — великий мастер запутывать и извращать понятия; слушая его, становится «совершенно невозможным понять, где бог и где дьявол, где жизнь и где смерть» (4, 256).

Авторская симпатия к Сеттембрини сказывается, в частности, в том, что именно ему передает Томас Манн мысль, завоеванную в ходе трудных исканий и высказанную еще в речи «О немецкой республике», — утверждение единства гуманизма и политики. Притом Сеттембрини высказывает эту истину в несколько более категорической форме, чем высказывал ее ранее сам писатель: «Но что такое гуманизм? Любовь к человеку — вот в нем основное, а потому гуманист вместе с тем и политик и бунтарь против всего, что пачкает и унияжает идею человека... Прометей! Вот кто был первым гуманистом...» (3, 219—220). Томас Манн здесь явно заодно с Сеттембрини, хотя он сам и далек от бунтарства. Сеттембрини, по словам Манна, является «порой даже рупором автора, однако это отнюдь не сам автор» (9, 166).

Но у Сеттембрини есть свои уязвимые стороны. В его личности и судьбе воплощен социально-психологический процесс, очень типичный для Западной Европы начала XX в.: перерождение буржуазного демократа в либерала. Его мятежные порывы абстрактны, его пафос человеколюбия бесплоден, его искренняя воля к социальному прогрессу на глазах у читателя вырождается в наивнейшее прожектерство и пропаганду мирного сотрудничества классов. Демонический Нафта, апостол зла, греха и насилия, подчас припирает своего противника к стенке, обнажая известную слабость его позиции: «Что дало воплощение идей хваленой французской революции? Капиталистическое буржуазное общество — хорош подарок!» (4, 492). Нафта доказывает, что буржуазно-либеральные призывы к справедливости насквозь лицемерны: «Все это очень убого, и в своей гуманистической дряблости отлично сочетается с волчьей свирепостью и низостью, царящими на том экономическом поле битвы, каким является буржуазное государство» (4, 493). Это переключается с той — остроумной и не лишенной меткости — критикой буржуазного государства справа, какая содержалась в книге Т. Манна «Размышления аполитичного».

Более того, Томас Манн дарит Нафте мысль явно очень ему дорогую, высказывавшуюся им совсем недавно в книге «Гёте и Толстой»: «... в духе, в болезни заложено достоинство человека и его благородство... гевий болезни неизмеримо человечнее гения здоровья» (4, 173). Этот тезис, заимствованный из арсенала шопенгауэро-ницшеанской философии, отнюдь не был для Томаса Манна последним словом премудрости: мы помним, что в этюде о Гёте и Толстом Манн по сути дела отдает предпочтение именно «гению здоровья». Но прощание с декадентски-пессимистическим прошлым происходило у Томаса Манна с болью, с глубоким сожалением. В образе Нафты воплощен и отказ Томаса Манна от этого прошлого, и та власть, которую оно (хотя бы частично) продолжало сохранять над ним.

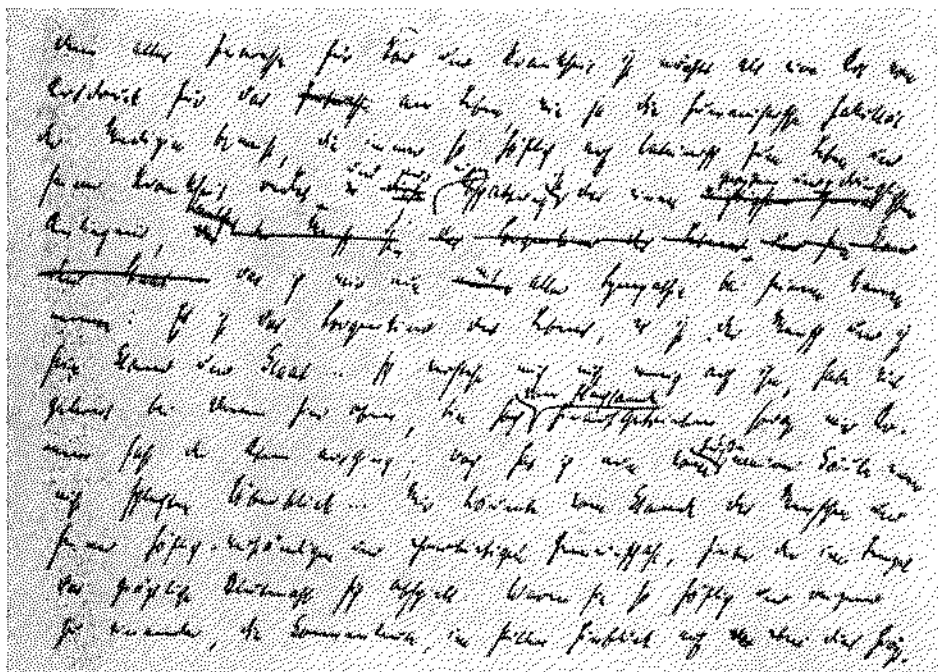
Превосходство Сеттембрини над Нафтой — превосходство относительное. Нафта кончает с собой в итоге гротескно-нелепой дуэли: эта смерть служит выражением его морального банкротства. Но к моральному банкротству приходит, в конечном счете, и благородный Сеттембрини, поддавшийся в первые же дни войны милитаристским софизмам Антанты. Гансу Касторпу надо решать самому, кто прав.

В главе «Снег», где разворачивается обширная фантастико-символическая картина сновидения Ганса, застигнутого в горах метелью, — итог раздумий молодого человека после его пробуждения выражен в словах: *«Во имя любви и добра человек не должен позволять смерти господствовать над его мыслями»* (4, 216). Эта фраза — и только она — выделена курсивом: в ней как бы декларируется главный идейный итог повествования.

Но глава «Снег» не завершает собою роман — ни в идейном, ни в композиционном смысле. Отрешившись — хотя бы внутренне — от «симпатии к смерти», обретя, казалось бы, духовную независимость по отношению к благопристойно-паразитическому миру Берггофа, Ганс Касторп все же остается там еще надолго. Ему неясно, во имя какого здоровья, какой деятельности, он должен распрощаться с санаторным застоем. Жизнь по-прежнему не дает ему ответа на вопрос «зачем».

Главной носительницей соблазнов «Волшебной горы» является — и остается до конца — Клавдия Шоша. В этом образе отчасти отразились ходячие на Западе представления об иррациональной «славянской душе». Клавдия окружена атмосферой загадочности, привлекающей к ней внимание; в пестрой толпе пациентов «Берггофа» она выделяется независимостью характера и поведения. «В русских женщинах, в их натуре есть какая-то свобода, широта» (3, 190), — говорит о ней, не без зависти, одна из обитательниц санатория. Однако свойственная Клавдии внутренняя свобода, столь выгодно отличающая ее от чопорных и лицемерных буржуа, оборачивается свободой от каких бы то ни было принципов и правил. Подтрунивая над буржуазностью Ганса, Клавдия противопоставляет его бюргерской добродетели проповедь анархического своеволия. Сам герой романа далек от подобного рода мыслей, но ореол прихотливой таинственности, которым окружена Клавдия в глазах влюбленного Ганса, надолго упрочивает ее власть над ним.

В последних главах романа автор отделяет себя все более заметной сатирической дистанцией от изображаемых им людей, быта, нравов. Эта дистанция, сказывавшаяся с самого начала в ироническом тоне авторского повествования, иногда — в нагнетании юмористически окрашенных портретных лейтмотивов, под конец все более заметно определяет само развитие сюжета. На каждом шагу мы чувствуем, что находимся в странном, неразумном мире, в котором происходят то смешные, то мрачные, но так или иначе нелепые события. Атмосферой модернизированного раблезианского гротеска окружен богат-самодур мингер Пеперкорн, олицетворение буйной, бездуховной жизненной силы. Дуэль Сеттембрини и Нафты, смерть Пеперкорна, шарлатанские спиритические сеансы у врача-



Страница рукописи романа Т. Манна «Волшебная гора»

психоаналитика Крокковского, наконец, начало первой мировой войны и внезапное решение Ганса Касторпа уйти на фронт — все это приобретает трагически причудливый отпечаток. Идеальный вывод, которым Томас Манн хотел завершить свой роман, не полностью подкреплён логикой образов. Оптимистическое решение главных идейных конфликтов могло быть намечено Томасом Манном, но не могло быть им утверждено с уверенностью и ясностью. Именно поэтому он как честный художник закончил повествование нотой горестного недоумения: «Из этого всемирного пира смерти, из грозного пожара войны, родится ли из них когда-нибудь любовь?» (4, 528). В самой постановке этого вопроса был ещё раз закреплён поворот Томаса Манна к политической гуманности, отречение от тех националистически-милитаристских идей, которые владели им во время войны. И в нём прозвучали искреннее трагическое недоумение и тревога по поводу тех потрясений, которые суждено было испытать в недалеком будущем и германскому народу и другим народам Европы.

4

В 1935 г. Томас Манн в письме к американскому литературоведу Слоуочуэру постарался объяснить внутреннюю логику своего идейного развития. Он решительно отвел от себя упреки в «либеральной анемии и мягкотелости». Вспоминая о своей давней книге «Гёте и Толстой», он так определил ее основное содержание: «Моя мысль здесь подчинена идее гуманности, как я ее понимаю; идее, согласно которой сущность человека одновременно включает в себя природное и духовное начала, взаимно друг друга дополняющие. Я отстаиваю равновесие между тем и другим, и это, я бы сказал, обуславливает мою тактику и мое отношение к проблемам дня. В течение последнего десятилетия я в статьях и этюдах по вопросам культуры занимаю подчеркнутую рационалистическую и идеалистическую позицию; но я пришел к этой позиции лишь под давлением

того иррационализма и политического антигуманизма, которые, нарушая всякое человеческое равновесие, распространились в Европе, особенно в Германии»¹².

Надо принять во внимание особенности терминологии, которой пользовался Томас Манн. В этюде «Гёте и Толстой» он называл «детьми духа» художников, тяготеющих к страданию и болезни. Антитеза «дух — природа» была для него равносильна антитезе «болезнь — здоровье». Он был склонен думать, что проникновение в темные, «демонические» глубины человеческой души обогащает человека и художника, помогает, в конечном счете, преодолению зла; это и привлекало его в философских учениях немецкого декаданса. Однако Т. Манн постепенно убеждался и в том, что иррационализм Шопенгауэра — Ницше становится опорой для современного «политического антигуманизма». (Связь иррационалистической, пессимистической философии декаданса с фашистской реакцией была очень глубоко художественно осознана Т. Манном еще в образе Нафты.) Именно это побуждало его выступать со все более открытой и страстной защитой благородных, пусть и отвлеченных, гуманистических идеалов, утверждать силу разума и добра.

Первым произведением Томаса Манна, где затронута проблематика борьбы против фашизма, явился рассказ «Марко и волшебник» («*Marco und der Zauberer*», 1930), немедленно по выходе включенный правительством Муссолини в индекс запрещенных книг. Рассказ этот, написанный в неприятельской форме путевых заметок, отличался многозначительностью политического подтекста. Отдельными разрозненными штрихами, без нажима и прямого осуждения Томас Манн наглядно демонстрировал, как сказался фашистский строй в повседневной жизни маленького итальянского курорта. Дух шовинизма и воинственного высокомерия, которым охвачены не только взрослые, но и дети, невежество мещанских масс и их угодливость перед властью имущими, мелочный произвол местных чиновников — все это характеризует нравы страны, где утвердился реакционный антинародный режим. Именно в такой атмосфере могут благоденствовать авантюристы, наподобие шарлатана-гипнотизера Чиппола, который на потеху публике издевается над «маленькими людьми», превращая их в покорных исполнителей любой своей прихоти¹³. Неожиданный финал рассказа — бунт молодого офицанта Марко, который, не желая сносить унижения, убивает гипнотизера, — воспринимается как ободряющий символ. И смысл этого финала подчеркивается итоговым авторским признанием: «Страшный, роковой конец. И все-таки конец, привесший освобождение, — так чувствовал я тогда, так чувствую и по сей день, и не могу чувствовать иначе!» (8, 222).

Нарастание фашистской опасности вызывало у Томаса Манна мучительную тревогу. В конце 20-х и начале 30-х годов он все чаще вмешивался в общественную жизнь, выступал публично (например, выступил в июне 1932 г. с докладом о Гёте перед полуторатысячной студенческой аудиторией). Любовь читателей была для Т. Манна драгоценной моральной поддержкой, усиливала в нем сознание своей ответственности за судьбу страны.

Постепенно Т. Манн преодолевал свое аристократически-бюргерское недоверие к социализму. Еще в заключительной части книги «Гёте и Толстой» он выражал пожелание, чтобы «Карл Маркс прочел Фридриха Гельдерлина», т. е. чтобы социалистическое рабочее движение усвоило

¹² Опубликовано впервые на английском языке в кн.: Harry Slochower. *Three ways of modern Man*. N. Y., 1937, p. 229—230. См. также: Thomas Mann. *Briefe*. 1889—1936, S. 398.

¹³ Впоследствии в одной из статей, написанных в эмиграции, Т. Манн дал такую характеристику фашистского фюрера: «Тип укротителя зверей, вооруженный бичом и револьвером, тип гипнотизера масс...» (XII, 177). Это явно перекликается с описанием Чиппола в «Марко и волшебнике».

духовные богатства, накопленные народами за века. В статье «Культура и социализм» («Kultur und Sozialismus», 1929) Томас Манн повторил свою прежнюю формулировку о Марксе и Гельдерлине и признал, что желанное для него сближение начинает осуществляться. «Я забыл добавить,— писал он,— что знакомство это будет бесплодным, если оно останется односторонним» (XI, 714). Иначе говоря, Манн пришел к убеждению, что и гуманисты классического образца, мастера культуры, должны познакомиться с марксизмом, стать ближе к нему. В этой статье Т. Манн впервые наметилась в высшей степени важная и плодотворная идея союза гуманистической интеллигенции с силами рабочего класса. Однако в речи «Обращение к немцам» («Deutsche Ansprache», 1930), которая представляла собою острое и прямое осуждение поднимавшего голову нацизма, Томас Манн в качестве единственной силы, могущей противостоять гитлеровскому варварству, выдвигал социал-демократию и призывал немецкое бюргерство стать на ее сторону. Неосновательность тех надежд, которые писатель возлагал на реформистский социализм, обнаружилась с полной наглядностью в первые же месяцы фашистской диктатуры.

Дневник «Скорбь по Германии» («Leiden an Deutschland»), который Томас Манн вел в 1933—1934 гг., позволяет увидеть, как проявлялись социальные представления писателя под влиянием горького опыта его народа. Героизм немецких коммунистов, на которых обрушился главный удар гитлеровского террора, внушал Т. Манну уважение и мало-помалу рассеивал его застарелые антикоммунистические предрассудки. «Конечно, я не считаю коммунизм необходимым для себя, как воздух,— но он бы дал мне жить, не убил бы меня зверски, и он и я уважали бы друг в друге волю к человечности. Борьба класса, считающего себя избранным, против других, может приводить к страшным несправедливостям. Но борьба класса — мелкобуржуазной массы, начиненной ненавистью,— против самого Духа,— это нечто несравненно более ужасное и вызывающее отвращение» (XII, 109). Обычное в западной публицистике тех лет представление о фашизме как о бунте мелкобуржуазных масс постепенно вытеснялось у Томаса Манна более зрелыми и отчетливыми понятиями о классовой природе гитлеровской диктатуры. «Национал-социализм — мировоззрение? Вздор! Это — инструмент для поддержания того экономического и общественного строя, которому угрожает социализм» (XII, 157).

Устные и печатные выступления Т. Манна в 1935—1938 гг. свидетельствовали о том, насколько он далеко ушел от прежнего расплывчато-абстрактного понятия гуманности. Писатель поддержал справедливую войну испанского народа против франкистов и итало-германской интервенции. Он резко осудил мюнхенское предательство «демократических» держав¹⁴. Бесспорной истиной для него стало, что гитлеровское господство может быть свергнуто лишь в итоге организованной, упорной вооруженной борьбы. «Силы мира,— говорил он на массовом митинге в Нью-Йорке в апреле 1937 г.,— должны быть могущественны, чтобы уметь дать отпор насильникам, не знающим ничего, кроме насилия... Свобода должна быть сильна, она должна верить в самое себя и в свое право защищаться... Под знаком такой свободы должны объединиться все, кто хотят лучшего будущего для Германии»¹⁵.

5

Еще за семь лет до прихода Гитлера к власти Томас Манн начал работать над циклом романов на библейскую тему об Иосифе Прекрасном — «Иосиф и его братья» («Joseph und seine Brüder», 1933—1942). Два первых тома цикла «Былое Иакова» («Die Geschichten Jaakobs»)

¹⁴ Thomas M a n n. Briefe. 1937—1947. S. 58.

¹⁵ Thomas M a n n. Bekenntnis zum Kampf für die Freiheit.— «Das Wort», 1937, N 7.

и «Юный Иосиф» («Der junge Joseph») были закончены до ухода писателя в эмиграцию. Последующие два тома тетралогии — «Иосиф в Египте» («Joseph in Ägypten») и «Иосиф-кормилец» («Joseph der Ernährer») — были завершены после гитлеровского переворота.

Таким образом, антифашистская деятельность Томаса Манна — оратора и публициста — на протяжении многих лет сочеталась с литературно-творческой работой, по теме своей, казалось бы, предельно далекой от нашей эпохи. Но политические взгляды писателя, его укреплявшаяся с годами ненависть к фашизму отчетливо сказались в его библейском цикле. В докладе «Иосиф и его братья», сделанном в Вашингтоне сразу после окончания своего многолетнего труда, Томас Манн объяснил причины, побудившие его в свое время взяться за этот труд: «Моя внутренняя готовность воспринять материал вроде легенды об Иосифе как нечто созвучное моим творческим интересам определялась намечавшимся тогда переворотом в моих вкусах: отходом от всего бюргерского, житейски-повседневного и обращением к мифическому» (9, 176). Отход от «повседневного», т. е. от современной темы, был, возможно, связан с определенными идейными трудностями, которые вставали перед писателем в годы все обострявшейся классовой борьбы в стране. Однако обращение к мифическому было не только формой оппозиции художника по отношению к социальной действительности префашистской Германии, но и особой формой борьбы против реакционной идеологии гитлеризма. Томас Манн задумал свою романизованную легенду об Иосифе как своего рода «поэму о человечестве». «Разумеется, такая характеристика уже сама по себе говорит за то, что свойственная этой книге трактовка мифа по самой своей сокровенной сути отлична от небезызвестных современных приемов его использования, приемов человеконенавистнических и антигуманистических, — мы все хорошо знаем, как они называются на языке политики» (9, 177). «В этой книге, — утверждал Томас Манн, — миф был выбит из рук фашизма...» (9, 179).

Найти гуманистическое начало в мифе — такова была задача, которую ставил перед собою Томас Манн. Гитлеровские идеологи апеллировали к мифу, чтобы оправдать и возвеличить то иррациональное, темное, извращенно жестокое, что якобы извечно заложено в природе человека. Томас Манн обратился к мифу, чтобы проследить, как в неизведанных глубинах седой доисторической древности зарождались и формировались моральные основы человечества, как личность, выделявшаяся из первобытного коллектива, училась обуздывать эгоистические инстинкты, привыкая к сосуществованию, взаимодействию, сотрудничеству с другими людьми. Фашисты выдвигали миф в противовес науке и разуму. Томас Манн стремился найти научное, рациональное обоснование и объяснение тому, о чем — на языке фантастических образов, иносказаний и символов — говорят древние мифы. Он взял на себя гигантской трудности задачу — обработать материал библейских преданий, известных миллионам людей, так, чтобы поставить их на службу гуманистическому воспитанию современного человечества.

Легенда об Иосифе привлекла Томаса Манна своей универсальностью — тем ее общечеловеческим значением, о котором писал Толстой в трактате «Что такое искусство?» В самих перипетиях этой легенды, в неожиданно стремительных поворотах судьбы героя — от беспечной юности к испытаниям рабства, от достигнутого с трудом благополучия к новым унижениям тюрьмы и плена, а затем к могуществу — заключено нечто общезначимое, повторявшееся во многих вариациях с разными людьми и в разные времена.

Томас Манн проделал большую исследовательскую работу, изучил множество специальных научных сочинений, стремясь докопаться до исторической основы библейского предания. Вслед за многими учеными он допускал возможность, что у легендарного Иосифа был некий реальный

прототип, выходец из Азии, достигший высокого положения при дворе фараона. Рассмотрев различные гипотезы, высказывавшиеся по этому поводу историками древности, писатель приурочил возвышение Иосифа в Египте не ко времени нашествия гиксосов (как предполагает ряд историков), а к более поздней эпохе, к царствованию фараона Эхнатона, религиозного реформатора, личности весьма незаурядной. Обращаясь к этому времени, можно было с большей достоверностью показать смелую государственную деятельность Иосифа-«кормильца». Однако Томаса Манна очень живо занимало именно сказочное, мифологическое воплощение необычайной судьбы Иосифа, вобравшее в себя вековую мудрость народов. Еще на ранних этапах работы над тетралогией Т. Манн соотносил историю своего героя с различными мифами об исчезающих и воскресающих богах — Тамузе, Озирисе, Адонисе, Дионисе, а вместе с тем и с простейшим и древнейшим символом, зерном, которое, будучи погружено в землю, встает из нее в виде колоса (для Иосифа и его соплеменников Египет — «тот свет», преисподняя, и пребывание в плену равносильно нисхождению в царство мертвых). Идея смерти-рождения, гибели-обновления, разработанная много раз в литературах античности и Ренессанса, знакомая по фольклору разных народов, приобрела в тетралогии Томаса Манна очень нетрадиционный, можно сказать, дерзновенный, полемический аспект. Через все повествование проходит, как один из его основных философских мотивов, утверждение «взаимозаменяемости верха и низа, благодаря которой верх превращается в низ, а низ в верх, и боги становятся людьми, а люди богами» (III, 581). Этот мотив многозначен. Он противостоит религиозной метафизике и мистике, напоминает о взаимосвязи явлений и вечном круговороте бытия (подобно тому, как об этом сказано у Гёте в монологе Духа Земли в «Фаусте»). Но тут имеется и более прямой современный смысл. Фашистской преддвинутой иерархии «сверхчеловеков» и «недочеловеков» писатель-гуманист противопоставляет мысль об относительности всех и всяческих перегородок, узаконивающих неравенство людей: сама судьба Иосифа с ее непредвиденными взлетами и падениями, с финальным возвышением того, кто испытал унижения рабства, — наглядное свидетельство этой относительности.

Столь же важен в тетралогии другой сквозной философский мотив, разработанный в прологе, повторяющийся и в других частях цикла: идея связи времен. Чем лучше люди знают и понимают прошлое, утверждает автор, тем большим смыслом обладает их жизнь. В художественном плане эта идея реализуется как взаимопроникновение конкретно-исторического и общечеловеческого. Воспроизводя историю Иосифа, как она рассказана в Ветхом Завете, обращаясь и к более давнему прошлому, к предкам Иосифа, библейским пророкам, писатель поднимает громадные пласты знаний, вводит в сюжет данные археологии, этнографии, антропологии, древней истории, осязаемо и наглядно воскрешает быт, хозяйство, нравы, верования народов Древнего Востока. Но это для него — и для читателя — ни в коем случае не главное. Романиста занимает непреходящий философский, нравственный смысл событий. И вместе с тем — психология, переживания людей незапамятной древности, в чем-то близкие и понятные людям XX столетия. Томас Манн стремится раскрыть, объяснить, воссоздать крупным планом решающие, узловые моменты душевной жизни действующих лиц.

В своей художественной трактовке легендарно-мифологического материала Томас Манн опирался не только на многочисленные труды историков и археологов, но и на учение Фрейда. Т. Манн говорил об этом еще в 1936 г. в докладе «Фрейд и будущее» («Freud und die Zukunft»). Отношение Томаса Манна к фрейдизму было сложным. Он достаточно ясно видел связь фрейдизма с той линией развития немецкой философии, которая шла от Шопенгауэра к Ницше. Но он старался взять у Фрей-

да именно то, что, по его убеждению, могло подкрепить его гуманистические позиции в полемике с идеологами реакции. Отчасти именно чтение трудов Фрейда и Юнга натолкнуло Томаса Манна на мысль о том, чтобы искать истоки современной психологии в эпохе раннего детства человечества — в древнейших доисторических временах. Однако, в отличие от Фрейда, который даже в поздних работах — пусть с оговорками — утверждал неизбежность тезиса «Человек человеку — волк»¹⁶, Томас Манн находил в исследовании древности основания для совершенно противоположных выводов, пытался использовать психоанализ в интересах «новой человечности».

Самобытное, заинтересованно-критическое осмысление фрейдизма и близкой к нему литературы сказывается в тетралогии Т. Манна: не только в ее общей тематической основе (первобытное как ключ к познанию современного), но и в ряде частных психологических мотивов, так или иначе связанных с «магией бессознательного» (X, 509). Отзвуки «глубинной психологии» слышатся, например, там, где романист рассказывает об инфантильности самовлюбленного юного Иосифа или о неистовой сексуальной одержимости жены Пентефрия. (Работая над главами, где действие происходит в доме Пентефрия, Томас Манн в одном из писем заметил, что здесь, наверное, скажется «легкое психологическое влияние Пруста»¹⁷, которого он в то время с интересом перечитывал.) Однако — если взять тетралогию в целом — очевидно, что у Томаса Манна именно рационально познаваемые проявления человеческой личности стоят на первом плане, как наиболее значительный и интересный для искусства предмет. Важно отметить и другое. Подсознательным, интуитивным моментам человеческой психики в тетралогии уделено много внимания, но они не выдвинуты в ущерб сознанию, а напротив, подчинены ему и зависят от него. Даже такой, казалось бы, типично фрейдовский мотив, как сновидения, трактуется, по сути дела, в духе невысказанной полемики с фрейдизмом. Пророческие сны Иосифа, а затем фараона, искусство толкования снов, присущее Иосифу, — все это находит в романе рациональное объяснение: подсознательное выступает здесь как участок психики, тесно связанный с сознанием, с разумом, а не противостоящий ему. Естественно, что у Иосифа, привыкшего, в бытность свою на службе у Пентефрия, управлять большим имуществом, сон фараона о семи тощих и семи тучных коровах вызывает ассоциации с мыслями о пище, голоде и запасах; чередование урожайных и неурожайных лет давно уже стало привычным для Египта; разгадка сновидения фараона, предложенная Иосифом, не заключает в себе ничего сверхъестественного... Мысль писателя о зависимости подсознания от разума находит прямое выражение в словах Иосифа: «От природы каждый сам является толкователем своих снов. Толкование предшествует сновидению, и мы видим сны исходя из толкования» (V, 84). При всей парадоксальности этих слов — в них заключается весьма здравый психологический смысл.

Редкостное художественное своеобразие тетралогии основано на том, что она представляет собою сплав древней легенды и реалистического исторического романа. Наивность, аллегорическая условность библейского предания сочетается с глубоким художественным исследованием эпохи. Колорит времени и места соблюден самым тщательным образом и там, где передается простодушно библейская интонация речи, строй мыслей и чувств древних иудеев — пастухов и земледельцев, и там, где рисуется развитая государственная жизнь и социально многослойный частный быт кастово-монархического Египта. Сохраняя в неприкосновенности ветхо-

¹⁶ Sigmund Freud. Das Unbewusste. Schriften zur Psychoanalyse. Frankfurt am Main, 1963, S. 384.

¹⁷ Thomas Mann. Briefe. 1889—1936, S. 402.

заветное предание, романист вводит в действие огромное богатство экономических, бытовых, психологических деталей. Поступки персонажей, внешние и внутренние конфликты, обуславливающие их судьбу,— все это очень обстоятельно мотивировано. Во всем этом сказывается особый характер тетралогии Томаса Манна об Иосифе как произведения литературы XX в.: писатель не наделяет героев современной психологией, а передает чувства, настроения, переживания героев, используя опыт новейшего искусства. Достоверность деталей придает повествованию особую прелесть, люди далекой древности встают перед читателями без ореола библейского величия, во всей своей человеческой непосредственности. Вот как описано, например, поведение фараона, рассказывающего ученым жрецам о своем загадочном сневидении: «Это было ему тягостно, он краснел и заикался, когда рассказывал... Ночью сны были свежими, естественными и производили сильное впечатление; днем, на словах, они выглядели как плохо препарированные мумии с искаженными лицами; нельзя было в таком виде показываться на людях. Он застыдил и медленно дошел до конца. Потом он с робким ожиданием посмотрел на ученых толкователей снов» (V, 127).

Безукоризненная естественность, с какою обрисованы персонажи, сообщает рассказу о древних временах задушевность и драматизм. Ощущение многовековой дистанции не мешает читателю видеть героев тетралогии как бы вблизи, сочувствовать, сопереживать. Психологические перипетии повествования: многолетняя стойкая любовь Иакова к Рахили, вражда старших братьев к Иосифу, эволюция характера самого Иосифа — любимца отца, баловня судьбы, который, пройдя через невзгоды рабства и нищеты, духовно мужает, закаляется, поднимается на высоты большой государственной мудрости,— все это обрисовано с редкостным искусством человековедения, на уровне высших образцов психологического романа нашего столетия. Кульминацией и вместе с тем идейно-сюжетным итогом повествования является встреча и примирение Иосифа с братьями, к которым он обращается с простодушно-добрыми словами: «Ребята, это я!»

По времени действия библейская тетралогия Т. Манна стоит в стороне от основного русла его творчества, от других его романов, действие которых развертывается в XIX—XX вв. Однако очевидных точек соприкосновения тут очень много. Повествование об Иосифе по-своему примыкает к столь важной для Т. Манна традиции немецкого воспитательного романа, поскольку в нем идет речь о постепенном становлении личности, о духовном возмужании героя благодаря жизненным испытаниям и все более полному соприкосновению с окружающим миром. Вместе с тем сам Иосиф, как творческая, одаренная личность, входит в ряд основных манновских героев, незаурядных артистических натур. В письмах 1934—1935 гг. Т. Манн отмечал связь тетралогии с «Волшебной горой» и «Будденброками». Ведь и в библейском цикле, говорил он, развертывается история нескольких поколений одной семьи, и Иосиф, подобно Ганно Будденброку,— даровитый, утонченный наследник старых родовых традиций. Этот ряд параллелей можно продолжить: Иосиф растет привилегированным, балованным ребенком, подобно принцу Клаусу-Генриху из «Королевского высочества», переживает сложный внутренний перелом, подобно Гансу Касторпу; можно сказать, что Иосиф в какой-то мере предвосхищает и героев последующих произведений Томаса Манна, умеет в трудные минуты проявить изворотливость и хитрость, подобно обаятельному авантюристу Феликсу Крулю, всю жизнь несет на себе печать духовного избранничества, как герой «Доктора Фаустуса» композитор Адриан Леверкюн. Если даже и не соглашаться с теми западными исследователями, которые отводят «Иосифу» чуть ли не центральное место в творчестве Томаса Манна, то бесспорно, что тетралогия вбирает в себя психологические мотивы многих произведений писателя.

Тщательное соблюдение исторического колорита не мешает Томасу Манну вносить в свое повествование актуальные аналогии и намеки. В книгах, действие которых происходит в Египте, авторская ирония по отношению к правящей знати выражена посредством сознательной модернизации языка: говоря о египетских богачах и придворных, романист вводит такие слова, как «дама», «фешенебельный», «сервировать», элементы французской светской лексики («savoir-vivre», «ennui») ... Страницы, где романист с едким сарказмом говорит о националистическом высокомерии египтян, не могли не восприниматься читателем как сатира на гитлеровскую Германию. Наконец, в изображении административной деятельности Иосифа-«кормильца», который старается упорядочить народное хозяйство Египта, обуздывая эгоизм знати и оставляя в неприкосновенности привилегии монарха и иерархию сословий, отчасти сказались (как уже не раз отмечалось критикой) либеральные иллюзии Томаса Манна в связи с «новым курсом» президента США Рузвельта. Именно эти иллюзии придают заключительному тому повествования известный утопически идеализирующий оттенок.

Однако и там, где налицо идеализация мудрого властелина, она приглушается иронией, юмором. Стихия доброго юмора, проникнутого верой в человека, в неистребимость гуманных начал и вместе с тем непочтительного к властям и авторитетам, к освященным вековой инерцией чинам и рангам, неуловимо разлита по страницам повествования, она особенно ощутима в последних его томах. Сам Томас Манн ясно видел связь юмора в «Иосифе и его братьях» с идейным строем своего произведения. В марте 1942 г., незадолго до завершения всего труда, он писал своей американской знакомой Агнес Мейер: «Иосиф» по преимуществу юмористический эпос с проблесками величия, даже в целом с некоторым естественным величием, и, благодаря тому, что в нем осуществляется гуманизация мифа, он занимает определенное место в духовно-моральной диалектике нашего времени¹⁸.

Эта стихия юмора, органически непримиримого к мракобесию и тирании, торжествует в заключительных словах Иосифа, обращенных к братьям: «Ну, как не посмеяться! Ведь смешон человек, который, только потому, что обладает силой, пускает ее в ход против права и разума. А если он сегодня еще не смешон, то в будущем обязательно станет таковым, а мы привержены будущему...» (V, 555).

6

Незадолго до начала второй мировой войны Томас Манн прервал на время работу над тетралогией об Иосифе. В 1939 г. вышел его роман «Лотта в Веймаре» («Lotte in Weimar»), основанный на эпизоде из биографии Гёте. По своему содержанию роман тесно связан с антифашистской деятельностью, которая сильно захватила Т. Манна во второй половине 30-х годов.

Гёте был спутником Томаса Манна на протяжении всей его писательской жизни. Правда, большой критико-биографический труд о Гёте, задуманный Манном накануне юбилея 1932 г., так и не был написан. Но в статьях 20-х и начала 30-х годов ясно обозначился общий взгляд Т. Манна на его любимого классика. Он видел в Гёте одного из величайших «детей природы», олицетворение духовного здоровья и цельности, вместе с тем и образцового «представителя бюргерской эпохи», носителя старонемецких жизненных устоев — трудолюбия, порядка, мудрой умеренности. В годы изгнания Манн стал смотреть на Гёте шире. В «Фантазии о Гёте» («Phantasie über Goethe», 1948) он отметил, что Гёте в позднюю пору творчества вышел за пределы «бюргерского поня-

¹⁸ Thomas Mann. Briefe. 1937—1947, S. 247.

тия культуры» и сумел «проникнуть взором в послебуржуазную эру» (10, 435). «Никогда,— писал Т. Манн в 1949 г. о Гёте,— он не пошел бы на то, чтобы противопоставить нарождающемуся или уже возникшему новому устарелые или ставшие лицемерными идеалы, ибо он знал, что мир постоянно обновляется...» (XI, 500). Внимание Т. Манна стали привлекать не только те черты Гёте, которые связывают его с немецким прошлым, но и те, которые сближают его с будущим, с нашей современностью; Гёте стал представляться ему не только апостолом бюргерства, но и поэтическим глашатаем народа, нации. Эти медленные, но неуклонные сдвиги в понимании Гёте сказались в образном строе «Лотты в Веймаре». Здесь гораздо сильнее и яснее, чем в статьях, проявилось стремление Т. Манна опереться на Гёте в утверждении гуманистических начал, наперекор воинствующему бескультурию и шовинистическому одичанию, которые принес с собою фашизм.

Роман «Лотта в Веймаре» построен необычно для Томаса Манна. Действие до предела уплотнено во времени. Семь первых глав приурочены к событиям одного утра, дата которого точно обозначена — 22 сентября 1816 г. В восьмой главе действие происходит тремя днями позже — здесь описан обед у Гёте с участием Шарлотты Кестнер; вергеровой Лотты, приехавшей повидаться с великим писателем после сорокачетырехлетней разлуки. В краткой девятой главе передана прощальная беседа Гёте с Шарлоттой после спектакля в Веймарском театре. Таким образом, весь роман укладывается в крайне сжатые временные рамки — утро одного дня, середина другого, вечер третьего. И вместе с тем роман охватывает множество жизненных фактов, относящихся к давнему или недавнему прошлому: различные периоды жизни Гёте воскресают в воспоминаниях и рассказах персонажей романа и особенно — в его собственном пространном внутреннем монологе, заполняющем всю седьмую главу. Роль автора-повествователя, обычно очень значительная у Томаса Манна, здесь сведена к минимуму: на протяжении всей книги преобладает прямая речь (причем Т. Манн очень искусно воссоздает манеру речи немцев из разных слоев общества начала XIX столетия — и архаические простонародные обороты, и офранцузенный светский диалект, и тяжеловесный гелертерский жаргон эрудитов). Сам Гёте появляется лишь в последних трех главах. Но он завладевает вниманием читателя с первой же страницы романа. Его облик мало-помалу выявляется в воспоминаниях, раздумьях, наблюдениях, сообщениях, оценках и самой Шарлотты Кестнер и ее разнообразных собеседников, которые в памятное утро 22 сентября привествуют в ее лице героиню всемирно знаменитой книги о страданиях Вертера. Такой способ характеристики главного персонажа требует активных усилий мысли читателя, которому приходится все время сопоставлять различные, подчас друг другу противоречащие свидетельства и суждения. Именно в этом постепенном, диалектически сложном раскрытии личности Гёте заключен главный сюжетный интерес романа. По мере того как Гёте обнаруживает себя в возрастающей полноте и ясностью, мы все ближе подходим к разрешению вопросов, которые с напряженностью загадки встают перед его современниками, друзьями, знакомыми и особенно перед добропорядочной, филистерски простодушной Шарлоттой.

«Тайна Гёте», подлежащая выяснению, сводится к следующему. Как мог величайший из немцев отнестись без сочувствия к той освободительной борьбе, которую вели его соотечественники против Наполеона? И, с другой стороны, как может поэт, написавший столько вдохновенных страниц о любви, о преданной и страстной привязанности человека к человеку, проявлять надменное эгоистическое безразличие к окружающим его людям — от многих и многих веймарских знакомых и почитателей до ближайших родных, включая и собственного сына Августа, с юных лет обреченного быть безликим помощником и тенью отца?

Для верного понимания романа важно видеть, что образ Гёте вырастает у Томаса Манна из совокупности и столкновения многих фактов и оценок и прежде всего из тех раздумий, откровенных признаний, которые принадлежат (или приписаны автором романа) самому Гёте. Ни в коем случае нельзя отождествлять с мыслью автора ни наивных размышлений Шарлотты, втайне огорченной, что любовь Гёте к ней была далеко не столь сильной и глубокой, как любовь Вертера в романе, ни суждений светской барышни Адели Шопенгауэр, чье мнение о Гёте во многом совпадает с тем, как принято думать в веймарском «избранном обществе», ни жалоб секретаря Гёте, ученого педанта Римера, у которого восхищение перед гениальным поэтом сложно совмещается с весьма мелкими чувствами личной ущемленности и обиды. Местами Томас Манн, пожалуй, чрезмерно акцентирует «олимпийство» Гёте, его холодность к людям, якобы вытекающую из самой природы художественного творчества. (В этом олимпийстве, отрешенности от жизненных будней отражаются и характерные свойства немецкой интеллектуальной верхушки — можно сказать, что манновский образ Гёте в какой-то мере предвещает проблематику роман «Доктор Фаустус».) Но в конечном счете легенда о Гёте как о чуждом народу аристократе духа опровергается логикой действия романа.

В то время, когда происходит действие, Гёте окружен громкой всемирной славой. Отблеск этой славы падает и на Шарлотту, которая с первых же минут пребывания в Веймаре становится предметом взволнованно-любопытного внимания. Каждый из персонажей проявляет это внимание по-своему. Магер, кельнер веймарской гостиницы «Слон», — первый, кто узнал в прибывшей пожилой даме вертерову Лотту, — смотрит на нее с откровенным раболепием и восторгом; ведь он, как и все жители Веймара, издавна привык почитать «господина тайного советника Гёте». Но Магер не только олицетворяет обывательские массы захолустного Веймара — его роль в романе сложнее. При всем своем назойливо-комическом многословии он вполне искренен в своей любви к Гёте, он убежден, что «Вертер» всегда будет волновать души не только великих, но и «малых сих». Магер — один из миллионов немцев, преданно любящих своего великого поэта.

По-иному относится к автору «Вертера» веймарское высшее общество. По мере развития действия постепенно выявляется глубокий разлад между Гёте и придворной знатью. Светская чернь карликового герцогства «сподтишка» отравляет жизнь поэта злословием и клеветой, травит его близких — от этой травы сильно страдала его недавно умершая жена Христиана, страдает кроткий увалень Август. Гёте был и остался чужим для аристократических салонов — не это ли объясняет, почему он привык сдержанно-иронически, вежливо, но с заметным холодком принимать всевозможные знаки внимания от своих сограждан? Глубоко затаенная оппозиция Гёте по отношению к господствующим устоям немецкой жизни приняла открытый и острый характер во время антинаполеоновских войн. Роман Т. Манна вносит поправки в ходячее представление о Гёте как почитателе Наполеона. Да, поэт считал Наполеона крупной, незаурядной личностью, склонен был ждать от него многого, когда он, по известному выражению Энгельса, «чистил огромные авгиевы конюшни Германии»¹⁹. Но в момент действия романа Гёте, в сущности, доволен, что император-завоеватель водворен на Святую Елену и что в Европе наступил мир. Недоверие Гёте к национально-освободительному движению 1813—1815 гг. объяснялось не его симпатиями к Наполеону и не безразличием к судьбам нации, а несравненно более серьезными причинами. Гёте в романе Томаса Манна — в соответствии с исторической истиной — рисуется как подлинно великий сын Германии, презирающий крикливых

¹⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 234.

тевтоствующим ура-патриотом. В деятельности современных ему националистов прусского образца он чувствует неприятный и опасный привкус провинцистической нетерпимости, агрессивности, зазнайства. Он говорит яростному националисту Пассову: «Мало иметь убеждения чистые и добрые; надо предвидеть последствия своих деяний. Ваши деяния наполняют меня ужасом, ибо покида они еще благородное, еще невинное предвосхищение того ужасного, что однажды приведет немцев к омерзительнейшим бесчинствам...» (2, 496). Томасу Манну удается, избегая нарочитой модернизации материала и поверхностных исторических аналогий, выявить те стороны многогранной мысли Гёте, которые оказались особенно близки умонастроению немецких антифашистов-изгнанников: тем самым роман о гениальном поэте местами приобретает злободневную, почти памфлетную остроту. Во внутреннем монологе Гёте в VII главе есть строки, как бы прямо адресованные немецким реакционерам и обывателям не только 1816, но и 1939 г.: «Ужели мне не знать, что, в сущности, я всем вам в тягость? Как примириться с вами?.. Что они ненавидят правду — худо. Что не понимают ее прелести — досадно. Что им так дороги чад и мишура и всякое бесчинство — отвратительно. Что они доверчиво преклоняются перед любым кликушествующим негодяем, который обращается к самым низким их инстинктам, оправдывает их пороки и учит понимать национальное своеобразие как доморощенную грубость, то, что они мнят себя могучими и великолепными, успев до последней нитки продать свое достоинство, со злобой косятся на тех, в ком иностранцы видят и чтят Германию,— это пакостно. Нет, не стану примиряться!» (2, 633). Томас Манн непосредственно обращает духовное наследие Гёте против фашистских мракобесов, опровергая вместе с тем декадентскую версию о Гёте как об оторванном от народа, царственно холодном художнике-сверхчеловеке.

Эта версия опровергается и в другом, чисто этическом плане. Гёте раскрывается во внутреннем монологе как натура эмоционально необычайно богатая и вместе с тем как человек, которому ничто человеческое не чуждо. Он не свободен от тщеславия, не застрахован от светских соблазнов — и способен на необычайную глубину человеческой привязанности. В нем живет молчаливая и стойкая скорбь по поводу кончины Шиллера, единственного из современников, с кем он мог говорить о жизни и искусстве как равный с равным. Круг интересов Гёте — общественных, научных, эстетических, буднично-жизнейских — необыкновенно широк, но все силы его души устремлены прежде всего в одном главном направлении: они подчинены задачам художественного творчества. Свою писательскую работу Гёте рассматривает как выполнение высокого долга перед людьми. В заключительной беседе Гёте с Шарлоттой — эпизоде, где как бы стираются грани между явью, сном, мечтой и где становится возможен тон предельной откровенности,— поэт оправдывается перед любимой некогда женщиной, обвиняющей его в эгоистическом равнодушии к ближним. Гёте понимает, что требует жертв от других,— но он сам себя приносит в жертву людям. Его напряженно тяжкий художественский труд по сути дела представляет собой постоянное самопожертвование, самосожжение. При всем палете вневременности, с каким выражены эти мысли на последних страницах романа, Томас Манн высоко поднимается здесь над буржуазно-эстетскими концепциями искусства. Художник не обязан подлаживаться к обывателям, укладываться в рамки бюргерского бытия. Но он велик постольку, поскольку служит силою своего искусства людям, народу, человечеству. Так разрешается дилемма, перед которой в свое время становился в тупик манновский Тонно Крегер.

Роман «Лотта в Веймаре» — оригинальный, в высшей степени нетрадиционный по художественной структуре, органически сплавляющий в себе повествование и эссе, включающий (особенно в последней главе)

явственный элемент условности — глубоко реалистичен по своей сути. Он отличает скрупулезной исторической конкретностью, дух эпохи передан достоверно до мельчайших деталей, социально-психологические характеристики персонажей необычайно рельефны. Обширный внутренний монолог Гёте (в VII главе) — одна из высот манновского мастерства; его можно смело отнести к классическим страницам европейской прозы XX в. Монолог этот, написанный необычайно естественно и свободно, построенный по принципу «потока сознания» и вместе с тем логически упорядоченный, глубокий и богатый по мысли, дает романисту неожиданные возможности для того, чтобы показать живого Гёте в его непосредственном духовном бытии и вместе с тем во всей полноте его связей с обществом и временем²⁰.

7

В годы второй мировой войны Томас Манн, несмотря на старость и болезни, активно и горячо участвовал в борьбе с фашизмом²¹. Политическая эссеистика времен эмиграции и особенно военных лет — самостоятельная и важная часть его литературного наследия.

С осени 1940 г. по май 1945 г. Т. Манн систематически обращался по радио к своим соотечественникам. Этот непривычный для него род деятельности доставлял ему немалое удовольствие. Он писал брату Генриху 30 декабря 1941 г.: «Сегодня я опять вещал на Германию и говорил страшные резкости про Шикльгрубера. Это, как-никак, отрадно»²². Разумеется, не все оценки и прогнозы, содержащиеся в пятидесяти пяти радиоречах Т. Манна, смогли выдержать проверку временем. Относясь с большим уважением к мужеству советского народа, Т. Манн в ходе войны не представлял себе, насколько решающей будет роль СССР в разгроме фашизма, и порою возлагал чрезмерные надежды на силы западных буржуазно-демократических государств. По мере того как развивались военные события, в его сознании укреплялась мысль о том, что именно народные массы, и только они, в состоянии сокрушить господство гитлеровцев. В письме к Генриху Манну от 19 мая 1942 г. Томас Манн утверждал: «Я не верю в победу, если в наших странах не произойдут революции, которые сметут реакционных руководителей, больше боящихся победы, чем желающих ее, и превратят войну в подлинно освободительную войну народов»²³. В письме к брату от 24 марта 1944 г. Т. Манн, ссылаясь на одного американского литератора, высказывал предположение, что в итоге войны возникнут «Соединенные советские республики Европы»²⁴. При всей наивности таких предсказаний существенно, что опыт исторического развития наталкивал Т. Манна на мысли о неизбежности и близости революционных, социалистических перемен — по крайней мере во всеевропейском масштабе. Он говорил в речи от 28 марта 1944 г.: «Немецкие слушатели, Европа станет социа-

²⁰ По словам самого Манна, в этом монологе «подлинны и документально засвидетельствованные высказывания Гёте даны вперемешку с апокрифическими, хотя и вполне правдоподобными по форме и смыслу...» (9, 335).

²¹ Глубоко неправы те зарубежные литературоведы, которые, выдвигая на первый план консервативно-бюргерские стороны творчества Т. Манна, игнорируют его антифашистскую деятельность и связанные с нею сдвиги в мировоззрении писателя. Сам Томас Манн еще перед войной писал: «Я отвергаю почитание со стороны тех, кто не видит и не уважает органической связи между всем, что я сделал как художник, и моей нынешней боевой позицией против Третьей империи» (Thomas Mann. Briefe. 1937—1947, S. 38). Одна из западных работ, где верно отмечена эта связь, — книга шведского ученого Вальтера Берендсона: Walter A. Berendson. Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit. Lübeck, 1965.

²² «Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900—1949». Berlin und Weimar, 1969, S. 258.

²³ Там же, стр. 264. Под «нашими странами» Т. Манн, судя по контексту подразумевает страны Запада, участвующие в антигитлеровской коалиции.

²⁴ Там же, стр. 271.

листической, как только она освободится. Социальный гуманизм уже стоял в порядке дня, он вставал перед взором лучших людей в момент, когда показалась над миром кривая рожа фашизма. Он, этот гуманизм, и есть подлинно новое, молодое и революционное, и он определит внешний и внутренний облик Европы, как только удастся раздавить голову лживой гадине» (XII, 720).

Национальный позор Германии, ставший особенно явным в годы войны, когда миллионы рядовых немцев на фронте и в тылу не смогли помешать гитлеровским преступлениям, оказались прямыми их соучастниками, трагически неотвязно ставил перед Томасом Манном коренные вопросы общественного развития страны. В период войны у писателя обострилось стремление: докопаться до корня, разобраться в особенностях гражданской и духовной истории Германии, чтобы понять, откуда выросло чудовище фашизма и почему оно оказалось таким живучим. Мужественно пересматривая собственные взгляды, постепенно углубляя в себе критическое отношение к прежним любимым учителям, Томас Манн в философски-публицистических работах 40-х годов высказал ряд верных мыслей о судьбах немецкой нации (подчас подходя очень близко к тому, что писали когда-то о природе и причинах «немецкого убожества» Маркс и Энгельс).

В публичной лекции «Германия и немцы» («Deutschland und die Deutschen», 1945) Томас Манн с безжалостной остротой национальной самокритики анализировал давнее и недавнее прошлое Германии. В Германии никогда не было настоящей революции, в массах немецкого народа не сложилось мало-мальски прочных традиций политической борьбы. «Все немецкие революции были неудачными: восстание 1525 года, движение 1813 года, революция 1848 года, которая потерпела поражение из-за политической беспомощности немецкого бюргерства, и, наконец, революция 1918 года» (10, 317). Объединение Германии было осуществлено сверху, антидемократическим путем — и это определило дальнейший ход немецкой истории. «Рожденная в войнах, несчастная Германская империя прусской нации могла быть только милитаристским государством. Таковым оно жило, занозой сидя в теле человечества, таковым оно теперь погибает» (10, 322). Томас Манн возражал против механического деления Германии на «добрую» и «злую». Он доказывал, что фашизм порожден глубокими историческими причинами и что, следовательно, полное его искоренение — дело нелегкое. «Злая Германия — это и есть добрая, пошедшая по ложному пути, попавшая в беду, погрязшая в преступлениях и теперь стоящая перед катастрофой... В том, что я говорил вам о Германии или хотя бы бегло пытался объяснить, — во всем этом нет ничего от ученой холодности, отчужденности, беспристрастности, все это живет во мне, все это я испытываю на себе» (10, 325).

Томас Манн был глубоко искренен в таких самокритических заявлениях. Его на исходе войны особенно волновал вопрос об ответственности немецкой интеллигенции за судьбы страны. Исследование исторических путей Германии шло у него рука об руку с пересмотром основ немецкой буржуазной идеологии, оказавшейся — в итоге сложных процессов перерождения — питательной почвой для фашистского варварства. Историческим грехом немецкой интеллигенции, по мысли Томаса Манна, явилась искусственная изоляция духовной культуры от политики, созерцательность, оторванная от жизни абстрактность мышления²⁵. Именно такого

²⁵ Любопытно, что размышления Т. Манна в военные и послевоенные годы об исторически сложившихся пороках немецкой идеологии находят опору в том, что писал его брат Генрих Манн еще в своих ранних публицистических статьях: «У нас в мысли идут дальше, чем где-либо, додумываются до границ чистого разума, додумываются до понятия «ничто»; а в стране царствует божья милость и кулак. Зачем что-либо менять. То, что в других странах сделано, у нас уже пережил в теориях» (Heinrich Mann, Macht und Mensch. München, 1919, S. 6).

рода прискорбные традиции — автор «Размышлений аполитичного» очень ясно давал это понять — в свое время обрекли иных немецких интеллигентов, субъективно непричастных к фашизму, на политическую близорукость, полную интеллектуальную безоружность по отношению к новейшим формам мракобесия.

Знаменательна — при всей ее противоречивости — большая статья Т. Манна «Философия Ницше в свете нашего опыта» («Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung», 1947). В ней частично сохранено бывшее восторженное отношение Томаса Манна к Ницше, привлекавшему его, конечно, не проповедью войны и грубой силы, а яркой оригинальностью стиля, резкостью эстетического бунта против буржуазной посредственности. Писатель выдвигает множество биографических и психологических мотивов, которые, по его замыслу, должны объяснить, каким образом хрупкий, влюбленный в поэзию и музыку интеллигент оказался одним из родоначальников обскурантизма XX столетия. Он относит ницшевские «фантазии о рабстве, войне, насилии, великолепной жестокости» к области «безответственной игры ума и красочного теоретизирования» (10, 388). Ницше предстает в его анализе как одержимый опасными мечтами гениальный безумец, который не ведал, что творил, проповедуя насилие, агрессию, войну — и имея обо всех этих жестоких материях лишь самое отвлеченное, теоретическое представление. Такая характеристика реакционнейшего из немецких философов, конечно, страдает наивностью и упрощением. Но тезис Т. Манна о «безответственной игре ума», о традиционном и роковом отрыве немецкой буржуазной идеологии от жизни действительно до некоторой степени объясняет те субъективные мотивы, в силу которых немалое число немецких интеллигентов, в том числе и сам Т. Манн, оказались в плену философии Ницше, не отдавая себе отчета в ее реакционном политическом характере. Опыт истории убедил Томаса Манна в том, что «ницшевский сверхчеловек — это лишь идеализированный образ фашистского вождя и что сам Ницше со всей его философией был не более как пролагателем путей, духовным творцом и провозвестником фашизма в Европе и во всем мире» (10, 379). Окончательный разрыв с реакционно-декадентским, шопенгауэро-ницшеанским прошлым закрепляется у Томаса Манна и такими откровенными признаниями: «Какой исторически ограниченной, умозрительной, наивной представляется нам сегодня ницшевская романтизация зла! Мы имели возможность познакомиться со злом во всем его ничтожестве, и теперь уже чувствуем себя недостаточно эстетами, чтобы побояться открыто выступить в защиту добра или стыдиться таких тривиальных понятий и представлений, как истина, свобода, справедливость» (10, 389). Стоит отметить, что критический пересмотр реакционной философии естественно сочетается у Томаса Манна с критикой буржуазного эстетизма.

Оба объекта и оба направления этой критики даны в неразрывном единстве в большом романе Томаса Манна, явившемся главным итогом его творческой жизни, — «Доктор Фаустус» («Doktor Faustus», 1947).

8

Томас Манн впервые задумал большое произведение о новом Фаусте еще в 1901 г. Роман «Доктор Фаустус» он начал писать сорок два года спустя, в США, в решающий период второй мировой войны. В дневнике военных лет, на основе которого Т. Манн в 1949 г. написал автобиографическое эссе «История «Доктора Фаустуса» («Die Entstehung des Doktor Faustus», 1947), заметки о ходе работы над романом перемежались записями совсем другого рода: о продвижении советских войск на юг и на запад, о высадке союзников на севере Франции, о бомбардировках Берлина, о казни Муссолини, о всех стадиях разгрома гитлеровско-

го рейха. 7 мая 1945 г. писатель занес в дневник: «Неужели это и есть... день исполнения желаний и торжества? Не скажу, чтобы я был в приподнятом настроении. С Германией чего только не произойдет — но ничего не произойдет внутри Германии» (9, 280). Крушение гитлеризма, осуществившееся не внутренними силами немецкого народа, а вооруженными силами извне, до мучительной боли обострило в Томасе Манне накопившиеся годами чувства национальной вины и стыда. Скорбь за Германию, вовсе не утихшая после избавления страны от власти фашизма, определила весь колорит, весь идейный климат романа «Доктор Фаустус».

Уже согласно первоначальному замыслу, героем повествования, новым Фаустом, заключившим договор с чертом, должен был быть мастер искусства. В этом смысле работа над «Доктором Фаустусом» означала для Томаса Манна возврат к проблематике ранних новелл о художниках — от «Тонио Крегера» до «Смерти в Венеции». Но возврат этот совершался в годы, когда старый писатель обогатился большим социальным опытом человечества, пережившего за тридцать — сорок лет множество драматических событий. Воссоздавая шаг за шагом жизнь музыканта Адриана Левверкюна, Томас Манн отрывался от этой работы то для произнесения антифашистских речей по радио, то для раздумий и бесед с друзьями о кровавых перипетиях мировой политической жизни. Естественно, что жизненная катастрофа человека, пошедшего в искусстве ложным путем, соотносена в романе «Доктор Фаустус» с исторической катастрофой страны, подчинившейся власти преступных демагогов.

О музыке в «Докторе Фаустусе» говорится много и притом с необычайно основательным знанием предмета. Томас Манн с высокой художественной конкретностью воссоздал творческий труд композитора, его поиски, возникновение замыслов и их реализацию: музыкальные образы с новаторским и смелым мастерством переданы, воссозданы средствами слова. Музыкально-теоретические рассуждения и споры, профессиональные подробности творческого пути героя — все это в романе «работает» необыкновенно интенсивно, неотъемлемо входит в ткань повествования, определяя те или иные повороты сюжета. И тем не менее интерес романиста к труду композитора нигде не замыкается в кругу непосредственно музыкальных и даже — шире — эстетических проблем. Жизнеописание композитора Адриана Левверкюна становится поводом к тому, чтобы осмыслить судьбу культуры в XX в. и вместе с тем — исторические судьбы Германии. Т. Манну хотелось создать роман эпохи — произведение, где в целостном художественном синтезе охватываются коренные проблемы бытия и сознания современников. Адриан Левверкюн, утверждал писатель, — «это, так сказать, собирательный образ, «герой нашего времени», несущий в себе всю боль эпохи» (9, 260).

История «Доктора Фаустуса», произведение неповторимо своеобразного жанра, силав автобиографического очерка или эссе с творческим автокомментарием, помогает проникнуть в художественный замысел романа, которому сам писатель придавал в ряду своих книг особо важное, итоговое значение.

Томас Манн — не только в пору работы над «Доктором Фаустусом», но и до начала, и после окончания этой работы — много размышлял над судьбами большой повествовательной формы в XX столетии. Он видел ценность романа в его всеобъемлющей широте, в том, что он позволяет охватить самые различные стороны человеческого бытия. Роман по самой своей сути «стимулирует и несет с собой социальное»²⁶; вместе с тем он развивается по пути «углубления во внутреннюю жизнь» (10, 280); так или иначе, в современную эпоху это — «самый преобладающий и

²⁶ Thomas Mann. Briefe. 1889—1936. S. 238.

представительный вид искусства»²⁷. Томаса Манна неизменно привлекала свобода романтической формы, разнообразие возможностей, которое она предоставляет художнику: «Роман, достигший высоты, может все»²⁸. Такой взгляд открывал ему самому как романисту широкое поле для новаторских опытов. Притом автор «Доктора Фаустуса» был убежден, что именно художник, умудренный долгой творческой жизнью, — как Гёте в пору работы над второй частью «Фауста» или Вагнер в пору «Парсифаля», — имеет право на дерзание, на риск; в письмах Т. Манна такое явление иной раз именуется «стариковским авангардизмом»²⁹.

Задолго до того как Томас Манн приступил к написанию «Доктора Фаустуса», он соотносил искусство романа с музыкой: «Роман всегда был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов» (9, 164). Эта соотнесенность с музыкой в «Докторе Фаустусе» особенно ощутима — не только потому, что описание работы композитора, воссоздание музыкальных произведений словесными средствами представляет одну из важных оригинальных черт этого романа, но и потому, что принципы музыкального творчества — контрапункт, сложное взаимодействие лейтмотивов — во многом определяют саму структуру произведения. «Я чувствовал, — сообщает писатель, — что моя книга и сама станет тем, о чем трактует, а именно конструктивной музыкой» (9, 243).

Томас Манн в «Докторе Фаустусе» идет значительно дальше, чем в прежних своих книгах, по пути художественного эксперимента. Особенно характерна в этом смысле XXV глава романа, где Адриан Леверкюн беседует с чертом. Конечно, этот современный немецкий черт, наделенный цинически-остроумным красноречием в духе Лео Нафты, издевающийся над Леверкюном и соблазняющий его, может быть истолкован и как плод расстроенного воображения героя; но он, как и его предшественник в русской литературе — собеседник Ивана Карамазова, выступает в материально-обыденном обличье.

Все повествование пронизано условно-символическими мотивами, переходящими из одной части романа в другую, приобретающими различные тембр и силу звучания, повторяющимися в различной инструментовке, как лейтмотивы крупного оркестрового произведения. Так, ядовитая, сверкающая обманчивыми блестками бабочка «Гетера Эсмеральда», которой любовался Адриан в детстве в коллекции отца, воскресает много лет спустя в порочно-привлекательном облике женщины, наделившей Адриана роковой болезнью; так, сказочный андерсеновский образ Русалочки, тоскующей по большой любви и стремящейся обрести человеческую душу, не раз вспоминается Адриану, когда он в мучительных поисках старается найти человеческое содержание для своего творчества. Впечатления детства, юности, воспоминания студенческих лет кристаллизуются в памяти Адриана Леверкюна в форме устойчивых образов-знаков, преломляются много лет спустя в его музыке.

Вся эта сложная символика, вплетающаяся в картину внутренней жизни героя, приобретает особую многообразие и потому, что включает в свою орбиту не только создания поэзии или народной фантазии, но и данные различных отраслей науки. Натурфилософские опыты Леверкюна-отца, которые наталкивают мальчика Адриана на мысли о силах зла, живущих в природе, а затем — научные занятия самого композитора, который размышляет над проблемами космологии и пишет симфонию «Чудеса вселенной», задуманную как иронически-горький «оркестровый портрет мира» (5, 357), — все это неотъемлемо входит в систему символических образов, на которых строится роман. «Доктор Фаустус» — повествование, насыщенное мотивами старой немецкой поэзии, наивной

²⁷ Thomas Mann. Briefe. 1889—1936, S. 412.

²⁸ Thomas Mann. Briefe, 1948—1955, S. 417.

²⁹ «Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900—1949», S. 282.

мудростью, а иногда и болезненной фантастикой древних легенд и средневековой демонологии, заключает в себе, наряду со всем этим, немало интеллектуально-познавательного материала, заимствованного из современной науки. Материал этот, порою делающий роман весьма нелегким чтением, ни в коем случае не является в нем посторонним привеском. Он окрашен иррационалистическим, пессимистическим мировоззрением композитора, для которого успехи естественных наук лишь повод к тому, чтобы еще раз усомниться в ценности человека и объективной реальности воспринимаемого чувствами мира.

Символика играет в «Докторе Фаустусе» двойственную роль. Она придает повествованию своеобразие, неповторимую привлекательность, отчасти определяет его новаторский характер. Она дополняет новыми идеологическими и эмоционально-психологическими оттенками образ Леверкюна и соотносенные с ним образы немецких интеллигентов, обогащает общую картину духовной жизни буржуазной Европы, и в особенности Германии в первую треть XX в. Но в какой-то мере она отдаляет от реальной жизненной основы те явления, о которых говорится в романе. Это относится в первую очередь к важнейшему, сквозному символическому образу черта.

Понятно, что введение его в повествование диктовалось уже самым замыслом дать новое подобие Фауста. Оно вытекает и из самого характера главного героя: сам Томас Манн говорил в докладе «Германия и немцы»: «Где высокомерие интеллекта сочетается с душевной косностью и несвободой, там появляется черт» (10, 38). Отсюда обилие «дьявольских» мотивов на всем протяжении романа — от описания провинциального университета, где профессор-мракобес Шлепфус населяет свои псевдоученые лекции средневековой чертовщиной, преподносимой с геллертерской обстоятельностью, вполне всерьез, до последних невыносимо трагических страниц, где обезумевший Адриан Леверкюн в длинной, архаически витиеватой речи кается перед друзьями в своих многолетних тайных связях с нечистой силой. Однако в сознании Томаса Манна эти дьявольские мотивы знаменуют не только трагедию одаренного ума, одержимого эгоистическим высокомерием и предававшегося реакционным заблуждениям, но и некую исконную, роковую, непознаваемую по своей природе «таинственную связь немецкого характера с демонизмом» (10, 308). Демонический элемент в образной системе и сюжете «Доктора Фаустуса» заключает в себе большую остроту национальной самокритики, но отчасти отражает представления самого автора, в силу которых грехи немецкой буржуазной интеллигенции рассматриваются как некое неотвратимое зло германской истории. С этим связана острейшая трагичность романа. Силы, противостоявшие фашизму внутри страны, оказываются вне поля зрения автора и его героев. «Доктор Фаустус» представляет собой своего рода энциклопедию буржуазного распада, проследживает процессы этого распада и в философском, и в политическом, и в психологическом планах. В этом смысле роман обладает неотразимой обвинительной силой. Но как синтез эпохи он отмечен известной односторонностью³⁰.

³⁰ Литературовед ГДР Гюнтер Вирт, специально исследовавший тексты речей Т. Манна по радио в сопоставлении с «Доктором Фаустусом», отмечает, что «к концу книги политические размышления аполитичного Пейтблома все более недвусмысленно совпадают с убеждениями самого Томаса Манна» (Günter Wirth. *Bekanntnisse eines Politischen. Thomas Manns Radio-Reden.* — «Weimarer Beiträge», 1970, N 1). Вместе с тем в статье показано, что Т. Манн к концу войны все чаще обращался в своих речах к фактам немецкого антифашистского Сопротивления, ссылаясь на воззвание студентов, казненных в Мюнхене, на попытки саботажа, имевшие место в военном флоте, и т. д. Можно согласиться с Г. Виртом, что деятельность немецких антифашистов в конечном счете повлияла на Т. Манна. Однако есть свои глубокие причины, вследствие которых «другая Германия» не присутствует и даже не упоминается на страницах «Доктора Фаустуса»: эта тема никак не укладывается в художественную концепцию романа.

В высшей степени существенно, что Томас Манн не выступает в этом романе как автор-повествователь. Существенно прежде всего потому, что неполнота социальной картины художественно мотивируется и в известной мере оправдывается ограниченностью кругозора того лица, которому доверено вести рассказ о горестной жизни Адриана Леверкюна. Это Серенус Цейтблом, преподаватель классической филологии, преданнейший друг композитора: он становится как бы посредником между автором и героем. Он ведет свои записки в годы второй мировой войны, вспоминая в событиях 1900—1930 гг. и перемежая жизнеописание Леверкюна своими комментариями к текущим сводкам вермахта. Так связываются воедино оба временных пласта романа — недавнее прошлое и непосредственная современность — и вместе с тем так связываются музыкальная и политическая темы. Способ изложения, оценка лиц и событий — все это принадлежит Цейтблому, во всем этом просвечивает его личность.

Склонность к стилизации, к добросовестно-серьезной, а подчас и прощически-пародийной имитации чужой, а то и вовсе чуждой художнику манеры изложения, проявлялась у Т. Манна и ранее: в тетралогии об Иосифе, где на многих страницах с таким мастерством воспроизведен наивно-торжественный библейский стиль, и в пространных монологах и диалогах «Лотты в Веймаре» с их изящной, тщательно продуманной архаизацией языка. В «Докторе Фаустусе» автор как бы перевоплощается в Цейтблома. Он воспроизводит ту манеру писать, которая могла быть свойственна заурядному немецкому интеллигенту старой либерально-гуманистической школы — человеку, медлительно и тяжеловесно думающему, приверженному к давним традициям немецкой классической прозы, сочетающему безусловную личную порядочность с уязвостью и робостью ума.

В политических раздумьях почтенного филолога немало точек соприкосновения с публицистикой самого Томаса Манна — и там, где Цейтблом наиболее решительно изливает свое негодование по адресу гитлеровцев, и там, где он, сохраняя весьма неоправданное доверие к «западным демократиям», выражает симпатии по адресу Советской России («Русская революция меня потрясла, и историческое превосходство ее принципов над принципами держав, нас поработивших, не вызывало у меня ни малейшего сомнения» — 5, 440). Однако автор осуждает своего героя-повествователя, а вместе с ним отчасти и самого себя, и целое поколение немецкой буржуазной интеллигенции, за неумение действительно противостоять германской империалистической реакции сначала в ее кайзеровской, а потом и в гитлеровской форме, за слишком поздно осознанную, трудно преодолимую духовную беззащитность перед силами националистического зла.

Противоречивость идейной позиции Цейтблома, ясно осознанная автором, очень наглядно обнаруживается с первых же страниц романа. Представляясь читателю, друг и биограф Леверкюна говорит: «Я человек уравновешенный, по натуре здоровый, так сказать, не склонный к эксцессам, словом, приверженный гармонии и разуму... Демонического начала, хотя я отнюдь не собираюсь отрицать его влияния на человеческую жизнь, я всегда чурался» (5, 10). Несколько далее следует: «И тем не менее нельзя отрицать, да это никогда и не отрицалось, что в сияющей сфере гения тревожно соприкасается демоническое начало, противное разуму, что существует ужасающая связь между гением и темным царством...» (5, 11). Пресловутое «демоническое начало» (эти слова не раз возникают по ходу действия романа) — термин чрезвычайно емкий. Он вмещает в себя и тяготение к иррациональному — в плоскости философской, и тяготение к антигуманизму, человеконенавистничеству — в плоскости морально-психологической. «Демоническое начало» — привязанность к нему или безоружность перед ним — это и есть та шопенгауэро-ницшеанская, а впоследствии гитлеровско-геббельсовская отравка, которая развратила умы и

души множества мыслящих немцев, сделала их активными или пассивными соучастниками преступлений. Вместе с тем «демоническое начало» в плоскости эстетической — это дух безразличия к людям, отчужденности от них, высокомерно-жестокое презрения, дух эгоистического самолюбования, который преломился в искусстве Адриана Леверкюна и загубил его талант; это и те «сатанинские неистовства», о которых говорит Адриан в своем последнем покаянном монологе (5, 664). Серенус Цейтблом не смог уберечь своего друга от этих неистовств. Несмотря на свою искреннюю преданность гуманистическим традициям немецкой культуры, он с восторгом принимал музыкальные эксперименты Леверкюна, по направлению своему диаметрально противоположные этим традициям. Цейтблом представляет в романе те круги немецкой интеллигенции, которые, не будучи сами заражены националистической истерией, не сумели ей противостоять; он представляет в то же время те круги немецкой интеллигенции, которые, не будучи сами привержены декадентским течениям в искусстве, принимали их без критики, составляли благоприятную для такого искусства среду. Цейтблом, таким образом, в романе «Доктор Фаустус» — не только повествователь-рассказчик, но и важный объект критического изображения.

Место, занимаемое Цейтбломом в композиции романа, определяет способ развертывания сюжета, приемы изображения характеров. Поставив в центр романа глубокий и сложный образ Адриана Леверкюна, сопроводив его преданным спутником Цейтбломом, который то дополняет собою Леверкюна, то контрастно оттеняет его, писатель не захотел, да и не смог включить оба главных персонажа повествования в живую, динамическую картину немецкого общества. Как и в «Волшебной горе», где Томас Манн сумел острее выявить философскую тему, поместив Ганса Касторпа в искусственную среду, — в «Докторе Фаустусе» он постарался выявить эстетическую тему, представив творческий путь композитора не в форме романа с развернутым эпико-драматическим действием, а в менее обязывающей, более концентрированной форме жизнеописания. Сам Цейтблом оправдывается перед будущим читателем своего труда: «Это же не роман, при сочинении которого автор открывает читателю сердца своих персонажей косвенно, с помощью сценического показа. Как биографу, мне подобает называть вещи непосредственно их именами и просто констатировать психологические факты, так или иначе повлиявшие на описываемую мною судьбу» (5, 384). В самом деле, все группируется вокруг Адриана Леверкюна, все композиционно подчинено ему. Факты жизни остальных персонажей иной раз скорее констатируются, чем ставятся в художественную взаимосвязь. Отдельные драматически напряженные эпизоды, вводимые в жизнеописание Леверкюна и как будто бы отклоняющие действие от его непосредственной главной темы (история сестер Родде, любовь Инессы к скрипачу Руди Швердтфегеру), тоже играют, в конечном счете, служебную роль по отношению к личности Леверкюна, оказываются необходимыми для того, чтобы мотивировать те или иные повороты в его судьбе (неудачное сватовство Адриана к художнице Мари Годо через посредничество его друга Швердтфегера приводит к помолвке Мари со Швердтфегером, а это в свою очередь ведет к смерти скрипача от руки неистово влюбленной в него Инессы — так терпят крах попытки Адриана Леверкюна преодолеть свое одиночество через любовь и дружбу, а это убыстряет его духовный крах и трагическую развязку романа). В целом же история Леверкюна развертывается как цепь отдельных эпизодов; многие персонажи, едва появившись, выбывают из повествования, оставив, однако, тот или иной след в сознании героя; духовная история Леверкюна целиком сосредоточивает на себе сюжетное напряжение романа.

При всей очевидной заданности центрального характера (дающей повод некоторым зарубежным критикам трактовать Леверкюна как услов-

ный, мифический образ) направление внутренней эволюции композитора очень тщательно обосновано конкретно-историческими обстоятельствами. Реакционный филистерский дух империалистической Германии первой трети XX в. — атмосфера, в которой формируется и творит Адриан Леверкю, воплощается то в застойном быте его родного города под вымышленным названием Кайзерсаперн (кайзеров пепел), то в традиционно-благонамеренном обскурантизме старинного немецкого университета, где молодой Адриан слушает лекции по богословию, то в аморальных, циничных нравах мюнхенских салонов. На всем протяжении романа расставлены характерные фигуры воинствующих мракобесов: студент-националист Дейчлин, профессора-теологи Кумпф и Шленфус, прививающие молодежи культ «демонизма» и неуважение к разуму, прогрессу и, наконец, ближе к концу 20-х годов, участники профашистского интеллигентского кружка Кридвиса. Все эти персонажи преломлены через пассивно-отчужденное, беспомощно-испуганное, но в конечном счете осуждающее восприятие Цейтблома; они не вовлечены в русло основного действия, но, будучи взяты вместе, раскрываются как типические явления умственной жизни Германии; они помогают яснее разглядеть идеологические истоки гитлеризма и вместе с тем увидеть немецкие философские корни того антигуманистического эстетства, которое исказило и уничтожило талант Адриана Леверкюна.

Устами Цейтблома в романе высказана глубокая и верная мысль о том, что эстетизм близок варварству, что он прокладывает пути варварству в душе человека³¹. Эта мысль, несомненно разделяемая автором, раскрывается в романе очень убедительно и без малейшего упрощения. Адриан Леверкю, предельно чуждый политике, отнюдь не сочувствует фашизму в какой бы то ни было форме (как равнодушен, впрочем, и к борьбе против него). Ни в мыслях, ни в творениях Леверкюна нет прямой политической реакционности: в этом смысле между ним и его сверстниками вроде Дейчлина существует, конечно, резкое, принципиальное различие. Но дух варварства проникает в музыку Леверкюна сложными, специфическими путями. Трагическая отъединенность композитора от людей — то безрадостное одиночество, на которое обрекает его черт повелительным требованием «не возлюби», — проявляется, конечно, не только в отсутствии личных привязанностей, в неспособности к подлинно глубокой любви или дружбе. Оно проявляется и в горьком безразличии к тем, для кого пишется музыка («Не могу слышать о слушателях! — сказал Адриан. — По-моему, вполне достаточно, если что-то услышано однажды, то есть самим композитором в процессе сочинения» (5, 341)). Равнодушные, даже презрение к гуманистической миссии искусства сказывается во многих суждениях Леверкюна — о пародии как основе всякой музыки, о том, что музыка есть двусмысленность, возведенная в систему... Примечательно, что в своих исканиях новой музыки, ломающей традиции и чуждой всякой банальности, Леверкюн то и дело обращается к источникам многовековой давности, ищет вдохновения то в мистицизме религиозных легенд, то «в старинных историях и анекдотах Gesta Romanorum с их причудливой казуистикой отцеубийств, прелюбодеяний и сложных кровосмешений» (5, 410), то, наконец, в кошмарных апокалиптических видениях. В тех произведениях Леверкюна, которые представляют как бы итог его пути и выражают его творческую личность с наибольшей полнотой, в ораториях «Апокалипсис» и «Плач доктора Фаустуса», ультрасовременное смыкается со средневековым, даже с первобытным. Серенус Цейтблом, привыкший с преданным восхищением воспринимать все, что создает большая фантазия Адриана, со смешанным чувством преклонения и ужаса описывает ту «акустическую панику», которой проникнуто предпоследнее сочинение композитора. «От этих звуков мороз подирает по

³¹ В русском тексте романа это место переведено не вполне точно (см. VI, 506).

коже. Но самое потрясающее — применение глассандо к человеческому голосу, первому объекту музыкального упорядочения, вырванному из первобытного состояния разнотонного воя, — *возврат, стало быть, к этому первобытному состоянию* в жутких хорах «Апокалипсиса» о снятии седьмой печати, о почернении солнца, о кровоточащей душе, о кораблях, опрокидывающихся среди свалки кричащих людей» (5, 483; курсив мой. — Т. М.). И тот же Цейтблом по другому поводу в характерном для него покорно-сдержанном тоне говорит об элементах возврата к средневековью в современной немецкой действительности, ссылаясь, например, на сожжение книг. Читатель вправе сопоставлять и делать выводы. Варварство в сфере музыкально-эстетической не тождественно варварству политическому. Но родство, общность корней тут налицо.

Повятно, что в безусловно скорбной музыке Леверкюна по-своему отражаются реальные черты эпохи, богатой трагическими событиями, тяжелыми потрясениями в жизни множества людей. Но они отражаются односторонне. Леверкюну близок выражаемый Цейтбломом взгляд на современность, как на «суровую и мрачную, глумящуюся над гуманностью эру, век непрерывных войн и революций» (5, 478). В таком определении основного характера эпохи Цейтблом парадоксальным образом смыкается с Нафтой, утверждавшим: «... вашему гуманизму пришел конец» (4, 502). Сам Томас Манн в лучших своих публицистических работах смотрел на перспективы века иначе.

Раскрывая с большой силой художественной экспрессии жестокость, катастрофы, страдания, композитор не видит в современной ему действительности ничего другого. Последнее произведение Леверкюна «Плач доктора Фаустуса» задумано им как антипод бетховенской «Девятой». Противоположность Бетховену тут — не в трагедийном характере музыки (разве не насыщена суровой трагедийностью первая часть Девятой симфонии?), а в беспросветности, в концепции обреченности человека.

Томас Манн не раз признавался, что Леверкюн из всех созданных им героев наиболее ему дорог и что «Доктор Фаустус» предстает собою роман-исповедь. Тем более заслуживает уважения и та самокритическая откровенность, с которой раскрыт этот герой и показана ложность его пути. Приводя Леверкюна к краху и гибели, Томас Манн подверг острейшему осуждению философско-эстетические основы буржуазной культуры XX в., во многом близкие его собственной творческой личности.

Критика декаданса в романе тем более убедительна и глубока благодаря тому, что Адриан Леверкюн наделен внушающими уважение человеческими чертами. При всей своей снобистской холодности он привлекает полной независимостью от господствующего общественного мнения, бескорыстной приверженностью к искусству. Томас Манн отдает себе ясный отчет, что формалистические эксперименты в музыке находят хороший прием у заправил буржуазного художественного рынка. Перед читателем эпизодически появляется один из таких заправил, делец Фительберг, хвастливо заявляющий о себе: «Я с детства стремился к новому, которое пока еще скандально, но почетно, обнадёживающе-скандально, а завтра сделается наиболее дорогооплачиваемым гвоздем искусства, искусством с большой буквы» (5, 516). Закономерно, что Фительберг пытается «заполучить» Леверкюна. Но закономерно и то, что Леверкюн с молчаливым презрением отвергает блистательные предложения Фительберга. Для Томаса Манна декаданс не сводится к художественной моде, к фокусам и вывертам, хорошо оплачиваемым хозяевами «ярмарки на площади». Самое страшное, самое опасное в декадансе — то, что соблазнам его подвержены и крупные, и неподкупные таланты, субъективно чуждые этой ярмарке.

Томас Манн, глубоко сознающий ответственность художника за духовное здоровье его народа, далек от того, чтобы усматривать в Леверкюне только пассивную жертву обстоятельств. При всем привкусе мисти-

ческого фатализма, который вносится «дьявольской» символикой романа и его патологическими мотивами, Леверкион предстает одновременно и как жертва и как виновный. В такой диалектической трактовке образа есть глубокая жизненная правда.

Причудливо-сложная, безнадежно скорбная леверкионовская музыка не является для Томаса Манна единственно возможной формой искусства в XX в. Сам герой в минуту просветления мечтает о «прорыве» искусства из интеллектуального холода в мир нового чувства, к народу, к людям. «Мы лишь с трудом это себе представляем, и все-таки это будет! И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, ненапетическое, беспечально доверчивое, побратавшееся с человечеством» (5, 419). Правда, эти слова Леверкиона тут же опровергаются рассуждениями Цейтблома о том, что искусство обречено на оскудение, если пойдет навстречу потребностям «толпы, маленького человека», оно может послужить людям и «при самых своих смелых, безудержных, диких для толпы выходках, исканиях, опытах» (5, 419). Возникает ложная дилемма: либо «безудержная изощренность» эксперимента, либо духовная скудость «беспечально-доверчивого» народного искусства. Героям романа не удается подняться над этой дилеммой — и хрупкая мечта Леверкиона о «прорыве» искусства к народу повисает в воздухе.

Однако создатель «Доктора Фаустуса» чувствовал потребность в оптимистическом проблеске. Такой проблеск возникает на одной из последних страниц романа, в описании оратории Леверкиона «Плач доктора Фаустуса». В финале оратории неожиданно «пробивается росток надежды». «Одна за другой смолкают группы инструментов, остается лишь то, во что излилась кантата — высокое «соль» виолончели, последнее слово, последний звук медленно меркнет в *pianissimo* ферматы. Но звенящая нота, что повисла среди молчания, уже исчезающая, которой внемлет еще только душа, нота, бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет как светоч в ночи» (6, 634).

1 января 1947 г. Томас Манн писал одному из своих постоянных корреспондентов, венгерскому ученому К. Кереньи, комментируя концовку романа: «Сейчас я придумываю и сочиняю для моего музыканта произведение, означающее для него прощание с духовной жизнью: симфоническую кантату «Плач доктора Фаустуса» (по народной книге), вещь полную экспрессии именно потому, что это плач, а ведь он был исконным началом всякого выражения, и всякое выражение всегда, собственно, и есть плач. Как только музыка, в начале своей новейшей истории, эмансипируется для того, чтобы что-то выражать, она становится *Lamento*, просьбой «*lasciate mi morire*»³².

Что ж, плач, это — весьма актуальное содержание для выражения, не находите ли? Плохи дела. Известия, которые получаю из Германии, очень уж безнадежны. Однако я в глубине души убежден, что, как бы то ни было, человечество все-таки — хотя видимость и свидетельствует о противоположном — на хороший кусок протолкнулось вперед. И оно ведь — живучая кошка. Даже атомная бомба не внушает мне серьезных опасений. Разве она не помогает выявиться нашей внутренней стойкости? Какое странное легкомыслие, или — какая сила доверия к жизни, — в том, что мы все еще создаем произведения! Для кого? Для какого будущего? И все же произведение, даже если оно и дышит отчаянием, не может не иметь конечной своей основой оптимизм, веру в жизнь, потому что ведь отчаяние — штука особого рода: оно само в себе заключает переход к надежде»³³.

³² «жалоба», «дайте мне умереть» (итал.).

³³ Thomas Mann, Karl Kerényi. Gespräch in Briefen. Zürich, 1960, S. 146.

Еще в 1943 г. Томас Манн в речи, произнесенной в библиотеке Конгресса США по поводу десятилетия со дня сожжения книг гитлеровцами, осудил антибольшевизм, как «основную глупость нашей эпохи»³⁴. И это, ставшее крылатым, определение, и содержавшийся в той же речи тезис, что нельзя представить себе будущее человечества без «коммунистических черт», не раз впоследствии повторялись Т. Манном в письмах как своего рода формулы-лейтмотивы. В них выражены истины, к которым писатель пришел на основе богатого жизненного опыта и на которых он в последние годы жизни твердо настаивал.

После войны он с тревогой следил за событиями в Германии. Он ясно видел, что на западе страны фашизм не уничтожен до конца и пытается в новом обличье поднять голову. Глубоко удручал Т. Манна вместе с тем сдвиг политики США вправо после смерти Рузвельта.

Об этом говорится, например, в письме Томаса Манна Агнес Мейер от 7 сентября 1948 г.: «Волна реакции поднимается еще выше, ничего тут не поделаешь. Рузвельтовская эра будет еще более основательно разрушена — ведь она представляла собой сплошную un-American activity³⁵. Дорогой друг, признаюсь вам, что я ненавижу комитет Томаса Ренкина и его гнусные activities³⁶ почти так же, как некогда Гитлер! К нему подписуюсь полным именем: ваш Томас Манн»³⁷. 30 августа 1950 г. он писал ей же: «... Меня удручает, что страна свободы и пионеров сегодня поддерживает во всем мире все старое, отжившее, гнилое, порочное и в непрерывно меняющемся мире играет роль полисмена, стоящего на страже статус кво»³⁸.

Развернувшаяся в США «охота за ведьмами» коснулась и Томаса Манна. Он был отстранен от должности консультанта по немецкой литературе при библиотеке Конгресса, которую занимал в военные годы; печать обрушилась на него с обвинениями в сочувствии коммунизму. Писатель решил покинуть Соединенные Штаты. В 1952 г. писатель поселился в Швейцарии. Он не раз приезжал и в ГДР, и в ФРГ, поддерживал дружеские связи с литературной общественностью в обоих германских государствах, но не считал возможным окончательно вернуться на родину. Жизнь вблизи Германии, но за ее пределами давала ему возможность быть как бы связующим звеном между деятелями культуры по обе стороны Эльбы.

Политика правящих кругов ФРГ в то время внушала Т. Манну не менее резкую неприязнь, нежели политика правящих кругов США после смерти Рузвельта. Т. Манн возмущал не только милитаризм и реваншизм правительства Аденауэра, но и его реакционный, антинародный курс во внутренних делах страны. «Какая наглость со стороны Аденауэра, — писал Т. Манн в 1951 г., — утверждать, что бастовать можно только из-за заработной платы и рабочего времени. Очень важно — не дать рурским магнатам снова превратиться в решающую политическую силу; ибо эти рвачи и неисправимые головорезы буквально втравили Германию в две губительные войны. Благо той стране, где рабочие думают не только о заработной плате, но и добиваются и завоевывают для себя право участвовать в решении всех политических дел!»³⁹

От социалистического мира Томаса Манна до конца его дней отделяли очень существенные внутренние преграды. Вместе с тем он с сочувственным интересом присматривался к общественной и культурной жизни

³⁴ См.: «Литературная газета», 22 февраля 1967 г.

³⁵ антиамериканскую деятельность (англ.).

³⁶ деятельность (англ.).

³⁷ Thomas M a n n. Briefe, 1948—1955, S. 49.

³⁸ Там же, стр. 165.

³⁹ Там же, стр. 187.

демократической Германии. Он писал об этом, в частности, шведскому журналисту Ольбергу незадолго до основания ГДР, в августе 1949 г.: «У авторитарного народного государства есть свои отпугивающие стороны. Но оно приносит с собой и то благодеяние, что зажимает рот глупости и наглости — наконец-то». В восточной части Германии Т. Манн встречал подлинное уважение к духовным ценностям, и это очень его подкупало.

«Я вглядывался в лица, которые светятся напряженной доброй волей по восемнадцать часов в день, чтобы осуществить на деле то, что они считают истиной, и создать в своей области общественные условия, которые, как они говорят, должны предотвратить рецидивы войны и варварства. Я редко видел или вовсе не видел улыбки на этих лицах. На них лежит отпечаток аскетической серьезности, строгая сосредоточенность, решимость и вера, направленная на то, чтобы улучшить жизнь на земле. Всему этому, рассуждая по-человечески, трудно противостоять»⁴⁰.

Вместе с тем Томас Манн — даже когда он втягивался в актуальные политические заботы и споры — твердо помнил, что он прежде всего художник. Когда один из корреспондентов поставил прямой вопрос: в чем же его кредо? — Т. Манн ответил: «Верую в доброе и духовное, в истинное, свободное, смелое, прекрасное и справедливое, одним словом — в царственную веселость искусства, могучего протivioдящая против ненависти и глупости. Может быть, сверх того надо верить еще в боженьку или в Атлантический пакт. Но мне вполне достаточно сказанного»⁴¹.

После завершения «Доктора Фаустуса» Т. Манн не брался за новые большие произведения актуального характера. Тут сказывался и преклонный возраст, и творческая усталость после титанически тяжелого труда, которого потребовал этот роман. В последние годы жизни Т. Манн возобновил давно начатую работу над сатирическим романом «Признания авантюриста Феликса Круля», параллельно работал и над несколькими другими прозаическими вещами, лежащими несколько в стороне от основного русла его творчества («Избранник», «Обманутая»), и над историко-литературными этюдами о Шиллере и Чехове.

Замысел небольшого романа «Избранник» («Der Werwählte», 1951) возник у Т. Манна еще в пору работы над «Доктором Фаустусом». Писателя, как и его героя Леверкюна, привлекло средневековое предание о юноше, рожденном от связи брата с сестрой, женившемся по неведению на собственной матери, впоследствии искупившем свой грех и ставшем римским папой. Привкус извращенности, присущий легенде о папе Григории, в известной мере нейтрализуется благодаря искусной пародийно-юмористической перелицовке легендарного материала. Сюжет, который в руках художника-декадента представил бы благодарную основу для устрашающе-мрачной истории, проникнутой духом роковой обреченности и эстетизацией порока, трактуется Томасом Манном в духе наивной и трогательной гуманности. В форме шуточного предания-притчи Томас Манн затрагивает здесь проблему виновности и искупления вины, — проблему, над которой в послевоенные годы серьезно задумывались многие немцы.

Повесть «Обманутая» («Die Betrogene», 1953) — психологический этюд на тему о власти эроса. Действие повести происходит в послевоенной Германии, но приметы времени обозначены слабо, еле-еле: писателя здесь интересует редкостный патологический казус. Розали фон Тюммлер, немолодая, давно вдовающая женщина, поддается захватившему ее страстному чувству, не подозревая вначале, что любовное возбуждение, принимаемое ею за возврат молодости, на самом деле — симптом смертельной болезни. В обрисовке характеров, во всем колорите повествования есть тот же оттенок благостного снисхождения к людям и людским слабостям, каким отмечен роман «Избранник». Умиротворенное настроение господст-

⁴⁰ Thomas M a n n. Briefe, 1948—1955, S. 97—98.

⁴¹ Там же, стр. 314.



*Томас Манн беседует с Анной Зегерс. На заднем плане Александр Абуш
Веймар, 1955*

вует до конца, оно сказывается и в той спокойной готовности, с какой героиня принимает болезнь и смерть. Судьба Розали дает автору повод для отвлеченных рассуждений о родстве любви и смерти, о склонности природы к мистификациям — местами «Обманутая» перекликается в этом смысле с «Доктором Фаустусом».

Последним действительно значительным произведением Томаса Манна явился неоконченный роман «Признания авантюриста Феликса Круля» («Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull»). Он был задуман еще перед первой мировой войной; отдельные фрагменты были опубликованы в 1922 и 1937 гг.; первый том вышел незадолго до смерти писателя, в 1954 г. Таким образом, работа над «Феликсом Крулем» растянулась на много лет.

Казалось бы, «Признания авантюриста Феликса Круля» — вещь мало характерная для автора «Будденброков» и «Доктора Фаустуса»: не всякий, до появления этой вещи, мог предположить, что у Томаса Манна есть склонность к приключенческо-сатирическому жанру. Однако роман о Феликсе Круле по-своему органически входит в творческий мир Томаса Манна. Тематически роман этот отчасти связан с теми ранними произведениями писателя, где появляются отщепенцы, искатели наслаждений, выламывающиеся из норм мещанского бытия, склонные к кривлянию и фиглярству (черты, родственные Феликсу Крулю, намечаются, по верному наблюдению Н. Вильмонта⁴², уже у героя ранней новеллы «Паяц» и у Кристиана Будденброка). Феликс Круль, выходец из разорившегося купеческого рода, порывается со всеми устоями респектабельной жизни —

⁴² См.: Н. Вильмонт. Великие спутники. М., 1966, стр. 423.

он обманывает, ворует, притворяется, услуживает богатым господам, извлекает доходы из своего умения нравиться женщинам, ловко пускает в ход свои светские манеры и природные актерские способности для того, чтобы быстро и без особых затруднений войти мошенническим путем в среду привилегированных. Круль нарушает все нормы и законы буржуазного общества, будучи сам характерным порождением этого общества, олицетворяя собственнический эгоизм и цинизм в его самой крайней и беззащитной форме. В этом сатирический, ярко антибуржуазный аспект авантюрного повествования.

Но в романе есть или по крайней мере намечается другой — глубокий, философский план. В эссе «История «Доктора Фаустуса» Томас Манн рассказывает о том, он, готовясь писать роман о Леверкюне, разбирал папки с рукописями и перечитал давно заготовленные материалы к «Признаниям авантюриста». Результатом этого просмотра было «осознание внутреннего родства между фаустовской темой и этой (родства, основанного на мотиве одиночества, там трагически-мистическом, здесь комористически-плутовском)» (9, 214). Леверкюн и Круль обозначились в сознании Томаса Манна как две стороны одной медали, разные аспекты одного и того же общественно-психологического явления — буржуазного индивидуализма. Каждый из них по-своему является антиподом гетевского Фауста: один потому, что терпит поражение в своем стремлении к творческому могуществу, осуществляемому ценой уступки дьявольскому повелению: «не возлюбил!», другой потому, что желание изведать полноту бытия вырождается у него в нечистоплотную и низкопробную погоню за наслаждениями. При всей диаметральной противоположности характеров уточненного, погруженного в мир высших духовных интересов, предельно бескорыстного Адриана Леверкюна и беспечно-самодовольного, абсолютно аморального жуира и циника Феликса Круля и тот и другой отражают, каждый по-своему, одну и ту же историческую закономерность: «разобщение» человека в капиталистическом мире, идейный и моральный распад буржуазной личности в эпоху империализма.

В художественной манере «Признаний авантюриста Феликса Круля» решающим образом сказалось пристрастие позднего Томаса Манна к иронии, пародии и стилизации. Феликс Круль сам рассказывает историю своей жизни закругленной немецкой прозой; по ходу действия то и дело возникает остро комический контраст между благородной литературной формой автобиографии Круля и тем пошловато-легковесным содержанием, которое в эту форму облечено.

В последних главах опубликованного текста повествование переходит в новое качество. Сквозь изгибы и причудливые повороты авантюрного сюжета проступают черты ставшего привычным для Томаса Манна жанра интеллектуального романа. Феликс Круль, путешествующий под именем маркиза Веносты (в то время как настоящий носитель этого имени, снарядивший Феликса Круля в путь, снабдивший его паспортом и деньгами, развлекается в Париже), встречает профессора Кукука, палеонтолога, директора музея в Лиссабоне. Ход веселого повествования приостанавливается: ученый излагает свои взгляды на происхождение и сущность мироздания, на судьбы живой и мертвой природы, пессимистические прогнозы относительно дальнейшей жизни человечества; читатель входит в круг натурфилософских размышлений, отчасти знакомых по «Волшебной горе» и «Доктору Фаустусу». Кукук занимает значительное место и в последующих главах. Повествование отяжеляется, осложняется неожиданно вторгшимися в него философскими мотивами. Трудно сказать, как повернулась бы судьба Феликса Круля и каково было бы соотношение авантюрных и научно-философских элементов в романе, если бы Томасу Манну удалось довести свое повествование до конца⁴³. Но так или иначе

⁴³ Есть основание прислушаться к суждениям литературоведа ГДР Клауса

в предсмертном своем романе Томас Манн снова — на иной лад, чем в «Фаустусе», но по-своему не менее решительно — произнес свой смертный приговор миру собственников, и притом на этот раз — произнес его смеясь. Перефразируя известные слова Маркса о человечестве, которое весело расстается со своим прошлым, мы можем сказать, что в своей последней книге Томас Манн — художник, кровно связанный со старым буржуазным миром, расстается с ним весело, с полным сознанием того, что мир этот стал явной нелепицей и исторической ненужностью. Таков серьезный смысл изящно-легкомысленного повествования об авантюристе Феликсе Круле.

Литературно-критические работы, написанные Томасом Манном в последние годы жизни, по своему содержанию тесно связаны с общественной деятельностью писателя, с его политическими раздумьями.

Статья «Художник и общество» («Der Künstler und die Gesellschaft», 1952) парадоксальным образом перекликается с одним из ранних критических выступлений Манна — со статьей «Бильзе и я», написанной в начале нашего столетия. Томас Манн здесь отстаивает независимость художника — не менее убежденно и горячо, чем он это делал полвека назад. Художник не должен подменять собою моралиста или политика. Он не может претендовать на решение сложных, нерешенных проблем общественной жизни — и ни в коем случае не должен, по словам Томаса Манна, переоценивать свое влияние на судьбу человечества. Такого рода мысли, которые у молодого Томаса Манна были формой самозащиты художника от давления буржуазного, обывательского общественного мнения, у старого Томаса Манна явились выводом из собственного, во многом нелегкого и нерадостного, жизненного опыта. «...Даже в те времена, когда я всей душою, страстно, как никогда, желал Гитлеру гибели, я не мог не замечать комизма своей роли» (10, 485); правда, Гитлер потерпел поражение, но оно «далеко не всех обрадовало» и, «как выясняется, может вскоре оказаться неполным» (10, 485). Сложность послевоенной политической обстановки напоминала Томасу Манну о том, что борьба гуманистической интеллигенции против фашизма и его последствий еще далеко не полностью увенчалась успехом. Это настраивало его на скептический лад, побуждало считать наилучшей позицией творческой личности «богемную иронию», которая обращается не только против гражданского общества, но и против самого художника. Однако скептически-иронические интонации перебиваются и в конечном счете заглушаются в этой статье Манна мужественными и трезвыми суждениями об ответственности деятелей искусства. Ведь и сам Гёте, который предостерегал художников против прямого вмешательства в политику, «не был в состоянии разорвать неразрывное и уничтожить узы, неизменно соединяющие искусство и политику, политику и дух» (10, 482). Искусство — не просто игра творческих сил человека. Это — «игра всерьез», «критерий всякого стремления к совершенству» (10, 487).

Хермсдорфа, который в своей содержательной книге «Плуты у Томаса Манна» говорит об изменении тональности романа о Феликсе Круле в главах, написанных после второй мировой войны. На эти главы наложили свой отпечаток настроения тех лет, когда стареющий писатель с тревогой наблюдал нарастание новых антагонизмов в мире. Позиция автора здесь в известной мере двойна: тут есть и «юмор висельника», и вместе с тем элемент утешительства, попытки снять непримиримые противоречия действительности силой искусства. Обаятельный авантюрист Феликс Круль с его бездуховным восприятием жизни, универсальной «всесимпатней», привлекающей к нему сердца самых разнообразных людей, становится «юмористическим анти-Неверкиюном». И вряд ли случайно, отмечает К. Хермсдорф, что Томас Манн незадолго до смерти вовсе прервал работу над неоконченным романом, не оставив ни строчки набросков или черновиков ненаписанных глав: по ходу работы в романе нарастали очевидные противоречия, которые мешали художнику довести свой замысел до эпической законченности (Klaus Hermisdorf, Thomas Manns Schelme. Berlin, 1968, S. 308—336).

Мысли об ответственности художника перед людьми, перед обществом всегда направляли внимание Томаса Манна в сторону великих русских писателей. Взгляд на русскую литературу, как на литературу «святую», высоко сознающую свое гуманистическое призвание, был выражен им еще в начале века в «Тонио Крегерере», а затем — десятилетия спустя — в статьях о Толстом и Достоевском. Последней — в известном смысле итоговой — работой Т. Манна о русской литературе явилось его «Слово о Чехове» («Versuch über Tschschow», 1954).

Томас Манн издавна любил Чехова. Он писал в 1917 г. переводчику А. Элиасбергу, приславшему ему сборник чеховских рассказов: «Хочу сказать Вам сегодня же, как порадовал меня Ваш подарок и с какой благодарностью я снова наслаждался этим искусством, глубоко западающим в душу, здоровым и приятным на вкус, без излишних приторностей, — искусством особенно добротным оттого, что оно пренебрегает внешней заостренностью или не обладает ею (лучше добродетель, чем «мораль»)...»⁴⁴. Уже из этих строк видно, что особенно привлекало Т. Манна в Чехове: отсутствие проповедничества и морализирования, нравственно здоровое отношение к жизни, выраженное незаметно, ненавязчиво, силою самих образов. Об этой особенности Чехова-художника Томас Манн говорит и в «Слове о Чехове». Томасу Манну глубоко симпатично недоверие Чехова к либерально-гуманитарной фразе, ко всяким самодовольно-реформистским рецентам, восхваляющим «прелести паллиатива». Умоастроению самого Т. Манна близка та мучительная нравственная тревога, которая побуждала Чехова спрашивать себя: «Не обманываю ли я читателя, не зная, как ответить на важнейшие вопросы?» (10, 517). Анализируя произведения Чехова, Т. Манн приходит к выводу, что ирония, часто лежащая в основе искусства (не только чеховского), представляет собой естественную, морально оправданную реакцию художника на сложность жизни, в которой есть много проблем, не поддающихся быстрому и легкому решению. Однако Манн особо отмечает остроту общественных мотивов чеховского творчества. «... Он напел такие мелодии социальной скорби, которые брали за душу его народ» (10, 536). Мечта русского писателя о прекрасном будущем (высказанная, например, устами Саши в «Невесте») очень расплывчата. Но нет ли в этой чеховской мечте, спрашивает Томас Манн, «чего-то от пафоса строительства социализма, которым современная Россия, несмотря на весь вызываемый ею страх и враждебность, столь сильно впечатляет Запад?» (10, 636). Так — в первый и единственный раз у Томаса Манна — протягиваются нити от нравственных устоев «святой» русской литературы к советской современности.

Новые знаменательные идейные акценты имеются и в работе Томаса Манна на близкую ему историко-литературную тему — в его юбилейном «Слове о Шиллере» («Versuch über Schiller») ⁴⁵, произнесенном летом 1955 г. дважды в обоих германских государствах. Облик Шиллера предстает здесь во многом иным, чем он выглядит в работе Манна о Гёте и Толстом. Если раньше автор «Разбойников» сопоставлялся с автором «Фауста» как олицетворение искусства отвлеченно-духовного в противовес искусству жизнеутверждающе-плотскому, то теперь Томас Манн и в Шиллере выдвигает на первый план именно то, что связывало поэта с реальной земной жизнью. «...Испытываешь потребность сообщить небесно-голубому идеалистическому нимбу, которым принято окружать образ

⁴⁴ См.: Alois Hofman. Thomas Mann a Rusko. Praha, 1959, str. 134.

⁴⁵ Работая над этим выступлением, Томас Манн писал в апреле 1955 г. известному прозаику ГДР Ф. В. Вайскопфу, в то время ответственному редактору литературного журнала «Нойе дойче литератур»: «Я тронут тем, что вы говорите о привязанности немецких писателей и их читателей в Германской Демократической Республике к творческому труду моей жизни... Я со своей стороны хочу дать свидетельствую этой привязанности тем, что в мае приеду в Веймар, чтобы поговорить о Шиллере — не истерпывающе, но с любовью» (Thomas Mann p. Briefe. 1948—1955, S. 390).

Шиллера, несколько более сочные тона, примешать к небесно-голубой более земные, реалистические краски, неотъемлемые от его величия в силу присущей ему энергии, цепкости, упорства, жизнелюбия» (10, 552). «У этого глашатая свободы мы находим высказывания о политических и социальных проблемах, поражающие своей трезвой реалистичностью» (10, 555). С этой трезвостью мышления Томас Манн связывает и новаторские тенденции зрелого шиллеровского творчества, с этих позиций автор «Слова» проникновенно анализирует народные сцены трилогии «Валленштейн», отличающиеся высокой конкретностью историзма.

Идея Шиллера о нравственном воспитании человека посредством искусства раскрывается Томасом Манном как благородная, ни в коей мере не утратившая своей актуальности «забота о человечестве, которому желают благопристойности и порядка, справедливости и мира вместо взаимных поношений, дичайшей лжи и лютой ненависти...» (10, 617). В заключительной части «Слова» Томас Манн непосредственно обращает наследие Шиллера против современных милитаристов и призывает немецкий народ «к любви, к миру, спасительному сознанию собственного достоинства» (10, 620).

В последние годы жизни Томас Манн вынашивал планы новых художественных произведений. Размышления над судьбами Германии влекли его к одной из решающих переломных эпох немецкой истории — эпохе Реформации; его живо занимали — и в историческом, и в художественном плане — образы Мартина Лютера и Эразма Роттердамского. Сохранились наброски к драме, основой сюжета которой должна была быть женитьба Лютера на монахини Катарине фон Бора. О вступлении Лютера в брак Т. Манн писал: «Это акт религиозного бунта, доброго, необходимого, евангельского по духу, в противовес бунту политическому». В набросках отмечено, как реагировал Лютер на крестьянское движение: «Крестьянская война как продукт его учения в действительности, ужас перед действительностью... Смятение и постоянные противоречия»⁴⁶. Интересно и важно, что Томас Манн в преклонные годы обратился к социально-психологической теме, которая на протяжении ряда лет волновала других крупных писателей-антифашистов, включая и Генриха Манна, и Фейхтвангера, — к теме взаимоотношений выдающейся личности и борющегося народа; очень любопытно, что приведенные строки в какой-то мере перекликаются с трактовкой Лютера в известной поэме Иоганнеса Бехера.

Но Томасу Манну не было суждено реализовать этот замысел. Он умер 12 августа 1955 г., через несколько недель после того, как в разных странах мира было торжественно отмечено 80-летие со дня его рождения.

⁴⁶ Herbert Lehnert, Thomas Manns Lutherbild.— «Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns». Berlin — Weimar. См. также: Herbert Lehnert, Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1965, S. 219.

ГЕНРИХ МАНН

(после 1918 г.)

1

С окончанием первой мировой войны и падением империи общественные воззрения Генриха Манна подверглись серьезной проверке и начали утрачивать ранее присущую им целеустремленность и стойкость.

Рассыпалась кайзеровская империя — давний и самый заклятый противник. Наступила пора, о которой писатель страстно мечтал. Когда вышла из печати первая после ноябрьской революции книга Генриха Манна — «Верноподданный» (декабрь 1918 г.), очередь в магазин выстроилась уже накануне вечером. Пришла большая и долгожданная слава¹. Тип верноподданного был заклеямен и предан публичной анафеме. Не обошлось и без курьезов. Некий обидчивый бюргер, который, как и герой «Верноподданного», именовался Дидерих Гесслинг, почел себя столь жестоко оскорбленным, что вызвал писателя на дуэль.

В первые послереволюционные годы писатель был еще уверен в том, что страна идет по правильному пути. С Веймарской республикой он связывал осуществление своей мечты о демократических и социалистических преобразованиях. Г. Манн предостерегал против гражданской войны: изменения к лучшему должны прийти мирным путем. С предубеждением отнесся он к Октябрьской революции, поскольку сомневался в необходимости насилия для победы социализма. Писатель представлял себе социализм как добровольное классовое братство, основанное на имущественном равенстве и всеобщем стремлении к миру.

Сборник статей «Власть и человек» («Macht und Mensch», 1919) содержал как бы схему идеальной республики, какой ее хотел видеть писатель. В известной речи «Смысл и идея революции» (1918) был очерчен круг необходимых условий для социалистических преобразований. «Справедливость давно уже требует широкого осуществления социализма. Пусть она его теперь осуществляет»².

Упование на вневременной идеал справедливости как на высший синтез совести и разума нации, вера во всемогущество гуманистической проповеди, которая способна всех убедить в том, что «все люди братья»³, отрывали писателя от реальной действительности.

¹ Критическая литература о Г. Манне весьма обширна. Укажем лишь несколько исследований на немецком и русском языках: Н. Jhering. Heinrich Mann. Berlin, 1951; Th. Piana. Heinrich Mann. Leipzig, 1964; K. Schröter. Heinrich Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1967; W. Herden. Geist und Macht. Berlin und Weimar, 1971; A. Abusch. Heinrich Mann an der Wende der deutschen Geschichte. — «Heinrich Mann. 1871—1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern». Berlin — Weimar, 1971; К. Нартов. Генрих Манн. М., 1960; Н. Серебров. Генрих Манн. М., 1964; Г. Знаменская. Генрих Манн. М., 1971; Т. Мотылева. Первый антифашистский роман («Верноподданный» Г. Манна). М., 1974.

² Г. М а н н. Сочинения в восьми томах, т. 8. М., 1958, стр. 305.

³ Там же, стр. 307.



Генрих Манн
Фотография

Тем глубже и трагичнее оказались разочарования, когда новые социальные потрясения всколыхнули общественную жизнь страны. Пламенный сторонник демократии, Г. Манн убедился в том, что живет в республике без республиканцев. Правительство Куно жестоко обрушилось на революционное движение начала 20-х годов. А когда президентом был избран Гинденбург (1925), Германия начала активно готовиться к военному реваншу. Кровавое подавление революционного движения открыло писателю глаза на истинное соотношение интересов народа и буржуазного правительства. События 1923 г. подорвали веру в Веймарскую республику. Статья Г. Манна «Трагедия 1923 года» — это горький рассказ о том, как начался процесс «умирания духовной прослойки» под напором всепобеждающей «экономики», которая возродила власть магнатов угля и стали. Сборник статей и речей «Диктатура разума» («Diktatur der Vernunft», 1923) был проникнут тягостными размышлениями о развенчанных надеждах и утраченной вере. Если республика изменила республиканцам, а республиканцы, в свою очередь, отреклись от своих идеалов, если перед глазами — диктатура грубой силы, ей нужно, по мысли Г. Манна, противопоставить диктатуру разума, непоколебимую верность демократическим идеалам. Генрих Манн призвал объединить усилия всех людей интеллигентного труда и под знаменем веймарской конституции собрать ареонаг мыслителей и гуманистов, чтобы спасти нацию от повторения событий, которые однажды уже привели Германию к катастрофе.

Проблема интеллигенции и ее исторической роли в духовной жизни нации властно вошла в творчество Генриха Манна. Писатель обратился к ней в новелле «Кобес» («Kobes», 1923) и в последнем романе трилогии «Империя» — «Голова».

Народовластие как результат совместных усилий интеллигенции и народа оказалось неосуществимым. Автор как бы молчаливо исходил из этой предпосылки. В новелле «Кобес» возникает образ «маленького человека с большой головой философа», одинокого бунтующего интеллигента, бросающего вызов системе, во главе которой стоит Кобес. Современники при этом указывали на реальный прототип — крупного немецкого монополиста Гуго Стиннеса.

Но замысел Г. Манна шире — он создает обобщенный полуфантастический зловеющий образ финансового короля. Кобес не имеет реального обличия, ибо даже никто из ближайших подчиненных ни разу его не видал — он где-то там, наверху, в большом доме из стекла и железа, где на крыше сходятся пятьсот проводов со всех концов мира. Слышен его голос по радио, но потом выясняется, что и по радио кто-то говорит за него. Не будучи в состоянии свергнуть Кобеса, ибо он оказался не столько личностью, сколько олицетворением системы, «человек с головой философа» производит расчет с собственной жизнью.

Новелла отчетливо передала трагичность мироощущения, глубину и драматизм переживаемого Г. Манном духовного кризиса. Утратив многие иллюзии относительно Веймарской республики, писатель пришел к мрачному выводу: империя Вильгельма сменилась империей Кобеса. Кобес-Стиннес изображен как бы продолжателем старого имперского курса. Миллиардер мечтает о новой войне, о новой попытке покорить мир, однако на сей раз вместе со своим американским партнером. Кобес возвышается над государством и диктует обществу законы жизни. Г. Манн как бы приподнял завесу над «святой святых» капиталистического государства, обнажая механизм буржуазной власти.

Не ограничиваясь обличением монополий, Г. Манн улавливает те опасные политические тенденции, которые привели через 10 лет к фашистской диктатуре. Кобес называет себя «честным коммерсантом и убежденным националистом». Но слова о «честном коммерсанте» («Кобес не ленится, Кобес не пьет, Кобес не пляшет, Кобес не развратничает») — демагогическая фраза для утверждения беспощадной власти. Не случайно Кобес пере-

фразирует Ницше: «Деловому человеку разрешается все. Мне ни в чем нет запрета. Я по ту сторону добра и зла».

«Маленький человечек» — фигура характерная для экспрессионизма. Он представлен как носитель свободного «духа». Его дерзкий замысел ликвидировать власть Кобеса зиждется на идеалистической предпосылке, что именно «дух» может оказаться сильнее материальной державы финансового короля. «Маленький человечек» обращается к народу («О, мой народ!»), но совсем не рассчитывает на его активность: «Пойми, о, народ! Это дело моих рук! Дело чистой мысли!». По существу поражение героя знаменует собой и крушение самой веры в победу «духа». Но писатель пока не видит и других путей борьбы против зла.

Новелла «Кобес» — один из ярких образцов немецкой экспрессионистской прозы. Все образы очерчены резкими плакатными чертами. Новелла динамична, язык ее экстагичен. Преобладают короткие фразы.

Давнее тяготение Г. Манна к гротеску получило здесь новое выражение. В этом смысле экспрессионистская манера обличительного заострения, гиперболизации была близка писателю. Выразителен и страшен эпизод с доменной печью, в часть которой некто в черном (сам Кобес или его двойник) заманивает детей...

В 1925 г. новелла «Кобес» была издана с графическими композициями известного художника-экспрессиониста Георга Гросса⁴ и приобрела в то время большую популярность.

Для эволюции взглядов Г. Манна характерно, что по мере разочарования в Веймарской республике он более пристально и с большим пониманием присматривается к тому, что происходит в молодом социалистическом государстве — Советском Союзе. В статье «Ответы в Россию», написанной сразу после смерти В. И. Ленина, он подчеркивает, что величие Ленина становилось ему понятнее, когда он думал, «что получилось из Германии»⁵.

В 1918—1925 гг. Г. Манн работал над романом «Голова».

Первая книга трилогии «Империя» — «Верноподданный» была задумана как роман о буржуазии, вторая, «Бедные», как роман о рабочих. «Голова» — это роман о судьбах немецкой интеллигенции, о «главарях» без массы и вождах без войска.

Роману «Голова» свойственна двуплановость композиции. Общественные группировки изображены как два непримиримых духовных начала. Одна из группировок — правящая верхушка империи, представленная промышленными магнатами, биржевиками, землевладельцами, выходцами из военной и дипломатической касты. Это — мир тупой косности и честолюбивого стяжательства, в котором господствует вражда всех против всех. Интересы монополий здесь ставятся выше национальных интересов, и войны планируются так, чтобы возможный проигрыш немецкого концерна всегда был перекрыт прибылями французского или американского дочернего предприятия. Здесь играют крупно, но только с заранее обеспеченным выигрышем. С другой стороны — область духовных интересов интеллигенции, олицетворенная в образах Терра и Мангольфа, сфера сложных душевных порывов и поисков, высоких чувств и интеллекта. Интеллигенты, изображенные в романе, шли на компромиссы, на сделки с совестью. Но только ради того, чтобы любыми средствами преградить дорогу угнетению, насилию и войне. Здесь ставкой была жизнь, и ставка эта почти всегда была бита.

Терра и Мангольф сражались против людей войны на собственный страх и риск, каждый своими методами. «С юношеских лет они связаны друг с другом редким чувством ненависти-любви и олицетворяют в чрез-

⁴ Это издание фототипическим способом было воспроизведено в ГДР: Heinrich Mann — George Grosz. Kobes. Berlin — Weimar, 1969. На русском языке новелла была издана только один раз — в «Универсальной библиотеке» (М.—Л., ГИЗ, 1926).

⁵ Г. Манн. Сочинения в восьми томах, т. 8, стр. 374.

вычайно запутанном романтическом сюжете два различных варианта попыток оказать воздействие на власть с позиций «духа»⁶.

Бунтарь и мистик Терра оставил обеспеченный дом, опустился до положения люмпен-пролетария, окунулся с головой в жизнь богемы, наконец, проник в лагерь врагов и стал юрисконсултом в конциерне крупнейшего пушечного короля Германии фон Кнака, чтоб получить доступ к планам подготовки мировой войны рурскими промышленниками. Он начал изыскивать способы и средства, чтобы парализовать этот преступный замысел.

Но Терра был изломан и издерган постоянной опасностью и одиночеством, отсутствием уверенности в успехе. Растроганный встречей с Жаном Жоресом, который, как и он, всю жизнь отдал борьбе против войны, но боролся открыто и честно, Терра раскрыл перед ним свою израненную и заблудившуюся душу. «Я вел жизнь каторжника, жизнь беглого преступника, который скрывает свой позор... Чтобы добиться своего, я должен был лгать. Помогать в делах сильным мира, чтобы втайне подкапываться под них. Разыгрывать им на посмешище человечность, ибо там, где я живу, нет ничего смешнее, как поступать человечно. Так сам начинаешь заниматься делами, богатеешь и можешь разоблачать богачей. Я стал всем, только чтобы разоблачать их. А теперь заблудился на окольных путях. Целая жизнь лжи и обмана!»⁷

Они попроцались, протянув друг другу руки, условившись о взаимной поддержке. Этой договоренности между французским и немецким антимилитаристами не суждено было сбыться. Жорес был убит в июле 1914 г. наемным убийцей, затем оправданным по суду. Терра и Мангольф покоńczyли счеты с жизнью взаимным убийством в первые же дни мировой войны, когда маршевый шаг солдат и тяжелые колеса пушек Кнака сотрясали страну, «Терра и Мангольф покоились, образуя свой крест»⁸.

Мангольф пришел к тому же результату, что и Терра. Он поднялся по блистательной дипломатической лестнице для того, чтобы, став рейхсканцлером, повернуть колесо политики в сторону мира. И потерял такое же банкротство, как и Терра. Фон Кнак оказался сильнее их обоих.

Генрих Манн создал убедительную сатирическую картину всего того, что было связано с именем пушечного короля. Фон Кнак — это звучало, как фон Круш. Профессия у них была одна: смертоубийство. Кнак устраивал генералам тепленькие местечки, если армия брала на вооружение его пушки. Для Кнака Германия строила новый военно-морской флот. Поступки императора предпринимались советами фон Кнака.

Г. Манн отказался в своем романе от создания образов людей труда. И все же ни в одной из предыдущих частей трилогии рабочий класс не охарактеризован в целом столь грозной для буржуазии массой, как в «Голове». О пролетариате говорится как о силе наступающей, атакующей, неудержимой.

Стиль романа, осложненный воздействием эстетики экспрессионизма, отличается экстравагантностью и мистификациями в сюжете, алогизмом и надрывом в речи героев, нагромождением бурных эмоций, неожиданных, логически неподготовленных событий. Повествование лишено свойственной раннему Манну импрессионистской красочности и многоцветности в обрисовке внешнего облика персонажей и интерьера. «Теперь не до красок, — писал Манн еще во время войны. — То, что нужно изображать, это — взбудораженные души»⁹.

⁶ Н. Kaufmann. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin, 1966, S. 407.

⁷ Г. Манн. Сочинения в восьми томах, т. 4, стр. 479.

⁸ Там же, стр. 591.

⁹ Н. Манн. Geist und Tat. Weimar, 1946, S. 214.

Die Militärmusik schmetterte draussen, Marschtritt und schwere Räder erschütterten das Zimmer. Mangolf und Terra erkannten von allem, was vorbeizog, weder den Stolz noch das Elend, kein wildes Gesicht mehr, kein angstvolles, Keins, das noch kämpfte. Terra und Mangolf richteten und formten ihr Kreuz.

(Schluss des Romans "Der Kopf")

Heinrich Mann

Автограф рукописи романа Г. Манна «Голова»

«Голова» — один из первых немецких антивоенных романов 20-х годов. Поиски социальных истоков войны, предпринятые в «Голове», предвосхищали цикл антивоенных романов А. Цвейга «Большая война белых людей».

Романы Генриха Манна — «Мать Мария» («Mutter Marie», 1927), «Большое дело» («Die grosse Sache», 1930), «Серьезная жизнь» («Ein ernstes Leben», 1932) были непосредственно обращены к текущим проблемам общественной жизни Германии 20-х годов. Они характеризовали художника как тонкого и проницательного исследователя социальных процессов, в которых он сумел еще задолго до 1933 г. разглядеть нарастающую угрозу фашизма. Особняком в этом смысле стоял роман «Евгения, или Время бюргерства» («Eugénie oder die Bürgerzeit», 1928), уходящий к истокам эпохи грюндерства и представлявший собой как бы поиск писателем тех старых бюргерских традиций, на которые могло бы опереться переживающее кризис демократическое движение. Писатель отдал свои симпатии оппозиционно настроенному к прусской монархии республикански мыслящему бюргерству «вольных городов», той прослойке немецкого общества, которая была изображена Томасом Манном в его «Будденброках».

Роман «Мать Мария» начал новую для творчества Г. Манна серию романов, открывших читателю ранее неизвестную сторону его таланта. И этот роман, и «Большое дело», и «Серьезная жизнь» — произведения с острой и захватывающей детективной фабулой. Авантюристический характер эпохи: зыбкость миллионных состояний, нажитых во время девальвации марки; исподволь готовящийся удар со стороны фашизма; анархия в промышленности, попавшей в разрушительный вихрь мирового экономического кризиса; курс Веймарской республики, этого «большого дела» буржуазии, на новую войну за мировое господство; безудержное падение нравов, приведшее к массовой преступности даже в рядах обеспеченного бюргерства; бешеная погоня за деньгами и наслаждениями;

извращенные страсти, попирающие не только моральные, но и конституционные законы; страх перед будущим и желание жить по принципу — после нас хоть потоп; наконец, цинизм, возведенный в программу жизни: «Ничего не хотим мы понять, но больше хотим мы отнять. И на многое в мире нам наплевать»¹⁰, — все это повлияло на выбор художником новой тематики.

Изображая пир накануне коричневой чумы, Г. Манн стремился предельно обнажить общественные противоречия и вскрыть неотвратимый процесс разрушения человеческой личности и гибели нравственных идеалов под воздействием стяжательства и властолюбия. И хотя попытки создать социальный роман на основе детективного сюжета в целом не увенчались заметными художественными успехами, их общим положительным итогом был прочно утвердившийся интерес писателя к критическому анализу действительности Веймарской республики. В этом смысле романы «Мать Мария», «Большое дело» и «Серьезная жизнь», не ставшие сами по себе творческими достижениями Г. Манна, были, однако, определенными вехами на пути преодоления его духовного кризиса. Существенными были сдвиги и в характере эстетического освоения мира. Г. Манн, чутко реагирующий на художественные искания своего времени, в произведениях конца 20-х годов отразил переход от экспрессионистской манеры к стилю «новой деловитости» — это особенно заметно, если сопоставить романы «Голова» и «Большое дело».

Новые эссе, «каждое из которых было взрывом измученной совести»¹¹, принадлежат к лучшему из того, что было создано Г. Манном на рубеже 20—30-х годов.

Сборники статей «Семь лет» («Sieben Jahre», 1929) и «Дух и действие» («Geist und Tat», 1931) охватывали широкий круг общественно-политических проблем Германии. При всем разнообразии затронутых в них вопросов ведущее место занял вопрос о войне и мире. Манн твердо верил в то, что войну можно и нужно предотвратить. Необходимы прежде всего сплоченные усилия масс и объединение действий народа и творческой интеллигенции. Он выступал за общественную ангажированность искусства.

Обращаясь к лучшим литературным традициям прошлого, Г. Манн призывал молодых писателей не признавать никакого другого литературного направления, кроме «близости к жизни». Он говорил: «Стремительно меняющиеся направления от импрессионизма до экспрессионизма были признаками распада, эпоха шла на убыль». Он утверждал в эссе о Франсе, что политика и литература взаимосвязанны и объяснял, что «любое литературное произведение выражает идеи правого или левого лагеря». Он высоко ставил Гюго за то, что тот был «социалистом-романтиком», и радовался тому, что Гейне «был одним из первых, кто начал писать стихи на социальные темы».

Вспоминая слова Лессинга: «Меня, милостивый государь, очень радует, что вы писатель. Но неужели вы только писатель и ничего более?»¹², — Манн гордился тем, что основоположник немецкой социальной драмы был одновременно и непреклонным борцом, у которого и сегодня можно научиться тому, что культура — это не сонное прозябание, а страстная борьба за правду в человеческих мыслях и поступках.

Эссе о Лессинге, Гейне, Гюго, Франсе, написанные с глубоким проникновением в творения каждого писателя, были во многом схожи не только в утверждении того, что гражданственность, тенденциозность и народность творчества сделали имена этих людей вечными в памяти народа, но и в провозглашении мысли, четко высказанной в эссе о Гюго: «Сочетание таланта, народности и непоколебимой веры в собственное при-

¹⁰ Н. Манн. *Ausgewählte Werke*. В. X. Berlin, 1955, S. 615.

¹¹ Н. Манн. *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Berlin, 1947, S. 181.

¹² Г. Манн. *Сочинения в восьми томах*, т. 8, стр. 389, 187, 201, 224, 217.

звание недостаточно — необходим еще сильный характер». Манн мечтал о типе писателя-борца и видел пример в беспокойной жизни Гейне. «Будь он с нами, он вел бы те же бои, что и мы»¹³.

Эссеистике Г. Манна была свойственна «двойная перспектива» (Г. Иеринг). Ее источником было чувство ответственности художника за разорванную «связь времен» и сопричастности современному общественному и литературному процессу. Ее создателю было важнее «научить современность, чем воскресить прошлое, извлечь выводы из богатства своего и чужого опыта, чем просто воспроизвести тот или иной творческий образ»¹⁴.

2

В 1931 г., когда Генрих Манн принес в редакцию одной из берлинских газет роман «Большое дело», редактор сказал ему: «Если бы республика действительно была такой, какой она изображена в «Большом деле», то к власти должны были бы прийти нацисты». В начале 1933 г. это совершилось. «Несчастье наступает,— писал Манн,— если оно перед глазами, но на него закрывают глаза»¹⁵.

Незадолго до того тревожного дня в феврале 1933 г., когда Г. Манну пришлось навсегда оставить Берлин, произошло событие, приобретшее немаловажное значение. Состоялась встреча Генриха Манна с Анри Барбюсом (1932 г.). «...На обратном пути из Москвы,— рассказывает Г. Манн,— он пожелал меня увидеть. Я посетил его в отеле «Централь»... Высокий худой человек неопределенного возраста, со слабыми легкими обратился ко мне как к товарищу — не как к первому встречному»¹⁶.

В эмиграции литературная работа сочетается у Г. Манна с политической деятельностью, совершается его переход на позиции революционной демократии. Когда умер Барбюс, Генрих Манн выступил наследником его дела. «При всем различии обеих литератур и их представителей, можно сказать,— отметил в 1937 г. И. Бехер,— что Генрих Манн — продолжатель дела нашего незабвенного Анри Барбюса... В разрешении той огромной задачи, которая стоит перед немецкими антифашистами, писателями и эмигрантами, Генрих Манн по своим заслугам занимает первое место»¹⁷.

Годы пребывания во Франции (1933—1940) были для Генриха Манна периодом тесного и плодотворного сотрудничества с руководством КПГ. Писатель получил возможность вступить по партийным каналам в переписку с немецкими подпольщиками, его книги, статьи и речи нелегально распространялись в Германии. В Париже произошла консолидация прогрессивных эмиграционных сил вокруг КПГ и левых социал-демократов, и Г. Манн принял горячее участие в создании немецкого Народного фронта. Художник отдал много сил Международной ассоциации писателей в защиту культуры, написал серию статей о Советском Союзе, пропагандируя принципы социалистической демократии и борьбу Советского Союза за мир в Европе. Рассматривая понятия социализм и мир как внутренне взаимосвязанные и взаимозависимые, Г. Манн выступил в 1936 г. в Амстердаме на заседании Всемирного комитета против войны и фашизма с речью, в которой подчеркнул, что фашизм означает возврат к эпохе варварства, что будущее Европы — социализм.

Новые книги Г. Манна дышали ненавистью к фашизму, обнажали его истоки: экономические, философские, политические, этические. Новые произведения — публицистические сборники «Ненависть» («Der Hass», 1933), «Настанет день» («Es kommt der Tag», 1936), «Мужество» («Mut»,

¹³ Г. М а н н. Сочинения в восьми томах, т. 8, стр. 204, 224.

¹⁴ Г. Х о в р и н а. Генрих Манн — литературный критик. Автореферат кандидатской диссертации. МГУ, 1969, стр. 11.

¹⁵ Архив Г. Манна в Академии искусств ГДР.

¹⁶ Н. М а н н. Ein Zeitalter wird besichtigt, S. 373.

¹⁷ И. Б е х е р. Предисловие. — Г. М а н н. Голова. М., 1937, стр. 6.

1939), диалогия о Генрихе IV — были преисполнены воинствующего гуманизма, глубокой веры в социальный прогресс.

Исторические романы «Юность Генриха IV» («Die Jugend des Königs Henri Quatre», 1935) и «Зрелость Генриха IV» («Die Vollendung des Königs Henri Quatre», 1938) были наполнены животрепещущим политическим содержанием. Г. Манн искал и нашел во многовековой битве идей историческую параллель, которую обратил на службу своему времени. «Мы можем назвать себя современниками Варфоломеевской ночи... На протяжении столетий она стала символом всех бессмысленных проявлений грубой силы», — сказал он однажды в Париже перед чтением отрывков из его диалогии. «Диалогия — роман-урок»¹⁸.

Расцвет исторического романа в антифашистской литературе 30-х годов — явление исключительной художественной яркости. В предгрозовой атмосфере 30-х годов обращение к исторической теме выражало желание писателей-антифашистов осмыслить бурную, напряженную и противоречивую современность путем анализа исторических событий и параллелей. Писатели стремились использовать опыт человечества для распознавания судеб сегодняшнего дня. Жанр исторического романа приобрел невиданную ранее способность отвечать самым жгучим духовным запросам времени. История открывала широкие возможности для прослеживания великих гуманистических традиций и укрепления боевого духа современников. Писатели разных поколений и различной мировоззренческой направленности, объединенные общей задачей, создали художественные ценности непреходящего значения. Романы об Иосифе Томаса Манна, диалогия о Генрихе IV Генриха Манна, исторические романы о далеком прошлом Л. Фейхтвангера и о первой мировой войне А. Цвейга, «Сервантес» Б. Франка и «Эразм Роттердамский» С. Цвейга, произведения на историческую тему, созданные И. Бехером, Б. Брехтом, Ф. Вольфом, В. Бределем, — этот перечень указывает на масштабность художественного явления, но не на его границы.

Обе книги Генриха Манна — исторические произведения прежде всего в том смысле, что в них действительно речь идет о Генрихе IV, Монтене, адмирале Колиньи, Екатерине Медичи и ее дворе, рассказывается о французском, испанском, английском национальном развитии на рубеже XVI—XVII вв. В них воссоздаются обычаи, быт, нравы, которые были характерны для духовной и материальной жизни эпохи религиозных войн во Франции. Верность просветительским устремлениям, свойственная в разной мере всем периодам творческой деятельности Г. Манна, проявилась в этих романах с исключительной целеустремленностью. «Генрих IV» является, по сути, одновременно историческим романом и «романом воспитания» в духе произведений великих реалистов прошлого. Уже наименования обеих книг, повествующих о «юности» и «зрелых годах» героя, указывают на то, что перед нами видоизмененный, но все же издавна утвердившийся в немецкой литературе «роман воспитания» — «Erziehungroman». Перед читателем разворачивается процесс гуманистического «воспитания чувств» героя и применения им на практике принципов гуманизма в годы духовной зрелости и правления страной.

Литературно-историческое значение «Генриха IV» состоит в том, что писатель поднялся над чисто критическим отношением к действительности и создал героя, который одарен способностью видеть противоречия общественного развития и влиять на ход событий. Генрих IV, «посланник разума и человеческого счастья», завоевал немецкому критическому реализму новый человеческий тип.

Это был не только крупный шаг в творческом развитии самого писателя. Король-воин Г. Манна существенными чертами выделяется в ряду других героев немецкого антифашистского исторического романа.

¹⁸ Н. С. Лейтес. Немецкий роман 1919—1945. Пермь, 1975, стр. 293.

Генрих — объединитель нации. Он противник расовой исключительности и поборник единства страны. Он сражается против фанатизма, за веротерпимость и гуманность. Он сын эпохи Возрождения и вождь своего народа. Не личное честолюбие движет им, а благородная цель — спасти народ от разрушительных междоусобных войн. Он ведет войну, чтобы больше никогда не было войн. Он стоит во главе прогресса, олицетворяет разум нации, руководит борьбой с темными силами варварства, иррационализма и разрушения, теми силами, которые, согласно исторической концепции писателя, в XX в. получили свое воплощение в отвратительном облике фашизма.

Генрих выступал в союзе с народом, в народе черпал силы. Это — гуманист на коне, и он одерживает верх в ожесточенном сражении, защищая судьбы нации.

Борьбе Генриха IV против сил реакции писатель придает широкие масштабы. Он вкладывает в уста соратника Генриха поэта Агриппы д'Обинье торжественные слова: «Друзья! Нашей победы ждет все человечество, самые дальние страны взирают на нас и все гонимые. С нами множество униженных, угнетенных, а также совесть мыслителей».

Генрих сражался рука об руку с философом Монтенем. Их объединила идея служения миру, и скептицизм Монтеня был родствен религиозному вольнодумству Генриха. Манн выделил в облике Монтеня не только здравый скептицизм, направленный против средневекового обскурантизма, но и нечто более существенное: характер Монтеня предстал как живое воплощение единства мысли и действия, которого так недоставало многим немцам. Монтень — гуманист и воин, он боролся пером и мечом, оба вида оружия были ему одинаково важны. «...Удару меча борцов за свободу, — говорил в 1938 г. Г. Манн, — всегда предшествовала рана, нанесенная словом»¹⁹.

Несомненно, образ Генриха выписан в романе с наибольшей тщательностью. Но с великолепным знанием человеческой души обрисованы и другие герои диалогии. Странники Генриха — д'Обинье, Монтень, Жанна д'Альбре, адмирал Колиньи, Габриель д'Эстре, как и главные носители идеи «зла» — герцог Гиз, Екатерина Медичи и ее сыновья, наделены четко индивидуализированными характерами. Писатель, как давно уже было отмечено в советской критике, создал «типические образы эпохи».

Народ изображен как самая могущественная сила. К нему обратился Генрих Наваррский, добиваясь престола, и его же старалась использовать в своих интересах католическая лига. Французские крестьяне и парижские низы выведены автором на всем протяжении обоих романов, и борьба за народ как за решающую боевую силу определила устремления обоих враждующих лагерей — гугенотского и католического. Но народ, в изображении писателя, — это пока еще слепая, хотя и могучая сила. Он поддается агитации и религиозному экстазу, его можно обмануть и направить против собственных интересов. Он не способен пока еще выдвинуть вождей из своей среды.

Социальная программа Генриха IV представляет собой одну из тех грандиозных и благородных утопий, на которые была так щедра гуманистическая мысль Возрождения. Она не могла не прийти в столкновение с жестокой реальностью событий, описанных во втором романе. И это обстоятельство отразилось также и в стиле. Стройная композиция, обилие света и тепла, эпически плавная, без нервического напряжения речь — таковы компоненты стиля первого романа. Во втором — они частично видоизменяются.

Нарастающие в душе героя противоречия между целью и результатом его действий, между сердечным порывом и государственной осмотрительностью, между доброй волей и социальной предопределенностью его по-

¹⁹ «Интернациональная литература», 1938, № 8, стр. 232.

ступков, невозможность быстро осуществить переход от «недавнего беззакония» к «господству права» и отсюда — смятение чувств и мыслей обусловили стилистические особенности второго романа. Внутренний монолог, занимающий как художественный прием значительное место в обоих романах, становится все более психологически сложным и мрачным, «речь теряет по временам свою эпическую размеренность и простоту, все чаще появляются предваряющие события предзнаменования, некоторые главы, как, например, глава «Черная курица», написаны в духе гофмановских фантазмагорий...»²⁰.

Романы о Генрихе IV, проникнутые верой в исторический прогресс, оптимистичны по своей общей тональности. «Но вместе с тем они, как по изображению эпохи с ее жестокостями и остающимися в ней непоколебимыми до конца силами зла, так и по отношению к личной судьбе героя, — трагичны. Это противоречие не случайно, ибо оно отражает очень важную сторону гуманистической и философской концепции писателя»²¹. Личная трагедия Генриха IV порождена реальными битвами и поражениями позднего Ренессанса. Автор достаточно прозорителен и умудрен опытом, чтобы не рассматривать историю человечества как гладкую эволюцию, не знающую zigzags и отступлений. «...Воплощение высоких принципов гуманизма в жизни было неизбежно ограничено рамками истории, рамками эпохи»²². Высокая мечта о гармоническом обществе столкнулась с ограниченными возможностями времени. Не религиозно-мистические или декадентские представления о неизбежной греховности и обреченности человеческого рода, а трезвый философский взгляд на противоречивую природу исторического прогресса придал наиболее оптимистическому роману писателя цемпящий трагизм и — особенно во второй книге — тревогу за дальнейшие судьбы людей. Вместе с тем даже в трудные минуты героя романа не покидали уверенность в лучшем будущем людей и сознание своей сопричастности этому будущему. «Мы окончим свой день. Но след нашего сознания перейдет в другие умы, потом еще в другие. Спустя столетия явится порода людей, которая будет думать и действовать, как мы»²³.

Замысел автора вел к современности. Генрих, в его представлении, — одна из крупнейших фигур в том преемственном историческом движении, которое впоследствии выдвинуло из своих рядов якобинцев. Более того, в книге «Обзор века» Манн писал: «Освободитель Генрих IV действовал по-революционному, сегодня его могли бы назвать большевиком»²⁴.

Современный подтекст романа выступает и в общем замысле книги и в отдельных ее эпизодах. Многозначительны горькие раздумья Генриха после Варфоломеевской ночи о том, что он пренебрег предупреждениями и не принял нужных мер, чтобы уберечь гугенотов от гибели. Характерна и такая деталь при описании Варфоломеевской ночи: «А вот из проулка кого-то выводит белогвардеец-одиночка...» («von einem allein arbeitenden Weissgardisten»), — так лексически соотнесены понятия из разных веков. И приведенный выше возглас Агриппы д'Обинье навеян современной Г. Манну исторической ситуацией — именно победы над фашизмом «ждало все человечество».

Современность стала содержанием публицистических книг Г. Манна. Публицистическая трилогия — книги «Ненависть», «Настанет день», «Мужество» — позволяет соотнести творческий метод Г. Манна с принципами наиболее передового художественного метода нашего времени.

²⁰ И. Миримский. Вступительная статья. — Г. Манн. Сочинения в восьми томах, т. 1, стр. 49.

²¹ Н. Серебров. Генрих Манн. М., 1964, стр. 254.

²² Е. Кипович. Тема воинствующего гуманизма. — «Интернациональная литература», 1939, № 1, стр. 148.

²³ Г. Манн. Сочинения в восьми томах, т. 7, стр. 649.

²⁴ Н. Манн. Ein Zeitalter wird besichtigt, S. 149.

В сборнике «Настанет день» Генрих Манн воссоздал мужественный образ Рудольфа Клауса, деятельного участника движения Сопротивления, погибшего от руки фашистского палача. Старый член КПГ, Клаус был в годы Веймарской республики одним из руководителей Коммунистического союза молодежи; за участие в мартовских боях 1921 г. он был приговорен к пожизненному заключению. Именно о Клаусе писал в тюрьме Эрнст Тельман, отмечая, что в нем воплотились лучшие национальные черты. Образ коммуниста стал под пером Г. Манна символом бессмертия немецкого народа.

Новое качество публицистических книг Г. Манна проявилось в широте государственных замыслов писателя. «Будущая форма человеческой свободы должна быть социалистической», — утверждал он. Нужно воспитать новые профессиональные кадры революционеров, «в подпольных школах нужно готовить офицеров социалистической революции»²⁵.

Г. Манн нашел подлинных героев XX в. среди борцов-коммунистов. «...Германские подпольщики написали мне письмо, — рассказывает Манн, — которое пришло ко мне окольными путями... И я узнал, что тысячи германских рабочих осведомлены обо мне и особенно о моих словах, посвященных светлой памяти Рудольфа Клауса. Я счастлив, что ныне есть немцы, которых можно почитать как подлинных героев. Я никогда раньше не испытывал этого чувства. Написать об этих героях — священная обязанность»²⁶.

В 1936 г. в публицистической статье «Путь немецких рабочих» (вошедшей затем в сборник «Мужество») Г. Манн создал образ борца-антифашиста Эдгара Андре, гамбургского портового рабочего. Эдгар Андре был схвачен фашистами и после жестоких издевательств казнен. Нацисты хотели получить от него материалы, которые они могли бы использовать в процессе против Тельмана. Вдохновленный примером Георгия Димитрова, превратившего Лейпцигский процесс в суд над фашистским варварством, Эдгар Андре выступил на суде с обвинительной речью против нацистского режима. Он заявил: «Господа, если верховный прокурор требует в добавление ко всему, чтобы я был лишен чести, — то я заявляю: ваша честь — не моя честь, моя честь — не ваша честь, потому что нас разделяют мировоззрения, нас разделяют классы, нас разделяет глубокая пропасть... Я жил борцом, борцом и умру». И Генрих Манн взволнованно пишет: «Такого еще не бывало, такое достигается лишь с великим напряжением: твердость убеждения, связанная с высотой и чистотой его формулировок. Мы слышим здесь героя, преодолевшего смерть. Эти слова будут сохранены для времен, когда победоносный народ обратится к самым высоким образцам своего прошлого»²⁷.



Генрих Манн

Гравюра Вилли Гейгера, 1921

²⁵ H. M a n n. Es kommt der Tag. Zürich, 1936, S. 210, 218.

²⁶ Г. М а н н. Голова. М., 1937, стр. 6.

²⁷ Г. М а н н. Сочинения в восьми томах, т. 8, стр. 540—541.

Кто истинный победитель в тех схватках, которые с такой выразительной лаконичностью изобразил писатель? Судья или подсудимый? Палач или жертва? Писатель видел бессмертие своих героев в продолжавшейся борьбе Коммунистической партии, Народного фронта против фашизма. Сама смерть героев была апелляцией к душам и умам людей. Писатель показывает своих героев в кульминационный момент их жизни, в самых напряженных ситуациях. Он не сообщает нам ничего о прошлом героя: его юности, пути в партию, о его личных привязанностях, обстоятельствах ареста. Но мы видим героя непреклонным и мужественным, понимаем, что в этом мужестве последнего часа концентрируется весь его политический опыт, раскрывается характер. Наряду с отнесенным в историческую давность героическим гуманизмом на коне Генрихом IV, появляется образ реального героя — современника, участника антифашистского Сопротивления. И создание образа коммуниста означало для Г. Манна не только расширение тематики; это было художественное завоевание, придававшее иную тональность его искусству. Писатель был убежден в реальной, а не только нравственной победе социального прогресса. «Революция, которая сейчас происходит, имеет одну цель: новый гуманизм. «Новый гуманизм будет социалистическим»²⁸, — утверждал Г. Манн в книге «Мужество». И эта победа будет достигнута вместе с Советским Союзом. «Что касается меня, — отвечал он немецким подпольщикам, — то я с вами, с тем, кто пишет мне: без социалистического Советского Союза невозможен мир, а также немецкое народное государство»²⁹.

Публицистическая трилогия примечательна тем, что демонстрирует слияние эстетического идеала писателя с живым человеческим типом. И то обстоятельство, что совпадение мечты и действительности произошло в образе коммуниста, расширило творческий метод художника, обогатило его новыми эстетическими возможностями, которые открывал в немецкой литературе социалистический реализм. «То чрезвычайное, что содержится в статьях, опубликованных Генрихом Манном в эмиграции, — это дух наступления, которым они проникнуты», — писал Б. Брехт в «Заметках к книге Генриха Манна «Мужество»³⁰.

3

Весной 1939 г., когда предвоенная обстановка в Европе достигла крайнего напряжения, немецкие писатели стали покидать Францию. Через Вилли Бределя Генрих Манн обратился к советским писателям с просьбой предоставить ему в случае войны политическое убежище в Советском Союзе. В ответ на эту просьбу была отправлена телеграмма за подписью А. Фадеева и А. Толстого: «Ницца. Генриху Манну. Советские писатели рады Вас видеть в СССР и приглашают Вас приехать. Виза приготовлена в Париже. Ждем Вашего извещения»³¹.

Стремясь как можно дольше участвовать в антифашистской борьбе во Франции, Генрих Манн очутился в оккупированной фашистами стране. 12 сентября 1940 г. в Марселе образовалась группа беженцев, в состав которой вошли Генрих Манн, Л. Фейхтвангер и Ф. Верфель. Теперь дорога спасения вела через Пиренеи и Лиссабон в США. Писатель поселился в Калифорнии, где вместе с Томасом Манном и Л. Фейхтвангером прожил вплоть до весны 1950 г.

Несостоявшаяся поездка в СССР, трудная и полная лишений жизнь в США наводила писателя на горькие размышления. «Сегодня я много значу в далекой стране, — говорил он о Советском Союзе, — но совсем не в той, по земле которой ступает моя нога»³².

²⁸ Н. М а n n. *Mut.* Paris, 1939, S. 213.

²⁹ Там же, стр. 292.

³⁰ Архив Г. Манна в Академии искусств ГДР, ф. 5, В 49/2.

³¹ ЦГАЛИ, ф. 633, оп. 1, ед. хр. 429.

³² Н. М а n n. *Ein Zeitalter wird besichtigt*, S. 232.

Когда гитлеровская Германия напала на Советский Союз, Генрих Манн в исполненных гнева строках заклеил «отвратительное преступление фашизма». Всем сердцем был он на стороне Советского государства, которому незадолго до этого посвятил свои замечательные очерки «СССР — надежда передового человечества», «Велик образ СССР», «Идея, воплощенная в жизнь» и др. В одном из них он писал: «Пусть знает Советский Союз, какой гуманистический пример он показал миру. Где бы на земле люди ни боролись за свою независимость, за право самим строить свое счастье,— везде с ними рядом стоит великий образ Советского Союза»³³. Даже в самые тяжелые для нашей страны месяцы войны Г. Манн высказывал твердую убежденность в том, что победа Советского Союза неизбежна. 17 декабря 1941 г. он писал советским писателям: «Никогда Советский Союз не станет жертвой какого-нибудь Гитлера и его наемников. С первого же дня войны я знал и утверждал, каков будет ее исход: вторгшиеся войска неизбежно будут опрокинуты и отброшены, и Красная Армия начнет наступление против Германии»³⁴.

С военным разгромом нацизма писатель связывал свои надежды на демократическое обновление Германии, на укрепление позиций демократии в странах Запада.

После окончания войны Г. Манн был потрясен быстрым ростом политической реакции в США. С тревогой встретил он начало «холодной войны» и новую вспышку военной истерии. В 1947 г., в предисловии к сборнику «Рассвет» («Morgengröte») он выразил твердое убеждение в том, что планы реакционной военщины будут сорваны растущим движением борцов за мир. «Люди, которые разрабатывают новые планы мирового господства,— писал он в мае 1949 г.— не могут похвалиться успехами. Все эти планы обречены на провал»³⁵.

Выступления Генриха Манна в защиту мира и демократии не остались без последствий. Писатель был фактически лишен возможности издавать свои книги в США. Америка игнорировала его мировую известность. Оставшись без средств к существованию, он вынужден был одно время работать конторским служащим.

В первые годы своего пребывания в США Г. Манн работает над автобиографической книгой «Обзор века» («Ein Zeitalter wird besichtigt», 1945). История Германии от последних десятилетий XIX в. до второй мировой войны предстает в ней в зеркале личных воспоминаний писателя, летопись важнейших политических, общественно-исторических и культурных событий эпохи тесно переплетается с историей духовного становления и развития автора. Генрих Манн не только вспоминает и анализирует минувшую эпоху, он судит — защищает и обвиняет ее. Решающим критерием оценки исторических событий и деятелей является в глазах писателя соотношение «духа» и «действия»: абстрактная бездейственная духовность неполноценна, ибо бессильна противостоять бездуховному действию. Таков урок Германии. И именно поэтому Г. Манн так высоко оценивает историческую роль Октябрьской революции и так высоко ставит пример русской классической литературы, подготовившей почву к восприятию идей социализма: «Сто лет великой литературы — это русская революция перед революцией»³⁶.

Не следует, конечно, преувеличивать: книга «Обзор века» не была вполне свободна от некоторых либеральных иллюзий, от известной снисходительности в оценке государственных деятелей Запада. В американской эмиграции, вне прежних тесных связей с организациями антифашистского Сопротивления писатель оказался изолированным от идейного родника, влившего в него так много творческих сил в 30-е годы. Это

³³ Г. Манн. Сочинения в восьми томах, т. 8, стр. 576.

³⁴ Там же, стр. 661.

³⁵ Архив Г. Манна в Академии искусств ГДР.

³⁶ Н. Манн. Ein Zeitalter wird besichtigt, S. 46.

отчасти сказалось на публицистике Г. Манна и еще больше на его романах.

Чешский патриот Павел Овдрачек, герой киноромана «Лидице» («Lidice», 1943), и французский коммунист Вертюга, выведенный в романе «Дыхание» («Der Atem», 1949), оказались художественно менее убедительны и полнокровны, чем образы коммунистов в публицистике 30-х годов. Новые произведения возникли как результат умозрительного подхода к жизненным явлениям, недостаточно подкрепленного опытом. Разумеется, Г. Манн в то время не мог знать истории убийства Гейдриха, как она стала известна из позднейших публикаций.

Наиболее впечатляющей в киноромане оказалась его разоблачительная линия — галерея сатирических портретов гитлеровцев — от протектора Гейдриха до рядового солдата. Неподвижное, с застывшим выражением злости и высокомерия лицо, «металлический голос» и деревянная походка делали протектора Чехии и Моравии похожим на человека-автомата, именно этот автоматизм поступков и мыслей Г. Манн считал одним из самых разрушительных явлений, которые гитлеризм внес в сознание нации.

Жанр киносценария, новый в художественной практике писателя, сочетал эпический размах и сюжетный динамизм с отточенным драматическим диалогом. «Лидице» было первым образцом подобного жанра в демократической немецкой литературе.

Роман «Дыхание» выразил глубокие чувства немецкого писателя к французским коммунистам, участникам движения Сопротивления. Однако не французский коммунист Вертюга находится в центре повествования. Сквозь призму двух последних дней героини — госпожи Кобальт — прослеживается жизнь «женщины с волшебным голосом», сочетающей общественную пассивность с личной честностью и обаянием. Произведение звучит как реквием старой интеллигенции, изжившей себя на исторической арене, как отходная миру, оказавшемуся неспособным противостоять «злу» и объединить людей «духа» с людьми «действия». Книга пронизана нотками жалости и мистической символической, тревожной и щемящей тоской, усложнившей художественную ткань романа.

Незавершенным остался изданный после смерти писателя диалогизированный роман «Печальная история Фридриха Великого» («Die traurige Geschichte von Friedrich dem Grossen», 1958). Едкий скепсис пронизывает это произведение. Фридрих II был задуман как носитель негативных моральных качеств и политических устремлений. Он был «велик» тем, что вел завоевательные войны, милитаризировал страну и насаждал дух верноподданничества. Он «велик» необъятной ненавистью к достоинству человека и свободе человеческой мысли.

Из последних произведений Г. Манна наиболее цельное впечатление оставляет сатирический роман «Прием в свете» («Empfang bei der Welt»), опубликованный после смерти автора в 1956 г. Над этим романом работа шла параллельно с книгой «Обзор века». Между обоими произведениями несомненная перекличка. В «Обзоре века» Манн подверг критическому рассмотрению важнейшие события в Германии и в мире, начиная с возникновения Империи и почти вплоть до краха гитлеровского рейха. Герои романа «Прием в свете» сформировались под воздействием этих общественно-исторических процессов. Роман как бы вырос из авторских размышлений над судьбами буржуазии в XX в. И еще: «Обзор века» справедливо рассматривается исследователями как книга, подводящая итоги полувековой общественно-публицистической деятельности писателя. Роман — это тоже в известном плане итоговое произведение, последний сатирический роман писателя.

«Прием в свете» привлекает внимание специфической формой, характерной для художественного мастерства позднего Г. Манна. Безудержный, как бы совершенно «нереалистический» полет авторской фантазии

смело сочетается со строгой и скупой манерой описовки характеров. Едкая, исполненная презрения сатира на буржуазные законы и нравы, с одной стороны, и с другой — сцены наполовину мистические, проникнутые духом упадка. Генрих Манн метко клеймит пороки империалистического общества, но избегает прямого ответа на вопрос, где и когда происходят события, описанные в романе. Он создает обобщенную и несколько абстрактную картину жизни европейского космополитического «высшего общества», черты которого полностью сложились в 30—40-х годах XX в. Новый облик современного буржуа и светская жизнь буржуазного «бомонда» составляют основное содержание романа.

Черты национального колорита намеренно сняты или стерты автором. Изолированность главных героев — любящих друг друга Андре и Стефании — от конкретных форм общественной жизни еще более усугубили условность и неопределенность ситуации. Как и в романе «Дыхание», здесь ведутся длинные диалоги на французском или английском языках, иногда персонажи вставляют в свою речь итальянские, испанские или чешские слова. Но если в романе «Дыхание» иностранная речь служила дополнительным средством для национальной детерминации личности, то здесь многоязычие указывало как раз на отсутствие национальных черт в характере героев. Даже их имена скорее затрудняют, чем облегчают определение их национальной принадлежности. Справедливо замечание Томаса Манна: «Прием в свете» — это «страшная общественная сатира, арена действия которой везде и нигде»³⁷.

Тематическая переключка с одним из самых ранних сатирических романов Г. Манна «Земля обетованная» — существенная особенность последнего романа. обстоятельно развертывает Г. Манн сквозную для своего творчества идею несовместимости подлинного искусства с общественными порядками, построенными на погоне за прибылью. Он показывает, как гибнет в человеке все живое и здоровое, если он попадает в орбиту влияния «высшего общества» и если имеет несчастье (пусть вначале это кажется счастьем) прикоснуться к «золотому тельцу».

Но до чего же изменились люди, вхожие в «высшие круги», за последние 50 лет! Они и раньше не отличались искренностью, честностью, благородством мыслей, чистотой поступков. Но они были уверены в своем будущем, целеустремленно и энергично осуществляли свои замыслы, хотя и проявляли при этом эгоизм, жестокость, звериную хватку. Теперь это тоже хищники, но уже хищники мелкие, не раз битые. Они по-прежнему опасны, но уже скорее как грызуны, которые разносят заразу. Европейский «бомонд» вырожден, ибо были утрачены перспективы благоприятного развития буржуазного общества в целом. Ночной прием у оперного антрепренера Артура изображен Манном в духе легендарного трагического пиршества Валтасара. Символично, что имя Валтасара носит отец Артура — миллионер, умирающий в тот момент, когда сын, превративший свое искусство в средство обогащения, буйно и непристойно веселится накануне банкротства.

Тема золота и поклонения перед ним преобладает в романе и определяет многие изобразительные детали. Как некогда в романе «Земля обетованная», цвета одежды и драгоценностей, окраска мебели, безделушек и т. д. строго подобраны автором. Превалируют оттенки таких возбуждающих цветов, как красный, золотой, желтый, огненный. Даже фрак у Артура — карминного цвета, даже палочка у дирижера — из чистого золота. По меткому выражению одной певички, в доме Артура «везде воняет золотом», в нем явственно ощутимы признаки смерти и разложения.

Андре и Стефания отчетливо уловили эти признаки в обществе, в котором выросли. Считая себя представителями «нового поколения», они безбоязненно, хотя как бы вполголоса, произнесли приговор старому миру.

³⁷ Th. Mann. Gesammelte Werke, Bd. XI. Berlin, 1955, S. 770.

Тому, чему вы говорите «да», мы говорим «нет» — заявили они. «Эти дети, — замечает писатель, — в общем были спокойны: немногим раньше, немногим позже, но все скоро будет сломлено»³⁸.

Скоро все будет сломлено — таков итог романа. Это заключительный аккорд и всего творчества Генриха Манна. Вывод дался тем легче, что Генрих Манн твердо знал, какое будущее ожидает человечество.

«Прием в свете» — художественно менее совершенное произведение, чем, скажем, «Верноподданный» или диалогия о Генрихе IV. Но и в по-смертно изданном романе писатель остался верен основному пафосу своего творчества — презрению и ненависти к империалистической буржуазии.

В феврале 1950 г. Генрих Манн сообщил в письме к Арнольду Цвейгу о своем окончательном решении вернуться в Европу. Он намеревался поселиться в ГДР. Несмотря на тяжелое недомогание, он собирался принять пост президента Германской Академии искусств в Берлине. Однако состояние здоровья быстро ухудшалось. 12 марта Генрих Манн умер, так и не увидев демократической Германии, борьбе за которую он отдал свыше пятидесяти лет напряженного труда.

³⁸ Н. М а н н. Empfang bei der Welt. Berlin, 1956, S. 175.

ГЕССЕ

Герман Гессе, немецкий писатель, многие годы проживший в Швейцарии, — одно из интереснейших явлений западноевропейской культуры и литературы первой половины XX в. Его творчество многогранно: Гессе — прозаик, поэт, эссеист, литературный критик, художник, но, безусловно, наибольший интерес представляют его прозаические произведения: романы, повести, рассказы. Гессе нередко сопоставляют с Томасом Манном, с которым его связывала многолетняя дружба, некое «духовное родство». Оба писателя говорили в своих произведениях о безысходности кризиса современного буржуазного мира, о подавлении в нем «духовного начала». Оба мучились вопросом о месте искусства в современной действительности, о долге человека и художника перед обществом. При этом каждый шел своим путем.

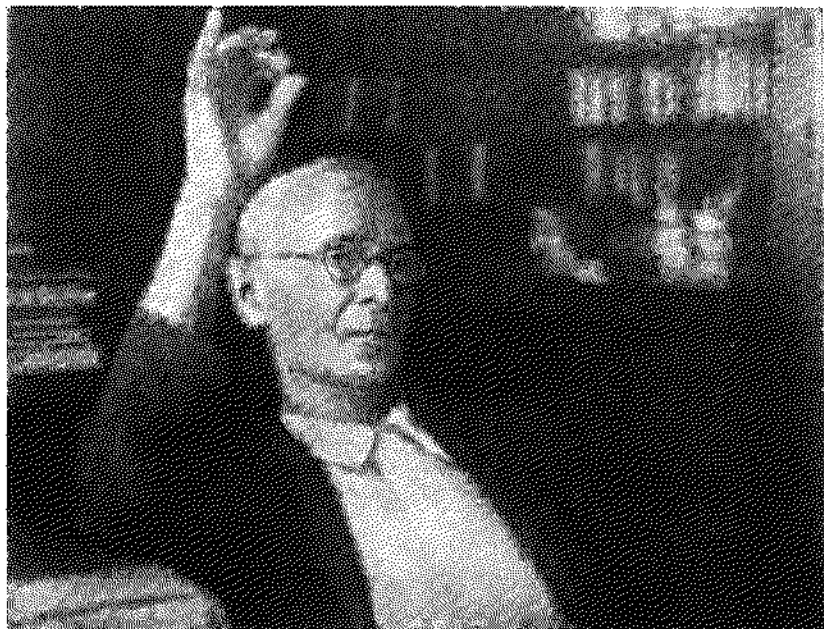
Гессе был далек от бескомпромиссности критических воззрений и от демократизма позднего Томаса Манна. Но он никогда не был олицетворением спокойствия, гармонии и «чистой духовности», каким его часто представляли, этаким «мудрецом из Монтаньолы».

В центре творчества гуманиста Гессе стоит судьба человека, его стремление к совершенству, поиски путей к нему. Гессе созвучен Гёте в своих неустанных поисках меры, гармонии, прекрасного. Ни вне, ни внутри человека он не находил этой гармонии: он наблюдал, как общество и внутренний мир людей раздираются противоречиями. По собственным словам Гессе, он всю жизнь был «ищущим» писателем, глубоко неудовлетворенным и находившим в себе смелость не уклоняться от собственных сомнений. Сам он считал, что не гармония, а постоянная борьба характеризует его творчество — борьба за обретение пути, на котором люди смогли бы избавиться от угрожающих им бед.

1

Герман Гессе (Hermann Hesse, 1877—1962) родился в небольшом пшавском городке Кальве, в скромной семье pietистского проповедника Иоганна Гессе. Его второй родиной стала Швейцария, где он прожил несколько лет в детстве. Гессе был страстно привязан к своим родителям, особенно к матери, но его тяготил царивший в семье дух церковного благочестия, вечных ограничений и запретов, и он закалял свой характер в борьбе с ним. Пятнадцати лет он сбежал из Маульброннской семинарии, где готовили теологов, — учеба там была единственной возможностью для небогатого и способного юноши получить образование на казенный счет. Такая будущность не устраивала юного Гессе, и против воли родителей он начал самостоятельную жизнь.

Гессе порвал с домом и с Маульбронном, но ему навсегда остался близок идеализированный мир его детства, мир строгой христианской морали и нравственной чистоты. Он особо выделяет «ненационалистический» характер своего дома, терпимость и широту духовных интересов, в значи-



Герман Гессе

Фотография

тельной мере вносимую в семью его дедом с материнской стороны Германом Гундертом, видным индологом и миссионером. Впоследствии Гессе не раз создавал в своем воображении другой, преображенный мечтой Маульбронн, прибежище духа, где вдали от мирских тревожений благочестивые старцы и их преданные ученики ищут бога и истину. И он всю жизнь стремился туда, в этот свой «монастырь», в свой Маульбронн, — и всю жизнь, затосковав, уходил оттуда к людям.

После побега из семинарии Гессе переменил ряд городов и профессий, усердно занимался самообразованием, много читал. Больше всего юношу привлекали Гёте, Шиллер, Жан-Поль Рихтер, романтики. Он сам стал пробовать писать в духе распространенного в те годы в Германии неоромантизма.

Несколько лет молодой Гессе прожил в Тюбингене, работая служащим в книготорговой фирме, а с 1899 г. поселился в Базеле, где начал печатать свои первые прозаические и стихотворные произведения. В том же году он дебютировал небольшим сборником стихов «Романтические песни» («*Romantische Lieder*») и прозаической книжкой «Час после полуночи» («*Stunde nach Mitternacht*»). И в стихах, и в прозаических отрывках очень сильно непосредственное влияние романтизма, а также творчества поэтов и писателей, с ним соприкасавшихся: тут и Новалис, и Гёльдерлин, и Мёрике, и Генрих Гейне. Все это перемешано с мощными символистскими и неоромантическими веяниями. Тем не менее Гессе удалось создать единство тона и придать повествованию немалую искренность и лиризм: герой Гессе спасается от жестокого мира обыденности и прозы в царстве фантазии, красоты и искусства.

Стихи и проза соседствовали и перекликались в творчестве Гесса всю жизнь, дополняя друг друга. Так, уже вышедшее в 1901 г. типично неоромантическое произведение «Герман Лаушер» (в первом издании — «*Zapiski i stixi iz nasledija Germana Laušera*» — «*Hinterlassene Schriften und Gedichten von Hermann Lauscher*») объединило в своем составе стихи, прозаические отрывки и дневниковые записи героя. В «Гер-

мане Лаушере» опять то же противопоставление, что и в более ранних произведениях: герой, эстет и романтик, — и жестокий бюргерский мир. Однако Герман Лаушер не может жить и в романтическом одиночестве. Подобная коллизия, навеянная романтизмом, стержневой нитью проходит через все творчество Гессе. Обычна она и для других писателей-неоромантиков тех лет, среди которых молодого Гессе выгодно отличала прежде всего сила и правдивость чувства и отсутствие претенциозности. Недаром юного автора заметил известный берлинский книгоиздатель Фишер и сам предложил Гессе опубликовать у него свое следующее произведение.

Этим произведением оказалась повесть «Петер Каменцинд» («Peter Kamenzind», 1904), сразу принесшая Гессе известность и материальную независимость. Повесть привлекала читателей страстным призывом к чело-вечности, простоте и правде, одухотворенными описаниями природы, красотой и народностью языка. Уже в те годы Гессе волнует проблема взаимоотношений общества и художника, определение роли искусства в жизни людей. После многих исканий и разочарований герой приходит к некоему условно благополучному финалу: возвращается в родную деревушку и становится там трактирщиком, ибо проникся убеждением, что жить следует среди простых людей и только там может возникнуть подлинное искусство.

«Петер Каменцинд» — значительный шаг на пути к реалистическому искусству. Петер Каменцинд близок романтику Лаушеру из предыдущей книги, но больше, чем тот, наделен плотью и кровью, перенесен в более достоверное окружение. Лаушер — скорее скептик. Каменцинд — наивный мечтатель, постепенно прозревающий в результате жизненных утрат и ударов. Если ранее преобладающим тоном Гессе была меланхолия, то теперь в описании господствует мягкий юмор, хотя и не лишенный горечи. При этом в произведении Гессе, типичном немецком «романе воспитания» (Entwicklungsroman), прослеживается главным образом не внешняя, а внутренняя биография героя, идейное развитие которого во многом повторяет путь самого писателя (его увлечение Гёте, Шиллером и романтиками, открытие Готфрида Келлера, пристальное чтение сочинений Франциска Ассизского и почерпнутые из них идеи любви к людям, малым и убогим, и т. п.). Новое в «Каменцинде» — важное для героев Гессе сочетание: порыв к красоте, к природе, к искусству и мотив служения людям.

Своими учителями Гессе в то время называл Гёте, Эйхендорфа и Келлера, особенно часто Келлера, творчество которого действительно оказало большое влияние на процесс становления Гессе-реалиста. Более всего это влияние заметно в его следующей повести «Под колесами» («Unterm Rad», 1906), реалистическом произведении с характерной для немецкой литературы начала века темой школы. Гессе выступает здесь в защиту ребенка — «естественного человека» — против порочной антигуманистической системы воспитания в кайзеровской Германии. (Об этом писали в те же годы Томас Манн в «Будденброках», Генрих Манн в «Учителе-Гнусе», Эмиль Штраус, несколько позже Леонгард Франк и др.). В повести «Под колесами» углублялась социальная критика, сами характеристики героев стали резче и смелее. Гессе приходит здесь к все более серьезным обобщениям, показывает, что немецкая школа служит реакционному государству, поставляя верноподданных. Высшее ее развитие и воплощение для него — «муштра казармы». При описании почтенных бюргеров и наставников молодежи Гессе становится едким, доходящим до гротеска сатириком, мастером скрытой иронии и горького, печального юмора.

Сюжет повести несложен. Одаренного Ганса Гибенрата, посланного «отцами города» держать экзамен в знаменитую Маульброннскую семинарию, принуждают к изнурительной зубрежке, лишают игр, общения

с природой, не падаят неокрепшего здоровья мальчика. Та же зубрежка и занятия схоластикой составляют основу распорядка и в семинарии. Дружба с поэтическим бунтарем Гейльнером открывает Гансу другие, высшие интересы, и после побега Гейльнера из семинарии Ганс уже не способен к прежней жизни. Не может он найти свое место и в родном городке, где становится подмастерьем: он как бы попал «под колеса» какой-то огромной бездушной машины. Умышленно или случайно он тонет в реке, возвращаясь с первой в жизни пирушки. Из жизни вытолкнут человек, которого, как всякого на земле, ожидало столько прекрасного: природа, дружба, любовь, родной народ с его трудом и искусством — все, что так тонко и проникновенно умеет воспевать Гессе-лирик. Впервые в произведении Гессе прозвучала нота безысходности, трагизма. В истории Гибенрата много автобиографического, хотя автору в этой повести близок и другой образ — бунтарь и отрицатель основ Гейльнер.

После новых литературных успехов Гессе смог осуществить свою мечту об идиллической уединенной жизни среди природы — с женой, одним-двумя друзьями, мечту о занятиях искусствами, страстно увлекавшем его музицировании и т. п. Он поселился в деревушке Гайенхофен на берегу Боденского озера, но уже через несколько лет деревенская идиллия начала заметно тяготить Гессе; он снова затосковал по странствиям, переменам, по сутолоке больших городов. Его влечет общественная жизнь. В то время писатель все чаще выступает в прессе, а с 1907 по 1912 г. даже сам издает (вместе с демократическим баварским журналистом и сатириком Людвигом Тома) журнал «Март», оппозиционный по отношению к режиму Вильгельма II. Сотрудничал Гессе и в известном мюнхенском сатирическом журнале «Симплициссимус», который возглавлял тот же Тома.

В предвоенные годы Гессе создал еще два романа: «Гертруда» («Gertrud», 1910) и «Росхальде» («Rosshalde», 1914), посвященные, как и «Каменцинд», теме искусства и одиночества художника. Общее для них — абсолютное неприятие буржуазного мира; одни герои Гессе гибнут, как певец Муот, другие, как музыкант Кун, смиряются перед жизнью и целиком посвящают себя искусству. Муот и Кун из романа «Гертруда» — одна из попыток Гессе дать две вариации одной личности — прием, постоянно применявшийся писателем. Намеками на такую пару героев были уже Каменцинд и его друг Рихард, а также Гибенрат и Гейльнер в повести «Под колесами». Гессе показывает разные варианты поисков выхода из тупика и одиночества — среди них и тот, который выбрал художник Веррагут из романа «Росхальде», решивший, по совету друга, совершить путешествие в далекую экзотическую Индию.

В эти же годы Гессе продолжал писать лирические стихи, объединенные в сборнике «В пути» («Unterwegs», 1911). Короткие, немудреные по форме картинки природы обычно оказываются у него зеркалом человеческих чувств. Лирический герой Гессе — мечтатель, путник, наблюдатель; описываются в стихах обычно сумерки, ночь, туман, преобладающим тоном является грусть, меланхолия.

Три цикла рассказов того же периода — о маленьком городке и его чудаках обитателях — ближе всего к келлеровской манере. Герберзау из рассказов Гессе напоминает Зельдвиллу Готфрида Келлера, хотя, конечно, прежде всего это Кальв — родной город Гессе. При этом истории Гессе, образы его героев гораздо трагичнее, чем у Келлера.

И в стихах, и в рассказах писатель неоднократно возвращается к прославлению странствия, далекого путешествия, к поэтическому, иногда почти фольклорному образу бродяги, странствующего подмастерья, который всегда противопоставляется им оседлому мещанину-приобретателю, сугубо трезвому и практичному. Свое завершение эта тема нашла в образе Кнульпа из одноименной книги («Knuip»), вышедшей уже в 1915 г. Гессе привлекало в Кнульпе романтическое бегство от буржуазной по-

вседневности. Кнульп — «перегати-поле», человек без профессии, он зарабатывает на хлеб, музицируя на деревенских праздниках. В то же время писатель трезво описывал все злоключения героя, которого подстерегают старость, болезнь, одиночество. Перед смертью Кнульп мучается сомнениями: не была ли вся его жизнь прожита напрасно, бесполезно. Позже, в одном из высказываний 1935 г., Гессе прямо свяжет трагедию Кнульпа с «неправильным устройством общества».

Уже в те годы романтические образы и идеалы Гессе чрезвычайно условны. Гессе трудно назвать романтиком по художественному методу, мир романтики скорее служит ему для противопоставления и оттенения реальности — неприемлемого для него мира трезвости, наживы, купли-продажи, «машинной цивилизации». Бродяжничество, путешествие в далекие экзотические земли — одно из средств отринуть ненавистную обыденность.

Сам Гессе вырвался наконец из тяготившей его оседлости и семейных неурядиц в 1911 г., когда совершил свое долгожданное путешествие в Индию. Он еще в детстве предавался мечтаниям, слушая рассказы об удивительной, ни на что не похожей стране. И это обстоятельство в значительной степени определило глубокий и все возраставший интерес Гессе к Востоку. Он серьезно изучал на протяжении многих лет религии и философские системы, созданные древними цивилизациями Индии и Китая. Гессе был знатоком буддизма, многое в нем увлекало писателя: мудрая созерцательность, слияние с природой, любовь ко всему живому, но он никогда полностью не принимал его пассивности, призыва к отказу от деятельности и мира. Особенно ясно это стало ему самому после путешествия и соприкосновения с живым, реальным Востоком, с «неэкзотической» Индией. Об этом свидетельствуют его записки «Из Индии» («Aus Indien», 1913) и более поздняя повесть «Сиддхарта» («Siddharta», 1922).

После возвращения из путешествия писатель поселился вблизи Берна и с тех пор навсегда остался в Швейцарии. С 1919 г. он обосновался в Монтаньоле близ Лугано, построив себе дом в собственном вкусе, и прожил там до самой смерти. В 1923 г. Герман Гессе принял швейцарское подданство. Хотя Гессе невозможно представить себе вне немецкой литературы и немецкой литературной традиции, вне передовой немецкой интеллигенции, длительная жизнь в нейтральной Швейцарии, новое окружение и идеи некоторых швейцарских идеологов, в частности об особом пути их страны, несомненно наложили отпечаток на мировоззрение и творчество Гессе¹, способствовали появлению в нем некоей внешней «отстраненности» при рассмотрении борьбы и противоречий в западноевропейском обществе XX в.

Гессе был знаком и дружен с отдельными представителями швейцарской интеллигенции, он нежно любил эту страну, ее пейзажи, ее культуру, но, судя по его собственным высказываниям, никогда не смотрел на нее изнутри, тем более не становился и не желал стать рупором идей «официальной Швейцарии». Как Гессе сам впоследствии писал Томасу Манну, он никогда не мог преодолеть в себе немца; и даже его индивидуализм, его ненависть к «известным немецким аллюрам и фразам» по-своему служили его родному народу (из письма 1933 г.)². Может быть, именно вопреки этим «аллюрам и фразам» Гессе всячески подчеркивал интернациональный характер своих интересов и творчества.

¹ Этот вопрос подробно рассматривается в книге: В. Д. Седелъник. Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970.

² Hermann Hesse. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Betrachtungen und Briefe. Berlin und Frankfurt am Main, S. 555.

Решающей причиной переселения Гессе в Швейцарию стала первая мировая война, а затем негативное отношение писателя к официальной политике послевоенной Германии. Война 1914 г. потрясла Гессе, она показала ему безумием, массовым психозом, поставила под угрозу все, что он любил в жизни, все достижения цивилизации. Он был одним из тех немногих буржуазных интеллигентов, которых совершенно не коснулся угар шовинизма, охвативший в то время Германию и другие страны. И в первые же дни войны он мужественно выступил в защиту своих убеждений.

Его статья в «Нойе цюрхер цайтунг» называлась «О друзья, не надо этих звуков» («О Freunde, nicht diese Töne», сентябрь 1914 г.— слова из Девятой симфонии Бетховена, предваряющие знаменитую шиллеровскую оду «Н радости»). Гессе призывал интеллигенцию всех стран сохранять верность принципам гуманизма и совместно, общими силами спасать культуру. Эта статья вызвала много откликов. Писатель после своего выступления сразу оказался в изоляции и на долгие годы стал для официальной немецкой прессы «предателем отечества». Зато он обрел в это трудное время немногих верных друзей; среди них был и Ромен Роллан, который откликнулся на статью Гессе дружеским письмом.

За первой статьей последовали другие. Годы 1916—1919 были периодом наибольшей политической активности в жизни Гессе. Впоследствии он называл это время своим «пробуждением». Гессе — убежденный пацифист, он умерно защищает свои взгляды, резко критикуя буржуазную политику, буржуазную цивилизацию, неизбежно приводящую к войне. Его статьи этого периода, в 1940 г. изданные отдельной книгой под названием «Война и мир» («Krieg und Frieden»), содержат многие идеи, воплощенные в его более поздних произведениях.

Гессе боролся в те годы за мир не только пером; он всячески пытался облегчить судьбу немецких военнопленных во Франции, участвовал в специальных периодических изданиях для пленных и интернированных. Война и связанные с ней переживания, напряженная общественная деятельность, а также тяжелые личные потрясения (болезнь любимого сына, развод с женой) привели Гессе в конце концов к нервной депрессии и длившемуся несколько лет творческому кризису. Это был затянувшийся процесс духовной перестройки, пересмотр всех прежних взглядов и окружающей действительности с точки зрения нового, с трудом складывавшегося мировоззрения. «Вслед за уничтожением отечественных идолов,— вспоминал он в 1931 г. в письме к цюрихскому литературоведу Ф. Абелью,— я принялся за идолов в собственных представлениях, я должен был внимательно рассмотреть нашу немецкую духовность, наш сегодняшний язык, наши газеты, нашу школу, нашу литературу — и все это мне большей частью пришлось признать пустым и лживым, включая меня самого и мое прежнее писательство, хотя я и творил его с полной верой»³.

Он не мог более писать по-старому. Существенно изменились стихи (сборник «Музыка одинокого» — «Musik des Einsamen», 1916) — стали сложнее, хаотичнее по форме, вместо меланхолии и элегичности возникло постоянное ощущение трагичности жизни. Все написанное им прежде было теперь для него чересчур облегченным, казалось уходом от самых главных проблем, потаканием внешней форме и красоте. В 20-е годы писатель терпеть не мог своих ранних произведений — они представлялись ему слишком безмятежными, лишь позже он признал, что они уже содержат в себе «намекы всего позднейшего»⁴. И Гессе мучительно ищет для

³ Hermann Hesse. Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 514.

⁴ Там же, стр. 515.

себя новую форму, стремится исходить из положения: «правда важнее красоты».

Правда — это неразрешимые конфликты в окружающем обществе и в душе человека, теряющего в этом обществе самого себя. Путь писателя-гуманиста Гессе вел от неясных романтических порывов к все более глубокому познанию мира и людей, к защите человечности.

Гессе отдал дань многим философским исканиям, таким «властителям дум» западной интеллигенции, как Шопенгауэр, Ницше, Шпенглер и др. Откликом на его увлечение Ницше и в то же время своеобразной полемикой с ним была известная статья Гессе «Возвращение Заратустры» («Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend», 1919), обращенная к молодежи, призывающая ее к самопознанию. В поисках основополагающих идей Гессе обращается попеременно и к «материнскому праву» Бахофена, и к восточной мудрости, и к знакомому ему с детства пиегистскому благочестию. Все это находит отражение в его творчестве, отовсюду он заимствует какие-то мотивы, иногда чисто внешние, и все теории умеет «переварить», освоить, не став слепым адептом одного какого-нибудь учения, будучи для этого слишком зорким художником и своеобразным мыслителем.

В это время возникает увлечение Гессе психоанализом, чему некоторые исследователи его творчества с самого начала придавали непомерно большое и даже решающее значение⁵. В 1916—1917 гг. Гессе решил пройти курс лечения у врача-психоаналитика И.-Б. Ланга, с которым вел долгие и интересные для обоих беседы. Следствием этого было более подробное знакомство с работами швейцарского философа и психоаналитика Карла Густава Юнга, ученика-отступника Зигмунда Фрейда, в результате чего Гессе заинтересовался так называемой «глубинной психологией», учением о власти бессознательного. На концепцию Гессе о так называемом «пути внутрь» как единственном спасении от противоречий жизни оказалось заметное влияние учение Юнга. Гессе живо занимали проблемы укрепления инстинктов, освобождения личности от всего наносного, поиски истинной человечности в самой природе человека.

В ряде произведений Гессе использует даже терминологию Юнга. Но по сути юнгианцем Гессе не стал, эти идеи дали ему лишь определенный импульс в его поисках. Толкование его творчества в духе психоанализа, как и в духе ницшеанства или других философских учений и модернистских теорий, обедняет писателя. Из знакомства с теорией психоанализа Гессе вынес требование для художника бесстрашно и честно заглядывать внутрь себя, ничего не приукрашивать и не скрывая, но он осудил эгоцентризм Юнга. «Путь внутрь» для Гессе — прежде всего путь к высшему служению, обращение к истокам в поисках «начал» для всего человечества.

Новым в послевоенных произведениях Гессе было значительное усложнение образов и композиции, появление символики, даже мистики, особенно там, где конечный вывод был не ясен самому писателю. Его искусство уточняется, мир его героев становится все более многозначным. Персонажи Гессе являются теперь не столько реальными или романтическими фигурами, сколько сложными символами, олицетворениями определенных философских идей. Условность и фантастичность сюжета не уводит от жизни, а является всего лишь особым приемом иносказания. Зрелому Гессе в высокой степени присущи стремление к объективности и чувство ответственности перед читателем. Писатель как бы приобщает его к своим сомнениям, к неразрешимым дилеммам, в путях которых он бьется. Романтические устремления раннего Гессе сочетаются в его зрелом творчестве с интеллектуализмом и ироничностью, столь характерными для творчества многих крупных писателей XX в.

⁵ См., например: Н.-Р. Schmidt, Hermann Hesse. Zürich, 1928.

Гессе волнует судьба молодежи, послевоенного поколения. В 1919—1923 гг. он принимает участие в издании журнала «Vivos voco» («Я призываю живых»), адресованного молодым. К этой же аудитории в первую очередь обращены и произведения писателя 20-х годов.

Роман «Демиан» («Demian», 1919) отчетливо знаменует резкую перемену и начало нового периода в творчестве писателя⁶. Книга была опубликована Гессе под псевдонимом Эмиль Синклер⁷ и восторженно встречена критически настроенной молодежью. «Незабываемо электризирующее действие, которое произвел вскоре после окончания первой мировой войны «Демиан» некоего таинственного Синклера»⁸, — писал Т. Манн в предисловии к американскому изданию романа, сравнивая произведенное им впечатление разве что с появлением «Вертера» Гёте. Целому поколению молодых интеллигентов были родственны духовная опустошенность и разочарованность молодого Синклера, от имени которого ведется повествование, его обнаженная беспощадная искренность, поиски нового жизненного содержания и стремление стать личностью.

«Я ничего не хотел — только жить, это рвалось из меня само собой. Почему это оказалось так сложно?» — вопрошает Синклер в эпитафии к роману. Герой с детства ощутил пропасть между миром лицемерной морали, которую ему проповедовали церковь, семья, школа, и буржуазным миром с его волчьими законами. Выход из туника указал Синклеру его друг Демиан, его второе «я», выдающаяся и несколько таинственная личность, порвавшая с установлениями общества ради «новой истины». Демиан призывает прежде всего к самопознанию как главному средству перестройки мира и создания новой общности людей. Путем Демиана следуют избранные одиночки, отмеченные «печатью Каина», т. е. отверженности.

Демиан поначалу является антиподом Синклера, стремящегося разобраться и в себе и в окружающем, а затем эти два образа как бы сливаются в один. В литературе о Гессе обычно утверждается, что в образе Демиана сильнее всего проявилась тенденция Гессе к созданию ницшеанского героя, но не следует забывать, что Демиан — не разрушитель, а созидатель, строитель будущего, гуманист. Путь Демиана, по мысли писателя, — это путь от «отцовского» мира законов и установлений к «материнскому» миру, к природе, к «прасущности» человека. Этот мир воплощен в образе Евы — матери Демиана; любовь и стремление Синклера к ней — это и есть стремление к исконной «праматери». Таким образом, в романе переплетались критика действительности и в то же время некоторые субъективистские воззрения, смущавшие читателей избытком идеалов. Эта противоречивость сказалась и в форме романа: наряду с беспощадным реализмом иных мест, тонким психологическим анализом — известная темнота стиля, перегруженность религиозно-мистической символикой.

В повестях «Клейн и Вагнер» («Klein und Wagner», 1919) и «Последнее лето Клингзора» («Klingsors letzter Sommer», 1920) затрагиваются, по существу, те же проблемы: человек не может найти свое место в окружающем обществе, но не способен жить и в одиночестве; когда же он пытается дать волю своим инстинктам в ущерб интересам других людей, он неизбежно погибает. Образ Фридриха Клейна (он же, по его собственным ощущениям, убийца Вагнер и композитор Вагнер) является своеобразным развенчанием ницшеанского героя: Клейн отказывается от мрачной бездны одиночества, человеконенавистничества, преступления, открывающейся перед ним, и с облегчением приемлет смерть.

⁶ Наиболее принята следующая периодизация творчества Гессе: 1899—1918; 1919—1931; 1932—1962.

⁷ Синклер — имя одного из друзей Гельдерлина.

⁸ Thomas Mann. Gesammelte Werke. Bd. 11. Berlin, 1955, S. 269.

Художник Клингзор, проводящий свое последнее в жизни лето, остро ощущает не только свою предстоящую смерть, но и неизбежную гибель всей западноевропейской цивилизации. Клингзор страдает не только за себя, но за всех; но мысли Гессе, он типичный представитель умирающей и стремящейся к смерти европейской культуры. Перед кончиной ему еще остается исполнить свое предназначение, оправдывающее всю его жизнь, — выразить себя в искусстве, создать автопортрет, в котором можно увидеть не один лик, а «тысячи ликов».

Обычно мысль Гессе о закате и гибели цивилизации объясняют воздействием напумевшего сочинения Шпенглера «Закат Европы» (1918—1922). Однако еще до подробного знакомства с этой книгой (в конце 1919 г.) Гессе пишет свои известные статьи о Достоевском, впоследствии вошедшие в сборник «Взгляд в хаос» («Blick ins Chaos», 1919). Его мысли о «закате Европы» оригинальны: он говорит не о конце Европы, а о конце «вчерашней Европы». Для одних это конец, для других — начало, предвестие «новой святости». Гессе говорит о «карамазовском элементе», который все больше завоевывает западный мир. «Карамазовы» для него — пример людей переходной эпохи, ибо они верят только в «сомнительность всякой веры». Они живут обращенные внутрь, они ищут. Из их аморализма, из хаоса вырастает не обязательно зло, не обязательно преступление: в нем таятся также корни новой культуры, новой морали.

Именно ожидание «новой эры», контуры которой были для самого писателя столь волнующими и неясными, определяло все творчество Гессе, силу его отрицания, неуклонность поисков.

С этой точки зрения повесть «Сиддхарта» (1922), названная автором «индийской поэмой», есть поиски идеала, гармонии и новой морали. Несмотря на свою тематику (древняя Индия), эта истинная поэма в прозе столь же актуальна, как и любое другое произведение Гессе. Сиддхарта, а за ним его друг Говинда после многих блужданий находят успокоение в самих себе и в природе, в абстрактной любви к жизни как таковой — к жизни, исполненной радости и страдания, горя и счастья, вечности и бренности. Спокойное совершенство стиля, гармоничность построения отличают «Сиддхарту»; «по ту сторону добра и зла» — это было временное умиротворение Гессе.

В лирике Гессе 20-х годов вместо настроений и чувств на первое место выдвигаются размышления героя. В то же время стихи предельно эмоциональны, порой трагичны: стремление к любви, побеждаемое ужасом и отчаянием, игры и фантазии среди страха, муки, надежды. Все темы, все герои прозаических произведений Гессе обычно фигурируют и в его лирике. Умиротворенность Сиддхарты сменяется бурным отчаянием «степного волка» — ожесточившегося послевоенного интеллигента. Автобиографический цикл стихов «Степной волк» (он вошел впоследствии в сборник «Кризис» — «Krisis», 1928) предваряет следующий этапный роман Гессе того же названия.



Обложка первого издания романа Гессе «Демиян»

Художник К. Е. Менде, 1919

В романе «Степной волк» («*Steppenwolf*», 1927) Гессе обращается непосредственно к немецкой современности 20-х годов. По словам писателя, книга была «отчаянным предостережением против завтрашней войны»⁹, протестом против позиции невмешательства. В этом произведении значительно углубляется критика и полное отрицание буржуазной лжекультуры и лжеморали. В сущности, «Степной волк» — доказательство того, что Гессе уже тогда провидел грозящие миру катастрофы — фашизм и мировую войну.

Как и одноименный цикл стихов, роман «Степной волк» — исповедь. Герой многими чертами близок автору, хотя в то же время он и собирательный образ человека своей эпохи.

Современная жизнь теснит душу человека, нивелирует его; потеря индивидуальности делает его слабым и исполненным страха перед жизнью, а следовательно, слепым орудием в руках темных сил. Государственные деятели, учителя, священники, ученые способствуют подавлению индивидуальности. Вместо людей духа появляются всего лишь хорошие узкие специалисты, орудия, куклы. Все это — заветные мысли писателя, и они впервые воплощены столь прямо, резко и публицистично.

Герой «Степного волка», писатель Гарри Галлер, интеллигент-одиночка, убежденный противник милитаризма и войны. Галлер вышел из буржуазного мира, он тайне тоскует по его привычному порядку, но не может смириться с окружающей его ложью. Это его Гессе называет одиноким зверем, «степным волком», не приемлющим стадных законов, по которым живут обыватели. Но герой является «волком» еще и в другом смысле. Гарри Галлеру, «гению страдания», приходится бороться не только с обществом, но и с самим собой, «человеком-зверем», который таится в каждом и лишь постепенно сдает свои позиции «человеку духа», хранителю бессмертной культуры прошлого.

Замысловатое, многоступенчатое построение «Степного волка» характерно для стиля Гессе 30—40-х годов. Писатель выступает здесь в роли издателя записок Гарри Галлера, а также анонимной книжицы-памфлета «Трактат о степном волке» — прием, заимствованный из арсенала романтиков и успешно трансформированный Гессе. Затем герой оказывается в некоем «магическом театре» («вход только для сумасшедших») — воображаемом пространстве, в котором происходит самые удивительные «игры» и превращения. Гессе с ловкостью опытного психоаналитика разнимает на части и вновь складывает не только жизнь современного общества, но и жизнь души Гарри Галлера. В результате завершается воспитание героя и приобщение его к жизни. В конце произведения фантастический, символический и реальный планы полностью сливаются: Гёте, Моцарт и прочие «бессмертные», сошедшие с «высот человеческого духа», своей возвышенной «веселостью» возвращают Галлера к жизни, спасают его от отчаяния и посылают к людям.

Гессе был исполнен величайшего почтения к гениям XVIII столетия — представителям величайшей, по его мнению, культурной эпохи. Одной из главных вершин «эпохи бессмертных» для него бесспорно является Гёте — кумир Гессе с юных дней, олицетворяющий для него стремление к более глубокой и зрелой человечности. В музыке писателю особенно близок Моцарт. «Бессмертные», по утверждению Гессе, должны быть свято хранимы в душе современного человека, они должны постоянно приходить ему на помощь, ибо они — нечто незыблемое в окружающей зыбкости, спасение, «напоминание», «образец».

Не меньшее значение для понимания финала «Степного волка» имеет гессевская концепция юмора, о чем он специально говорит в автобиографических произведениях 20-х годов: «Посетитель курорта» («*Kurgast*», 1925) и «Нюрнбергское путешествие» («*Die Nürnberger Reise*», 1927),

⁹ Hermann Hesse. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 433.

а также в ряде заметок и писем. Именно юмор (в это понятие Гессе включает радость, веселость, ясность духа и т. д.) должен помочь страдающему индивидуалисту, герою Гессе, перебросить мост от «идеала» к ненавистной ему бюргерской обыденности, удержать от отчаяния, помочь сохранить рассудок и веру. Конечно, подобное преодоление противоречий с помощью юмора было весьма иллюзорным даже в глазах самого писателя.

Критика отмечала¹⁰, что в произведениях зрелого Гессе по-прежнему рядом поставлены два героя, не столько отрицающие, сколько дополняющие друг друга. Это две вариации, две модели одной личности, пошедшие разными путями в поисках идеала, — две стороны бытия, два полюса: дух и природа, разум и интуиция, светлое и темное. Но одновременно, с точки зрения писателя, это также и олицетворение двух возможных позиций по отношению к буржуазному обществу: бегство от него и попытка деятельности внутри него. Таковы Сиддхарта и Говинда из повести «Сиддхарта»; писатель Гарри Галлер и его антагонист и друг джазист Пабло из романа «Степной волк»; средневековый мыслитель монах Нарцисс и художник Гольдмунд из романа «Нарцисс и Гольдмунд» («Narziss und Goldmund», 1930).

Жизнь деятельная или жизнь созерцательная, жизненная практика или духовность — вот две стороны проблемы. Гессе понимал ограниченность обеих этих позиций в рамках буржуазного общества, хотя никогда не мог выйти за его пределы. В результате писатель призывал воспринимать мир в борющемся двуединстве темного и светлого, доброго и злого и утверждал мужество веры — особой, не связанной с религией, — веры в победу лучшего, светлого, духовного начала в душе человека.

Особенно обнажено представлена характерная для Гессе антитеза в романе «Нарцисс и Гольдмунд». Герои резко противопоставлены, они отталкиваются, но и стремятся один к другому. Их противоречия — борющиеся разные стороны жизни, разных сторон человеческой личности в ее поисках идеала. Это произведение стало новой ступенью в восхождении Гессе к гармоническому единству. Нарцисс, представитель «чистой духовности» средневековья, и Гольдмунд, беглец и бродяга, покидающий монастырь, чтобы изведать жизнь во всем ее чувственном разнообразии, во всей ее невероятной сложности, вновь сходятся в конце романа. Юнговский образ Великой Матери, к которому, подобно Демиану, опять и опять возвращается Гольдмунд, оборачивается символом противоречий всеобъемлющей жизни. Лишь став художником, Нарцисс обретает некую желанную гармонию, ибо его творчество — познание жизни и служение людям. Лишь в любви к Гольдмунду находит успокоение аскет Нарцисс.

В советской критике¹¹ отмечалось проходящее через всю книгу как бы единообразие идейного мира Ницше и Гёте. Хотя Гессе склоняется к гётевскому приятию жизни во всей ее полноте, спор двух мироотношений еще далек от окончательного финала. «Я не являюсь представителем некоего определенного, четко сформулированного учения, — подчеркивал Гессе в одном из писем того времени в ответ на упрек в непоследовательности, — я человек становления и перемен»¹².

Томас Манн, «духовный брат» Гессе, с удивительной прозорливостью уловил слабость этого большого писателя в противопоставлении «духа» и «политики». Томаса Манна не пугали некоторые фетиши, перед которыми всегда останавливался Гессе. «Я полагаю, что ничто живое не существует сегодня вне политики, — писал Т. Манн Гессе в 1945 г. — Отказ

¹⁰ См., например: Н. Мауег. Hermann Hesse und das feuilletonistische Zeitalter. — Н. Мауег. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 1955, S. 230.

¹¹ См.: А. Г. Березина. Роман Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд». — «Вестник Ленинградского ун-та», № 8. История — язык — литература. Л., апрель 1967 г.

¹² Hermann Hesse. Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 500.

от нее тоже политика, которая тем самым играет на руку злему делу»¹³. В сущности, утверждает Т. Манн, произведения Гессе не избегли общей участи: ведь если под его любимым понятием «дух» понимать силу, стремящуюся к добру и справедливости, то оно тоже причастно к политике, хочет того Гессе или нет.

Сам Гессе, ставший в те годы широко известным писателем¹⁴, жил в Монтаньоле все более уединенно, вне партий и литературных группировок. Об его «отшельничестве» создавались легенды. Вместе с тем его конкретные политические высказывания на протяжении многих лет отличались зрелостью оценок и свидетельствовали о крайне критической, хотя и не лишенной пессимизма общественной позиции. Когда в 1931 г. через Томаса Манна ему было передано приглашение вновь стать членом Прусской академии искусств, из которой он ранее демонстративно вышел, писатель в ответном письме подробно аргументировал свой отказ. «Сам ответ на Ваш вопрос будет очень краток, — писал он Т. Манну, — он звучит «нет», но мне хотелось бы как можно подробнее обосновать, почему я все-таки не могу принять приглашения, переданного мне столь уважаемым и любимым мной человеком». И Гессе называет в качестве причины свое глубокое недоверие к Веймарской республике — «этому бездушному и беспочвенному государству, которое возникло из пустоты, из всеобщей усталости после войны». Далее он пишет: «В 1918 году я был всеми своими симпатиями на стороне революции, но с тех пор мои надежды на немецкую республику, которую можно было бы принимать всерьез, давно разрушены. Германия упустила время для свершения своей революции и нахождения своей собственной политической формы»¹⁵.

3

В годы нацизма Гессе был убежден в непрочности и временности победы Гитлера, хотя в фашистской диктатуре он видел неизбежное порождение западного общества. Естественно, что для нацистов Гессе был с самого начала «нежелательным» писателем.

Не случайно именно в эти годы Гессе напряженно работал над «Игрой в бисер» («Das Glasperlenspiel», 1943), произведением, в котором выражено его кредо — отповедь звериной человеконенавистнической идеологии, хвалебная песнь человеческой духовности и культуре. Своеобразным эскизом и прологом к этому большому произведению явилась аллегорическая повесть Гессе «Паломничество в страну Востока» («Die Morgenlandfahrt», 1932), составляющая вместе с «Игрой в бисер» вершину мастерства зрелого Гессе.

«Восток» в этой повести — не географическое понятие; в названии заключено ироническое отталкивание от распространенных в то время описаний путешествий. «Страна Востока» Гессе — это страна романтики, которая везде и нигде, страна духовности, красоты и добра в душе человека.

Удивительное паломничество ведет по родным для Гессе местам: по южной Германии, Швейцарии, северной Италии. Но затем эти пейзажи незаметно переходят в условный ландшафт, родственные, например, описаниям Эйхендорфа. Кроме того, это еще и путешествие во времени — мы вдруг оказываемся в средневековье, попадаем в страну сказок или в детские и юношеские воспоминания автора. Еще более разнообразны сами

¹³ Thomas Mann. Briefe. Bd. 2. 1937—1947. Frankfurt am Main, 1963, S. 425.

¹⁴ Первые обстоятельные работы и монографии о творчестве Гессе появились уже в конце 20-х — начале 30-х годов. Среди них следует отметить богатую фактами и ценными биографическими сведениями, хотя и одностороннюю в своих оценках, монографию его друга Гуго Балля (Hugo Ball. Hermann Hesse. Sein Leben und Werk. Berlin, 1927).

¹⁵ Hermann Hesse. Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 556—558.

путешественники, пилигримы, «братья по вере», члены Ордена — этого удивительного духовного братства. Среди них Дон-Кихот и близкие Гессе романтики Брентано и Гофман, и герой Гофмана архивариус Линдхорст, и Генрих фон Офтердинген из романа Новалиса, и Тристрам Шенди из романа английского писателя Лоренса Стерна. Здесь и современный Гессе художник Пауль Клее, и сам рассказчик — музыкант Г. Г., в котором мы без труда узнаем Германа Гессе, и литературные герои его прежних книг — Сиддхарта, Клингзор, Гольдмунд и др. Членов Ордена объединяет человечность, естественность, любовь к людям. Им враждебны индивидуализм, разочарованность и сухой абстрактный рассудок. Им противопоставлено себялюбие. Служение людям — вот что, по мысли писателя, должно спасти героев от отчаяния. Лео — скромный слуга, готовый каждому помочь, оказывается в итоге Верховным магистром Ордена. Лео — это второе «я» автора, его «свершение».

Многие из удивительных «паломников» устают от бесконечного странствия и отчаиваются в достижении цели. Так случилось и с музыкантом Г. Г. Ему, правда, показалось, что это не он изменил Ордену, а Орден распался, путешествие окончилось, и его друг Лео его покинул. Но потом герою пришлось убедиться, что Орден — союз верующих — по-прежнему существует, и только рассказчик уже не принадлежит к нему. Не Лео его покинул, а он сам ослабел и стал дезертиром, отказался от «служения», предал лучшее в своей жизни.

«Игра в бисер» имеет посвящение — «паломникам в страну Востока». Автор как бы отсылает своего читателя к предыдущему произведению, подчеркивает их родство. «Игра в бисер» вышла в свет в 1943 г. — в трагический и переломный год второй мировой войны. Издана она была в нейтральной Швейцарии, где жил Гессе. Реакция читателей была различной, хотя интерес к новому произведению признанного писателя и мыслителя был чрезвычайно велик. Роман породил много дискуссий и противоречивых толкований. Не всеми по разным причинам понятый и принятый, он взволновал всех своих читателей, и вопросы литературной оценки отступили сначала на задний план перед актуальностью произведения¹⁶.

Споры вокруг «Игры в бисер» не утихали и после войны, когда роман стал доступен немецкой читающей публике. Но вместе с тем пришло признание. Об «удивительном подарке», который писатель сделал «всему читающему миру и ему лично своим великолепным, зрелым и богатым романом-монументом»¹⁷, писал Герману Гессе в начале 1945 г. его старый друг Томас Манн. В 1946 г. творчество Гессе и в основном его последний роман были отмечены присуждением Нобелевской премии.

«Игра в бисер» — роман-притча, роман-иносказание, раздумья художника о судьбах мира и цивилизации, особенно о судьбах искусства. Это — образец современного «интеллектуального романа». В литературе XX в. «Игру в бисер» правильнее всего поставить рядом с произведениями Томаса Манна, прежде всего с его «Доктором Фаустусом», с которым этот роман обычно и сравнивают. «Я уже год работаю над «Фаустусом», — писал Т. Манн Гессе, прочитав «Игру в бисер», — ...невозможно представить себе ничего более отличного, и в то же время сходство поразительно — как это часто бывает между братьями»¹⁸.

«Игра в бисер» — это, в сущности, целый конгломерат жанровых форм в рамках одного произведения: здесь и политический памфлет, и историческое сочинение, использованные со значительной долей пародийности; вставные стихи и новеллы, легенды и жития, традиционный немецкий «роман воспитания». В то же время «Игра в бисер» — творение гармонич-

¹⁶ Впервые в советской критике краткий анализ романа «Игра в бисер» дан в книге: Т. Мотылева. Зарубежный роман сегодня. М., 1968.

¹⁷ Thomas Mann. Briefe, Bd. 2, S. 424.

¹⁸ Там же, стр. 425.

ное и цельное. Гессе обращается здесь к идеям и образам разных народов: населяющие роман «касталийцы» восприняли европейское средневековье с его символикой, для них живы древний Китай, Индия с ее йогической мудростью, им близки математика и ее знаковая система, теория и история музыки и т. д. Перебирание духовных ценностей, накопленных человечеством, не становится, однако, для автора самоцелью, бессмысленной и безрезультатной игрой. Спокойная и внешне отстраненная манера изложения, ироничность и любимая писателем интонация бесстрастного историка прикрывают критический анализ, умение различить и зафиксировать симптомы неизлечимой болезни своей эпохи и в то же время непонимание глубинных причин этой болезни.

Гессе можно с полным правом назвать наследником и продолжателем лучших традиций немецкой классической прозы. Но при внешнем спокойствии повествования стиль писателя глубоко эмоционален. Порой эмоциональность достигает у него огромного накала: ирония переходит в возмущение, звучат патетические ноты; но чаще всего повествование окрашивает мягкая лиричность. Некоторые отрывки из него напоминают стихотворения в прозе. Именно благодаря внутренней эмоциональности многие, подчас разнородные и многозначные элементы «Игры в бисер» воспринимаются как единое целое.

Творение Гессе кажется нарочито архаичным и в то же время современным. Замысловатость построения, сложность символики, богатство и разнообразие мотивов сначала ошеломляют, но постепенно, под рукой опытного мастера-дирижера, как бы сливаются в стройную симфонию. Кстати сказать, когда писатель только обдумывал замысел своей «Игры в бисер», у него не случайно мелькала мысль об опере, а сходство композиции этого романа Гессе с композицией музыкального произведения отмечали многие критики¹⁹. Автор сам постоянно намекает на это, вводя музыкальные термины и рассуждения о музыке.

В романе «Игра в бисер» перед читателем предстает Касталия — страна интеллектуалов, духовной элиты будущего, самозабвенно предающейся таинственному символическому занятию — игре в бисер (или «игре стеклянных бус», согласно другому, пожалуй, более точному переводу). Уже в этом названии заключена горькая ирония: духовную деятельность людей — ученых и художников — Гессе осмеливался назвать пустой игрой в стекляшки. Что же такое эта прекрасная «духовная деятельность» — действительно только забава или нечто большее? Как должны быть связаны хранители духовности и создатели материальной культуры? Какова основа и роль «истинной духовности» в наш век? Вот вопросы, которые ставит Гессе в своем произведении.

Касталийцы несомненно духовные братья «паломников» Гессе. Кнехт — так зовут главного героя его нового произведения; «кнехт» по-немецки означает «слуга». Герой трех вставных новелл, трех «жизнеописаний»²⁰ — это те же вариации Кнехта в разных странах и в разные века, поддерживающие некий вневременной смысл, который Гессе вкладывает в этот образ.

В центре произведения — подробная история жизни Кнехта, Магистра Игры, — сначала достойнейшего представителя и героя Касталии, а затем ее отступника. Недаром под названием стоит подзаголовок нарочито тяжеловесный, стилизованный под старину: «Опыт жизнеописания Магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением его собственных сочинений,

¹⁹ См., например: G. Schneider. Hermann Hesse. Das Glasperlenspiel. Ein Beitrag zur Problematik der Kunst in spätbürgerlichem Zeitalter. — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin», 1953—1954, Н. 4; W. Dügg. Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart, 1957.

²⁰ Таких «жизнеописаний» предполагалось четыре. Четвертое жизнеописание Иозефа Кнехта, где действие происходит в пнетиетской Швабии XVIII в., было наполовину закончено Гессе в 30-е годы и посмертно издано в 1965 г. — См.: H. Hesse. Prosa aus dem Nachlass. Frankfurt am Main, 1965.

дошедших до нас». Вся книга написана якобы от имени касталийского историка далекого будущего и только «издана Германом Гессе». Этот прием, когда автор скрывается под маской издателя, помогает Гессе создать атмосферу достоверности и даже научной точности при описании людей, событий, стран и эпох, созданных его воображением.

Прежде чем обратиться к истории знаменитого касталийца, летописец будущего возвращается к прошлому — предыстории и истории возникновения Касталии. Якобы с позиций далекого гуманистического будущего дается сокрушительная критика общества XX в. и его вырождающейся культуры, критика эпохи, которую касталийский историк называет «фельетонической» (от немецкого значения термина «фельетон», что значит «газетная статья развлекательного характера»).

Культура все больше и больше деградирует в «фельетоническую эпоху». На смену серьезным занятиям науками и искусствами, самоотверженным поискам, открытию новых законов и связей, созданию подлинных произведений человеческого гения пришла пустопорожняя болтовня о науке и искусстве. «Газетное чтение» стало знаменем эпохи. Ученые и художники изменяют своему призванию, продаются, их манят деньги и почести. Они больше не служат своим убеждениям, а развлекают и, главное, отвлекают читателей. Слово обесценилось, наступившая инфляция слова скрывает ужасающую духовную пустоту и кризис морали, страх перед будущим, перед неизбежностью новой войны, перед всемогуществом «хозяев».

Гессе как бы спрашивает: как спасти личность и духовное начало в период распада и крушения культуры. Одним из путей спасения могло быть бегство от жизненной практики, уход поэтов и ученых в мир «чистого искусства» и «непрактичной» науки. Подобно Гёте, у которого в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» фигурировала некая идеальная Педагогическая провинция, Гессе создает для демонстрации и оценки этого пути свою умозрительную экспериментальную педагогическую провинцию — Касталию (название происходит от мифологического Кастальского ключа на Парнасе, у чистых вод которого бог Аполлон водит хороводы с девятью музами).

Гёте и Гессе — две разные эпохи, восход и закат эры капитализма. В своей Касталии Гёте воплотил неясные, опережающие его время мечты о всестороннем развитии человека, о будущем бесклассовом обществе. Касталия Гессе — иная, здесь предусматривается не всестороннее, а только духовное развитие. Если у Гёте герои мечтали об изменении жизни, то новые касталийцы удалились от мира, чтобы спасти культуру.

Касталийцы Гессе живут замкнуто, в изоляции от общества. Это Орден служителей духа. В нем царит строгая, почти средневековая иерархия. Для пополнения своих рядов касталийцы находят и отбирают одаренных мальчиков по всей стране, а затем обучают их в своих школах, развивают их ум и чувство прекрасного. В Касталии нет ограничивающей специализации в формировании ученых и служителей муз, здесь достигнут некий высший синкретизм науки и искусства.

«Духовность» отделена, наконец, в Касталии от буржуазного «процветания» — то, о чем всегда мечтал Гессе, но касталийцы принесли в связи с этим целый ряд тяжелых жертв. Они отказались не только от собственности, семьи, от индивидуального авторства (даже юношеские стихи Кнехта здесь непросчительный грех), но и от своеобразия личности, ибо по касталийским законам личность должна полностью раствориться в иерархии. Более того, касталийцы отказались от творчества как такового, от поисков и движения, пожертвовав ими ради ограниченной, далекой от жизни гармонии, равновесия и совершенства. Они отказались от деятельности ради созерцания. Все их занятия бесплодны. Они культивируют только «бесполезную» науку и «чистое» искусство, не создавая ничего нового, занимаются толкованием и варьированием мотивов и по-

исками некоего абстрактного смысла. Все эти недостатки усугубляются по мере развития Касталии.

Касталийцы — аристократы, каста, поэтому они обречены. Аристократизм духа приводит к вырождению, утверждает Гессе. Недаром самое почитаемое занятие в Касталии, ее высшее достижение, основа и смысл существования — это пресловутая Игра. Гессе дает этому занятию по видимости точное, а в сущности ничего не определяющее определение: «Игра в бисер есть игра со всеми смыслами и ценностями нашей культуры, мастер играет ими, подобно тому как в эпоху расцвета живописи художник играл красками своей палитры». В основе этой идеи — давняя мечта философов и ученых о всеобъемлющей системе, об особом универсальном языке, способном выразить все сокрытые «смыслы». Но Игра в романе — это и религия, и философия, и искусство, все в целом и ничего в частности. Это и символическое обозначение утонченной духовности, интеллектуальной виртуозности, поисков вневременной метафизической истины.

Иозеф Кнехт, любимый герой Гессе, блистательно прошел весь путь, который проходят касталийцы, от его начала до вершин иерархии. Кнехт — программный герой, в нем одном воплотились все «пары» из книг Гессе: Галлер и Пабло, Нарцисс и Гольдмунд и другие. Кнехт слишком богат и многосторонен, чтобы удовлетвориться призрачным существованием. Я жажду действительности, говорит Кнехт, я не только касталиец, но и человек. И он принимает решение навсегда покинуть Касталию, чтобы жить и действовать в реальном, несовершенном мире.

Большое значение для развития героя и для понимания смысла романа имеет ученичество Кнехта у отца Иакова — Историка. Пробразом этого героя послужил швейцарский историк культуры Якоб Буркхардт, идеи которого оказали в свое время воздействие на Гессе. Под влиянием отца Иакова Кнехт впервые задумывается о соотношении истории государства и истории культуры, постигает, что живая история вовсе не всегда подчиняется абстрактно-логическим законам разума и не исчерпывается историей идей. «Погрузиться в хаос реальности и все же сохранить в себе веру в порядок и смысл», — вот задача, которую ставит перед собой герой Гессе и сам писатель. С помощью занятий историей Кнехт увидел истинное место Касталии в мире, понял, что ей отмерены сроки, что отчуждение ее от мира — трагическая ошибка. «Игра игр» — всего лишь игра, имеющая в лучшем случае педагогическое значение. Страна интеллекта — крошечная частица вселенной, пусть даже драгоценная и любимая.

Кнехт в романе пытается убедить Верховную коллегию в неминуемой опасности, грозящей Педагогической провинции вследствие ее изоляции от общества. Не время предаваться праздным забавам, говорит он, надо нести людям сокровища культуры, ибо это единственная миссия Касталии. Кнехт напоминает, что «Magister Ludi» означает не только «Магистр Игры», но и просто школьный учитель. Самая важная задача, считает Кнехт, а вместе с ним и Гессе, — это воспитание молодого поколения, и не среди элиты, а «в миру». Передача молодым людям благородных традиций, наделение их подлинной духовностью — вот путь к спасению страны интеллекта. «Игра в бисер» — роман-предостережение всей цивилизации XX в. Еще в юношеском стихотворении вставало перед Кнехтом страшное видение — «последний игрок в бисер»:

Но нет их больше, нет ни тайн, ни школ,
Ни книг былой Касталии. Старик
Покоится, прибор держа в руке.
И, как игрушка, шарики сверкают,
Что некогда вмещали столько смысла...

Перевод С. Аверинцева

Конец Кнехта можно толковать по-разному. Он уходит из Касталии и становится воспитателем сына Дезиньори, друга его юности и антипода из «мира», ибо, по мнению писателя, воспитание даже одного настоящего, способного действовать человека важнее прекрасной, но бесполезной Игры в бисер. Но Кнехт бессмысленно погибает в самом начале своей деятельности воспитателя: вызванный на соревнование мальчиком, он принимает вызов молодости, бросается впласть за своим учеником и, пораженный внезапной судорогой, тонет в ледяных водах горного озера. В итоге мы даже не знаем, добился ли бы Кнехт решающих успехов на своем поприще. А Касталия в романе продолжает существовать, вопреки его предсказаниям, и ее будущий историк восстанавливает для потомства жизнь величайшего Магистра. Вставные новеллы — жизнеописания, представляющие Кнехта «в разных исторических одеждах», — заканчиваются тремя различными финалами, среди которых фигурирует и буддистский отказ от жизни. Эпиграф к роману в свою очередь намекает на желательность существования Касталии. Таким образом, Гессе как бы опровергает сам себя и заканчивает роман знаком вопроса. В одном из писем читателя прямо спросили Гессе, как же понимать смерть Кнехта, и он ответил на это: «Да, смерть Кнехта допускает, естественно, много толкований. Для меня главным был мотив жертвы, которую он приносит смело и радостно. И этим, как я это понимаю, он не прервал, а выполнил свою педагогическую миссию»²¹.

Нет, Гессе не желает гибели касталийской «духовности», он желает ее укоренения в мире, ее отказа от изоляции и «бесполезности»; Кнехт погиб ради того, чтобы могла существовать Касталия. Он принес некую искупительную жертву, ибо Гессе по-прежнему не видел и не мог показать реальных путей для касталийца в мире. Скорее всего художник сам сознавал, что воспитание одиночек — недостаточное средство для радикальной перестройки общества, но тем не менее конец «Игры в бисер» неверно было бы назвать пессимистичным. Кнехт погиб, но остался молодой Дезиньори, навсегда покоренный личностью своего воспитателя. В этом прозвучала надежда. Гессе верил, что какими-то, пусть неизвестными ему, путями человечество все же придет к созданию более гармонического общества, чем Европа середины XX в. «Духовность» не должна исчезнуть, она должна облагородить и преобразовать практику.

Гессе, хранитель лучших традиций культуры прошлого, по-своему участвовал в битвах своего времени. Он был «служителем нового» (как назвал его Томас Манн)²², он старался перенести в это новое все то, что любил и почитал в прошлом.

Последние годы жизни Гессе, прославленный и признанный писатель, переведенный на большинство языков мира, безвыездно провел в Монтаньоле, живой представитель классики и гуманистической традиции, пророк во плоти, осаждаемый письмами «ипсунчих», потерпевших крушение, просто многочисленных почитателей. О нем написано много книг, статей и диссертаций в разных странах, особенно после 1946 г.²³ Широко издают и изучают Гессе в Германской Демократической Республике²⁴. Произведений, равных по значительности «Игре в бисер», писатель уже не создал. Он систематизировал и издавал свои ранние сочинения, публиковал рассказы, эссе, стихи, письма и дневники. Верный своим убеждениям, Гессе в 50-е годы неоднократно поднимал свой голос в поддержку Всемирного движения сторонников мира, против военной истерии и подготовки войны.

²¹ Письмо Рольфу Ф. Герпельману от 22 февраля 1944 г. — Hermann Hesse. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 640.

²² Thomas Mann. *Gesammelte Werke*, Bd. 11, S. 270.

²³ См.: O. B a r e i s s. Hermann Hesse. Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse. Bd. 1—2. Basel, 1962—1964; O. E n g e l. Hermann Hesse. *Dichtung und Gedanke*. Stuttgart, 1947; R. B. M a t z i g. Hermann Hesse in Montagnola. Basel, 1947; «Dank an Hermann Hesse. Reden und Aufsätze». Frankfurt am Main, 1952; K. W e i b e l. Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Bern, 1954; и др.

²⁴ K. N a d l e r. Hermann Hesse. Leipzig, 1956; «Hermann Hesse. Hilfsmaterial für den Literaturunterricht». Bearbeitet von M. Böttcher und Krohn. Berlin, 1956 и др.

АРНОЛЬД ЦВЕЙГ (до 1945 г.)

Творческая эволюция Арнольда Цвейга, писателя, прошедшего большой и сложный путь, дает возможность проследить, как обогащение социально-историческим опытом и освобождение от различных иллюзий способствует переоценке ценностей буржуазного мира и усилению общественного начала в его произведениях. Вместе с тем А. Цвейг испытал на себе обновляющее воздействие идей социализма. Его развитие идет в сторону утверждения социалистических идеалов, изображения жизни в ее революционном развитии, понимания роли народа в истории. Именно на основании этих черт критика ГДР говорит о постепенном вызревании в творчестве А. Цвейга метода социалистического реализма. Проблема эта представляет большой общетеоретический интерес, так как в XX в. творчество ряда крупнейших представителей критического реализма развивается сходным образом. Достаточно назвать имена Романа Роллана, Генриха Манна, Теодора Драйзера, Михаила Садояну.

Лучшие творческие достижения А. Цвейга связаны с темой первой мировой войны, которую он отражает в цикле романов под общим названием «Большая война белых людей» («Der grosse Krieg der weissen Mäpner»). Именно в этом цикле он выступает как большой писатель-эпик, отражающий огромный жизненный материал, искусный рассказчик, умеющий показать отдельный случай во всех его сложных и многообразных связях с эпохой, государством, политикой, раскрыть взаимодействие личности и истории, человека и социальной действительности. Именно здесь с особой силой проявляется изобразительно-пластическое мастерство писателя.

Важнейшей внутренней темой антивоенного цикла писателя является тема пути буржуазного интеллигента к народу, тема «перевоспитания» героя, формирования его подлинно демократических убеждений, появления сознания личной ответственности за судьбу народа. Это одна из распространенных тем передовой литературы XX в., которая разрабатывалась писателями социалистического и критического реализма. В конечном счете само появление этой темы в советской и зарубежных литературах было обусловлено Великой Октябрьской революцией, ее воздействием на мировой литературный процесс.

Творчество Арнольда Цвейга весьма многообразно. Он писал не только романы, но также драмы, стихи, новеллы. Его перу принадлежит ряд критических эссе, большое число публицистических статей. Но в историю литературы он вошел прежде всего как романист — автор цикла романов о первой мировой войне, сделавшего его имя всемирно известным¹.

¹ Об Арнольде Цвейге написан ряд книг, множество статей и рецензий. Наиболее обстоятельны книги: Johanna Rudolph, *Der Humanist Arnold Zweig*. Berlin, 1955. Eberhard Hilscher, *Arnold Zweig. Brückenbauer vom Gestern ins Morgen*. Halle (Saale), 1962. Arnold Zweig, *Ein Almanach, Briefe, Glückwünsche Aufsätze*. Berlin, 1962. Eva Kaufmann, *Arnold Zweigs Weg zum Roman. Vorgeschichte und Analyse*

Арнольд Цвейг (Arnold Zweig, 1887—1968) родился в городе Гросс-Глогау, в семье еврея-ремесленника. Будущий писатель окончил гимназию в Катовице, а затем учился в университетах Бреслау (Вроцлава), Мюнхена, Берлина, Геттингена и Ростока, где он изучал германистику, философию, психологию, историю искусств, английский и французский языки.

В 1908 г. в студенческом альманахе в Мюнхене печатаются первые стихотворения А. Цвейга, в 1910 г. выходит сборник его стихов «Английский сад» («Der englische Garten»). В 1911 г. писатель создает крупное прозаическое произведение — повесть «Записки о семействе Клопфер» («Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer»). Подлинный литературный успех принесли А. Цвейгу роман «Новеллы о Клавдии» («Novellen um Claudia», 1912), а также отмеченная в 1915 г. премией имени Клейста пьеса «Ритуальное убийство в Венгрии» («Ritualmord in Ungarn», 1914).

«Новеллы о Клавдии» — психологический роман, состоящий из семи глав-новелл. Его действие замкнуто в мире интимных переживаний влюбленной пары. Любовно-психологическая коллизия развивается имманентно, как бы сама по себе, вне времени, вне конкретной исторической действительности.

В ранних драмах «Абигайль и Набал» («Abigail und Nabal», 1909) и «Ритуальное убийство в Венгрии» намечается тема защиты поруганной справедливости, которая станет одною из важнейших тем зрелого творчества Арнольда Цвейга.

Империалистическая война оказала решающее воздействие на А. Цвейга. Она определила основное содержание его зрелого творчества, сформировала его мировоззрение, заставила переоценить привычные понятия и представления. Именно на войне А. Цвейг по-настоящему столкнулся с жизнью. В качестве нестроевого солдата он служил во Франции, Венгрии и Сербии, рыл окопы под Верденом, был писарем в штабе Восточного фронта в Каунасе. Все эти и многие другие факты его личной биографии повторились затем в судьбе главного героя романа А. Цвейга о первой мировой войне — писателя Вернера Бертина. Однако богатейший жизненный опыт, приобретенный А. Цвейгом в те годы, не сразу нашел отражение в жанре, который принес ему славу, — романе.

В раннем творчестве писателя преобладают новеллистика и драма. До 1927 г., когда появился его первый роман на военную тему «Спор об унтере Грише», А. Цвейг продолжал в основном писать рассказы. В этот период появились сборники «Три рассказа» («Drei Erzählungen», 1920), «Сыновья. Вторая книга рассказов» («Söhne. Zweites Geschichtenbuch», 1923), «Вызванные тени» («Gerufene Schatten», 1923), «Ранние следы» («Frühe Fahrten», 1925), «Радуга» («Regenbogen», 1925), драма «Обращение отщепенца» («Die Umkehr des Abtrünnigen», 1925). И хотя, как правило, военная тема возникает в рассказах лишь косвенно, все их содержание свидетельствует о том, что под влиянием переживаний военных лет А. Цвейг стал значительно ближе к социальным проблемам, к жизни народа, простых людей, которых он изображает с глубокой симпатией. Новеллы А. Цвейга чаще всего посвящены будничным, незначительным происшествиям, рисуют каждодневную жизнь, незаметных, рядовых людей. Эти рассказы кажутся на первый взгляд весьма пестрыми, неодинаковыми. Однако при более внимательном изучении можно установить внутренние связи между новеллистикой и магистральной линией творчества писателя — романами.

des Grischaromans. Berlin, 1967. Eberhard Hilscher. Arnold Zweig. Leben and Werk. Berlin, 1968. Из работ советских литературоведов следует назвать: Е. Ф. Книпович. Арнольд Цвейг. — «Интернациональная литература», 1938, № 11; е е же. «Большая война белых людей». — Е. Ф. Книпович. В защиту жизни. М., 1957; П. Топер. Арнольд Цвейг. М., 1960.

Это единство — в гуманном отношении автора к своим героям, скромным, рядовым людям. Романы и новеллы А. Цвейга связывает глубокий демократизм писателя, тема справедливости, защита человеческого достоинства и этических ценностей. Нередко бесхитростные бытовые зарисовки содержат в себе историю прозрения героя. Так, в новелле «Покупаю шляпку» («*Einen Hut kaufen*», 1922—1929)² будничным случай становится началом социального возмужания героев, более критического восприятия окружающей действительности. Одна из лучших новелл — «Пятно в глазу» («*Fleck im Auge*», 1926). Используя оригинальный полуфантастический сюжет, автор вскрывает в ней относительность и фальшь буржуазных представлений о добре и зле, об истине, справедливости и т. п.

Новелла «Гельбрет-Миротворец» («*Helbret Friedebringer*», 1915—1919) кажется предвосхищением дальнейшего творчества А. Цвейга. В ней выведен образ судьи, поборника права и справедливости, яростного противника войны, весьма похожего на Мертенса из «Воспитания под Верденом». Оба они живут в мире отвлеченных представлений, для обоих столкновение с жестокой реальностью кончается не только полнейшим крахом иллюзий, но и смертью.

В целом в новеллах А. Цвейга из небольших локальных историй складывается картина буржуазного общества, в котором как социально-политические (свобода, равенство, демократия), так и морально-этические понятия и нормы (добро, честь, совесть, долг) извращены и поруганы и человек лишь тогда обретает свое «я», когда начинает протестовать против этого несправедливого миропорядка.

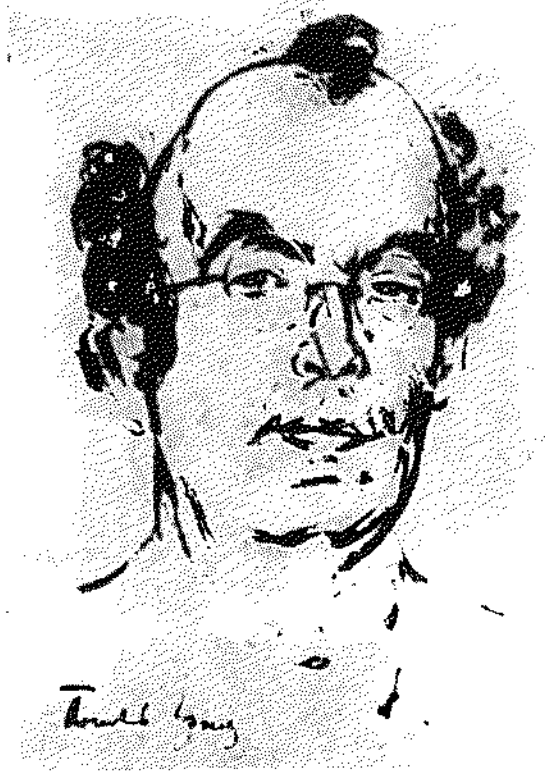
Первый роман знаменитого цикла «Большая война белых людей» — «Спор об унтере Грише» («*Der Streit um den Sergeanten Grischa*») — появился в 1927 г. Однако первоначально сюжет этого произведения, вошедшего в мировую литературу и сделавшего А. Цвейга знаменитым романистом, был разработан в драме «Действо об унтере Грише» («*Das Spiel vom Sergeanten Grischa*», 1921).

А. Цвейг кладет в основу романа проблему борьбы за справедливость. Этические нормы, нравственные категории, право и законность приобретают здесь абсолютное значение. В романе развивается мысль о том, что государство существует до тех пор, пока в его основе лежат незыблемые нормы справедливости. Нарушение их ведет к гибели государства и общества. Таковы нравственные понятия всех тех персонажей произведения, кто, исходя из принципов гуманизма и справедливости, борется за жизнь унтера Гриши. Так думают герои романа Лихов, Винфрид, Вернер Бертин, Познанский, Тевье, хотя в позиции каждого из них есть свои оттенки.

Основной груз иллюзий А. Цвейга в «Споре об унтере Грише» связан с образом Лихова. Писатель делает этого прусского генерала своего рода рыцарем без страха и упрека, поборником права и справедливости, главным оплотом сил «добра». Для Лихова государство — «носитель идеи вечности». Соблюдение права и упование на бога — вот на чем, по его мнению, держится Пруссия.

Лихову противостоит Шиффенцан, «реальный политик», опирающийся на грубую силу, на механическую дисциплину. Концепции государства, сложившейся у Лихова, Шиффенцан противопоставляет свою: «Государство — все, индивид же — просто вошь». Понятие права и справедливости, категории морали, статьи закона не могут быть приложены к такой ничтожной былинке, как русский военнопленный Гриша. Престиж немецкой армии для Шиффенцана выше истины. Гриша должен быть расстре-

² Двойная датировка объясняется тем, что А. Цвейг часто возвращался к своим ранним вещам, перерабатывал и дописывал их. Первая дата означает первую редакцию, вторая — переработанную.



Арнольд Цвейг

Рисунок Эмиля Штумпа, 1927

ляи; его смерть еще раз докажет силу и «непогрешимость» немецкой государственной машины. Лихов с его наивной и несколько напыщенной библейской фразеологией кажется «железному» Шиффенцану смешным и жалким, хотя он и подпадает на минуту под влияние аргументации Лихова.

Идеалистическое представление о жизни как о борьбе абстрактных этических категорий «добра» и «зла» снижает реализм романа. «Доброму» немецкому генералу Лихову А. Цвейг противопоставляет «злого» немецкого генерала Шиффенцана, видя в них представителей двух Германий — «старой» и «новой». Тем самым писатель как бы искусственно разрывает реальные преемственные связи между прусским государством и новой, империалистической, Германией.

Однако если образ Лихова является в известной мере плодом умозрительных построений А. Цвейга, то в Шиффенцане он отразил целый ряд объективных свойств немецкой империалистической военщины, создал в его лице сильный разоблачительный образ немецкого генерала, предтечи фашистских агрессоров. В представлении Шиффенцана «германцы были народом избранным, божественным, уделом которого является господство над другими и создание высшей породы людей». Шиффенцан презирает людей, особенно население оккупированных областей. И в том, что он одерживает верх над Лиховым, нельзя не видеть победы реализма А. Цвейга.

Видное место в романе занимает образ русского солдата Григория Падроткина. В этом косвенно проявилась искренняя симпатия и глубокий интерес немецкого писателя к России, ее народу, к русской революции и русской литературе. Образы русских людей не впервые появляются в твор-

честве Арнольда Цвейга. Еще в раннем автобиографическом романе «Минувшие дни» («Versunkene Tage», позднее название — «Verklungene Tage»), написанном в 1909 г., но в переработанном виде впервые вышедшем в 1938 г., А. Цвейг выводит образ русской девушки из Прибалтики — студентки Нади Карлис, спасающейся за границей от преследований царского правительства. В центре романа, действие которого развертывается перед первой мировой войной, образ студента-филолога Карла Штейница, всецело погруженного в свои ивтимные переживания, верящего в возможность личного самосовершенствования путем эстетического воспитания, оторванного от реальной жизни. И не случайно именно русская девушка выводит Штейница из того иллюзорного мирка, в котором он живет. Она не только дарит ему свою любовь, но и приобретает Штейница к миру политики, от которой он был бесконечно далек. Штейниц узнал от Нади, что «каждый родившийся в России человек занимается политикой». Надя, принимавшая участие в революционных событиях 1905 г., рассказывает ему о тюрьмах, ссылках, столкновениях с полицией. Трудно установить, что в этом произведении было написано А. Цвейгом в 1909 г. и что было добавлено в 30-е годы. В любом случае внимание немецкого писателя к русской действительности весьма знаменательно.

В романе «Спор об утере Грише» глубоко реалистично описание жизни литовского населения под гнетом немецких оккупантов. А. Цвейг, первый из современных писателей Германии, ввел в литературу тему народа, поработанного немецкими войсками, но не сдающегося, готового с оружием в руках бороться за свою свободу. Замечателен в этом отношении образ молодой литовской женщины, носящей прозвище «Бабка». Она поседела от горя, которое причинили ей немцы, расстрелявшие всю ее семью. Бабка ненавидит поработителей и беспощадно мстит им. С ней связана и лирическая струя романа. Темная и неграмотная женщина трогает и покоряет силой и глубиной своей любви к Грише, тем самоотверженным героизмом, с которым она борется за его жизнь.

А. Цвейг назвал свое произведение «Спор об утере Грише», подчеркнув тем самым, что именно спор, именно то, что происходит вокруг Гриши, будет составлять пафос его повествования. Гриша как самостоятельный герой романа живет и действует на тех начальных страницах, где описывается его побег, скитания по лесу, встреча с Бабкой и жизнь среди «вольных людей». С началом «спора» он отступает на задний план и пассивно ожидает решения своей участи.

В интересной и содержательной статье об А. Цвейге Л. Фейхтвангер раскрыл внутреннюю архитектонику «Спора об утере Грише». Он зорко подметил умение А. Цвейга отражать «космос в атоме». Гриша — маленький человек, атом. «Писатель Арнольд Цвейг рассказывает, таким образом, о мелком случае из времен великой войны. Но, великий эпик, он небольшое происшествие преподносит в его великой взаимосвязи со всем окружающим. Постоянно подчеркивая его незначительность, его атомообразную малость, он не порывает ни одну из нитей, всесторонне связывающих это происшествие с великими событиями. Эта книга — замечательный эпос, в ней сотни людей не только живут каждый сам по себе, но из них создан свой, своеобразный мир, создан мир вообще... Весь гигантский механизм войны, крупные и мелкие хищники, все силы живут каждый по-своему и все-таки только вокруг и ради обреченного на смерть Гриши»³.

Такое построение романа, когда вокруг отдельного частного случая развертывается широкая картина действительности, весьма характерно для А. Цвейга. Оно будет повторяться в его последующих произведениях.

Первый большой роман Арнольда Цвейга вызвал много откликов — от

³ «Литературная газета», 15 апреля 1938 г.

восторженных до резко отрицательных и даже злобных⁴. Ругань и поношение раздавались из реакционных националистических кругов, увидевших в «Споре об утере Грише» критику шовинизма, милитаризма, прусской военной бюрократии и возмущенных тем, что А. Цвейг сделал главным героем своего произведения русского солдата, воодушевленного революцией.

Вскоре после окончания «Спора об утере Грише» А. Цвейг понял, что в одном произведении о первой мировой войне он не в состоянии отразить многообразие волновавших его проблем, все свои чувства и переживания, связанные с этим крупным историческим событием, свидетелем и участником которого он был. У писателя возникает план создать цикл внутренних связанных между собой романов, объединенных общностью героев и проблематики. Так возник замысел эпического цикла «Большая война белых людей». В самом этом заглавии чувствуется стремление подчеркнуть, что писатель рассматривает войну как бы со стороны, соблюдая определенную дистанцию. Вместе с тем здесь сквозит и тонкая ирония над ее нелепостью и бессмысленностью. Именно этим своим циклом А. Цвейг вошел в мировую и немецкую литературу как мастер романа, в котором проявилось «эпическое покойное раздолье»⁵. Сам писатель впоследствии назвал свой цикл «литературным документом перехода от империализма к социалистическому веку»⁶, определив тем самым основную идею, цементирующую все романы.

Трудность анализа этого монументального произведения состоит в том, что входящие в него романы имеют как бы двойную хронологию — последовательность написания романов и время отраженных в них событий не совпадают. Части цикла появились в такой хронологической последовательности: «Спор об утере Грише» (1927), «Молодая женщина 1914 года» (1931), «Воспитание под Верденом» (1935), «Возведение на престол короля» (1937), «Затишье» (1954), «Время назрело» (1957). Если же исходить из хронологии воссозданных исторических событий, то эта цепь будет выглядеть иначе: «Время назрело» (с августа 1913 до февраля 1915 г.), «Молодая женщина 1914 года» (с начала 1915 до июля 1916 г.), «Воспитание под Верденом» (с июля 1916 до конца марта 1917 г.), «Спор об утере Грише» (с марта 1917 до конца ноября 1917 г.), «Затишье» (с ноября 1917 до января 1918 г.), «Возведение на престол короля» (с февраля 1918 до октября 1918 г.). Духовное развитие персонажей цикла и прежде всего Вернера Бертина, героя во многом автобиографического, будет не столько соответствовать времени их жизни и ходу истории, сколько идейно-эстетической эволюции самого писателя.

Поэтому анализировать цикл А. Цвейга следует исходя из последовательности создания романов, а не из этапов жизни героя, как это иногда делается в критической литературе об А. Цвейге.

Главная героиня романа Арнольда Цвейга «Молодая женщина 1914 года» («Junge Frau von 1914») Ленора Валь, возлюбленная, а затем жена Вернера Бертина. Роман рассказывает о том связанном с утратой многих иллюзий воспитании, которое проходит Ленора, впервые столкнувшись с реальной суровой жизнью, с предрассудками буржуазного общества. Хрупкая, избалованная девушка, дочь банкира, вынуждена отстаивать свое право на счастье. Она убеждается в том, что естественные человеческие желания подавляются во имя бессмысленных условностей и ханжеской морали. Ленора бунтует против своего буржуазно-мещанского окружения, против сословных предрассудков. Ее тайная связь с человеком свободной профессии, ее борьба за право вступить в брак со

⁴ Разнообразные отклики на роман собраны в кн.: «Welt und Wirkung eines Romans. Arnold Zweigs «Der Streit um den Sergeanten Grischa». Berlin und Weimar, 1967.

⁵ А. Цвейг. Роман и реализм. — «Литературная газета», 10 октября 1938 г.

⁶ «Aufbau», 1950, Н. 41, S. 1054.



Арнольд Цвейг
Шарж Б. Ф. Дольбина

своим избранником являются проявлениями этого бунта. Ленора начинает понимать, что частная жизнь человека зависит от множества общественных явлений, что ее собственная личная судьба обуславливается событиями, происходящими в большом мире. Война мешает ей соединиться с возлюбленным, и она начинает ненавидеть войну, готова бороться с ней. Но как? Ей рассказывают о Розе Люксембург, и пример этой женщины потрясает Ленору. Вряд ли Ленора способна подражать Розе Люксембург, но ее кругозор расширяется, она уже понимает, что кроме маленького интимного мирка у женщины могут быть большие общественные интересы и стремления.

Роман «Молодая женщина 1914 года», по сравнению со «Спором об унтере Грише», знаменует известный шаг вперед в развитии реализма А. Цвейга. Писатель рисует людей в реальных обстоятельствах, объясняет события их жизни вполне конкретными социальными причинами, а не борьбой метафизических сил добра и зла. В романе «Молодая женщина

1914 года» появляется мотив среды и человека, меняющегося и формирующегося под ее влиянием, характерный для романа воспитания — жанра, с традициями которого связаны все основные книги антивоенного цикла.

Вслед за «Молодой женщиной 1914 года» А. Цвейг издает роман — «Де Вриендт возвращается домой» («De Vriendt kehrt heim», 1932), не связанный с его основным циклом. Стимулом к его написанию послужило путешествие писателя в Палестину. Действие книги происходит в Палестине 20-х годов. С большой пластической выразительностью писатель воспроизводит пестрый, красочный колорит Востока. Ставя в центр повествования доктора де Вриендта, убитого сионистами за то, что он не разделял их фанатических убеждений, А. Цвейг создает произведение, направленное против националистической ограниченности и ослепленности.

Де Вриендт — человек широких взглядов; он проповедует политику взаимопонимания, выступает за сотрудничество арабов и евреев. Поэтому он — «предатель» в глазах фанатиков-сионистов, организующих травлю доктора, кончающуюся его убийством. Рисуя сложные взаимоотношения между евреями и арабами, А. Цвейг выступает за гуманизм, взаимопонимание и дружбу между народами. Тема эта — тем более в годы все более возрастающей в Германии фашистской опасности — была полна для писателя острой и волнующей актуальности.

Роман «Де Вриендт возвращается домой» относился к кругу тем, которые интересовали писателя с самого начала его творческого пути. На сюжеты из жизни евреев написаны некоторые пьесы А. Цвейга, различным аспектам еврейской истории посвящен ряд его статей и эссе. Позиция А. Цвейга становится все более определенной, он выступает против антисемитизма, равно как и против сионизма, и постепенно приходит к выводу, что «еврейский вопрос может быть разрешен не сионизмом, а лишь социализмом»⁷.

⁷ См. статью Луиса Фюрнберга в журнале «Sinn und Form», 1957, № 5, S. 846.

После гитлеровского переворота Арнольд Цвейг был вынужден покинуть Германию. Через Чехословакию, Швейцарию и Францию писатель эмигрировал в Палестину. Его романы «Воспитание под Верденом», «Возведение на престол короля», «Вандсбекский тонор» были созданы в изгнании. В эмиграции А. Цвейг занимался и активной общественно-политической деятельностью. В 1941 г. он возглавил созданную в Палестине немецкими эмигрантами антифашистскую «Лигу победы» — организацию помощи Советскому Союзу, принимал участие в издании антифашистского журнала «Ориент».

Опыт антифашистской деятельности имел важное значение для дальнейшего идейного и художественного развития писателя. И не случайно вторая половина 30-х годов была для А. Цвейга, как и для многих других немецких писателей, периодом значительного творческого подъема.

Лучший роман антивоенного цикла — «Воспитание под Верденом» («Erziehung vor Verdun», 1935) — по последовательности изображенных событий стоит между «Молодой женщиной 1914 года» и «Спором об утере Грише». Этот роман воспитания, что отражено в самом заглавии, поднимает целый ряд важнейших социально-политических проблем. Здесь на примере судьбы Бертина показан процесс непосредственного воспитания войной как процесс гражданского роста человека. Война помогает выявить подлинное лицо каждого ее участника и вместе с тем раскрывает противоречия всей общественно-политической системы. Эти два плана органически слиты в романе.

Вернер Бертин попадает в самое пекло войны — под Верден — полный интеллигентских иллюзий и сразу же сталкивается здесь с жизнью во всем ее вопиющем безобразии и несправедливости. Он видит, что такие понятия, как человечность, порядочность, и поступки в духе этих понятий рассматриваются в немецкой армии чуть ли не как измена родине. Встреча с реальной жизнью потрясает его. Он думает о том, что лично он может и должен делать в этих условиях, и находит правильный в целом ответ на этот вопрос: «Я чувствую, что мое назначение — быть летописцем ваших страданий и подвигов для грядущего поколения... Об этой войне будет написано столько лжи, как ни о каком другом побоище между народами. Тот, кто выберется отсюда живым, обязан будет сказать правду».

Так на войне в Вернере Бертине пробуждается гражданское понимание писательского долга. Если до войны он выступал с утонченно-рафинированными произведениями для немногих, если его увлекали сугубо интимные переживания, отраженные в его романе «Любовь с последнего взгляда», то теперь он хочет разоблачать войну, писать для народа, для широчайших слоев населения, в жизни которых война была страшным бедствием. В своей ненависти к войне и протесте против нее Бертин возвышается до понимания связи между войной и социальной системой. Путь Бертина — путь сближения с народом, постижения социальных законов, путь протеста и разоблачения ужасов войны и активного вмешательства в жизнь. Недаром его вдохновляет «Огонь» Барбюса. Правда, Вернер Бертин не всегда будет последовательным на этом пути. Автор не делает его революционером. По своим взглядам Бертин останется в кругу буржуазно-демократических представлений, но знаменательна сама тенденция искать выход из противоречия между идеалом и действительностью в борьбе за лучшую жизнь, за преобразование общества.

Близок Бертину по своему духовному складу Кристоф Кройзинг. При встрече они сразу же чувствуют горячую симпатию и доверие друг к другу. Кристоф Кройзинг — прекраснодушный, идеалистически настроенный юноша, рыцарь справедливости, наивно верящий в то, что одного указания на несправедливость достаточно, чтобы ее устранить. «Люби ближне-

го, как самого себя», «Бог — это любовь», «Сладко и почетно умирать за отечество», «Право и закон — столпы государства» — и, наконец, кант-анский императив: «Нравственный закон внутри нас и звездное небо над нами», — таковы были те догмы, в которые слепо верил Кристоф Кройзинг. Встреча с реальной жизнью, с подлостью, грабежом, обманом, своекорыстием, эгоизмом, попранием всех законов морали разбила его идеализм и прекраснодушие.

Но тема Кройзинга в романе — это не только тема разбитых жизнью иллюзий, это также трагическая тема бессмысленно и безвременно погибших возможностей. Кристоф Кройзинг — одаренный юноша. Просматривая его бумаги, тетрадь, которая «хранит рисунки юноши, обрывки стихов, случайные мысли, мнения, впечатления, вопросы», адвокат Познанский убеждается в том, что перед ним отзвуки духовного мира талантливого, незаурядного человека. Думая о безвременно погибшем Кройзинге, Познанский невольно задает себе вопрос: а что если бы в возрасте Кристофа Кройзинга оборвалась жизнь Гельдерлина, Гейне, Шиллера?

Особое место в романе занимает военный судья профессор Мертенс. Это образ утонченного интеллигента, человека большой духовной культуры, впечатлительного, чуткого, легкоранимого. Мертенс — человек, ушедший в свой внутренний искусственный мир и терпящий поэтому крах при столкновении с реальной жизнью. Он мыслит абсолютными категориями добра и зла — и в этом его слабость. Если в «Споре об унтере Грише» с судьбой Гриши связывалась чуть ли не судьба государства в целом, то подобным же образом рассуждает и Мертенс, которого дело Кройзинга приводит к космическому пессимизму и мизантропии. Оно послужило поводом к тому, чтобы Мертенс непредвзятым взглядом, по-новому посмотрел на окружающее. То, что он увидел, ужаснуло и потрясло его до глубины души. Мертенс подавлен страхом перед жестокой действительностью, чувством собственного бессилия. Ему ничего не остается, как покончить с собой.

Очень сложен и противоречив образ Эбергарда Кройзинга. А. Цвейг рисует его как сильного, волевого индивидуалиста. С его уст постоянно срываются изречения в ницшеанском духе. «Война всех против всех — вот правильная формула», — заявляет он. Эбергард Кройзинг — убежденный апологет войны, которая помогает ему проявить себя, обнаружить свою сущность. В полном соответствии с этим упоением войной находится и та философия «язычества», которую он проповедует как бы в противовес христианской этике. «Ничто не истинно, и все дозволено» — такова циничная формула этого «язычества».

При всем том А. Цвейг наделяет своего героя и такими чертами, которые делают его в известной мере привлекательным. Он выступает как союзник положительных героев, преследует справедливую цель, мстя за брата. Его храбрость и железная воля, даже та откровенность, с которой он излагает свою жизненную философию, поднимают его над трусливой, мелкой подлостью и безликой посредственностью. Он более сильный, цельный и крупный человек, чем окружающие его людишки. Не сочувствуя философии сильного зверя, провозглашаемой Эбергардом Кройзингом, А. Цвейг рисует его таким волевым, настойчивым и энергичным, что это невольно заставляет всех не только бояться, но и уважать его.

В лице наборщика Палю и трактирщика Лебеиде А. Цвейг сделал попытку нарисовать образы революционных социал-демократов. Особое внимание автор уделяет Палю, образ которого получился, однако, противоречивым, двойственным. А. Цвейг приписывает Палю высокоразвитое классовое сознание, понимание внутренних пружин, движущих обществом, и вместе с тем делает его слабовольным человеком, дезертиром, совершающим членовредительство, чтобы уйти с фронта. Эбергард Кройзинг и Вильгельм Паль борются за душу Вернера Бертина, стремясь приобщить его к своей жизненной философии. Они стоят на противополож-

ных позициях, но их судьбы все время переплетаются и даже оба погибают от одной бомбы.

Представителем революционных сил в романе является и трактирщик Лебейде. Именно он дает Бергину наглядный урок человеческого достоинства, когда втантывает в грязь папирсы, которые бросает солдатам проезжающий мимо кронпринц. В уста Лебейде А. Цвейг вкладывает рассуждения о силе и размахе русского революционного движения, о классовых противоречиях, раздирающих русское общество. Однако образ Лебейде находится на периферии повествования.

Хотя фигуры Паля и Лебейде нельзя признать вполне удавшимися, сама попытка А. Цвейга вывести на сцену революционных рабочих и их глазами увидеть ряд событий свидетельствует о значительной идейно-художественной эволюции писателя.

А. Цвейг наносит в «Воспитании под Верденом» сильный удар германскому империализму и военщине, разоблачает военно-бюрократический аппарат кайзеровской Германии. Капитан Нигль, убивший младшего Кройзинга, — «самый заурядный негодяй». Эти мелкие хищники страшны именно своей посредственностью, увертливостью, способностью к мимикрии, круговой порукой. Даже «железный» Эбергард Кройзинг так и не может одолеть Нигля, несмотря на всю свою силу и жажду мести.

Если сравнить «Воспитание под Верденом» с предшествующими романами, резко заметна эволюция художника, обновление и обогащение его реалистического метода. В «Воспитании под Верденом» поступки героев вызываются реальными причинами, писатель стремится определить те силы, которые обуславливают общественные отношения людей. «Зло» в «Воспитании под Верденом» более социально-конкретно, чем в «Споре об утере Грише», оно перестало быть абстрактной метафизической категорией. Оно воплощается в немецких военных чиновниках, в немецком кронпринце, т. е. связывается с сущностью германского империализма, с государственной системой. Вместо симметричной и несколько однолинейной, наивной расстановки сил «добра» и «зла», какую мы видели в «Споре об утере Грише», в «Воспитании под Верденом» «добро» и «зло» словно переплетены, характер человека перестал быть одномерным, в нем появляются глубинные противоречия.

В «Споре об утере Грише» Арнольд Цвейг выявлял всю нелепость войны и жизни человека на войне, если взглянуть на все это непредвзятым взглядом со стороны. Такое «остраненное» изображение войны помогало раскрыть главным образом внешний ее облик. В «Воспитании под Верденом» А. Цвейг не ограничивается подобным способом разоблачения войны, он идет дальше и анализирует ее внутренние социальные причины.

«Воспитание под Верденом» — наиболее значительный роман А. Цвейга, произведение, в котором найдена гармоничная художественная мера действия и размышления. Это самый динамичный и сюжетно острый роман цикла. Тем не менее размышления, споры, дискуссии занимают и здесь довольно значительное место. Особенность романов цикла «Большая война белых людей» в том, что писатель изображает войну в ее многочисленных социально-исторических опосредованиях. Он стремится не только показать людей на войне, но выработать общий взгляд на эпоху. Споры, столкновения разных точек зрения — необходимая к этому предпосылка.

Весьма красноречив эпиграф к роману:

«Познай свое место.
Познай своих врагов.
Познай самого себя».

Как проявляется это многообразное познание? В активном отношении к действительности, в стремлении автора и героев вмешаться в жизнь,

в «многоголосии» романа, в столкновении разных убеждений, в размышлениях героев над окружающим и собственной жизнью. Вернер Бертин проделывает в конечном счете, может быть, и не такую уж значительную эволюцию, но его духовное беспокойство, его поиски, контакты с различными людьми, — все это дает возможность воспроизвести важный этап войны, добиться большей ясности в понимании окружающего, преодолеть многие иллюзии. Глубоко прав был Бертольд Брехт, заметивший, что из романов А. Цвейга можно научиться многому, поскольку многому научился сам писатель⁸.

Выдвигая на передний план в своих романах «Спор об утере Гриппе» и «Воспитание под Верденом» тему справедливости, Арнольд Цвейг затрагивает проблему, широко представленную в передовой немецкой литературе XX в. В критике уже отмечалось⁹, что постановка этой темы роднит творчество А. Цвейга с «Успехом» и «Семьей Опшерман» Фейхтвангера, с «Юностью Генриха IV» Генриха Манна. В самой постановке темы раскрываются и сила и слабость немецких писателей-гуманистов: с одной стороны, с позиции своей гуманистической веры в право и справедливость они сильно и резко критикуют вопиющие противоречия и пороки буржуазного общества, с другой стороны, абстрактно-гуманистический подход к проблеме связан с их иллюзиями о якобы внеклассовом характере справедливости. И только в «Воспитании под Верденом» Арнольд Цвейг начинает проводить мысль об органической связи понятий права и справедливости с классовой структурой общества.

3

«Возведение на престол короля» («Einsetzung eines Königs», 1937) — также роман воспитания. Его герой, капитан Пауль Винфрид, предстает сначала перед читателем бесечным «честным малым». Жизнь улыбается Винфриду. Племянник генерала Лихова и его адъютант, он живет легко и беззаботно. Перейдя на службу в «аристократический омут» Обер-Ост (т. е. Верховное командование Восточного фронта), где на каждом шагу ему встречаются «сплошные принцы, генералы и бароны», Винфрид вскоре испытывает горькое разочарование. Верховное командование казалось ему раньше неким блистательным Олимпом. Теперь же он видит вокруг себя мелких, эгоистичных и тщеславных людей, грызущих друг с другом.

Большой заслугой А. Цвейга-реалиста является беспощадное изображение закулисных махинаций и интриг, грязной политической кухни, в которую вовлечено верховное командование. Писатель показывает, как делаются войны, как делается политика. Разоблачение усиливается тем, что за выведенными в романе персонажами угадываются реальные исторические лица, вершители судеб Германии тех лет. Подавление чужого и собственного народа, расправа с мирным населением оккупированных территорий, жестокость, грабеж, насилие, ложь и цинизм — такова картина войны у А. Цвейга. Такой в конечном счете видит ее и главный герой романа Пауль Винфрид.

Винфрид сразу же показывает себя в «аристократическом омуте» человеком нелояльным и неблагонадежным с точки зрения начальника разведки Муцнуса. Он общается с евреями и литовцами, а также интересуется участью людей, попавших в батальон принудительной трудовой повинности; он отзывчив и прост в обращении, проявляет слишком много для немецкого офицера гуманности и свободомыслия. На собственный страх и риск он устанавливает связь между литовцами и претендентом

⁸ «Sinn und Form. Sonderheft Arnold Zweig». Berlin, 1952, S. 148.

⁹ См. послесловие Е. Ф. Книпович в кк.: А. Цвейг. Воспитание под Верденом. М., 1937.

на литовский престол, т. е. совершает политический, направленный против Обер-Оста акт.

Выдвижение в качестве главного героя капитана Пауля Винфрида имеет свой особый резон. Благодаря служебному положению и родственным связям Винфрид вхож в «высшие сферы», имеет возможность непосредственно общаться с сильными мира сего, которые творят политику, «делают войны». Винфрид — профессиональный военный. Показать разочарование такого человека в милитаризме и немецком генералитете — задача, по-своему, может быть, еще более ответственная, чем нарисовать крушение иллюзий сутуго штатского Вернера Бертина.

Но и Бертин в «Возведении на престол короля» также сближается с народом. В нем все время «идет работа», он напряженно размышляет, ищет. Истинное положение вещей раскрывается типичному интеллигенту медленно и постепенно, что он, впрочем, и сам сознает. «Почему нашему брату, писателю, нужно десять месяцев размышлять ... чтобы набраться столько ума, сколько есть у рабочего газового завода?» — недоумевает он.

Особое внимание уделяет А. Цвейг становлению Бертина как писателя. Он пишет пьесу в стихах «Харита и Хармид» и, закончив ее, задумывается, а не лучше ли ее выбросить? Он удивляется сам себе, как мог он скандировать белые стихи и погружаться в римскую историю I в. до нашей эры, когда в эти же дни в Брест-Литовске шла борьба за мир? И когда один из собеседников замечает, что для писателя необходим «пафос расстояния», Бертин страстно ему возражает. Стать писателем-гражданином, почувствовать ответственность за свое время, за судьбу своего поколения Вернеру Бертину помогает не только сама жизнь, но и литература, в частности русская литература. «... Какая литература у русских, какой могучий поток мастерства! Дух митежа пронизывает и, как молния, освещает каждую страницу», — говорит он. В романе Барбюса «Огонь» Бертин видит свои собственные переживания на войне. Его захватывает страстный порыв в будущее, тот протест против империалистической войны, которым пронизана книга Барбюса.

В «Возведении на престол короля» звучит тема России, русской революции. Реакционная немецкая военщина мечтает о завоевании России, о порабощении русского народа, подавлении революции. Сторонники Карла Либкнехта, Лебеде и Рост с восторгом говорят о русских большевиках, немецкие солдаты с большим сочувствием встречают весть о мирных предложениях, выдвинутых русской делегацией в Брест-Литовске.

«Возведение на престол короля» повторяет структуру «Воспитания под Верденом» — внимание писателя привлекает отдельная личность, на которой сходятся главные сюжетные линии романа. Человек и его судьба запечатлены здесь во всесторонней взаимосвязи с большими событиями эпохи. Если архитектоника «Спора об унтере Грише» не лишена была некоторой механистичности и искусственной симметрии, то теперь она становится более гибкой и потому более сложно и многомерно отражает реальную жизнь.

Идейно-художественная эволюция А. Цвейга особенно заметна, если сравнить образ Лихова из «Спора об унтере Грише» с тем, как он выведен в романе «Возведение на престол короля». Во втором романе Лихов изображен не как идеализированный рыцарь абстрактной справедливости, а как представитель своего класса, своей касты; объективно Лихов действует как немецкий генерал — захватчик и поработитель. Со своим корпусом он отправляется на Украину и уже заранее предвкушает, как будет наделять своих родственников богатыми украинскими землями. В «честном» и «порядочном» Лихове пробуждается колонизатор, убежденный в превосходстве немцев над другими народами. Устами адвоката Познанского Лихову выносится приговор: «Наш добрый друг Лихов перестал быть невиновным уже тогда, когда отправился на Украину и согласился

принять столь почетное командование ... Бывают обстоятельства, при которых человек, сохраняя личную порядочность, несет вину как представитель определенного слоя или касты. Нам, немцам, нечего было лезть в Украину».

В лице генерала Клауса Арнольд Цвейг развенчивает матерого империалистического хищника. Клаус показан в романе главным образом через восприятие Винфрида. «Великан, галопирующий на железном коне», — так романтически видит Винфрид Клауса поначалу. В этом образе как бы персонифицирован пресловутый Drang nach Osten. Клаус всецело охвачен маниакальным желанием покорить Россию, занять Москву. Однако его агрессивные устремления терпят крах. Прозревший Винфрид разоблачает Клауса и в общественно-политическом и в этическом плане, и как представителя господствующих классов, недальновидного, зарвавшегося генерала, и как человека, способного на подлость и обман. Однако, хотя сам Клаус и развенчан, он ничему не научился. Умирающий Клаус даже в предсмертной агонии бредит о реванше, мечтает о новом вооружении Германии.

Арнольд Цвейг наглядно изображает те неисчислимые бедствия, которые принесло литовскому народу германское вторжение. Лагерь принудительной трудовой повинности Малияты предстает как прообраз фашистских лагерей смерти. Картина немецкой оккупации, воссозданная А. Цвейгом, свидетельствует о большой объективности и честности немецкого писателя, который первым в немецкой литературе начал освещать эту тему.

Перу Арнольда Цвейга принадлежит много литературно-критических и публицистических статей. Наиболее значительна книга очерков «Лессинг, Клейст, Бюхнер» («Lessing, Kleist, Büchner», 1925). Воздействие творчества этих писателей, как и влияние Т. Манна, можно проследить в произведениях А. Цвейга¹⁰. А. Цвейг создает эссе и о крупных писателях других народов — о Шекспире, о Горьком. Статьи А. Цвейга о литературе написаны в свободной манере, пером художника, стремящегося к самопознанию через рассмотрение творчества других писателей. Для идейно-эстетической концепции А. Цвейга, утверждаемой в его статьях, характерна защита реализма как наиболее плодотворного творческого направления в литературе и защите романа как наиболее всеобъемлющего жанра, способного отразить всю полноту жизни.

Среди публицистических статей А. Цвейга выделяются «Надгробное слово о «Спартаке»» («Grabrede auf Spartakus», 1919), где А. Цвейг гневно осуждает убийство Карла Либкнехта и Розы Люксембург, и «Воспоминания о первом августа» («Erinnerungen an einem 1. August»), посвященные четырнадцатой годовщине первой мировой войны. Ряд статей А. Цвейга направлен против фашистского мракобесия, против разрушения культуры. Писатель восхищается Эрнстом Тельманом, мужеством и стойкостью немецких коммунистов, выражает уверенность в силе и мощи Советского Союза, который является авангардом человечества, надежной защитой против фашизма.

В статье «Война и писатель» («Der Krieg und der Schriftsteller», 1934) А. Цвейг пишет об ответственности писателя перед историей, о невозможности уклониться от решительного выбора — за или против войны. В категоричности формулировок А. Цвейга слышится отзвук знаменитого воззвания Горького «С кем вы, «мастера культуры»?», этого выдающегося документа духовной жизни 30-х годов.

¹⁰ Об этом, в частности, пишет немецкий исследователь Эбергард Хильшер. См.: Eberhard Hilscher. Arnold Zweig. Leben und Werk. Berlin, 1968.

В конце 30-х годов Арнольд Цвейг стал работать над романом о современной Германии — «Вандсбекский топор» («Das Beil von Wandsbeck», 1943). Писатель сам объясняет, почему он прервал на время работу над циклом книг о первой мировой войне: ему казалось необходимым «после окончания в 1936 году «Возведения на престол короля» более прямым путем войти в ряды борцов против Третьей империи, чем это можно было сделать романами о первой мировой войне и сборниками статей»¹¹. Сюжет нового романа давал, по мнению А. Цвейга, возможность в период временного укрепления гитлеровского государства показать неизбежность его гибели. «Вандсбекский топор» раскрывает внутреннюю гнилость фашистского режима и прославляет героизм и бессмертие борцов с фашизмом. В центре повествования — жизненная судьба Альберта Тетьена. Мясник по профессии, он по природе довольно добродушный человек. Круг его интересов ограничивается мясной лавкой и семьей. События общественной жизни совсем не волнуют его. Но именно в силу своей гражданской ограниченности Тетьен становится страшным орудием в руках фашистов. За хорошее вознаграждение он своим топором мясника отрубает головы четырем антифашистам, приговоренным к смертной казни.

Тетьен не вникает ни в моральную, ни в политическую суть выполненного им гнусного дела — ему предложили заработок, и он «добросовестно» трудится за плату. Арнольд Цвейг показывает, что социальная пассивность и аполитичность немецких обывателей давала возможность фашистам превращать их в бессловесных роботов. Подобного рода антифашистские произведения помогали ответить на вопрос, почему фашизм так прочно держал власть в своих руках, почему он развратил и подчинил своему влиянию значительную часть немецкого народа. В наброске Арнольда Цвейга Тетьен предстает как многогранный, символический образ. Он убийца и жертва одновременно. В эпическом плане писатель выдвигает здесь проблему вины немецкого народа, становящегося соучастником преступлений гитлеровцев и одновременно расплачивающегося за эти преступления. Широкое символическое осмысление писателем образа Тетьена объясняет и гневное осуждение, и поты жалости, в равной мере присутствующие в романе.

Преступление Тетьена не остается безнаказанным. Его соседи не хотят иметь дела с убийцей, или — по меньшей мере — не хотят есть мясо, нарубленное топором палача. Они бойкотируют его лавку. Народная совесть, общественное мнение, хотя и по разным мотивам, с разной степенью сознательности, осуждают Тетьена, и в этом осуждении залог того, что здоровые нравственные начала не угасали в немецком народе и в период фашистского господства.

В романе «Вандсбекский топор» появляются главные герои раннего произведения Арнольда Цвейга — «Новеллы о Клавдии»: Вальтер Роме и его жена Клавдия. Та новая роль, в которой они здесь выступают, свидетельствует об огромной эволюции А. Цвейга как художника и социального мыслителя. Там автор изображал эту пару как оторванных от жизни, но весьма привлекательных, порядочных и честных людей. Теперь писатель показывает, что аполитичность и индивидуализм оборачиваются полной капитуляцией перед реакцией. Супруги Роме, убежденные в том, что они абсолютно свободные и независимые люди, на деле оказываются связанными с фашизмом, оправдывают его кровавые преступления. А. Цвейг выносит приговор философии «частной жизни», аполитичности во всех ее проявлениях — и в тупом мяснике Тетьене, и в утонченных интеллигентах супругах Роме.

¹¹ Arnold Zweig. Das Beil von Wandsbeck. Berlin, 1953, S. 531.

На примере судьбы Тетьена Арнольд Цвейг разоблачает фашистскую демагогию, громкие фразы о национальном единстве. Бывший фронтовой товарищ Тетьена Фост, ставший видным фашистским бонзой, использует его как орудие для достижения своих целей. Но тот же Фост абсолютно равнодушно относится к дальнейшей судьбе Тетьена и ничем не помогает ему, когда, бойкотируемый местным населением, Тетьен доходит до полного разорения.

Для атмосферы «Вандсбекского топора» характерен элемент «чертовщины», возникающий благодаря параллелям и ассоциациям с немецкими народными сказками с их мотивами заколдованных мечей, жутких призраков, палачей, а также благодаря чудесам и сверхъестественным явлениям, в которые верит Тетьен. Связывая фашизм с мистикой и иррационализмом, А. Цвейг касается того же мотива, который звучит в ряде произведений писателей-антифашистов — от романа Фейхтвангера «Братья Лаутензак» до «Немецкой новеллы» Леонгарда Франка и «Доктора Фаустуса» Томаса Манна.

Одна из сюжетных линий «Вандсбекского топора» связана с изображением и разоблачением псевдосопротивления гитлеровскому режиму. Начальник тюрьмы Колдуэй, бывшая социал-демократка Кете Ноймайер, подполковник Линтце организуют заговор, целью которого является устранение Гитлера. Заговор нелеп, смехотворен и нереален с самого начала. Высмеивая эту затею, Арнольд Цвейг высказывает тем самым свое отношение к антигитлеровской фронде в фашистском лагере, приведенной впоследствии к «заговору 20 июля».

Подлинными противниками нацизма являются немецкие коммунисты. В героическом ореоле предстают в «Вандсбекском топоре» четыре осужденных на казнь антифашиста и прежде всего Фридрих Тимме, один из руководителей гамбургских рабочих. Это человек несгибаемых коммунистических убеждений, сильный, волевой и обаятельный. И хотя Тимме уделяется не так уж много места, значение его образа в художественной концепции романа велико. Именно цельностью природы отличается Тимме от созданных писателем ранее образов революционеров. Роман кончается символической сценой прихода в гамбургский порт четырех советских кораблей, названных именами казненных антифашистов. Как бы воспроизводя ситуацию, нарисованную Маяковским в стихотворении «Товарищу Нетте, пароходу и человеку», Арнольд Цвейг прославляет бессмертие людей, отдавших жизнь в борьбе с фашизмом.

А. Цвейг с напряженным вниманием следил за событиями Великой Отечественной войны советского народа. Когда в 1943 г. в Советском Союзе был создан Национальный комитет «Свободная Германия» во главе с Эрихом Вайнертом, А. Цвейг начинает сотрудничать в нем. Он ставит свою подпись под целым рядом воззваний Комитета, приветствует успехи Советской Армии.

Победа над гитлеровским фашизмом, положившая начало новому этапу в истории немецкого народа, была встречена Арнольдом Цвейгом с огромным удовлетворением. Всемирно известный, маститый писатель решительно становится на сторону того нового, что начало зарождаться в будущей Германской Демократической Республике.

ФЕЙХТВАНГЕР

Лучшие произведения Лиона Фейхтвангера обладают большой изобразительной силой и отмечены стремлением осознать смысл и содержание общественной борьбы нашей эпохи. В них нет прямого и непосредственного изображения социальных ужасов капиталистической эксплуатации народных масс. Но это не значит, что Фейхтвангер обходил главные общественные конфликты нашего века.

С момента наступления духовной зрелости и до самой смерти его волновал и занимал едипственный, в сущности, вопрос — о путях, перспективах и движущих силах социальных изменений, свидетелем которых он был. В разные периоды жизни он ствечал на него по-разному, но всегда раздумья над судьбами человечества составляли сущность его духовных и творческих исканий и понуждали пристально вглядываться в меняющуюся картину мира, где он сквозь нелену повседневности различил признаки умирания собственнической цивилизации.

Фейхтвангер завоевал известность как автор исторических романов, но современность всегда приковывала к себе властно и неотразимо его внимание. «Я никогда не собирался изображать историю ради нее самой»¹, — говорил он, определяя особенности своей творческой манеры, и это было правдой. На историческом материале он пытался осмыслить и разрешить конфликты современности.

И в романах о прошлом, и в романах о своем времени Фейхтвангер выступал как художник, посвятивший свой талант защите завоеванной человеческой культуры против реакционных общественных сил. В годы усиления антифашистского движения Лион Фейхтвангер находился на линии огня, вызывая бешеную злобу гитлеровцев. В эти годы он создал лучшие свои книги, в которых фашизм, его идеология, его практика подвергались беспощадному и гневному разоблачению. Они сохраняют свое действительное значение и по сей час.

Романы, написанные Фейхтвангером после второй мировой войны, подтверждали, что он как художник не остановился в своем духовном развитии. Он пришел к пониманию того, что творцами истории являются народные массы. Эта мысль, ставшая для него итоговой, пропитывает все его поздние произведения, углубляя их реализм, сообщая им оптимистичность, не свойственную его раннему творчеству. Если в ранний период духовного развития идея общественного прогресса представлялась Фейхтвангеру по меньшей мере сомнительной, то истинным героем его поздних произведений стал прогресс².

¹ L. Feuchtwanger. Centum opuscula. Rudolstadt, 1956, S. 510.

² Исследованию творчества Фейхтвангера посвящены, в частности, следующие работы: «Lion Feuchtwanger. Schriftsteller der Gegenwart». Berlin, 1964; Hans Leopold. Lion Feuchtwanger. Leipzig, 1967; G. Gottschalk. Die «Verkleidungstechnik» Lion Feuchtwangers in «Waffen für Amerika». Köln, 1965; Gerhard Wolf. Lion Feuchtwanger. Versuch einer monographischen Darstellung. — «Weimarer Beiträge», 1959, N 5; Wolfgang Brauer. Tun und Nichttun. Zu Lion Feuchtwangers Geschichtsbild. — «Neue deutsche Literatur», 1959, N 6; Horst Hartmann. Die Antithetik «Macht-Geist»

Лион Фейхтвангер (Lion Feuchtwanger, 1884—1958) родился в состоятельной буржуазной еврейской семье, получил солидное образование в университете своего родного города Мюнхена, а затем в Берлине, где изучал германскую филологию и философию, а также санскрит. Рано пробудилась у него любовь к античности, а под влиянием патриархальных семейных традиций — интерес к иудейской истории, сохранившийся до конца жизни и определивший тематику и проблематику ряда его произведений.

Ранние литературные опыты Фейхтвангера, относящиеся еще к 1903 г., когда вышла в свет первая его книжечка «Одинокие» («Die Einsamen»), содержащая два рассказа, и произведения, написанные перед первой мировой войной, — филологические исследования, театральные рецензии, первый и весьма несовершенный роман «Бог громовержец» («Der tönernen Gott», 1910), пьесы и новеллы — не принесли ему славы и не определили его творческого лица. В них отчетливо сказалось влияние на молодого писателя декадентских настроений, распространенных в среде еврейской интеллигенции в конце XIX — начале XX в. и атмосферы эстетизма, которая окутывала в ту пору европейское искусство.

Фейхтвангера соблазнил и заворожил обманчивый блеск эстетского искусства, излучающего призрачный, мерцающий свет, подобный фосфорическому свету болотных огней, всегда вспыхивающих там, где процессы распада и разложения вещества идут наиболее энергично. Изысканная, болезненная утонченность формы — и бедность жизненного содержания, восторженное и цайоливое восславление красоты — и пренебрежение практическими ценностями жизни, преклонение перед сильной, возвышающейся над толпой личностью — и холодное, равнодушное отношение к рядовым людям, любованье декоративностью и роковыми страстями ушедших в прошлое эпох, главным образом Ренессанса — и пренебрежение реальными, каждодневными социальными нуждами и конфликтами своего времени — эти черты декадентского искусства начала века в значительной мере свойственны были и ранним произведениям Фейхтвангера. Сам он в статье «К психологии сценической реформы» («Zur Psychologie der Bühnenreform»), опубликованной в 1908 г., деля современную ему литературу на два борющихся лагеря, не оставлял сомнений, что его собственные симпатии были отданы декадентскому искусству. Он писал, что наиболее влиятельное плн, по его тогдашней терминологии, «идеалистическое» направление любит все простое, замкнутую, сосредоточенную на самой себе упорядоченность, «здоровое» и ненавидит отрицание, усложненность, «большое...». К этому направлению он относил творчество Готфрида Келлера, Теодора Шторма, Вильгельма Раабе, Германа Гессе и тех писателей, кто творил в реалистическом духе. «Другое направление, — продолжал он, — любит большой город, стреми-

in Werke Lion Feuchtwangers. — «Weimarer Beiträge», 1961, N 4; И. Анисимов. Судьба культуры и Лион Фейхтвангер. — «Октябрь», 1935, № 9; Е. Книпович. Об «Успехе» Лиона Фейхтвангера. — «Знамя», 1935, № 11; Б. Этингин. Лион Фейхтвангер. — «Интернациональная литература», 1937, № 11; И. Фрадкин. Нафос истории, творимой народом (Тема революции в послесоветном творчестве Лиона Фейхтвангера). — И. Фрадкин. Литература новой Германии. М., 1964; Т. Ю. Хмельницкая. История в немецком антифашистском романе 30-х годов. Исторические романы Фейхтвангера. — Т. Ю. Хмельницкая. Голоса времени. М. — Л., 1963; Н. П. Рачинская. Лион Фейхтвангер. М., 1965; Б. Сучков. Лион Фейхтвангер. — Б. Сучков. Лион Фейхтвангер. М., 1969; Т. С. Николаева. Разум против варварства. Саратов, 1972. О Фейхтвангере написан ряд диссертаций, в том числе: W. Berndt. Die frühen historischen Romane Lion Feuchtwangers. Berlin, 1953; D. Faulseit. Die Darstellung der Figuren in den beiden Romantrilogien Lion Feuchtwangers. Leipzig, 1963; W. Büttow. Probleme der Gestaltung des historischen Stoffes in der Revolutions-trilogie Lion Feuchtwangers. Greifswald, 1966; P. С. Скаллер. Антифашистский исторический роман Лиона Фейхтвангера тридцатых годов. М., 1970; И. Г. Генина. Творческий метод Фейхтвангера-драматурга. Донецк, 1972, и др.



Лион Фейхтвангер
Фотография

тельную, бурную жизнь, все современное и ультрасовременное. Комфорт, изнеженность, многократно умноженную утонченность высокоразвитой культуры... Оно интересуется человеком и только человеком. Больше, чем природой и любой метафизикой ... Оно весьма далеко от пароднической наивности и в существе своем эзотерично³. Это направление в искусстве, связанное с творчеством символистов, Гофманстала, Шницлера, а также отошедшего от натурализма Герхарта Гауптмана, представлялось молодому Фейхтвангеру и новаторским и ультрасовременным.

В духе этого направления и под его влиянием были написаны некоторые произведения Фейхтвангера 900-х годов — маленькие пьесы, в том числе «Доля Бьянка» («Doppa Bianka»), «Коринфская невеста» («Die Braut von Korinth»), новелла «Карнавал в Ферраре» («Der Karneval von Ferrara») и др. Особенно примечательна в этом отношении «Джулия Фарнезе» («Julia Farnese», 1915) — псевдоисторическая стилизация под эпоху Ренессанса, сюжет которой отличался вычурностью и взвинченностью, а характеры действующих лиц — схематичностью. Пьеса эта, где изображалось, как некий художник, одержимый любовью к роковой красавице, дабы лучше написать распятие, собственноручно распинает своего ученика и переносит на полотно его предсмертные муки, показывала, в какой идейный и творческий тупик вводило Фейхтвангера увлечение искусством декаданса. Однако в годы творческой молодости отношение Фейхтвангера к декадентству не было однозначным. Почти памфлетная характеристика «идеалистического» направления немецкой литературы все же не распространялась им на все реалистическое искусство. Он считал, и не без оснований, что опирающиеся на художественный опыт XIX в. эпигонский реализм, равно как и немецкий натурализм, одно время овладевший ключевыми позициями в искусстве, не способны охватить и передать новые явления духовной и общественной жизни XX в.

Действительное обновление немецкого искусства происходило на основе обогащения реалистической традиции и расширения связей немецкой литературы с высшими завоеваниями литературы европейской. Фейхтвангер, некоторое время полагавший, что преобразующую роль в искусстве выполнит декаданс, поскольку его посетители знаменем своим сделали обновление художественной формы, постепенно вынужден был убедиться в односторонности своей мысли. Весьма важную роль в его дальнейшей творческой эволюции сыграла литературно-критическая деятельность, которой он отдавался со страстью.

Он написал много статей и рецензий, посвященных в основном театру и драматургии. Статьи его отличались ядовитым остроумием, изяществом стиля, пристрастием вкусов и оценок. Занятие критикой, исследование и изучение великой мировой реалистической драматургии повудило Фейхтвангера отчетливой осознать связь, существующую между искусством и жизнью, искусством и обществом, искусством и историей, и обнаружило перед ним узость и ограниченность декадентской эстетики и литературы. Его внимание и живой интерес приковали к себе реалистический роман, возрождавшийся в начале века в немецкой литературе и достигший высокого совершенства под пером братьев Манн — Томаса и Генриха. Особенно сильное влияние оказало на Фейхтвангера творчество Генриха Манна, его шумевшие романы — «Кисельные берега», «Учитель Гнус», «Маленький город», в которых жестокой критике подвергалась кайзеровская Германия, ее порядки и содержалась едкая сатира на косное, ограниченное, воинственное немецкое мещанство. Фейхтвангеру imponировали не только новаторская форма романа Генриха Манна — несколько рационалистическая, гротесковая, близкая своим интеллектуализмом его собственной прозе, но и те радикально-демократические идеи, которые развивались в открыто антибуржуазных произведениях Ман-

³ L. Feuchtwanger. Centum opuscula, S. 133, 135.

на. Впоследствии, вспоминая о том значении, какое имели произведения Генриха Манна для писателей его поколения, Фейхтвангер отмечал: «В начале столетия, когда повсюду в мире господствовал чистейший, выскомерный эстетизм, он не боялся превращать свои книги в политическое орудие, ни на дюйм не поступаясь требованиями искусства. Генрих Манн предвидел Германию последних десятилетий ранее и острее, чем все мы. Он изобразил ее в истоках прежде, чем она воплотилась в действительность»⁴. Эта многозначительная оценка показывала истинный масштаб воздействия творческого опыта и художественной деятельности Генриха Манна на самого Фейхтвангера.

Отходя от эстетизма, Фейхтвангер постепенно начинал менять свое отношение к буржуазному обществу.

В ранние годы своего духовного возмужания Фейхтвангер видел — и это было нетрудно увидеть, — что жизнь, которой живут его современники, неразумна и жестока. Молодой писатель ощущал, что капитализм болен, но он отнюдь не считал эту болезнь смертельной, а силы буржуазной демократии, с которой был органически связан всем строем своего мировоззрения, исчерпанной. Типичный буржуазный интеллигент, Фейхтвангер достаточно трезво смотрел на мир, весьма недоверчиво относился к массе, толпе, иным словам, — к народу. Однако неумолимые факты действительности разбивали его иллюзии о непрерывном и бесконфликтном развитии буржуазного прогресса, о прочности и незыблемости буржуазной демократии — того сытого и самодовольного мира собственников, который, как казалось многим буржуазным либералам, в том числе и Фейхтвангеру, пребудет вечно. Этот сытый и самодовольный мир буржуазной Европы был взорван разразившейся в 1914 г. империалистической войной.

Лион Фейхтвангер неясно представлял себе причины, вызвавшие мировую войну, но он решительно не принял ни ее целей, ни той националистической идеологии, которая ее оправдывала. В числе не столь многих европейских интеллигентов он занял антивоенную позицию и поднял голос против империалистической бойни. Антивоенные взгляды писателя нашли выражение и в «Песне павших» («*Lied der Gefallenen*», 1915) — стихотворении, окрашенном настроениями социального протеста, и в пьесе «Мир» («*Friede*», 1918), вариации на темы комедии Аристофана — ироничной, грубовато-злой, высмеивавшей военщину и осуждавшей войну и ее организаторов.

Если раньше в художественных произведениях и статьях Фейхтвангера присутствовало скептическое отношение к игре интересов, которую он наблюдал в буржуазном обществе, то в военные годы его отношение к собственническому миру обрело критицизм — новое качество, которого ему как художнику не доставало.

В годы войны Фейхтвангер много писал. В основном это были оригинальные пьесы и переделки произведений классической драматургии — «Персов» Эсхила, «Висантасены» Шудраки, драмы Калидасы «Царь и танцовщица». Интерес к древнеиндийской философии и искусству возник у Фейхтвангера не случайно. Одновременно с мотивами социальной критики в его творчестве начинают проникать пессимистические и фаталистические настроения созерцательности, вызванные сознанием бессилия перед жестокостью жизни. Эти мотивы и настроения нашли свое открытое выражение в пьесах «Уоррен Гастингс» («*Warren Hastings*», 1916), впоследствии переработанной Фейхтвангером, и «Еврей Зюсс» («*Jud Süß*», 1918) — первоначальном наброске замысла, нашедшего окончательное воплощение в одноименном романе. Этическая проблематика этих произведений, по словам самого писателя, сводилась к исследованию и осмыслению противоположностей: «Индия и Европа, человек духа и человек

⁴ Там же, стр. 562.

действия, кающийся и солдат, Будда и Ницше»⁵. Рассматривая эти взаимосключающие типы мировосприятия, Фейхтвангер начинал склоняться к историческому пессимизму, полагая, что в созерцательном отношении к жизни для человека заключена единственная возможная достойная существования. В этой ложной идее своей он укрепился еще больше, столкнувшись лицом к лицу с событиями, потрясшими до основания здание собственнического мира.

В России вспыхнула Октябрьская революция. Началась революция и в Германии, где она возникла в обстановке, вызванной военным поражением германского империализма. В годы революции история недвусмысленно поставила перед всеми мыслящими людьми вопрос о путях и способах разрешения конфликта между собственническим миром и рождающимся миром социализма.

Фейхтвангеру — свидетелю в дни белого террора злодеяний военщины, предательской политики социал-демократических лидеров, трусливой свирепости озлобленного мещанства, стали ненавистны все виды общественной реакции, но одновременно его испугали размах и решительность революционного движения народа. Либерально-демократические иллюзии и убеждения взяли верх в его сознании, и он начал искать путей и способов преобразования и улучшения общественной жизни вне прямого революционного действия. Он не утратил веру в жизнеспособность буржуазной демократии, хотя критическое отношение его к собственническому миру и усилилось.

Пережитое и увиденное в годы войны, в дни революции и контрреволюции навсегда выжгло из творчества Фейхтвангера эстетизм. В его наиболее значительных произведениях тех лет — пьесе «Военнопленные» («Die Kriegsgefangenen», 1919) и особенно в драматическом романе «Томас Вендт» («Thomas Wendt», 1920) — начинает господствовать социальная проблематика, подготавливая окончательный переход Фейхтвангера на позиции реализма.

В пьесе «Военнопленные» писатель противопоставил варварству войны, сопутствующему ей озверению и милитаристской идеологии силу и чистоту естественных человеческих чувств, поднявшихся над враждебностью, разделявшей сражающиеся народы. Рассказав о трагической любви немецкой девушки и француза-военнопленного, впоследствии убитого при попытке к бегству, рассказав о тех нравственных и физических мучениях, которые выпали на долю другого героя пьесы — пленного русского солдата, Фейхтвангер, обращаясь к совести и разуму своих современников, призывал их остановить кровопролитие. Написанная в мелодраматических тонах, плакатно-прямолинейная пьеса «Военнопленные» не предлагала никакой ясной антивоенной программы действия, ибо в те годы у Фейхтвангера ее не было. Однако дух интернационализма, гуманность, ненависть к войне, которыми была пронизана пьеса, делали ее при всех художественных слабостях и недостатках важной вехой в духовном развитии писателя. Еще ближе к подлинным конфликтам жизни и истории подошел Фейхтвангер в драматическом романе «Томас Вендт, или Тысяча девятьсот восемнадцатый год» — прямом отклике на германскую революцию.

Написанный диалогически, роман его, однако, не занимает промежуточного положения между эпосом и драмой. Его художественная форма органична, и возникла она под воздействием экспрессионизма. Определяя жанровые особенности своего произведения, Фейхтвангер писал: «Драматический роман означает: никаких длительных остановок, никакой плавности в движении, никаких рассуждений; оценка автора, выраженная словами, а не образами, исключается»⁶.

⁵ L. Feuchtwanger. Centum opuscula, S. 386.

⁶ Л. Фейхтвангер. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 1. М., 1963, стр. 127.

Однолинейность характеров героев и их душевных состояний шла в романе также от экспрессионизма. Но социальный анализ событий — основная примета реализма — резко отделял драматический роман от искусства экспрессионистов и вводил его в русло реализма критического.

Главный герой романа Томас Вендт — бунтарь и человеколюбец, мятежник и мечтатель, становится вождем революции. Его сердце открыто страданиям мира, и единственная цель его деятельности — привести людей к свободе. Он отбрасывает трусливую расчетливость социал-демократов, призывающих народ повременить, обождать с революцией, и смело отдается стихии восстания, уверенный в неизбежной победе добра и справедливости. Роман не содержит подробного описания хода революционных событий, но из реплик многочисленных персонажей его, из калейдоскопически меняющихся сцен, насыщенных сгущенным драматизмом, становится ясной картина нарастания и спада революции. Роковым образом желание Вендта принести счастье одним оборачивается бедствием для других; апостол добра, он поставлен перед необходимостью применять насилие. Власть ускользает из его рук и попадает в жирные, ловкие ручки господина Шульца.

Если образ Вендта овеян поэзией, то в образе господина Шульца воплотилась плотоядная, низменная, пошлая прозаичность буржуазного мира. Цинично паживаясь на крови ближних своих, спекулируя и богатея в тылу, прикидываясь то патриотом, то истым революционером, господин Шульц потихоньку-полеговьку отнимает у народа завоеванную им в революции победу и становится хозяином жизни. Томас Вендт терпит поражение. Считая, что революционность и человечность несовместимы, и не соглашаясь с тем, что освободительное революционное действие есть высшая форма проявления любви к людям и человечеству, он отрекается от политики. Оказавшись неспособным быть последовательным революционером, оглушенный патетикой собственных речей, он невольно сам содействует гибели революции.

Деминург истории — народ изображен в романе как безликая масса, действующая инстинктивно. Не умея самостоятельно довершить начатую революцию, он без сопротивления отдается под власть Шульца. Такой неизбежный результат всякой попытки изменить мир, полагал Фейхтвангер. Однако ему в те годы явно недоставало политической прозорливости.

Избрав объектом изображения баварскую революцию, Фейхтвангер, однако, уловил не все конкретно-исторические ее предпосылки, обусловившие особенности и исход революционных событий. Из поля его художнического внимания ушел пролетарский характер баварской революции, открывавший перед восставшими массами истинную историческую перспективу. Она не учитывалась Фейхтвангером как реально возможная и не принималась им в расчет при раздумьях над судьбами буржуазного общества. Победившая реакция предстала перед ним как труднооборимая стихия варварства и неразумия. Не веря в созидательные силы народа, не принимая путей изменения условий человеческого существования, открытых революцией, Фейхтвангер стал рассматривать историю прошлого и настоящего как постоянное столкновение Разума и Варварства, чьи силы, якобы извечно существующие в историческом бытии, находятся в трагическом равновесии.

Вместе с представлением об истории как извечной борьбе разума и неразумия, в ходе которой меняются лишь участники конфликта, а сам конфликт остается неизменным, в творчество Фейхтвангера входила идея относительности исторического времени. Современные ему социальные проблемы и понятия писатель переносил в прошлое, наделяя исторических героев психологией и страстями людей XX в. Так возникло в его произведениях осовременивание истории — характернейшая черта его творчества, придававшая его историческим романам актуальный смысл,

но липавшая их подлинного историзма, поскольку прошлое интересовало Фейхтвангера лишь как аналогия современности.

Все эти сложные процессы в его сознании и творчестве в послевоенные и послереволюционные годы определили идейное содержание романов «Безобразная герцогиня» («Die hässliche Herzögin Margarete Maultasch», 1923) и «Еврей Зюсс» («Jud Süß», 1925), принесших Фейхтвангеру мировую известность. Мысль о значении деяния, а также вопрос — способно ли деяние привести к благу в мире, где добро попирается злом, исследовавшиеся в этих романах, отнюдь не были для него праздными и не имели отвлеченного философского характера.

Герцогиня Маргарита Маульташ, героиня первого увидевшего свет исторического романа Фейхтвангера, возникает на его страницах как натура сильная, наделенная богатой внутренней жизнью, естественной тягой к добру и счастью. Но кроткая и женственная ее душа, обладающая могучей потребностью в любви и способностью во имя ее к самозабвенной жертвенности, постепенно черствеет, каменеет в борениях с неумолимой жестокостью мира и людей, наливается холодным скепсисом и тягостной, непреодолимой усталостью.

Одинокой проходит она через бурное, кровавое, смутное время, насыщенное распрями и усобицами многочисленных германских государств, наполненное суевериями, злодеяниями и разбойничьими подвигами рыцарства, борьбой бюргеров против феодалов, отделенная от людей не только печальной привилегией своего рождения, не только титулами и правом владения имуществом и жизнями подданных, но и внешней своей, телесной оболочкой, собственным безобразием, скрывающим от человеческих взоров мир ее души. Противостоящее Маргарите неразумие олицетворено в двуликом образе: возлюбленного Маргариты — дворянина Фрауэнберга, самодовольного, жестокого, корыстного человека, лишненного нравственных принципов, и обольстительной красавицы Агнесы фон Флауон — этих двух злых гениев, подтачивающих все начинания Маргариты. Социальную борьбу, определившую в конечном итоге действия главных героев романа, Лион Фейхтвангер подменил психологическим поединком, в котором, несмотря на гибель Агнесы, несмотря на то, что истинная сущность Фрауэнберга, убийцы и стяжателя, открывается Маргарите, — терпит поражение она, герцогиня Тирольская. Но и неразумие не в состоянии одержать безоговорочной победы. Агнеса поплатилась жизнью за участие в политических интригах, Фрауэнберга отбрасывает со своего пути Габсбург, принимая бразды правления над разоренным герцогством Маргариты. Силы разума и варварства пребывают в трагическом равновесии. Конец романа мрачен. Он был бы безнадежен, если бы писатель равнодушно — без гнева и осуждения — живописал тот темный, зияющий на насильи кровавый мир, в котором пришлось действовать и страдать героине его романа. Жизнь, которая возвращала и питала зло в дальнем прошлом и делает то же в настоящем, отвергается писателем. Она безнравственна и бесчеловечна.

Критика общественного неразумия, составлявшая пафос «Безобразной герцогини», пронизывает и роман «Еврей Зюсс» — одно из лучших произведений Фейхтвангера. Роман посвящен выяснению объективной ценности деяния. Писатель подчеркивал, что это — главная проблема романа.

На две неравные и неравноценные части раскололась жизнь Иосифа Зюсса. Мелкий делец, обладающий уверенной напористостью, цепляющийся мертвой хваткой за каждую выгодную сделку, авантюрист, идущий на риск, безжалостный к своим жертвам, он силою обстоятельств и благодаря собственной ловкости захватывает огромную власть в герцогстве Вюртемберг. Вознесенный на вершину благополучия и успеха, не замечающий в гордыне своей страданий и невзгод, которые он обрушил на народ, Иосиф Зюсс, раболепно потакающий прихотям и вожделениям своего повелителя, блестящий кавалер и обольститель, денежный воротит-

ла, богат и счастливчик, заканчивает свое существование на виселице, под радостные крики и улюлюканье толпы. Таковы исходная и конечная точки судьбы этого человека, для которого деяние было единственным содержанием жизни, а созерцание стало ее смыслом и итогом.

Зюсс, сделавший ставку на герцога Карла-Александра и допущенный им к финансовым делам, смотрит на распростершуюся перед ним страну с ее традициями и обычаями, ее конституцией и трудолюбивым народом, дворянами, крестьянами и ремесленниками только как на свою добычу, источник обогащения. Под его властью страна стонала, истекала кровью, беднела и теряла силы; непокорных, осмелившихся протестовать он доводил не только до разорения, но и до гибели. Ненависть и отвращение по праву сопутствуют Зюссу в его восхождении к богатству и власти.

Фейхтвангер с большим и зрелым реалистическим мастерством изображал в своем романе механизм социальных отношений собственнического общества. В кровавой погоне за богатством смешаны и переплетены интересы церкви и государства, владетельных князей и купцов. Политика и корысть неотделимы друг от друга; судьба множества людей зависит от произвола дворянства и власти герцога, в котором Зюсс ловко разжигал и без того обильные пороки и низменные страсти. Жестокое критике подвергнуто в романе социальное варварство.

Общество в романе изображено многосторонне, характеры героев отличаются полнотой и жизненностью, мотивировки их поступков психологически обоснованны. Обоснован и внутренний перелом в душе Зюсса. Постигший его страшный удар, гибель дочери,— причина его внутреннего перерождения.

Предав из мести герцога, организовавшего абсолютистский заговор, Зюсс добровольно отдает себя в руки палачей. С этого момента начинается самая короткая и самая просветленная часть его жизни. С этого момента начинается его идеализация писателем. Преображенный личным горем, грязный делец Зюсс приходит к отрицанию действия и безвольно идет на муку, надеясь, что в мире утвердится мудрость созерцания, которую он познал за время страданий. Мудрость эту он почерпнул у каббалиста Габриэля, в нем воплотилось восточное самоуглубленно-духовное, но не трезво-практическое начало иудейства, носителем которого в романе был Зюсс. В философии каббалиста Зюсс находит успокоение. Иудейская окраска финала романа, придавшая ему ложную перспективу, возникла потому, что писатель, изображая путь человека от деяния к ириване, квиетизму, недеятельности, видел в духовном начале иудаизма одно из выражений мировоззрения Востока, который Фейхтвангер, следуя представлениям тех лет, рассматривал как самоуглубленно-созерцательный мир, чуждый деятельному миру Европы.

Если изображение жизненной практики Зюсса, погони князей, дворян и бюргеров за богатством и властью отмечено в романе художественной правдой, то конечная его идея — отречение от деяния — была ложной и обесценила его критический пафос. Она вытекала из исторического скептицизма писателя, его недоверия к прогрессивным силам общественного развития, которое он представлял как противоборство неких отвлеченных этических начал. Поэтому и Восток воспринимается им в духе традиционного буржуазного европоцентризма, как средоточие пассивности, и еврейство изображается им как слитная, скрепленная едиными духовными интересами, замкнутая в себе среда. Впоследствии Фейхтвангер неоднократно показывал, что и эта среда классово дифференцирована, раздирается разнородными интересами, и крайне резко отзывался о проявлениях национализма в этой среде.

Фейхтвангер, отрекаясь от деяния, еще не сознавал, что он объединяет с понятием деяния буржуазную практику — повседневную, естественную для капиталиста деятельность. Но вскоре ее классовая природа ста-

ла для Фейхтвангера ясна. Пытаясь разгадать характер социальных сил, действующих в обществе, он одно время полагал, что двигателем истории являются сильные личности: памятником этого кратковременного увлечения Фейхтвангера сильным героем стала пьеса «Голландский купец» («Der holländische Kaufmann», 1923), где в образе купца Даниэля он восславил волевого человека, который, вопреки трусливой косности бранденбургских бюргеров, осуществляет экспедицию к далеким, полным таинственной прелести африканским берегам — в сказочный мир неслыханных богатств и романтики. Восхищаясь грубовато-сильной, беспшибашно отважной натурой Даниэля, писатель, однако, не замечал, что его герой не только сильная личность, но еще и колонизатор, работоровец, будущий плантатор. Но уже в так называемых «Англо-саксонских пьесах» («Angelsächsische Stücke»), куда вошли «Калькутта, 4-е мая» («Kalkutta, 4 Mai», 1925), «Нефтяные острова» («Die Petroleuminseln», 1927) и «Будет ли амнистирован Хилл?» («Wird Hill amnestiert?», 1927), Фейхтвангер подверг критике и осуждению буржуазную практику. Уоррен Гастингс, джентльмен-делец, хладнокровно обрекающий на смерть невинных людей, поработавший во имя колониалистских интересов Великобритании индийский народ; авантюристичная, не останавливающаяся ни перед подкупом, ни перед преступлением во имя достижения собственных эгоистических целей мисс Дебора Грей, хозяйка островной нефтяной компании; генералы и губернаторы, судьи и чиновники, упрятавшие Джо Хилла в тюрьму, — всех этих капиталистических дельцов и столпов общества Фейхтвангер изображает как свору свирепых хищников. Характерно, что, сурово критикуя буржуазных «капитанов» промышленности и торговли, автор придавал им американизированные черты, справедливо усматривая в американизме наиболее современное выражение сущности буржуа; в книге стихов «Пен», («Пер», 1928) он попытался дать квинтэссенцию его духовного облика. Книгу эту он выдал за перевод с английского, а автором обозначил некоего Уетчика (J. K. Wetcheek), переведя свою фамилию на английский язык (что по-русски звучало бы примерно как «Мокрощечков»). Стандартизированное, механическое, самодовольно-мещанское, отравленное джазом, рекламой, религиозным кликушеством, сексуальным ханжеством сознание долларопоклонников предстает в гротескных, нарочито прозаизированных стихах «Пепа» как враждебная человечности и культуре сила, столь же неприемлемая для писателя, как и породившее ее общество.

2

Критицизм фейхтвангеровского творчества укреплялся, но вскоре сам писатель ощутил, что содержавшаяся в его романах критика капиталистического общества явно недостаточна. Правящие круги Германии при попустительстве социал-демократических лидеров готовили установление в стране фашизма.

Писатель — и это говорило о его пронизательности — осознал, что начинается новый этап в истории Европы, и в своем крупнейшем романе «Успех» («Erfolg», 1930) запечатлел первую стадию превращения буржуазно-демократического государства, каким была веймарская Германия, в государство тоталитарное. Им был уловлен момент, когда немецкая буржуазия стала переходить к открытым формам террористической диктатуры. Хотя Фейхтвангер и загрировал «Успех» под историческую хронику, роман был повернут к современности. Автор не прятал в нем своих симпатий и антипатий, своих убеждений и общественных идеалов. Тревога и беспокойство за судьбы мира накаляют атмосферу романа, прорываясь сквозь свойственную Фейхтвангеру эпическую размеренность повествования.

«Успех» был построен как разъяснение общественной природы дела искусствоведа Мартина Крюгера, ставшего жертвой политического прес-

ледования и заключенного в тюрьму за убеждения, не совпадающие с официальными взглядами правящих кругов Баварии. Борьба, завязавшаяся вокруг этого дела, дала возможность Фейхтвангеру показать и разложение буржуазно-демократической государственности, и процесс фашизации послеверсальской Германии. Подробно описывает он, как крупная буржуазия меняла формы управления страной и поддерживала фашистское движение, спекулировавшее на тяжелом положении масс, вызванном инфляцией и послевоенной экономической разрухой. Финансово-промышленная олигархия сквозь пальцы смотрела на разгул и бесчинство вооруженных фашистских банд, поощряла травлю и убийство ими «красных». Роман переполнен фактами, почерпнутыми из живой истории тех лет, показывающими размах террористической деятельности «истинных германцев» (так в романе названы национал-социалисты).

Туманная, полумистическая псевдофилософия «истинных германцев», рассчитанная на внешний эффект, демагогия их политической программы, балаганная помпезность их сборищ привлекала к себе выбитую из колеи мелкобуржуазную массу. Под знаменем Руперта Кутцнера — трусливого истерика и ловкого демагога, вождя «истинных германцев», собирались все отбросы общества — наемные убийцы, погромщики, а также запутавшиеся в долгах, разоренные инфляцией бюргеры, бывшие кадровые военные, жаждущие реванша, деморализованная и духовно растленная войной и буржуазным обществом, готовая на все молодежь, вроде Эриха Борнгаака и фоп Дельмайера. Рядом с Кутцнером, в котором легко угадываются черты его исторического прототипа — Адольфа Гитлера, стояла злобная фигура генерала Феземана, под именем которого Фейхтвангер изобразил одного из главарей путча 1923 г. — генерала Людендорфа. Образы вождей фашизма автор рисует в острогротескной манере. Со жгучим презрением описывает он личность Кутцнера, его способность верить в собственную ложь, его самовлюбленность, атмосферу надрыва и фальши, сопутствующую ему и его поступкам. Критический пафос реализма Фейхтвангера достигает сатирического накала в описании мюнхенского путча 1923 г. — первого открытого выступления фашистов в Германии.

Для Фейхтвангера лидеры фашизма — персонифицированное историческое зло, а само фашистское движение — взрыв варварства, которое таится под тонким покровом цивилизации. Но при этом писатель поднялся до понимания того, что фашизм есть форма защиты буржуазией своих пошатнувшихся классовых позиций. В борьбе за освобождение Крюгера принимают участие разные люди, представляющие в романе различные общественные силы. С некоторыми из них, а именно с Иоганной Крайн и Тюверленом, писатель связывал свои надежды на будущее. Иоганна Крайн как бы олицетворяет стихийное начало жизни — крепкая, волевая, прочно стоящая на земле. Защища Крюгера, она защищает человечность. Как и ее друг, писатель Тюверлен, она убеждена, что действительные, приносящие наибольшее благо и пользу, — это обращение с нравственной проповедью к современникам, призыв к их совести.

Что касается Тюверлена, то он — скептик, считающий, что конкретная политическая борьба — дело довольно бесполезное, так как усилия людей, занятых ею, наталкиваются на труднопреодолимую преграду общественного неразумия. В ходе защиты Крюгера, в спорах со своим другом коммунистом Каспаром Преклем он, однако, приходит к выводу, что мир необходимо перестроить. Но орудием переустройства мира должно стать не революционное действие, а слово, т. е. медленное воспитание человечности в человеке, внедрение гуманности в жизнь без коренной ломки существующих общественных отношений.

Тюверлен, а вместе с ним и автор не принимают общественных взглядов другого важнейшего героя романа — Каспара Прекля. Нигде Фейхтвангер не выражает враждебного или отрицательного отношения к

Преклю, но весь строй его мировоззрения, угловатая решительность и непримиримость его суждений внутренне чужды писателю. Он осознает силу и дееспособность воззрений Прекля, но, по мнению Фейхтвангера, они — лишь один из элементов, входящих в мозаичную картину духовных исканий современного общества, и конечная историческая правда в споре и столкновении мировоззрений — на стороне Тюверлена, с его верой в преобразующую силу слова, а не Прекля, убежденного в том, что мир можно изменить только революционным действием.

Это — коренное заблуждение писателя, характерное для всех его произведений 30-х годов, определившее ряд их весьма существенных идейных противоречий. В «Успехе» оно привело к обеднению изображения жизни, ибо из поля зрения писателя выпала борьба немецких трудящихся с капитализмом и его порождением — фашизмом. Осуждая в своем романе темные стороны капиталистического мира, решительно и мужественно выступая против фашизма, ощущая кризис собственнического общества, Фейхтвангер, однако, оставался на уровне того общественного идеала, который защищали в романе Жак Тюверлен и Иоганна Крайн. Царство Разума, которое виделось Фейхтвангеру впереди, куда он звал своим романом, практически было не чем иным, как реформированной, облагороженной, улучшенной буржуазной демократией.

«Успех» составил первую часть трилогии, куда впоследствии вошли романы «Семья Опперман» и «Изгнание» — различные по своим художественным достоинствам произведения. Свою трилогию Фейхтвангер назвал «Зал ожидания» («Der Wartesaal»), уподобляя современное человечество пассажирам, оказавшимся на узловой, пересадочной станции истории. Оно уже сдвинулось с насиженного места, находится в пути, но еще не прибыло на станцию назначения. И писатель считает своим долгом указать современникам на ту кассу, где, по его мнению, продается транзитный билет на главный поезд истории. Поэтом и остальные романы трилогии развивали тот же круг вопросов, который определил идейную направленность «Успеха». Особенно отчетливо буржуазно-демократические иллюзии писателя проявились в романе «Семья Опперман» («Die Geschwister Oppermann», 1933; первоначальное название: «Семья Оппенгейм»), написанном по горячим следам событий, сразу же после прихода гитлеровцев к власти. Роман этот при своих очевидных художественных несовершенствах несомненно углубил антифашистскую тему «Успеха». Гневом и ненавистью к фашизму проникнуты его страницы, рассказывающие о злодеяниях гитлеровцев. Подлинно драматична история Бертольда Оппермана, затравленного учителем Фогельзангом — одним из проводников фашистской идеологии и духовным растлителем немецкого юношества. Трагизмом веет от рассказа об узниках концлагерей — жертвах террористического режима, страшную судьбу которых разделил и сполна изведal Густав Опперман. Боль и тревога за будущее попоранной фашистами немецкой культуры пронизывают роман, хотя на первый план в нем выдвигнут вопрос о расовых преследованиях.

Главных героев романа — члены большой купеческой семьи Опперманов — отнюдь не принадлежали к числу тех людей, кто активно противился приходу фашизма. Солидные коммерсанты, ученые обыватели, буржуа до мозга костей, Опперманы вели весьма комфортабельный образ жизни, не обращая внимания на признаки близящейся катастрофы. Захват фашистами власти ошеломил их мнимой неожиданностью. Перед ними встала беспощадная альтернатива — или жить борясь, или бесславно и бессмысленно погибать. И они начинают нащупывать пути борьбы, медленно, но верно отрешаясь от своей сытой буржуазности. Фашизм становится для Опперманов ненавистным не только потому, что антисемитская политика поставила их вне закона, но и потому, что фашизм нарушил «меру вещей» — сместил все представления о нравственности, правах, обязанностях и долге человека, о добре и зле. «Мера вещей», утрату ко-

Dr. Lion Feuchtwanger

Sanary/Var, 9. November 1934
Villa Valmar

Lieber, verehrter Herr Becher,

ich hätte mich besonders gefreut, Sie zu sehen, aber ich muss, wenn ich den zweiten Teil des "Josephus" in absehbarer Zeit fertig schreiben will, jetzt unter allen Umständen bei der Arbeit, das heisst hier, bleiben.

Besteht aber keine Möglichkeit, dass Sie einmal hier herankommen? Sie treffen in Nizza und hier eine Menge Menschen, die Sie sicherlich interessieren werden, etwa Heinrich Mann, Roth, Koster, Marcuse und viele andere. Ganz abgesehen davon, dass hier der Winter viel leichter zu ertragen ist als in Paris oder in London. Meine Frau und ich würden sich besonders freuen, Sie auf einige Tage hier zu sehen.

Da Sie mir leider keine Pariser Adresse angeben, schicke ich den Brief an Ihre russische Adresse und an die Adressen von einigen Pariser Bekannten, die ihn Ihnen vielleicht übermitteln können.

In der Hoffnung, Sie bald wiederzusehen mit herzlichsten Grüßen

Ihr



Письмо Л. Фейхтвангера И. Р. Бечеру от 9 ноября 1934

торой трагически ощущают Опшерманы, — в действительности не что иное, как тот же идеал облагороженной буржуазной демократии, в который верили Тюверлен и Иоганна Крайн, а с ними и сам Фейхтвангер.

Опшерманы «видели то, что есть, но не умели сказать, что нужно сделать». Отыскивая реальные пути борьбы с фашизмом, Густав Опшерман пробует установить контакт с теми, кто знал, «что делать». Это были сверстники и сотоварищи Прекия — люди, разделяющие его взгляды, ставшие подпольщиками.

Фейхтвангер не смог придать их образам художественную законченность и жизненность потому, что он недостаточно хорошо знал немецких коммунистов и антифашистское подполье. Но вместе со своим героем Густавом Опшерманом он уже начинал осознать, казалось бы, простую истину, что только деяние, а не слово может остановить и уничтожить фашизм.

Мысль эта становится основой для заключительного произведения трилогии — романа «Изгнание» («Exil», 1940), посвященного антифашистам-эмигрантам. Действие его разыгрывается в Париже кануна второй мировой войны. Трудную, тяжелую жизнь ведут изгнанники из национал-социалистской Германии: нужда, холодная враждебность французских властей, тоска о невозвратимом прошлом, медленное сползание вниз, все вниз, со ступеньки на ступеньку в нищету — вот их удел. Не все выдерживают каждодневную битву за существование, одни опускаются на дно, другие, устав бороться, кончают с собой, как Анна Траутвейн. Покину-

тая Германия постоянно и незримо присутствует в их мыслях и повседневности. По-прежнему продолжают преследовать их фашисты: борьба не прекращается ни на минуту, грозно вторгаясь в будничное существование эмигрантов.

Фейхтвангер ввел в роман несколько образов новых хозяев Германии — национал-социалистских функционеров и чиновников, занятых в Париже обработкой общественного мнения. Образы их даны не в сатирическом, а в психологическом плане, и писатель изображает их как респектабельных господ, внешне мало отличающихся от обычных визитеров светских салонов, — и тем не менее багровый отсвет совершенных и совершающихся в Германии злодеяний лежит на них и навсегда отделил их от остальных людей. В них истреблены и умерли естественные человеческие чувства: стареющий фат Шпицци, звероподобный Гейдебрег, кокетливо играющий в дивилизованного варвара бесчестный карьерист Визенер — для них не существует никаких моральных ценностей. Их отношения друг с другом определяются страхом, взаимным недоверием, карьеристской расчетливостью и передают в миниатюре отношения между руководителями нацистской партии и государства в самой Германии.

Каждый из эмигрантов поставлен историей перед необходимостью определить свое отношение к идущей общественной борьбе. Нет в мире нейтральных, невозможен нейтралитет, пока существует фашизм. Эта мысль романа полнее и отчетливее всего подтверждается образом Зеппа Траугвейна, человека искусства, втянутого самой логикой жизни в политическую деятельность. Став рядовым солдатом в схватке с фашизмом, он вынужден пересматривать свои взгляды. Если раньше индивидуализм казался ему единственной и естественной нормой человеческого поведения, то ему на собственном опыте приходится убедиться, что индивидуализм — всего лишь дорогостоящая иллюзия человечества. Терпит духовный крах Гарри Майзель — талантливый писатель, замкнувшийся в индивидуалистически-нигилистическом неприятии мира: он погибает при унизиительных обстоятельствах, в пьяной драке, и смерть его символична, как символична судьба и другого апостола индивидуализма — поэта Чернига, нашедшего успокоение в мечанском благополучии. Предчувствуя и предощущая как художник близящуюся гибель буржуазного мира, Зепп обращается к небуржуазным духовным и идейным ценностям. Одно время смыслом его деятельности была борьба за свободу отдельного человека. Духовно созревая в этой борьбе, Зепп ясно ощутил, что частичные успехи разрозненных усилий одиночек не изменят мира и не уничтожат фашизм. Видимо, истина на стороне его сына Ганса, который примкнул к коммунистам и уезжает в Советский Союз учиться и работать. Зепп — правда, осторожно, с колебаниями и множеством оговорок — пытается понять идеи, захватившие его сына. Его еще держат в плену обывательские представления о коммунизме как учении, якобы отвергающем интересы отдельной личности. Но, несмотря на все оговорки, несмотря на то, что коммунисты обрисованы в романе прямолинейно, а их взгляды на жизнь кажутся писателю упрощенными, он и его герой не могут не признать, что историческая правда за ними — передовыми борцами человечества.

Для Зеппа уже не существует ложной альтернативы — действие или созерцание. Для героя актуален иной вопрос — как ему действовать. Мучительно, с трудом движется он к новой исторической правде, открывшейся ему в социализме, сознавая, что только с ним могут быть связаны надежды на будущее человечества. Эта выстрадавшая Зеппом мысль оптимистически завершается и роман «Изгнание» и трилогию «Зал ожидания», подтверждая, что писатель пришел к важному и решающему выводу: деяние одиноких носителей Разума, если оно не опирается на освободительную борьбу народа и оторвано от него, — бесперспективно и обречено на неудачу.

В сущности, доказательству этого важного положения была посвящена другая трилогия Фейхтвангера, героем которой стал Иосиф Флавий — писатель и историк, человек, проживший непростую жизнь в непростое время. Трилогию «Иосиф» («Josephus») составили написанные в 30-е годы «Иудейская война» («Der jüdische Krieg», 1932), «Сыновья» («Die Söhne», 1935) и опубликованный в дни второй мировой войны роман «Настанет день» («Der Tag wird kommen», 1942).

Судьбу главного героя романа — Иосифа Флавия — обрамляет множество событий: восстание иудеев против владычества Рима, падение Иерусалима, гибель Нерона и возвышение династии Флавиев. Проклятый своими соотечественниками, осмеянный римлянами, Иосиф стал свидетелем политических, богословских и философских споров, раздиравших мятежную Иудею, интриг и заговоров, потрясавших великий город. Факты его биографии, а также многие подробности Иудейской войны, осады и разрушения Иерусалима, частной и общественной жизни Рима заимствованы писателем в основном из собственных сочинений Флавия, личности весьма своеобразной.

Рим, создавая универсальную империю, раздвигал и расширял рамки и границы родового и племенного сознания. Охватывавшая многие народы и племена империя нуждалась и в универсальной культуре, и в универсальной религии. Такой религией вскоре стало христианство. На всеобщность претендовала и эллинистическая культура, одним из представителей которой был Иосиф Флавий, отошедший от иудаизма, провозглашавшего национальную замкнутость и национальную исключительность евреев. Опираясь на иудаизм, нельзя было воздвигать здание всемирной культуры. Это убеждение, свойственное Иосифу Флавию, писатель перенес в трилогию.

Сталкивая в книге «Сыновья» своего героя с верховным иудейским богословом, Фейхтвангер показывает, что Иосиф внутренне и объективно далек от взглядов Гамалиила, который укреплял в иудаизме его националистический дух, замыкая евреев в жестких рамках религиозно-националистической догмы. И Гамалиил понимает, что Иосиф — еретик, отщепенец, человек, не имеющий ничего общего с его собственными взглядами и деятельностью. Разумеется, для Фейхтвангера был весьма небезразличен вопрос о судьбах еврейского народа, особенно в годы, когда фашизм осуществлял расовые преследования. Однако в трилогии он был подчинен вопросу об отношении героя романа к народному восстанию или, иначе говоря, — к революционному действию.

Фейхтвангер изображает Иосифа мудрым и привлекательным человеком, с неудержимыми страстями, честолюбивым, сознающим значение собственного творчества. Если поначалу, в дни молодости, его соблазнял блеск славы, погоня за успехом и он полагался только на свои силы, то с годами в его душе произошли глубокие перемены. Одиноким стоявшим над разбушевавшейся стихией народного восстания, Иосиф в конце жизни, раздавленный горем и несчастьями, приходит к мысли, что без народа, помимо него, он не может служить разуму. В начале своего жизненного и политического пути Иосиф, преклонявшийся перед разумом и надеявшийся на его будущее торжество в борьбе за вполне конкретные, прямые и близкие цели, нигде и никогда не доходил до конца. Его разум — это разум социального компромисса, его характер — это характер человека, приспособляющегося к обстоятельствам.

Трижды в одиночестве стоял он между сражающимися лагерями. Первый раз было это в дни, когда Тит, осаждавший Иерусалим, послал его, Иосифа бен Маттафии, священника храма, добровольно сдавшегося в плен руководителя обороны крепости Иотанаты, — уговаривать своих соплеменников сдаться на милость победителя. Одиноким прошел он показавшийся ему бесконечным короткий путь до крепостных стен города и услышал оскорбления и насмешки иудеев, ощутил холодное презрение

римлян, когда навстречу ему осажденные выпустили свинью. Одиноким прошел он в день поминального шествия в честь покорителя Иудеи среди ликующей толпы, чувствуя огромное и тяжелое дыхание ее на своем лице, видя среди оскорбляющих его граждан Рима собственного сына. Одиноким встретил он на пустынной горной дороге римских солдат — знаменитый писатель и придворный историк, умудренный жизнью и годами муж, вернувшийся на родину, чтобы принять участие в новом восстании народа против поработителей. Привязанный к лошади, падая и поднимаясь, бежал он за римским всадником, пока не изменили ему силы и, брошенный наземь, в придорожной пыли, окровавленный, умирал он, глядя в высокую чистую синеву родного неба, обрета, наконец, чувство слияния с восстающим народом. Ему уже не было дано действовать вместе с народом, борющимся за свою свободу, но в подобном деянии открылся ему смысл жизни. Иосиф погиб на «ничьей земле», оказавшись между двумя борющимися лагерями, между силами общественного порядка и народным восстанием, между Римом и Иудеей, духовно сроднившийся с ними обоими.

И сам Фейхтвангер был человеком середины. В одном из интервью он говорил о себе: «Обыкновенно, когда меня спрашивали, к какой национальной группе следует отнести меня как художника, я отвечал: я немец — по языку, интернационалист — по убеждениям, еврей — по чувству. Очень трудно иногда привести убеждения и чувства в лад между собой»⁷. Подобные колебания между «чувствами и убеждениями» отразились и в трилогии, и в ряде других произведений писателя. Но Фейхтвангер, сын переходного от капитализма к социализму времени, не отвратил свой слух от могучего зова будущего и показал, что гибель Иосифа означала крах и бесперспективность философии компромисса, раздвоенности между действием и созерцанием, которые долгие годы исповедовал его герой.

В первых книгах трилогии Фейхтвангер еще изображал народ как слитную безликую массу, преисполненную мессианских заблуждений. Иосиф постоянно чувствует, что между ним и людьми из народа — непродолимая стена. Еще отчетливее оторванность Иосифа от народа проявилась в его отношениях с вождями восстания. Зелотские вожди обрисованы в романе если не с симпатией, то с глубоким уважением: сдержанный пафос, цельность и ясное понимание необходимости борьбы характеризуют этих деятелей. Но в ходе войны и осады Иерусалима, сопровождавшейся страшными лишениями, голодом, болезнями, они, руководители народа, становятся фактически руководителями без народа, ибо измененные страданиями люди не желают идти за ними. Героизм народных вождей, отвергнувших мирные условия римлян, — был героизмом отчаяния. Для исторических Исанна и Симона эта оценка не так уж неверна, ибо что, кроме фанатизма и героизма отчаяния, могли противопоставить восставшие иудейские крестьяне и пастухи мощной и великолепно организованной военной машине римлян? Однако в общем философском контексте романа подобное изображение вождей зелотов звучало как признание бесплодности восстания. Цели народного восстания, по мнению Фейхтвангера, более достижимы теми путями, которыми идет Иосиф, т. е. медленным воспитанием гуманности в людях. Для Иосифа это не легкий путь, не обходная дорога. Этот путь гуманиста полон терний и злоключений, но, несмотря ни на что, Иосиф идет вперед, веря, что люди освободятся в конце концов от разделяющих их предрассудков.

Крупные идейные колебания, которые происходили в сознании Фейхтвангера и отразились в образе Иосифа — человека, избравшего компромисс своим жизненным правилом и оказывавшегося в силу этого в двойственном положении, не могли не повлиять и на реалистический метод

⁷ «Литературная газета», январь 1937 г., № 2.

писателя. Роман грешит не только назойливыми и постоянными нарушениями историзма повествования, перенесением в далекое прошлое понятий и представлений современности, но и попытками дать фаталистическое объяснение исторического процесса. В первых книгах трилогии Фейхтвангер еще рассматривал выдающегося человека как решающую движущую силу истории, в отличие от поздних своих произведений. Но несмотря на эти далеко не случайные отступления от реализма, роман был полон ненависти к варварству и общественному неразумию.

Иосифу в романе противостоит Юст из Тивериады — реальный политик, живущий непосредственными интересами народа, выступающий как прямой противник Иосифа. И он борется за торжество разума. И все же Фейхтвангер отдает предпочтение Иосифу, а не Юсту. Иосиф в своих поисках путей к грядущему, в своем искусстве долготерпения идущий на компромиссы и унижения, кажется Фейхтвангеру выше догматика Юста. В конфликте Иосифа с Юстом повторился тот же конфликт, который разделил Тюверлена и Каспара Прекля в «Успехе». И подобно тому как Тюверлен отбрасывал аргументацию Прекля, так и Иосиф перешагивает через правоту Юста, ибо она для него чрезмерно ограничена, узка и догматична. Но перешагивает ли?

Защищая идею гуманности, идею равенства всех людей, независимо от их национального происхождения, веря в то, что воспитание гуманности в человеке изменит общество и приблизит царство Разума, Иосиф ведет бой с неразумием. Оно многолик. Первоначально оно предстало перед ним в образе капитана Педана — грубого и хитрого профессионального солдата, презирающего всех, кто не является римлянином. Однако постепенно Иосиф постигает, что Педан есть лишь частица зла, а самим злом является вся система отношений, основанная на унижении и порабощении человека. Законченным воплощением этой системы предстает в романе император Домициан — деспот, восседающий на вершине пирамиды насилия, подавляющий любое проявление свободной мысли, обоготворенный диктатор, сам в мыслях своих объединяющий свою мелкую, трусливую, педантичную душу, свое обрюзгшее тело с живой плотью своей страны и своего народа. Душная, мертвящая тяжесть деспотии придавила Рим, произвол, проскрипции, казни и смерти, якобы произошедшие случайно, а на деле по приказаниям и указаниям Домициана, растлевают сердца людей, ожесточают их и ввергают в отчаяние. Иосиф также становится жертвой коварства императора, убившего его любимого сына. Ослепительно ясной становится Иосифу ложность избранного им пути, бесплодность жертв, принесенных им во имя компромисса, и правильность суждений Юста, звавшего его объединиться с народом. Иосифу открылось, что один он не в состоянии пребороть чудовищное зло, утвердившееся в жизни. Лишь общим деянием может быть оно низвергнуто и истреблено, лишь освобождение человека от всех видов несправедливости и порабощения освободит его и от национального неравенства.

Исследуя и критикуя природу исторического зла, Фейхтвангер подчеркивал, что оно опирается на самые низменные инстинкты и пороки людей. На варварские, подавляющие человеческий разум, животные чувства опирается и фашистская диктатура и ее идеология. Эту сторону фашизма Фейхтвангер подчеркнул в романе-памфлете «Лже-Нерон» («Der falsche Nero», 1936), насыщенном прямыми аналогиями с политическими событиями, происходившими в Третей империи. В героях романа легко угадывались их реальные прототипы из числа фашистских лидеров. Но — и это новая мысль у Фейхтвангера — Лже-Нерон и соучастники его авантюры могли держаться только до тех пор, пока им удавалось дурачить народ. Но как только они лишились народной поддержки — их ждала гибель. Понимание роли народа в истории все больше входило в творчество писателя.

И в сатирической повести «Братья Лаутензак» («Die Brüder Lauten-

sack», 1943), написанной уже непосредственно на жизненном материале Третьей империи, Фейхтвангер показал, сколь тесно переплелись преступление и обычная практика фашистов, сколь зыбка и проницаема граница между ними, как органически связана отдающая шарлатанством и мошенничеством балагадная мистика всевозможных предсказателей, подвизавшихся в Третьей империи, с дешевым иррационализмом лидеров и теоретиков фашизма.

При всей своей остроте эти памфлеты, разумеется, не раскрывали социальной и классовой природы фашизма — на это они и не претендовали — и касались лишь отдельных сторон фашистской системы и идеологии. Столь же сравнительно ограниченную задачу ставил перед собой писатель и в романе «Симона» («Simone», 1944), в котором он, не давая развернутого изображения французского Сопротивления, проследил возрождение героических традиций народа в душе юной французенки, всем сердцем возненавидевшей гитлеровских оккупантов, осквернивших ее родину, и вставшей на путь борьбы с ними.

3.

Значение народных масс как творческого начала истории открылось Фейхтвангеру полностью лишь в годы второй мировой войны, когда усилиями свободолюбивых народов мира и в первую очередь советского народа был повержен фашизм. Послевоенные годы стали для него в творческом отношении весьма продуктивными, а созданные им в поздний период творчества романы обозначили новый этап его идейного и художественного развития. Пересматривая свои прежние воззрения на историю, как на трагическое равновесие сил разума и варварства, Фейхтвангер начинает признавать неуклонность движения человечества вперед. Наиболее крупные его произведения послевоенных лет были написаны на материале событий, связанных с Французской буржуазной революцией конца XVIII в. К этой эпохе Фейхтвангер обратился не случайно.

Современный период истории Фейхтвангер начал рассматривать как переломный в жизни человечества, как гигантский процесс мучительного и трудного рождения новых форм общественных отношений, идущих на смену умирающей собственнической цивилизации. Описывая смегу феодальных отношений капиталистическими под воздействием такого мощного стимулятора исторического процесса, как Французская революция, исследуя духовную атмосферу тех лет, выводя на сцену деятелей Просвещения, расшатанных идейные устои феодальной Европы, Фейхтвангер проводит параллель с современностью, уподобляя друг другу принципиально различные исторические эпохи.

Он не очень подробно останавливается в своих романах на выяснении и изображении непосредственных, прямых причин, вызвавших Французскую революцию. Зато большое внимание — особенно в романе «Лисы в винограднике» («Die Füchse im Weinberg», 1947) — уделено у него описанию жизни королевского двора, передаче мелких подробностей придворных интриг, сведениям о частной жизни Людовика XVI, флиртах Мари-Антуанетты. «Лисы в винограднике» перегружены описаниями подобного рода. Отчасти это же можно сказать и о романе «Гойя, или Тяжкий путь познания» («Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis», 1951), где характеристике нравов испанского дворянства также отведено немалое место. Но созданным Фейхтвангером образам аристократов нельзя отказать ни в исторической верности, ни в художественной законченности.

Дворян Фейхтвангер изображает исторически ограниченными людьми, лишенными элементарной прозорливости, но обладающими чувством высокой сословной гордости и чувством собственного достоинства. Эти качества Фейхтвангер особенно сильно преувеличил в идеализированном им образе Мари-Антуанетты, показав ее в пьесе «Вдова Капет» («Die Wit-



*Лион Фейхтвангер среди москвичей на Красной площади
Декабрь, 1936*

we Saret», 1956) равноправным участником исторического спора с Сен-Жюстом — холодным и безжалостным слугой отвлеченной свободы и отвлеченного права. Но, несмотря на личное мужество, дворяне и аристократы подобны слепцам, пляшущим над бездной. На всех них — защитников и сынов уходящего мира — легла незримая тень обреченности. Не прибегая к шаржу, Фейхтвангер изображает их в критических тонах, как воплощение исторического неразумия.

Вместе с представителями дворянства Фейхтвангер ввел в свои романы и образы деятелей Просвещения — Вольтера и Дидро, Бомарше и Руссо, Франклина, Ховельяноса, Кинтаны. Упоминает он о Гельвеции, Гримме. Просвещение Фейхтвангер рассматривает как лагерь прогресса, не очень дифференцируя его и не улавливая в нем паличия плебейского крыла, в идеологии которого уже пробивался к жизни утопический социализм. Отмечая, однако, внутри Просвещения существование противоположных тенденций, Фейхтвангер рассматривал их борьбу как столкновение различных взглядов на способы переустройства общества. Подобного рода столкновение положил он в основу отношений между Бомарше и Франклином в романе «Лисы в винограднике».

Их антагонизм раскрывался на фоне огромных исторических событий — войны американских колоний за независимость против английской короны в канун Великой французской революции. Правительство Людовика XVI поддержало американских повстанцев, рассчитывая, что их победа приведет к ослаблению Англии и позволит Франции вернуть утра-

ченное положение гегемона в Европе. Помогая Америке, Людовик объективно содействовал победе нового общественного строя над феодализмом.

Все прогрессивные умы Старого Света также поддерживали движение американских колоний за независимость, надеясь, что победа республиканцев в Новом Свете будет содействовать делу свободы. Бомарше, подушевленный идеями свободы, но и не без расчета на личное обогащение, организовал кампанию по снабжению восставших колонистов оружием и способствовал их победам. Однако американский конгресс, благодаря его за помощь в посланиях, преисполненных Цицеронова красноречия, не заплатил ему почти ни гроша. В сложнейших обстоятельствах, когда Бомарше подвергался преследованиям со стороны французского правительства, когда ему пришлось отстаивать свои законные права и перед теми, кого он считал своими единомышленниками, когда его подстерегало разорение и ворота Бастилии готовы были захлопнуться за ним, этот автор крамольных пьес, вобравший в себя энергию третьего сословия, проявил невероятную выдержку. В достижении поставленных перед собой целей он шел до конца, не прибегая к компромиссу.

Но деятельность Бомарше в романе Фейхтвангера меркнет перед деятельностью Франклина, личность которого внушает писателю самые глубокие симпатии, в чей образ он вложил многое от своего отношения к политике, жизни, прогрессу. Мудрый, спокойный человек с огромным жизненным опытом, ученый и политик, литератор и дипломат, представитель революционных республиканцев при дворе абсолютного монарха, силой своей выдержки, обаяния и терпения добивающийся конкретных политических результатов, — он, по мысли Фейхтвангера, не только сознательный слуга прогресса, но и настоящий его творец. С высоты своей мудрости и возраста смотрит он на кипение политических интересов и страстей; его умственный взор проникает дальше, чем оговоренный интересами повседневности политический разум Бомарше, ибо Франклину дано понимание того, что справедливость, развивающаяся по законам мудрой и доброй необходимости, в конце концов восторжествует на земле, пройдя через все препятствия. Не следует торопиться; можно, конечно, поступать так, как поступает Бомарше, поскольку и он, отдаваясь политическим интересам дня, выражает разум народа. Но это не самый верный способ изменять мир. Нужно воспитывать человека, менять его, а когда изменится его духовное естество, его сознание — изменится и мир. И Бомарше, и Франклин — оба революционеры, люди действия. Но в отношении Фейхтвангера к Бомарше сказались в несколько смягченной форме его застарелая неприязнь к людям прямого политического действия, к их способу переделывать мир.

Из всех послевоенных произведений Фейхтвангера самым цельным, ясным и реалистическим явился роман о Гойе.

Не только описанию истории борьбы великого художника за правду и социальную значимость искусства был посвящен роман: в нем рассказывалось о трудном восхождении человека к познанию жизни и ее смысла. Что же познает Франсиско Гойя, человек, вышедший из недр народа, знавший и бремя славы и полынную горечь невзгод? Поистине жестокой жизни противостоял его творческий дух. Суды инквизиции, кровавое изуверство церкви, трусливая глупость феодальных правителей — косные, мертвящие все живое силы старого мира пытаются сломить его, подчинить себе его волю. С упорством и коварством защищали правящие классы Испании свои привилегии, которым угрожали идеи свободы, исходившие от республиканской Франции.

Гойя чутко прислушивался к этим идеям. Грозная музыка свободы рождала отзвук в его сердце, и он, человек близкий к испанским просветителям, пытавшимся реформами обновить жизнь, отдает силы своего ума и таланта служению прогрессу. Его портреты испанской знати, фантасмагоричные офорты «Капричос» несли в жизнь ненависть к умираю-

цему старому миру. Искусство было для него оружием в борьбе за утверждение справедливости в жизни.

Не сразу пришел Гойя к пониманию общественного значения искусства и долга художника. Великий жизнелюб, он вначале поглощен только интересами искусства: его радует игра красок, изучение форм вещей. Придворный живописец, он проникает в души аристократов, чьи портреты он писал, начинает различать в них лишь эгоизм, жестокость и равнодушие. Восхождение Гойи к истине по тернистому пути познания меняло его взгляды, придавало его искусству гражданственность.

Сын своего времени, он нес в себе и его предрассудки. Мрачная и жестокая жизнь, озарявшаяся огнями аутодафе, отмеченная равнодушием к человеческим страданиям и несчастиям, отпечаталась и в его душе, населив ее странными видениями, дисгармоничными и жуткими образами, от которых Гойя избавлялся при помощи великой магии искусства: обличая общественное неразумие, он одновременно обличал его и в самом себе, открывая сердце свое человечности и добру. Личные невзгоды — несчастная любовь, болезнь, смерть жены и ребенка, потеря друзей, ставших жертвами инквизиции, сделали его сердце доступным пониманию чужого страдания. Общение с испанскими вольнодумцами — Ховельяносом, поэтом Киянтамой, гуманистом и либералом Эстеве — укрепило в нем сознание необходимости действовать. Фейхтвангер изображает в своем романе очень широкую картину социальной борьбы тех лет: участие испанской монархии в коалициях против революционной Франции, термидорианское перерождение революции, рост буржуазной оппозиции испанской монархии.

Испанских либералов, с которыми сталкивается Гойя, писатель изображает в обычной для себя манере — несколько узковатыми и педантичными. Но в их речах, обращенных к Гойе, заключена истина. Несмотря на то, что Гойю отвращает их суровая добродетель, он не может не считаться с тем, что реформаторы, требующие от него участия в политической борьбе, выражают влечение времени. Фейхтвангер стремится доказать, что бунтующая и скорбная человечность искусства Гойи более широка, нежели догматизм либеральных политических деятелей. Но без их влияния, без влияния революции Гойя не сложился бы в передового художника, понявшего, что сила искусства — в его народности. Эта мысль является самой ценной в романе. Гойя выдержал все жизненные испытания только потому, что он никогда не порывал связей с народом. От него исходит все ценное, что создал художник, к нему обращено его искусство. Гойя не присоединяется полностью к просветительской идеологии. Он, народный живописец Испании, утверждал новые идеи, но по-своему. Он знает, что его живопись оказывает действительное влияние на умы и души современников, что содержание его творчества совпадает с неуклонным движением прогресса. Пережив крушение надежд, рожденных Французской революцией, познав сильное и слабое в человеке, любя его, Гойя приходит к познанию мудрости, которую писатель считает высшей: изменить мир можно, лишь постепенно внедряя в сознание народа передовые мысли, которые в конце концов победят бесчеловечность в человеке.

Еще отчетливее приятие революции проявилось в романе «Мудрость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака Руссо» («Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau», 1952). По сути, это роман о том, как идеи одного человека определили характер целой исторической эпохи, ее основные, наиболее примечательные черты. Руссо — центр интересов всех персонажей романа и постоянный двигатель умственного и социального прогресса. Вокруг его имени и его идей бушуют политические страсти, его труды воодушевляют массы, вождей революции и становятся столь же действенной ее силой, как декреты Конвента, как штыки революционных солдат.

Но если его идеи, словно сильный луч, освещают мрак эпохи, то сам Руссо слеп к окружающему. Фейхтвангер изображает его человеком, отрешенным от прозы жизни, не вникающим в суету повседневности. Грязь и непристойность близких к нему людей отбрасывают тень на частную жизнь Руссо. Приняв в качестве сюжетной основы романа отклоняемую наукой версию об убийстве Руссо, Фейхтвангер внес в роман привкус бульварности и сенсационности. Соучастницей преступления он делает Терезу Левассер — веселую и преданную подругу великого философа. Она, вопреки исторической истине, превращена в романе в сладострастную, вульгарную самку, одержимую низменными страстями. Фернан Жирарден, юноша, боготворящий Руссо, верный его ученик и последователь его идей, становится любовником Терезы и ревнует ее к лакею Николасу Монтрету, ее сожителю и будущему убийце философа.

Одиноким и гонимым живет Руссо среди людей, которые его не понимают. Из Парижа он удаляется в имение своего поклонника маркиза Жирардена. Образ этого аристократа-руссоиста, воспитывающего своего сына по правилам, начертанным в «Эмиле», дворянина, соглашающегося с принципами «Общественного договора» и держащего своих Жанов и Жаков — крепостных мужиков — в узде, принадлежит к лучшим в романе. Крестьяне, с которыми Руссо пробует объясниться, чьи надежды воплощены в его социальных идеях, принимают его за безвредного дурачка. Мартин Катру, плебей и будущий деятель революции, сначала смотрит на Руссо как на бесполезного болтуна. Наконец, сам Руссо, встретившись с юном Робеспьером — человеком, который при помощи гильотины будет осуществлять на практике его идеи, не понимает, что перед ним стоит будущее Франции.

Однако подчеркнутое Фейхтвангером одиночество Руссо иное, чем одиночество героев его довоенных романов. Фейхтвангер считает одиночество Руссо мнимым, рожденным слепотой современников, не дозревших до постижения идей, которые великий философ, выражая дух времени, формулируя смутные надежды и мысли широких народных масс, отважно высказывает миру. Он идет впереди своего времени, он обращается к грядущему — и в этом его мудрость, которую окружающие его люди, ослепленные повседневными заботами, принимали за глупость. Не случайно писатель сделал именно Руссо центральной фигурой предреволюционной и революционной эпохи, противопоставив его всем просветителям. И Вольтер, и Гельвеций, и Дидро верили в непреклонную силу и власть Разума. Но их бог был холодным богом, их Разум не оставлял места для чувства и человечности. Что касается Руссо, то он, зачинатель психологизма в литературе, отец сентиментализма, был певцом человечности.

Руссо у Фейхтвангера по своему значению родствен Франклину, столь же человечен, как он, однако, более радикален. Его идеи распространяются и среди образованных людей, проникают они и в толщу народа, угадывающего в словах и мыслях Жан-Жака отзвук собственных мыслей. Но идеи, оторванные от человека, их сформулировавшего, утратив его теплоту и сердечность, начинают жить самостоятельной жизнью. Робеспьер, Сен-Жюст, Катру, беспощадные прямолинейные люди, — тоже руссоисты. Правда, ими была подхвачена и доведена до крайности лишь разрушительная, критическая сторона учения Руссо. Но Фейхтвангер не осуждает их и даже поднимается до того, что признает правоту действий монтаньяров, бросивших вызов старому миру и с беспримерным мужеством защищающих интересы человека и народа. Но, признавая величие революционного действия, Фейхтвангер продолжает уповать на великую, добрую необходимость. Он, видевший некогда в народе опору исторического неразумия, признает теперь, что великие перемены могут совершаться только снизу — массами, народом. Но вместе со своим героем Фернаном Жирарденом отвергает он ту сторону народной души, которую считает низменной, проявляющей себя в эксцессах и бессмысленной же-

стокости. Его герой жаждет слиться с природной мудростью народа, с его разумом. Несмотря на то что Фернан чувствовал себя чужаком в революции, он идет на службу к якобинцам, считая, что в них воплощен разум истории. Однако двойственность Фернана, по мысли писателя, не есть его недостаток. Она — следствие того, что в нем не умерла человечность, которой недостает якобинцам. Фернан понимает умом неизбежность и необходимость прямых революционных действий, но душой он на стороне мудрой, доброй необходимости, ибо одна она, ее неуклонное движение в грядущее принесет победу человечности.

Защищая общественный прогресс, Фейхтвангер, давний и верный друг СССР, проведший последние годы жизни в Америке, решительно выступал против усиления международной реакции, против пропаганды «холодной войны», против апологии войны как средства разрешения международных конфликтов, содержащейся в трудах буржуазных социологов и философов. В годы разгрома маккартизма, гонения на прогрессивных деятелей культуры и общественных деятелей Фейхтвангер написал пьесу «Помрачение умов, или Дьявол в Бостоне» («Wahn oder Der Teufel in Boston», 1948), пригвоздив к позорному столбу организаторов «охоты за ведьмами», инквизиторов из пресловутой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Фанатично-преступный пастор Коттон Маттерн, по вине которого погибло множество ни в чем не повинных людей, был прямым предшественником маккартистов, расправлявшихся, не гнушаясь никакими средствами, со всеми инакомыслящими.

И в последних своих романах — «Испанская баллада» («Spanische Ballade», 1955) и «Иеффай и его дочь» («Jefta und seine Tochter», 1957) — Фейхтвангер развивал идеи прогресса и гуманизма. Рассказав в «Испанской балладе» поэтичную и трагичную историю любви испанского короля Альфонсо и красавицы Ракели, прозванной народом Фермозой Прекрасной, историю любви, поднявшейся над национальной рознью; рассказав о том, как люди разума — министр финансов короля Ибн Эзра и кавоник Родригес — боролись за то, чтобы не вспыхнула война между христианами и мусульманами; рассказав о том, какие бедствия принесла народу начатая Альфонсо война, Фейхтвангер своим романом, хотя и написанным на материале испанского средневековья, ратовал за мир и, защищая идею мира, откликался на самое жгучее требование нашего времени.

В последнем своем художественном произведении, романе о библейском персонаже Иеффая из Галаада, писатель снова вернулся к волновавшей его всю жизнь и казавшейся неразрешимой дилемме действия и гуманности, соотношения между деянием и человечностью. Сюжет романа полностью восходит к библейской легенде — клятве военачальника Иеффая в случае победы над врагами принести в жертву богу первого своего домочадца, которого он встретит, возвращаясь из военного похода.

Первым домочадцем, встретившим Иеффая, оказалась его единственная и горячо им любимая дочь. Иеффаяу ничего не оставалось делать, как выполнить свою клятву.

Что же является истинной ценностью, моральным императивом — отвлеченный долг или законы человечности? Служение догме или человеку? Эти вопросы и ответы на них заложены в самой ситуации, в которой оказывается Иеффай.

Понятие долга, должного, надлежащего обязано сообразоваться с человечностью, а не подавлять ее. И смысл развития цивилизации состоит, очевидно, в том, чтобы навечно исключить из бытия конфликт между отвлеченными догмами и живой гуманностью. Вот итоговая мысль Фейхтвангера, к которой он пришел после долгих лет раздумий над ходом истории и пристального изучения человеческого общества. В последние годы жизни Фейхтвангер под воздействием собственной духовной эволюции менял и некоторые принципы своей эстетики.

Как художник он развивался в русле реалистической повествователь-

ной традиции, весьма сдержанно и критично относясь к экспериментаторским крайностям прозы XX в. Сюжет в его романах строится очень искусно, и произведения его занимательны в хорошем смысле слова. Характеристики героев выписаны отчетливо; они строго индивидуализированы и не превращаются в исторические маски или в статистов, разыгрывающих исторические сцены.

Повествование у него объективно — писатель во всех случаях дает ощутить дистанцию между ним как рассказчиком и тем, что происходит в произведении. Поэтому Фейхтвангер избегает повествования от первого лица, стремясь представить перед читателем жизнь в ее естественном движении и саморазвитии. Из новых приемов повествования, вошедших в литературу в XX в., Фейхтвангер принял лишь технику внутреннего монолога, правда, сильно видоизменив ее в духе собственной поэтики. Внутреннему монологу он придал объективированный характер, т. е. воспроизводил поток сознания героя не изнутри, не как самораскрытие его психологии или душевного состояния, а всматривался во внутренний мир героя со стороны, описывая идущие в нем перемены, оставаясь при этом на уровне сознания своего персонажа. Вполне естественно реалистическая природа его творчества должна была видоизменить и его теоретико-эстетические воззрения, приблизить их к подлинному историзму. Он заметно пересмотрел взгляды, которые он высказал в 1935 г. в известной речи «О смысле и бессмыслии исторического романа».

Незадолго до смерти Фейхтвангер усиленно работал над большим критическим эссе «Дом Дездемоны, или Величие и границы исторического повествования» («Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung»), к сожалению, оставшимся незаконченным, обещавшим стать лучшей работой Фейхтвангера-критика. Эссе это посвящено историческому роману и опирается на весьма обширный литературный материал. Произведения Древнего Востока и античного мира, современных писателей, классиков этого жанра и его ремесленников, — такова амплитуда фейхтвангеровской эрудиции.

В своем эссе он утверждал, что история, оперируя фактами и событиями, все же бессильна передать их в живой полноте и непосредственной зримости. Это способен сделать лишь исторический роман, ибо он нагляднее, эмоциональнее, более осязаемо и впечатляюще воссоздает для современников прошлое, историю. Он позволяет как бы заново пережить историческое событие, а не только узнать о нем или его понять. Поэтому крайне важным становится вопрос о характере и особенностях художественного вымысла в историческом романе, ибо он может или приблизить читателя, или удалить его от объекта изображения. Задача исторического романиста состоит в том, чтобы создать в повествовании густую историческую атмосферу и передать коренное движение истории. Иными словами, Фейхтвангер в конце своего творческого пути приходит к уяснению значения историзма и его приятию как единственно плодотворного подхода к оценке событий прошлого и истинной основе исторической романистики. Хотя он и продолжал считать, что художник обращается к историческому роману за тем, чтобы выразить отношение к своему времени, но самое историю он рассматривает как целостный процесс, не оставляя более места ни историческому релятивизму, ни историческому скептицизму. Идеи художественного реализма утвердились не только в творчестве, но и в теоретических воззрениях писателя.

Лион Фейхтвангер приветствовал создание Германской Демократической Республики и участвовал в ее культурной жизни. Он был удостоен государственной премии ГДР в области искусства и литературы. Наиболее значительные его произведения по праву могут быть отнесены к завоеваниям современного демократического искусства.

БЕХЕР

(до 1945 г.)

Иоганнес Р. Бехер, один из основоположников социалистического реализма в Германии, принадлежал к тем выдающимся художникам Запада, которые уже в первые годы после Великого Октября порвали с классом буржуазии и перешли в лагерь пролетариата. На протяжении десятилетий творческая деятельность Бехера была неразрывно связана с его активным участием в германском коммунистическом рабочем движении, в борьбе против войны и фашизма, за новую, социалистическую Германию.

Исполненное коммунистической идейности, проникнутое пафосом революционного гуманизма, многогранное творчество Бехера является неотъемлемой составной частью социалистической художественной культуры современности.

1

Иоганнес Роберт Бехер (Johannes Robert Becher, 1891—1958) родился в Мюнхене в семье крупного баварского чиновника, занимавшего пост прокурора и другие видные должности в судебных инстанциях Баварии. Кастовые предрассудки, лицемерные условности буржуазного быта, мещанская ограниченность, верноподданническая преданность существующей государственной системе определяли жизненную позицию людей, среди которых провел свое детство и отрочество Бехер. Все это уже с ранних лет внушило ему ненависть и презрение ко всему социальному окружению и быту, ко всей буржуазной культуре. «Моя ненависть к двуличию и лживости общества была безмерна, — писал он много лет позже. — То была неосознанная, слепая и ожесточенная, пожирившая меня самого ненависть, удовлетворявшаяся часто мелкими коварными проделками, ибо за нею не было ни сознательной цели, ни веры, ни любви. Имя Гёте стало для меня синонимом немецкого мещанства, и я считал, что достаточно сказать «тайный советник», чтобы разделаться с ним; ярлык «рабовладельцы» исчерпывал для меня понятие о древних греках, а органичные звуки Баха, никак не укладывавшиеся в мою ненависть, казались мне благочестивым обманом, созданным для улаживания слуха душевнобольных»¹.

Окончив гимназию в Мюнхене, Бехер с 1911 г. учился в Берлинском, а затем в Мюнхенском и Йенском университетах, где изучал медицину, философию и филологию. Университетское образование Бехер не завершил: служебной карьере, к которой его готовили родители, он предпочел литературное творчество.

Поэтическое развитие Бехера в юные годы протекало среди литераторов, группировавшихся в Мюнхене вокруг писателя-неоромантика

¹ Johannes R. Becher. Wachstum und Reife. — «Internationale Literatur», 1937, Н. 4, S. 91.

Вальдемара Бонзельса. В это же время он познакомился и с другими видными писателями тех лет — Демелем, Лилиенкроном, Генкелем, Мюзамом.

В 1911 г. Бехер издал в Берлине свое первое печатное произведение — гимн «Борющийся» («Der Ringende»), написанный в связи со столетней годовщиной со дня смерти Генриха Клейста. Эта публикация была осуществлена Бехером за свой счет вместе с университетским товарищем Генрихом Бахмайром, ставшим позже известным немецким издателем².

В этот же берлинский период своей жизни Бехер сближается с молодыми писателями-экспрессионистами, объединявшимися вокруг журнала «Акцион». Общая радикальная направленность журнала имела большое значение для дальнейшего идейного формирования Бехера. Смелая политическая программа «Акцион» бесспорно способствовала укреплению демократических симпатий молодого Бехера и развитию его интереса к социальным проблемам. Не случайно его первой публикацией в журнале «Акцион» в 1912 г. было стихотворение «Жертвам мартовских боев» («Auf die Märzgefallenen») — о берлинских участниках революции 1848 года. С этого времени Бехер систематически печатается в журнале «Акцион».

В следующие два года в издательстве Бахмайра вышли еще три книги Бехера: роман «Земля» («Die Erde», 1912), сборник стихотворений «Милость весны» («Die Gnade eines Frühlings», 1912) и лирический цикл «De Profundis Domine» (1913), состоявший из отдельных стихотворных и прозаических фрагментов³. В издательстве Бахмайра в течение 1913 г. с участием Бехера выходили в Мюнхене два литературных журнала — «Новое искусство» («Die neue Kunst») и «Революция» («Revolution»), относившиеся к ранним печатным органам экспрессионизма.

В 1914 г. в Берлине вышел двухтомный сборник Бехера «Распад и торжество» («Verfall und Triumph. Erster Teil. Gedichte. Zweiter Teil. Versuche in Prosa»), первый том которого, наряду с большим числом новых стихотворений, объединил часть стихотворений, опубликованных поэтом с 1911 до 1914 г., а второй том — написанные им за этот же период новеллы и прозаические фрагменты. Как итоговая книга, сборник «Распад и торжество» дает наиболее полное представление о раннем периоде творчества Бехера.

Уже в самом заглавии сборника дана его центральная тема. «Распад» — это тема всеобщей деградации буржуазного общества, от которой авторская мысль движется дальше в поисках выхода из социального и идейного кризиса, к утверждению положительных ценностей, к теме «торжества».

Урбанистические стихи этой книги отображают противоречивое мировосприятие молодого поэта, его анархическое бунтарство, поиски выхода из духовного кризиса, в котором находилось его поколение, тяжело ощущавшее на себе гнет государственной системы. Воспевая большой современный город, Бехер в гротескных символических образах рисует гибель всего живого в нем. Ярко освещенные ночные кафе и кабаре, залитые электрическим светом улицы и площади, фабрики, кинотеатры, больницы, публичные дома, притоны, лабиринты улиц, на которых толпятся оборванные бродяги, проститутки, нищие, калеки, — таким предстает в стихах поэта капиталистический город. Бехер во многом близок к своему современнику, поэту Георгу Гейму, который также воспринимал современный город как демоническую силу, враждебную человеку. Однако в

² О взаимоотношениях Бехера и Бахмайра в течение 1911—1914 гг. см.: Heinrich F. Bachmaier. Bericht des ersten Verlegers. 1911—1914.— «Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Becher». Berlin, S. 97—110.

³ Название этого сборника взято из Библии, 130-й псалом: «De profundis clamavi ad te, Domine» — «Из глубины взываю к тебе, господи».



Иоганнес Р. Бегер
Фотография

поэзии Бехера резко подчеркнуты моменты социальной деградации и распада, сильнее акцентирован мотив одиночества человека в мире «гнилых обломков и развалин».

Я — город мучений... Земное созданье
Погибает во мне, как рой мух в сере горячей...

Перевод П. Бирмана

Человек, блуждающий в потемках, мятущийся, ищущий света,— таков лирический герой книги «Распад и торжество». «Мы умоляем неистово и страстно, ожидая спасения от неизвестного»,— восклицает он в стихотворении «Кафе» («Café»). сетования и жалобы, лирические lamentации («Я — голос, зовущий в просторе безбрежном, сам без имени, и безымянны те, кого я зову») сменяются обращениями то к молодежи вообще («О ты, моя юность, истекающая кровью, восстань, восстань, о, поднимись!»), то к деклассированным элементам общества с призывом вырваться из удушающего смрада, пробиться через «страдания, нищету и боль» к свету, «ввысь», к какой-то далекой, неопределенной цели.

Реальные общественные отношения вытесняются в стихах Бехера фантастическими видениями и аллегориями, религиозной символикой. Наряду с изображением симптомов «распада», поэт метафорическими средствами рисует неизбежные грядущие катаклизмы, «взрывы», угрожающие всему общественному зданию современности. Эсхатологические образы, картины Страшного суда, огромных огненных потоков и неудержимых лавин, переходя из одного стихотворения в другое — «Появление ангела» («Erscheinen des Engels»), «Город мучений» («Die Stadt der Qual»), «Час смерти» («Stunde des Todes»), «Берлин» («Berlin») и др.,— создают вместе своеобразный апокалипсис, предсказание всеобщей гибели мира, после которой должно наступить «райское избавление». Поэтому и социальная эмансипация обездоленных предстает в стихах книги как акт «высшей милости», как деяние «всевышнего» и «вечного», к которому лирический герой обращается с экзотическими мольбами от имени всех «павших и заклейменных» («Бедняки» — «Die Armen», цикл «De Profundis») ⁴.

Обращает на себя внимание гуманистическая основа ранней лирики Бехера. Именно судьба человеческой личности, подавляемой и разрушаемой капитализмом, страстная жажда обновления мира определяют его идейные искания. Характерной чертой творчества молодого Бехера была вера в грядущее «торжество», которое должно «расцвести из распада», вера, что молодому поколению удастся «одолеть темные силы» и пробиться в светлое «новое царство». Развитие мира представлялось ему в борьбе противоположных начал, которые он выражал в антитезе «распада» и «торжества» — понятиях, еще крайне расплывчатых и абстрактных, но заключавших в себе зародыш того диалектического видения мира, которое позже привело его на путь революции.

Важно указать на истоки гуманистической мысли Бехера на этом этапе, чтобы глубже понять особенности его дальнейшей духовной эволюции. Хотя общественная атмосфера вильгельмовской Германии мало способствовала демократическому воспитанию молодежи, Бехер, обучаясь в классической гимназии, вынес из нее запас идей и знаний, приобщивших его в раннем возрасте к наследию гуманистической культуры. Существенное значение для формирования его духовного склада, по собственному свидетельству, имели «религиозно-гуманистические привязанности» ⁵. Все это позволяет понять характер всего мира идей и образов

⁴ Об апокалипсических мотивах в ранней поэзии Бехера см.: Manfred Müller. Weltuntergang und Jüngstes Gericht. Zur Motivik in der Lyrik Johannes R. Bechers 1911—1924.— «Weimarer Beiträge», 1968, Sonderheft 2.

⁵ Johannes R. Becher. Vom Anderswerden.— «Auswahl in sechs Bänden». Bd. 5. Berlin, 1952, S. 11.

ранней лирики Бехера, несущих на себе явный отпечаток его юношеских религиозных представлений⁶.

Вместе с тем в книге «Распад и торжество» показательно еще и то, что, оценивая окружающую его социальную действительность эмоционально, без знания ее объективных закономерностей, Бехер в некоторых стихотворениях поднимается до высокого уровня социальной критики, как, например, в стихотворении «Германия» («Deutschland»), в котором он шаржированно, в гротескной манере «симультанизма», модного в поэзии раннего немецкого экспрессионизма⁷, набрасывает картину общественной жизни и буржуазного быта современной Германии. Повторяющийся в каждой строфе рефрен:

Становится трудно признать себя немцем...

Мы живем в холодном четырехугольном помещении

недвусмысленно выражал отношение поэта к античеловеческому режиму, господствующему в кайзеровской Германии.

Однако, не имея представления о людских, объективных причинах «распада», Бехер на данном этапе не смог в своей поэзии даже смутно наметить положительный общественный идеал и дать ответ на выдвинутые им вопросы⁸.

2

Уже в августе 1914 г. Бехер был среди тех немецких писателей, которые сразу выступили против войны и шовинистического угара. Отказ поэта от участия в войне привел к разрыву с семьей и многими знакомыми. Он прекращает занятия в университете, переселяется в Берлин и всецело отдается литературной работе; чтобы избежать мобилизации, часто меняет местожительство, переезжая в Мюнхен, Иену, Лейпциг.

Протестом против войны проникнуто все творчество Бехера этих лет, объединенное в сборниках «К Европе» («An Europa», 1916), «Братание» («Verbrüderung», 1916), «Песнь против современности» («Päan gegen die Zeit», 1918). Кроме этих книг, Бехер в конце 1916 г. подготовил к печати том избранных произведений «Новые стихотворения» («Das neue Gedicht»), который из-за его «опасного содержания» был задержан цензурой и вышел в свет только после революции, в начале 1919 г.

Хотя субъективизм, анархическое бунтарство и абстрактность гуманистических идеалов экспрессионизма были в не меньшей мере, чем другим поэтам, свойственны тогда творчеству Бехера, его поэзия содержала ряд других черт, впрочем, в той или иной форме присущих и Газенклеверу, Леонгарду, Оттену, Рубинеру, Цеху. Это прежде всего — высо-

⁶ О концепции бога в ранней поэзии Бехера см.: Reinhard Weisbach. Rebellion und Revolution im expressionistischen Gedicht. Bechers frühe Lyrik im Urteil seines Tagebuchs von 1950.— «Revolution und Literatur. Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur». Leipzig, 1971, S. 181—185.

⁷ «Симультанизм» (der Simultanismus) — передача в стихотворении отдельными предложениями ряда одновременно совершающихся событий и явлений действительности. Эта новая техника стиха, введенная в 1914 г. Якобом ван Годдисом, воспринималась молодыми поэтами, по словам Бехера, как «откровение», и оказала на них сильное воздействие.— См. книги Бехера: «Auf andere Art so große Hoffnung. Tagebuch 1950». Berlin, 1951, S. 267; «Das poetische Prinzip». Berlin, 1957, S. 103—108.

⁸ О ранней поэзии Бехера см.: Н. С. Травушкин. Раннее творчество Иоганнеса Бехера.— «Уч. зап. Астраханского пед. ин-та», т. 6, вып. 1, 1957, стр. 279—308; Joachim Müller. Bechers Beiträge zur «Menschheitsdämmerung». — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe», Jg. 10, 1960—1961, H. 3, S. 379—391; Norbert Hopster. Das Frühwerk Johannes R. Bechers. Bonn, 1969; Paul Rilla. Der Weg Johannes R. Bechers.— Paul Rilla. «Vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus». Leipzig, 1967, S. 200—266; Wieland Herzfelde. Wandelbar und stetig. Sinn und Form. «Zweites Sonderheft Johannes R. Bechers», S. 44—79.

изображает гармоническое человеческое общество будущего, не знающее «тиранов» и «палачей», где люди, избавленные от войн и раздоров, живут в вечном согласии и радости («К радости» — «An die Freude» и др.)¹¹.

Однако, как и многие экспрессионисты, Бехер в своих утопических видениях о «новом мире» исходил из лозунга «революции духа», усматривая исключительно в духовном обновлении человека путь к перестройке существующих общественных отношений. Именно в «деятелях духа», в мыслителях и художниках, видел он людей, ответственных за судьбу человечества, за избавление мира от войны и «власти насилия».

Бурный индивидуалистический мятеж против войны сочетался в стихах Бехера с поисками новых поэтических форм и необычных средств выразительности. Отрицательное отношение к культурному наследию прошлого, порожденное ненавистью ко всему «буржуазному» и традиционному, приводило Бехера к принципиальному отказу от привычных форм стиха. Ни у одного из поэтов-экспрессионистов — Тракля, Штадлера, Верфеля, Толлера, Газенклевера — насильственная ломка литературного языка не достигала таких масштабов, как у Бехера. В его стихах умышленно нарушаются грамматический строй, нормы словообразования и пунктуации немецкого языка. Двоеточие, восклицательные знаки появляются в самых неожиданных местах — даже в начале предложения. Крайне необычен и лексический состав его стихотворений. Они насыщены редкими, малоупотребительными словами, перегружены громоздкими, вычурными метафорами, гротескными, гиперболизированными образами. Например:

Arm-Sicheln fegt Schlucht-Straßen hoch!
Kopf-Distel zischt Wolk-Schwamm... Mond: Loch —
Wie schwankt Mensch Mensch: hah uferlos!
Weib dreht durchs Licht zerrauften Schoß¹².

Такие эксперименты делали стихотворения Бехера недоступными для читателя и ослабляли действенную силу его поэзии.

Развитие антивоенного движения в Германии в 1916—1917 гг. и революционные события в России после февраля 1917 г. порождали у Бехера надежду на приближение желанного «государства мира». Утопические мечтания поэта, еще относительно неясные в пору работы над книгой «К Европе», приобретают теперь определенную социалистическую окраску. Вскоре после выхода сборника «Братание» в октябре 1916 г. Бехер публикует написанное прозой патетическое воззвание «К солдатам социалистической армии» («An die Soldaten der sozialistischen Armee»). В взволнованно приподнятых строках призывал он народы всего мира, «дивизии из стран Запада и Востока» подняться на борьбу за «гегемонию священного права над грубым насилием». «Солдаты социалистической армии! Братья и сестры! Солдаты духа! Солдаты решающей битвы! Ваш день и час настает... Социалистическая армия! Все человечество от полюса до полюса! Сяжущее! Неповторимое!...» — писал Бехер¹³. Но мысль поэта, облеченная в напыщенную, многословную фразу, здесь, как и в его поэзии, крайне расплывчата. Под «битвой», к которой он призывает «все человечество», он имеет в виду битву во имя «божественной, священной, чистой, мистической власти» идеи, «за рас-

¹¹ См.: Günter Hartung. Bechers frühe Dichtungen und die literarische Tradition. — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe», Jg. 10, 1960—1961, H. 3, S. 399—400.

¹² «Päan gegen die Zeit». Leipzig, 1918, S. 9. Приводим подстрочный перевод этого отрывка с сохранением пунктуации подлинника:

Руки-серпы сметайте улицы-ущелья ввысь!
Голова-чертополох шипит туча-губка... Месяц: дыра —
Как качается человек: о безбрежно!

Женщина поворачивает на свету растерзанное чрево.

¹³ Johannes R. Becher. Das neue Gedicht. Auswahl. Leipzig, 1918, S. 115—120.

пространение любви, за конечное торжество нового человека, за братание». Поэтому и солдаты его антивоенной армии вооружены «не патронами, а именами, такими, как... Шиллер, Кант, Данте... Рембо, Христос, Маркс...»¹⁴. В другом прозаическом фрагменте под заглавием «Социалист» («Der Sozialist»), написанном в это же время, революционный лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» сочетается с фразами о «битве духа», о «святом государстве», об осуществлении на земле идеалов «вечного мира» и всеобщего благоденствия¹⁵.

Еще в конце 1916 г. Бехер начинает работать над новой книгой стихов, «Стихи для народа» («Gedichte für ein Volk»), которая из-за запрета цензуры вышла в свет только в 1919 г. Центральная тема этой книги уже не война, в ней нет мрачного колорита книги «К Европе». Радостное ожидание грядущих перемен, предчувствие приближающегося мира, вера в становление «нового человека», призывы к «самой священной из всех битв» — против «тиранов, кровопийц и палачей» — определили мажорное звучание этой книги.

Однако и здесь мысль Бехера еще остается в сфере утопий и романтических видений. Обновление общества он по-прежнему представляет как движение, возглавляемое и руководимое «священным воинством» (die heilige Schar), мыслителями и художниками. Неумение изобразить «нового человека» в реальной действительности приводило поэта к созданию символического, гиперболизированного образа героя — некоего «особого» человека, «человека-бумерапа», «человека-мира», «человека-цели», «человека-результата».

По мере того как разворачивались революционные события в России и Германии, поиски «нового человека» обретали историческую почву. Как явствует из переписки Бехера с Катариной Киппенберг¹⁶, он в течение 1916—1919 гг. работал над рядом драматических произведений, в частности: «Победа человечества» («Sieg der Menschheit»), «Новый человек» («Der neue Mensch»), «Счастливы Ганс» («Hans im Glück»), «Завоевание» («Eroberung»), «Икар» («Ikaros»)¹⁷. Хотя кроме отдельных сцен из драматической поэмы «Икар» ни один из этих опытов не сохранился, по самим их заглавиям, а также по высказываниям Бехера о них (некоторые из них он прямо называет «русскими революционными драмами») можно судить, как интенсивно и напряженно поэт в это время искал пути к художественному воплощению темы «нового человека», которая в дальнейшем станет одной из центральных в его творчестве.

Исторический смысл и значение классовой борьбы раскрыла Бехеру прежде всего Великая Октябрьская социалистическая революция. Пристально следя за ходом событий в России после февральского переворота, он в апреле 1917 г. в заметке в одной буржуазной газете впервые встречает имя Ленина. «В заметке сообщалось, — рассказывает Бехер, — что некто по фамилии Ленин, приехав в Петроград, выступил с исключительно опасной речью — призывом к мятежу. В буржуазных кругах, где я вращался, эти лаконичные строки вызвали бурю ужаса и негодования. Но я воспринял эту заметку по-иному. Я навсегда запомнил имя Ленина»¹⁸. Об интересе Бехера к революционным событиям в России свидетельствует и его четверостишие «Посвящение русской револю-

¹⁴ Там же, стр. 127. По первоначальному замыслу воззвание «К солдатам социалистической армии» должно было войти составной частью в готовившуюся Бехером книгу «Битва» («Die Schlacht»), издание которой, однако, не было осуществлено.

¹⁵ Там же, стр. 142.

¹⁶ Катарина Киппенберг — жена издателя Антона Киппенберга, руководителя издательства «Изнаэль» в Лейпциге; в годы первой мировой войны вела всю переписку с Бехером о его книгах, выходивших в этом издательстве.

¹⁷ Johannes R. Becher. Gesammelte Werke. Bd. 8. Dramatische Dichtungen. Berlin und Weimar, 1971, S. 837—839.

¹⁸ См.: «О Ленине», т. 1. М., 1939, стр. 99.

ции 1917 года», написанное им 13 октября 1917 г., в котором он призывает «людские массы» возобновить «игру гильотинами» и направить свои удары «в сердца императоров»¹⁹.

Бехер был одним из первых немецких поэтов, приветствовавших пролетарскую революцию в России.

С востока льется свет! Навстречу свету
Поэт раскинул крылья. Скройся, ночь!
Мрак побежден, и небо в синь одето,
Да, эту силу им не превазможь!—

Перевод В. Нейштадта

писал он в своем стихотворении «Привет немецкого поэта Российской Федеративной Советской Республике» («Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjetrepublik», 1919). Бехер безоговорочно принял и разрушительный размах революции. Признание классового насилия как средства защиты революции отличало Бехера от многих писателей-экспрессионистов. «Но будьте непреклонны! Будьте тверды! Друзья, еще не кончен с прошлым счет»,— обращался он к вершителям русской революции.

Однако Бехер не понимал еще подлинных причин революции, ее истоки виделись ему в мистически предопределенном ходе истории. Пролетарская революция в России представлялась ему осуществлением заветов Толстого и многовековых религиозных чаяний человечества о справедливости и «вечном мире». Поэтому ее величие и смысл он стремился раскрыть в аллегорических образах Библии. Показательна заключительная строфа «Привета немецкого поэта»:

Хвала неукротимой силе!
Как ярко солнце засветило,
Кварталы бедняков согрел!..
Блестает ангел с баррикады.
Ты слышишь грохот канонад?
В нем мира вечного напев!

Перевод В. Нейштадта

Теме революции были непосредственно посвящены два следующих поэтических сборника Бехера — «Всемирно! Всемирно!» («An Alle!», 1919) и «Вечно мятежный!» («Ewig im Aufbruch», 1920). Примечательно название сборника «Всемирно! Всемирно!», подсказанное поэту исторической радиограммой Ленина о победе социалистической революции в России.

Стихотворения этих книг были написаны Бехером под впечатлением трагических событий революционных лет: гибели Розы Люксембург и Карла Либкнехта, кровавой расправы буржуазии с берлинским пролетариатом, подавления Баварской советской республики. Но даже создавая стихи на злобу дня, Бехер совершенно конкретные факты изображал отвлеченно, символично. Так, в «Гимне Розе Люксембург» («Hymne auf Rosa Luxemburg») и «Балладе о броневиках» («Die Panzerwagen-Ballade») Бехер называет Розу Люксембург святой, а Либкнехта — то пророком Даниилом, брошенным врагами в львиную яму, то младенцем Иисусом, затравленным собаками. Поэтическая речь перегружена сложными метафорами, религиозными символами и необычными словообразованиями.

Непоследовательность и противоречивость мировоззрения Бехера по-разному проявлялись в течение пятилетия с 1918 по 1923 г. В поражении революции он увидел крушение собственных идеалов обновления мира и своих высоких представлений о миссии поэта как провозвестника идей преобразования общества. Вместе с тем Бехер был глубоко ра-

¹⁹ Это четверостишие Бехер вписал своему другу Бахмайру в экземпляр книги «Распад и торжество».

зочарован и в самой Германии, в революционных возможностях немецкого народа. «Я в отчаянии от немцев. Все идет к худшему, и я не вижу нигде заметных следов к улучшению. О народе сегодня не может быть больше речи»²⁰, — признавался он в марте 1921 г. в письме к Катарине Кишпенберг. Все это породило настроения разочарования и пессимизма. Мистические и богоискательские идеи в его творчестве усиливаются. Это отмечал позднее сам Бехер в автобиографии, указывая, что, несмотря на принадлежность к революционному рабочему движению, он разделял тогда «мистические представления о космической мировой революции, дополнявшиеся еще католическими воззрениями»²¹. Проблемы современной общественной жизни, классово-борьбы и революции он осмысливал в эти годы идеалистически, пытаясь искать решение земных, социальных конфликтов в религиозном плане. Свидетельством этих идейных блужданий Бехера остались его драма «Рабочие, крестьяне, солдаты» («Arbeiter, Bauern, Soldaten», 1919) и многочисленные стихотворения, вошедшие в книги «О боге» («Um Gott», 1921), «Преображение» («Verklärung», 1922), «Три гимна» («Drei Hymnen», 1923), «Гимны» («Hymnen», 1924).

Но годы идейного кризиса явились для Бехера вместе с тем периодом критического пересмотра своих творческих позиций. Как видно из писем, Бехер в начале 20-х годов постепенно приходит к сознанию бесплодности экспрессионистского «бунтарства» и необходимости отказа от прежней поэтики. Уже 30 октября 1919 г. он пишет Катарине Кишпенберг: «Так называемую экспрессионистскую лирику я оставил позади». В более позднем письме, написанном в марте-апреле 1920 г., он заявляет еще решительнее: «Экспрессионизм изжил себя. Он был фразой, программой, а дело ведь не в идеях, а в жизни, в мастерстве, в силе чувства»²². В творчестве Бехера происходит двойственный процесс. Около 1920 г., после книги «Вечно мятежный», он отходит от поэтики экспрессионизма, но вместе с тем и от актуальной политической тематики, так как революционная риторика его прежних политических стихотворений его больше не удовлетворяет. Необузданный хаос его поэзии экспрессионистской поры в книге «О боге» уступает место размеренной стихотворной структуре, неузнаваемыми становятся язык и вся система образных средств. Содержание и форма в этой книге свидетельствуют о стремлении поэта к гармонии, упорядоченности и красоте, которые он ищет в глубинах истории, в мифологии, в экзотике южных стран (цикл «Сион» — «Zion», стихотворения «Месяц» — «Mond», «Из последней ночи» — «Aus letzter Nacht», «Музыка прощания» — «Musik des Abschieds» и др.). Преобладающей поэтической формой в следующих его книгах становится гимн, написанный белым стихом в стремительном ритме, близкий по своей структуре и лирическому пафосу к гимнам Гельдерлина. Патетические, молитвенные обращения к «спасителю», картины апокалипсических видений гибели мира, мрачные экстатические заклинания, наполняющие эти гимны, отчетливо передают смятение, отчаяние и искания поэта. «...Гимн, хвалебную песнь я создал себе как глубочайшее выражение моего отчаяния», — признавался сам поэт в книге «О боге».

Важно, однако, что работа над гимнами явилась одновременно и подготовкой нового этапа творческого развития Бехера. Этот поворот уже осязательно заметен в гимнах последних сборников. В них снова оживают образы недавней войны и вместе с нею — память о ее бесчисленных жертвах и жертвах контрреволюции. Поэт вновь возвращается к современ-

²⁰ См.: Johannes R. B e s c h e r. Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 601.

²¹ Цит. по неопубликованной рукописи, хранящейся в Архиве Бехера при Академии искусств Германской Демократической Республики в Берлине.

²² Johannes R. B e s c h e r. Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 601.

ности; его стихи становятся сурово обличительными, исполненными той же революционной силы, гнева и ненависти к палачам революции и душителям народа, как два-три года назад. Таким образом, примерно в начале 1923 г. Бехер в своем творчестве, по его собственным словам, «спустился с неба на землю»²³, поняв раз и навсегда, что «воплощенная в кровь и плоть мысль об освобождении мира от власти зла есть революционная классовая борьба»²⁴.

Существенно важно, что и в годы кризиса и смятения Бехер сохранял горячие симпатии к молодой Советской республике. Так, в 1921—1922 гг., откликнувшись на обращения Ленина и Горького, он вместе с другими известными немецкими писателями и художниками принял активное участие в Комитете деятелей искусств по оказанию помощи голодающим в России (Künstlerhilfe für die Hungernden in Rußland). Он печатает от своего имени обращение «Ко всем художникам и писателям Германии» («An alle Künstler und Schriftsteller Deutschlands») ²⁵ с призывом оказать срочную помощь населению России. Свой сборник гимнов «Преображение» он выпускает с пометой на титульном листе: «Специальное издание в пользу Комитета деятелей искусств по оказанию помощи голодающим в России» — и отдает гонорар за него в фонд пожертвования.

И несомненно, что в момент, когда экспрессионизм, являвшийся в годы войны и революции самым мощным литературным течением в Германии, идет на убыль и когда многие из писателей-экспрессионистов надолго замолкают или отходят от своих прежних идеалов, именно существование Советского Союза, реальность нового мира, мира социализма, помогли Бехеру преодолеть идейный кризис, дали ему чувство исторической перспективы.

Свидетельством преодоления идейного кризиса был цикл стихотворений, созданных Бехером в 1922—1923 гг. и объединенных им позже в сборнике «Ритмы машин» («Maschinenrhythmen»), вышедшем в 1926 г. Стихотворения этой книги интересны как первый серьезный подступ поэта к воплощению реальной социальной действительности послевоенной Германии. Он рисует послевоенный Берлин в годы инфляции, нищеты и массовой безработицы, изображает живущий впроголодь трудовой народ, говорит о тысячах инвалидов войны, безруких и безногих калек, нищенствующих на самых фешенебельных улицах германской столицы. Важно также, что в этой книге поэт рисует рабочий класс не как страдающую массу, а как организованную революционную силу. Многие стихи («Гимн Ленину» — «Hymne an Lenin», «Марш большевиков» — «Bolschewisten-Marsch», «Пролетарская колыбельная» — «Proletarisches Schlaflied и др.) выражают предчувствие грядущей пролетарской революции, вооруженного восстания народа.

3

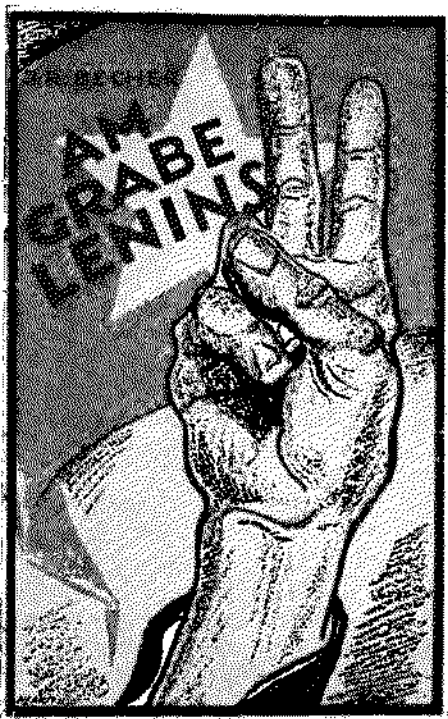
С сентября 1923 г. Бехер активно включается в практическую работу Германской коммунистической партии²⁶. В «Дневнике 1950 года» Бехер вспоминает о доме на одной из улиц Берлина, где в 1923 г. находилось помещение коммунистической ячейки, в которой он тогда состоял и где

²³ Johannes R. Becher — Gottfried Benn. Rundfunkgespräch. — «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten», 2. Aufl. Berlin und Weimar, 1967, S. 148.

²⁴ Johannes R. Becher. Dichtung und Christentum. — Цит. по кн.: Norbert Hopster. Das Frühwerk Johannes R. Bechers. Bonn, 1969, S. 100.

²⁵ См.: «Helft den Hungernden in Sowjetrußland! Ein Aufruf deutscher Künstler und Wissenschaftler». — «Der Kämpfer» (Chemnitz), 1922, N 15, S. 3; «Sowjetrußland hungert — helft! Politischer Rundbrief», 1921, N 59/60, S. 214.

²⁶ Friedrich Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse. Berlin und Weimar, 1970, S. 191.



Обложка первого издания
поэмы Бехера «У гроба Ленина»
Художник Джон Хартфилд, 1924

В 1924 г. выходит сборник прозаических фрагментов и очерков Бехера «Вперед, красный фронт!» («Vorwärts, du rote Front»), в котором он, осмысливая опыт революционных боев германского рабочего класса в 1923 г., пишет об актуальных задачах революционного искусства, о его месте в современной классовой борьбе и об особенно острой в то время проблеме перехода интеллигенции на сторону рабочего класса. В статье «Немецкая интеллигенция» («Deutsche Intellektuelle. Ein Aufruf»), написанной как обращение, Бехер призывал интеллигенцию отдать свои голоса на ближайших выборах в рейхстаг за Коммунистическую партию.

В этом же году выходит второй вариант пьесы Бехера «Рабочие, крестьяне, солдаты», в которой он, по собственным словам, «устранил все места», связанные с «коммунизмом чувства и сумбурным экстагическим богоскандальством»²⁷. Теперь всю пьесу пронизывает мысль о классовой борьбе как единственном средстве социального освобождения трудящихся.

Важным моментом в процессе поэтического развития Бехера явилась в

²⁷ Johannes R. Becher. Auf andere Art so große Hoffnung, S. 88.

²⁸ Antonia Pezold. Lenins Einfluß auf W. Majakowski, J. R. Becher und A. József. — «Weimarer Beiträge», 1970, H. 4, S. 155—167.

²⁹ Сб. «О Ленине», т. 1, стр. 100.

³⁰ Большой материал об идейном и творческом развитии Бехера в 20-е годы содержится в работах: Н. С. Павлова. Поэзия Бехера 20-х годов. Понски метода. — «Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада». М., 1965, стр. 157—182; Alfred Klein. Der Hochverratsprozeß gegen Johannes R. Becher und die Herausbildung der proletarisch-revolutionären Literatur. — «Aktionen» — Bekenntnisse — Perspektiven. Berichte und Dokumente vom Kampf um die Freiheit des literarischen Schaffens in der Weimarer Republik. Berlin und Weimar, 1966; Friedrich Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse, S. 162—263.

³¹ Johannes R. Becher. Arbeiter, Bauern, Soldaten. Frankfurt am Main, 1924, S. 9—10.

он стал «настоящим социалистом»²⁷. С 1924 г. он постоянно сотрудничает в коммунистической прессе, работает в отделе народного образования ЦК КПГ, по поручению партии выступает с лекциями.

Идейный рост Бехера совершался быстро. Приобщение к теории научного коммунизма и участие в практической деятельности компартии помогают ему преодолеть кризисные настроения, нашедшие отражение в книге «О боге». Хотя с некоторыми работами Ленина, печатавшимися в журнале «Акция», он был несомненно знаком уже в 1919 г.²⁸, только теперь он начинает серьезно изучать ленинские труды, в первую очередь работы «Империализм, как высшая стадия капитализма» и «Государство и революция». «Ленин своим учением о государстве и революции вооружил меня знанием, с помощью которого я сумел найти свое место в надвигающихся исторических боях»²⁹, — писал Бехер в 1939 г. в статье «Мой путь к Ленину». Все творчество поэта с этого времени подчинено одной задаче — создать революционное искусство, служащее классовой борьбе пролетариата³⁰.

1923—1925 гг. его работа по переводу советской поэзии на немецкий язык. Он печатает в немецкой прессе переводы стихотворений Маяковского («Левый марш», «Комсомольская», «О дряни» и др.) и Демьяна Бедного («Коммунистическая марсельеза», «Работница» и др.). В этот же период в переводах Бехера вышли отдельными изданиями поэмы «Главная улица» Демьяна Бедного (1924) и «150 000 000» Маяковского (1925)³².

О неуклонном идейно-художественном росте Бехера свидетельствовала его поэма «У гроба Ленина» («Am Grabe Lenins»), которую он создал в начале 1924 г. В поэме, написанной многостопным белым стихом в свободном ритме, простым суровым языком, поэт стремился передать скорбь народов всего мира и показать величие Ленина и его титанической борьбы за освобождение пролетариата.

Молчат колокола Москвы.

Но колоколом на весь мир гремит горе людей, и слезы
горя выступают на их глазах...

В этот день — на весь мир гремит Интернационал.

Гром орудийных залпов.

В зимних сумерках блестят острия штыков.

Прощай, Владимир Ильич!

Разъясняя в своих работах цели и задачи новой литературы рабочего класса, Бехер уже в этот ранний период ориентирует немецких революционных писателей на освоение художественного опыта советской литературы. В статье «Буржуазное болото — революционная борьба» («Bürgerlicher Sumpf—Revolutionärer Kampf»), написанной в 1925 г., он, указывая на практику советской литературы и ссылаясь на статью Ленина «Партийная организация и партийная литература», пропагандирует ленинский принцип партийности художественного творчества и выдвигает требование осуществить в области литературы и искусства «четкую большевистскую линию»³³.

Наиболее полно своеобразие поэзии Бехера на данном этапе проявилось в его книге стихов «Труп на троне» («Der Leichnam auf dem Thron», 1925). Она была непосредственно направлена против угрозы новой войны, исходившей от реакционных милитаристских кругов во главе со ставленником прусского конкверста, президентом Гинденбургом — «трупом на троне». Весь сборник носит остро публицистический характер. Строфы некоторых стихотворений звучат, как боевые лозунги. «Слушайте, господа, ваша война не будет нашей войной!» — бросает поэт в лицо германской буржуазии от имени рабочего класса.

В новых стихотворениях Бехера нет и следа тех грамматических аномалий, той вычурной метафоричности и тех сложных словообразований, которые характеризовали его прежнюю поэзию. Однако, решительно стряхивая с себя груз поэтики экспрессионизма, Бехер шел к новой поэзии не во всем безошибочными путями. Пролетарская поэзия, считал он, — политически актуальное и предельно демократическое, простое и доступное для самых широких масс искусство. В своих мыслях о пролетарской поэзии Бехер исходил из того, что главное содержание истории составляет классовая борьба; правильно подчеркивал он и то, что человек участвует в истории не как изолированное существо, а как «существо политическое» (Zoon politikon), как член большого общественного коллектива³⁴. Однако эти важнейшие положения марксизма Бехер воспринимал тогда односторонне, упуская из виду, что коллектив состоит из личностей. Герою революционной поэзии должна была стать, считал Бе-

³² См.: Б. Чистова. «Все, что я сделал, все это ваше...» (К истории взаимоотношений В. Маяковского с немецкими литераторами). — «Вопросы литературы», 1960, № 6.

³³ «Das Wort» (Halle), N 6, 7—13. Februar, 1925.

³⁴ Johannes R. B e c h e r. Vorwärts, du rote Front! Frankfurt am Main, 1924, S. 113.

хер, только пролетарская масса в целом, организованная единой партийной волей и идеей революционной солидарности. Все, касавшееся личности, ее жизни и развития, он относил к области «чистого» искусства³⁵. Отсюда вытекало его представление, что пафос новой, «коммунистической» литературы заключается в показе не отдельного человека, а безликой массы. «Почему я пишу «по-коммунистически»? Что такое «коммунистическое» стихотворение?» — спрашивал поэт в книге «Труп на троне» и отвечал:

Это — новый, безымянный героям,
Творческая анонимность,
Одновременность всех событий;
Это возвещение прихода нового человеческого рода,
Шаг массы,
Единство борьбы и песни,
Реальность нового человеческого строя...

Перевод П. Буржана

С другой стороны, Бехер упрощенно представлял себе тогда и другое качество революционной поэзии — ее доступность для пролетарского читателя, которая у него сводилась к примитивной агитационности. Ошибочно относя красоту в искусстве к явлениям «буржуазным», Бехер сознательно отказывался от образного воспроизведения действительности, от передачи индивидуального переживания. Он максимально упрощал поэтическую речь, стих его приближался к сухой газетной прозе, лишившись рифмы, размера, строфического построения. Так вместе с ослаблением эмоционального содержания поэзии из-за отсутствия в ней конкретного образа человека происходило у Бехера и обеднение выразительных средств стиха. Эти творческие принципы нашли отражение и в антивоенном романе Бехера «Люизит, или Единственно справедливая война» («Levisite oder Der einzig gerechte Krieg», 1926).

Свой роман Бехер посвятил проблеме тотальной химической войны, возможность которой тогда так же волновала человечество, как в 50—70-е годы опасность атомной войны. «Люизит» был первым произведением, содержащим прямое предупреждение о военной агрессии, которую мировой империализм готовил против Советского Союза. Смысл своего романа Бехер видел в том, чтобы раскрыть для массового немецкого читателя известное положение Ленина о «тайне, в которой война рождается»³⁶, о связи современных войн с интересами империалистических держав.

Но антивоенная тема не исчерпывает всего содержания романа Бехера. Борьбу против войны Бехер рассматривал как часть общесоциалистического движения. Поэтому в романе речь идет не только о грядущей империалистической войне, но и о «грядущей германской социалистической революции» как «единственно справедливой войне». Описывая судьбу главного героя Петера Фридьонга, молодого человека буржуазного общества, который, порвав со своим окружением, становится революционером, а также отдельных рабочих (Макс Херзе, Вильгельм Ланге, Штиллинг и др.), Бехер дает понять, как в ходе революционной борьбы рождается классовое сознание, формируется новый человеческий характер. Но историю духовной борьбы своих героев Бехер рисовал в романе скупыми штрихами, сосредоточивая главное внимание на суммарном изображении рабочей массы. «Книга не имеет героев, — писал автор. — ...Героями являются безымянные — пролетариат. Сама история действует, действие — история, и носитель этого действия — пролета-

³⁵ О понимании Бехером проблемы взаимоотношения личности и массы в 20-е годы см.: Friedrich Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse, S. 205—222.

³⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 318.

риат... Жестокой и твердой должна быть эта книга, для коммунистов она и для тех, кто, не будучи коммунистом, умеет трезво относиться к жизни»³⁷.

Такая художественная концепция приводила писателя к схематичному изображению сложных процессов классовой борьбы пролетариата.

Для проблематики дальнейшего творчества Бехера важна сюжетная линия романа, связанная с судьбой центрального персонажа Петера Фридльонга: здесь у Бехера берет начало тема «прощания», расчета со своим буржуазным прошлым, которая позже займет большое место как в его поэзии, так и в прозе³⁸.

Антивоенная тема была продолжена Бехером в вышедшей вслед за «Люизитом» повести «Банкир едет по полю боя» («Der Bankier reitet über das Schlachtfeld», 1926)³⁹.

Смелые революционные произведения Бехера дали официальным властям повод для преследования писателя. Уже в начале 1925 г. книги Бехера — «Вперед, красный фронт!», «Рабочие, крестьяне, солдаты» и «Труп на троне» — были конфискованы, а против их автора возбужден судебный процесс по обвинению его в «государственной измене, поругании республиканской государственной власти, принадлежности к тайной организации и богохульстве». 20 августа 1925 г. Бехер был арестован. Под влиянием массового движения протеста, поддержанного и советскими писателями⁴⁰, он был через пять дней освобожден.

После выхода в свет романа «Люизит» политический судебный процесс против Бехера в августе 1927 г. был возбужден вторично. На стороне революционного поэта были симпатии передовой интеллигенции всех стран. «Голос Бехера звучит как призывный набат к баррикадным боям не только в Германии Гинденбурга, но он слышен далеко за ее пределами»⁴¹, — говорилось в обращении писателей СССР, требовавших прекращения незаконного суда над Бехером. В числе крупнейших писателей мира, выступивших в защиту поэта, рядом с Ролланом, Барбюсом и Томасом Манном был и Максим Горький. «Я призываю всех честных людей, — писал Горький, — протестовать против суда над Иоганнесом Бехером, виновным единственно в том, что он честен и талантлив»⁴².

Под давлением международного общественного мнения судебный процесс против Бехера, неоднократно откладывавшийся, в конце августа 1928 г. был прекращен⁴³.

4

Во второй половине 20-х годов Бехер — признанный поэт германского рабочего класса. Плодотворную поэтическую деятельность он сочетает с большой работой в партии, отдавая много сил организации пролетарской литературы и коммунистического рабочего движения в Германии.

³⁷ И. Р. Бехер. Единственно справедливая война. Харьков, 1926, стр. 6 (предисловие к русскому изданию).

³⁸ См.: Н. Ковригина. Проза И. Бехера 20-х годов (К вопросу об эволюции художественного метода). — Труды Иркутского гос. ун-та, т. 33. Серия литературоведения и критики, вып. 4, 1964, стр. 53—66; Tamara Motyljowa. Nachwort. — Johannes R. Becher. Gesammelte Werke. Bd. 10, Berlin und Weimar, 1969, S. 531—552.

³⁹ См.: Ilse Siebert. Zu Johannes R. Bechers Erzählung «Der Bankier reitet über das Schlachtfeld». — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe», Jg. 10, 1960/61, H. 3, S. 403—409.

⁴⁰ См. «Протест против ареста поэта Иоганна Бехера», подписанный А. В. Луначарским, Демьяном Бедным, Ю. Либединским, Д. Фурмановым, А. Безыменским и другими советскими писателями. — «Правда», 27 августа 1925 г.

⁴¹ «Читатель и писатель», 1928, № 10.

⁴² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, стр. 309.

⁴³ Подробные материалы о процессе Бехера см.: «Der literarische Hochverrat Johannes R. Bechers». Berlin, 1928; «Aktionen — Bekenntnisse — Perspektiven», S. 21—127, 539—562.



*Иоганнес Р. Бехер
в форме Союза красных фронтовиков
Фотография, 1927*

главил и редколлегию печатного органа союза — журнал «Линкскурве» («De Linkskurve»).

В 1930 г. Бехер участвовал во второй Международной конференции революционных писателей в Харькове, где выступил с одним из основных докладов — «Военная опасность и задачи революционных писателей». На конференции он был избран членом Президиума Международного объединения революционных писателей (МОРП).

Исключительно большое значение для творческого развития Бехера в 20-е годы имели его тесные контакты с Советским Союзом. В течение 1927—1932 гг. Бехер шесть раз бывал в СССР, и каждое посещение знаменовало собой новый этап в укреплении его дружественных связей с советской литературой и советскими писателями. Он был лично знаком со многими русскими и украинскими писателями — Маяковским, Есениным, Серафимовичем, Фадеевым, Либединским, Шолоховым, Асеевым, Федичным, Тычиной, Яновским, Микитенко. В течение 1927—1928 гг. Бехер состоял специальным корреспондентом харьковской газеты «Вісти» и опубликовал в ней ряд статей и очерков, знакомивших украинских читателей с состоянием немецкой пролетарской литературы. 12 июня 1932 г. Бехер встретился с Горьким, когда тот принял у себя на квартире группу зарубежных писателей⁴⁴.

Находясь во главе революционно-пролетарского литературного движения в Германии, Бехер уделял много внимания воспитанию пролетарских

С 1927 по 1929 г. по поручению Центрального Комитета КПГ он издавал рабкоровскую газету «Пролетарише фельетон-корреспондент» («Proletarische Feuilleton-Korrespondenz»).

В 1927 г. Бехер впервые приехал вместе с делегацией немецких писателей в Советский Союз в связи с празднованием 10-й годовщины Октябрьской революции и принял участие в состоявшейся в Москве первой Международной конференции революционных писателей, на которой выступил с докладом о состоянии немецкой пролетарско-революционной литературы. Бехер был избран членом вновь созданного на конференции Международного бюро революционной литературы (МБРЛ) и включен также в состав редколлегии журнала «Вестник иностранной литературы».

В октябре 1928 г. был основан Союз пролетарско-революционных писателей Германии; председателем был избран Иоганнес Бехер. Он воз-

⁴⁴ О деятельности Бехера как организатора пролетарской литературы в Германии и члена МБРЛ и Президиума МОРП, о его участии в международных конференциях революционных писателей в 1927 и 1930 г., о связях с советской литературой и советскими писателями до 1933 г. см.: Труды Рихтер. К истории Союза пролетарско-революционных писателей Германии.— «Литературное наследство», т. 81, М., 1969, стр. 78—104; «Письма и документы из фонда Бехера».— Там же, стр. 104—124; Edgar Kirsch. Johannes R. Becher und die zweite internationale Konferenz revolutionärer Schriftsteller in Charkow 1930.— «Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe», 1961, S. 999—1005; Trude Richter. Becher und der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller.— «Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Bechers», S. 169—177; Edgar Weiß. Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung (1917—1933). Berlin, 1971.

писательских кадров. Он руководил творческими семинарами начинающих поэтов, регулярно читал лекции по вопросам социалистической литературы в Марксистской рабочей школе в Берлине. Одновременно он был редактором литературного отдела газеты «Роте фане». В 1928 г. Бехер был избран депутатом германского рейхстага от Коммунистической партии.

Большое значение имели многочисленные статьи Бехера 1928—1932 гг., содержавшие разработку, обоснование и защиту эстетических принципов молодой социалистической литературы Германии. Теоретические работы Бехера приобрели особую актуальность в связи с возникшей тогда полемикой о возможности пролетарской литературы в условиях капитализма, до завоевания власти рабочим классом. «Наш Союз,— говорил он в 1928 г. при основании Союза пролетарских писателей,— прежде всего является практическим подтверждением и живым доказательством того, что пролетарско-революционная литература существует. Она есть, и отрицать этого нельзя... Мы верим в «литературу низов», работа в ней является нашей главной целью, и мы надеемся, что она станет наиболее острым художественно-литературным оружием в классовой борьбе»⁴⁵.

В статье «Наш фронт» («Unsere Front», 1929) Бехер оценивал возникновение пролетарско-революционной литературы как важнейшее событие современного литературного процесса. В центре всех его выступлений мысль об активной, революционной роли социалистической литературы. В действительном отношении к жизни, в стремлении к переустройству общества во имя интересов трудового человека заключался для Бехера основной смысл пролетарского литературного движения. В своих работах он целеустремленно исходил из ленинского учения о партийности литературы и убежденно отстаивал его в многочисленных дискуссиях с буржуазными писателями, проходивших в те годы. Особенно актуальной была статья Бехера «О свободе писателя» («Von der Freiheit des Schriftstellers», 1931), в которой он несравненно глубже, чем до сих пор, раскрыл основные положения программной работы В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и показал ее значение для современной немецкой пролетарской литературы.

Глубокой коммунистической идейностью проникнуто и поэтическое творчество Бехера этих лет, составившее несколько сборников: «Голодный город» («Die hungrige Stadt», 1927; второе, дополненное издание — 1928), «В тени гор» («Im Schatten der Berge», 1928), «Серые колонны» («Graue Kolonnen», 1930), «Человек, идущий в строю» («Der Mann, der in der Reihe geht», 1932). Главная тема его стихотворений — жизнь и борьба пролетариата. В капиталистическом городе поэт подчеркивает контрасты труда и капитала, показывает, как в стачках и уличных боях рождается политическая сознательность пролетариата, близится волна грядущей революции («Штурм масс» — «Sturm der Massen», «Красное войско» — «Das rote Heer», «Безработные» — «Die Arbeitslosen» и др.).

...Гудит толпа. Летят осколки стекол.
Застрял трамвай. Пробриться ль сквозь толпу!
Чей по ночам железный шаг зацокал?
То войско безработных вышло в путь.

Машины, стоп! Замерьте, штольни, домны!
Идут они, идут со всех сторон.
Поход голодных, грозный марш бездомных —
Лавиной скоро станет он.

Перевод В. Нейштадта

⁴⁵ И. Бехер. Наш Союз.— «Революция и культура», 1928, № 21, стр. 63.

Поэт откликается и на революционное движение в различных странах капиталистического мира («Английский горняк» — «Englischer Bergarbeiter», «Баллада об электрическом стуле» — «Ballade vom elektrischen Stuhl», «Сакко! Ванцетти!», «Штурм Шанхая» — «Sturm auf Shanghai» и др.). «Все революционные бои последних лет, — писала газета «Роте фане» 16 марта 1928 г. о книге «Голодный город», — оживают в этих стихах: пылают улицы Вены, сражаются английские горняки, идет штурм Шанхая, сотни миллионов рабочих переживают вместе с Сакко и Ванцетти смерть на электрическом стуле».

Укрепление реалистических позиций сказывается у Бехера на этом этапе в том, что, наряду с «серыми колоннами», в его поэзии появляются индивидуальные образы. Это проявляется как в стихотворениях, посвященных участникам пролетарской освободительной борьбы, так и в стихах, написанных на автобиографическом материале.

Бехер обращается и к жанру революционной баллады. В балладах («Оружие» — «Gewehr», «Баллада о Карле Шмидте» — «Ballade von Karl Schmidt», «Баллада об азоте» — «Ballade vom Stickstoff», «Баллада о тачке» — «Kartenschieber» и др.) он изображает процесс становления классового сознания пролетария в условиях повседневной жизни, в борьбе с безработицей, голодом и нищетой. В этих фабульных стихотворениях идейный замысел реализуется путем раскрытия духовного мира героя. Поэт утверждает в них оптимизм революционной борьбы рабочего класса.

В стихотворениях автобиографического содержания («Хроника» — «Chronik», «Мое детство» — «Meine Kindheit», «Котда мы еще были детьми» — «Als wir noch Kinder waren», «Мои учителя» — «Meine Lehrer», «В тени гор» — «Im Schatten der Berge» и др.) вновь появляется лирическая индивидуальность поэта, прежде упорно изгоняемая. Художественно обобщая факты своей биографии и дополняя их чертами, характерными для всего поколения, Бехер придает своему лирическому герою облик «блудного сына» буржуазии, который после долгих поисков и метаний приходит в ряды революционного пролетариата.

Критический пересмотр собственного жизненного и творческого пути был тогда для Бехера делом большой общественной важности. «Путь от буржуазного писателя к писателю пролетариата ни в коем случае не прямой, — писал он в 1928 г. — И у меня есть прошлое, которое является не только моим прошлым, а прошлым, трагедией целого поколения... Я всегда и везде буду откровенно изображать его во всей его неприглядности, как оно есть на самом деле»⁴⁶.

Так в сборниках Бехера конца 20-х — начала 30-х годов находят дальнейшее развитие две перекрещивающиеся темы — тема расчета с буржуазным прошлым и тема становления положительного героя, появившиеся уже в прозе 1925—1926 гг. (роман «Люизит», рассказ «Пробуждение» — «Das Erwachen», 1926).

Путь формирования своего современника Бехер намечал исходя из своего гуманистического идеала «совершенного человека» (der vollendete Mensch), образ которого витал перед ним еще в период умозрительных поисков правды и справедливого общественного устройства. Только теперь, примкнув к революционному пролетариату, Бехер находит реальную почву для своего гуманистического идеала.

Типичность своей биографии для передовой части буржуазной интеллигенции XX в. Бехер подчеркнул в 1929 г. изданием книги своих избранных стихотворений «Человек нашего времени» («Ein Mensch unserer Zeit»), в которой он стремился художественно осмыслить историю духовного развития своего современника и показать путь становления положительного героя нашей эпохи. Композиция книги «Человек нашего време-

⁴⁶ Johannes R. Becher. Statt einer Autobiographie. — «Der literarische Hochverrat Johannes R. Bechers», S. 15.

ни» подчинена развитию главной лирической темы: открывают книгу стихотворения о духовной борьбе героя, о его заблуждениях и исканиях, затем следуют стихи о революционной борьбе пролетариата, о ее величии и значении для формирования полноценной человеческой личности. Поэтический переход к стихотворениям второго ряда образует интересное по замыслу и художественному воплощению стихотворение «Долог путь» («Lang ist der Weg»). Используя в качестве эпиграфа и рефрена слова из популярной английской солдатской песни «Долог путь до Типперери, но там мое сердце живет», поэт вкладывает иной смысл в привычные образы: сердце его лирического героя живет там, где страдает и борется народ.

В «Голодном городе» и в других сборниках этого периода — особенно в книге «Человек, идущий в строю», наиболее значительной из всех книг Бехера до 1933 г., уже отчетливо обнаруживаются новые черты его поэзии как поэзии социалистического реализма. Она утверждает активное отношение героя к жизни, открывает новую сферу красоты — в героике классовой борьбы, в освободительном движении трудящихся. В активном революционном действии лирический герой Бехера видит свое счастье.

В последние годы Веймарской республики Бехер создает циклы агитационных политических стихотворений, выпущенных позже, уже в 1933 г. в Москве отдельным изданием под названием «Для наклейки на стену» («An die Wand zu kleben»). Это были меткие двуступицы, написанные по поводу актуальных политических событий. Они имели широкое распространение в агитационной работе партии и выполняли примерно ту же роль, что стихи Маяковского к «Окнам сатиры» РОСТА в первые годы Октябрьской революции.

5

Режим кровавой диктатуры, установившийся после прихода Гитлера к власти, сделал невозможным дальнейшее пребывание Бехера в Германии. В середине апреля 1933 г. поэт тайно, под чужим именем, покинул Германию и выехал в Вену, а оттуда в Брно, Прагу и к началу мая прибыл в Москву.

Как член секретариата МОРП, Бехер в следующие два года неоднократно совершал поездки по странам Европы (Чехословакия, Австрия, Швейцария, Франция), чтобы сплотить разрозненные литературные силы эмиграции и привлечь их к активному участию в антифашистском движении. В первой половине 1935 г. он провел большую работу по подготовке первого Международного конгресса писателей в защиту культуры, состоявшегося в июне 1935 г. в Париже, и выступил на нем с речью «Во имя человека и человечества» («Im Zeichen des Menschen und der Menschheit»).

В конце 1935 г. Бехер окончательно переехал в Советский Союз, где жил до освобождения Германии от фашизма. С 1933 г. он редактировал журнал «Интернационале литератур» («Internationale Literatur»), выходивший в Москве на немецком языке. Благодаря руководству Бехера этот журнал стал ведущим марксистским органом немецкой литературы в изгнании⁴⁷.

В первые два года своей жизни в эмиграции Бехер выпускает несколько книг, написанных под впечатлением последних политических событий в Германии: сборники стихотворений «Немецкая пляска мертвецов 1933 года» («Deutscher Totentanz 1933», 1933) и «Пора!» («Es wird Zeit!», 1933), сборник стихотворений, рассказов и очерков «Измененная

⁴⁷ О работе Бехера как редактора журнала «Интернационале литератур» см.: Hugo Huppert. Im lyrischen Dezernat. — «Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Becher», S. 308—313; Heinz Willmann. Johannes R. Becher als Chefredakteur der Zeitschrift «Internationale Literatur. Deutsche Blätter». — «Johannes R. Becher und die Sowjetunion». Berlin, 1971, S. 122—131.

площадь» («Der verwandelte Platz», 1934) и поэму «Германия» («Deutschland», 1934), по композиции и стилю напоминающую поэму «Германия. Зимняя сказка» Генриха Гейне.

Жизнь в Советском Союзе быстро сказалась на творческом развитии Бехера. Уже сборник «Человек, который всему верил» («Der Mann, der alles glaubte»), вышедший в 1935 г. одновременно в Париже и Москве, был в этом смысле знаменателен. Но наиболее полно черты дальнейшего художественного развития поэта обнаружились в его сборниках, появившихся в следующие годы: «Искатель счастья и семь тягот» («Der Glücksucher und die sieben Lasten», 1938)⁴⁸, «Сонеты» («Sonette», 1939) и «Второе рождение» («Wiedergeburt», 1940). Читателя поражали в этих книгах исключительная цельность мировосприятия поэта, многогранное воплощение человеческой личности, богатство поэтических мотивов, сюжетов и образов, классическая строгость стиха, ясность мысли и художественного языка.

Духовная и творческая эволюция, пережитая Бехером в эмиграции, явилась результатом сложного и многообразного воздействия различных общественных и идейных факторов.

Победа фашизма в Германии поставила немецких прогрессивных писателей-изгнанников перед мучительными вопросами: нужно было определить свое отношение к родине, узурпированной гитлеровцами; следовало уяснить также, почему в Германии смог победить фашизм. Эти вопросы закономерно стояли и в центре внимания VII конгресса Коммунистического Интернационала в 1935 г. Анализируя в своем докладе причины победы фашизма в Германии, Георгий Димитров назвал среди них и ошибки в тактике Германской компартии до 1933 г., в результате которых немецкий пролетариат «оказался изолированным от своих естественных союзников»⁴⁹. Вслед за конгрессом Коминтерна к таким же выводам пришла в 1935 г. и IV конференция КПП, признавшая, что в своей работе партия, по существу, замыкалась в кругу рабочих и упускала из сферы своего влияния широкие слои трудящихся города и деревни.

Названные тенденции в политической линии КПП находили отражение и в немецкой пролетарской литературе 20-х годов. Оценивая критически деятельность немецких революционных писателей в веймарской Германии, Бехер теперь отчетливо сознавал узость пролетарского литературного движения, которое ориентировалось лишь на индустриальных рабочих. Отстаивая классовую, пролетарскую литературу, революционные писатели не давали в своем творчестве четкого выражения идеи народа, нации, родины. «Вместо того чтобы... провозглашать и воплощать в своем творчестве истинные национальные интересы Германии, мы оставались в стороне, на более или менее замкнутой позиции протеста»⁵⁰, — писал позже Бехер.

Так в процессе самокритической переоценки своей литературной и общественной деятельности у Бехера складывалось в эмиграции новое представление об антифашистской борьбе как борьбе всенародной, руководимой коммунистами и объединяющей все здоровые силы нации. Тем самым совершалось «открытие» поэтом Германии, рождалось новое отношение его к прошлому своей страны, к немецким историческим и культурным традициям, к родному языку, к национальному художественному наследию. «Здесь, вдали от Германии, я, как никогда, стал близок ей, — писал Бехер в 1953 г. — Здесь, в Советском Союзе, я впервые по-настоящему открыл для себя великие немецкие гуманистические традиции, которые

⁴⁸ О книге «Искатель счастья и семь тягот» см.: Horst Naase. Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung. Zu dem Gedichtband «Der Glücksucher und die sieben Lasten» (1938). Berlin, 1964.

⁴⁹ Г. Д и м и т р о в. В борьбе за единый фронт против фашизма и войны. Статьи и речи. JL, 1937, стр. 11.

⁵⁰ Johannes R. Becher. Sterne unendliches Glühens. Bd. 2. Prosa. Berlin, 1960, S. 13.

стали основой моего творчества»⁵¹. Путем «из Германии в Советский Союз и опять назад в Германию»⁵² назвал сам поэт свою духовную эволюцию в годы эмиграции. В СССР он пережил, по собственным словам, не только свое творческое, но и «национальное возрождение, свое второе рождение как немца».

Приезд Бехера в СССР совпал с моментом бурного подъема советской культуры. В области литературы, особенно после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» и Первого всесоюзного съезда писателей (1934 г.), участником которого был и Бехер, широким фронтом развернулась борьба за создание большого социалистического искусства, за формирование новой, социалистической эстетики. Вся эта духовная атмосфера стимулировала художественное развитие поэта, заставляла его совершенствовать свое мастерство.

Обращение к национальным культурным традициям сыграло огромную роль в формировании Бехера как писателя-реалиста. Хотя от своего нигилистического отношения к культурному наследию прошлого он отказался уже ранее, однако все же до середины 30-х годов традиции немецкой классической литературы не вошли еще органически в его эстетическую систему и поэтическую практику. Творческое освоение классического наследия открыло Бехеру новые горизонты. Он приходит к более широкому пониманию сущности и функций искусства, которое он считает теперь не только оружием в классовой борьбе, но и мощной духовной силой, призванной охватывать художественно «всего человека», все сферы частной и общественной жизни.

В Советском Союзе Бехеру раскрылось глубокое национальное содержание немецкого классического искусства — творений Гёте, Шиллера, Гельдерлина, Баха, Бетховена и многих других художников. В наследии Гёте, в его жизнеутверждающем реализме Бехер ищет отныне ответ на ряд важнейших эстетических и творческих вопросов современности⁵³.

В период эмиграции поэзии Бехера присуще исключительное разнообразие, богатство творческих мотивов, сюжетов, художественных образов. Будничная жизнь немецкого народа, героика революционной борьбы антифашистов в Германии и других капиталистических странах, строительство социализма в Советском Союзе, факты истории и культуры прошлого, мифологические сюжеты, фольклорные мотивы — все это находит высокохудожественное воплощение в его поэзии.

Чрезвычайно богатым становится творчество Бехера и в жанровом отношении. Он плодотворно разрабатывает формы политической и агитационной поэзии, лирико-философской и лиро-эпической поэмы, баллады, элегии, гимна, оды, сонета, стихотворного портрета, драмы, романа, публицистики, проявляя себя во многих жанрах подлинным новатором.

Особенно значительны литературно-теоретические работы Бехера этого периода. В своих выступлениях на съезде советских писателей в Москве и на Парижском международном конгрессе писателей в защиту культуры Бехер изложил широкую программу боевой антифашистской литературы, соответствовавшую задачам современной политической борьбы в условиях общедемократического Народного фронта. В многочисленных статьях («Из мира стихотворения» — «Aus der Welt des Gedichts», 1936; «Рост и зрелость» — «Wachstum und Reife», 1937; «Мера и направление» — «Maß und Richtung», 1937; «О великих принципах нашей литературы» — «Von den großen Prinzipien in unserer Literatur», 1938; «Воз-

⁵¹ «Литературная газета», 5 февраля 1953 г.

⁵² Johannes R. B e c h e r. Sterne unendliches Glühen, Bd. 2, Prosa, S. 10.

⁵³ См.: И. Фрадкин. «Второе рождение» Бехера (Национальные и ионациональные, литературные и внелитературные факторы эволюции художника). — «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. М., 1961, стр. 353—358.

рождение» — «Wiedergeburt», 1941; «Немецкие уроки» — «Deutsche Lehre», 1943 и др.) он формулирует мысли о сущности и общественной роли искусства, о значении художественных традиций прошлого, о проблеме реализма и народности, о взаимосвязи художественного мастерства и мировоззрения в творческом процессе, о своеобразии лирической поэзии, о соотношении типического и индивидуального. В этих работах Бехера уже складывается в основных чертах его эстетическая концепция, которая полно и всесторонне была разработана в трудах, созданных после второй мировой войны⁵⁴.

6

Национальное самосознание, окрепшее у Бехера в годы эмиграции, побуждало его рассматривать явления современной общественной жизни в широкой взаимосвязи с судьбой Германии и немецкого народа⁵⁵. Центральной темой его творчества становится теперь тема родины, Германии, в которой для него объединяется все основное содержание его поэзии: классовая борьба, политика, развитие человеческой личности. В поэзии Бехера эта тема получила, однако, совершенно новую для немецкой литературы трактовку, представ как тема утраченной, поработанной фашистами родины. Патриотическое чувство Бехера сочетало в себе любовь и гнев, скорбь и стыд за родину, поработанную гитлеровцами.

Я с тебя, Германия родная,
Не свожу в изгнание скорбных глаз,
Как звезду, твой светоч охраняя,
Чтобы он, померкнув, не погас.

И ночами в ланете мечтаний
Издали к тебе взываю я.
Глубочайшее из всех страданий —
Мой народ, печаль и боль моя.

Перевод Ю. Корнеева

«В поисках Германии» («Auf der Suche nach Deutschland») — так назвал Бехер свои стихи, связанные с темой утраченной родины. Мотив поисков родины проходит у него через многие поэтические циклы: «Семь тягот» («Sieben Lasten») в сборнике «Искатель счастья и семь тягот»; «Родина» («Die Heimat») и «Странствия» («Wanderung») в книге «Сонеты»; «Вдали от родины» («Ferne der Heimat») в книге «Второе рождение». В них оживает Германия в ее настоящем и прошлом, во всем национальном своеобразии ее природы, быта, искусства. Именно теперь, вдали от Германии, для Бехера раскрывается красота родной земли. Он создает циклы сонетов о городах и ландшафтах Германии, поражающих точной предметностью и локальной определенностью образа. Живописные картины немецкой земли предстают в его стихах во всем богатстве красок: зеленые отлогие берега Неккара с их широкими лугами, синие воды Изара, Боденское озеро, баварские взгорья, Шварцвальд. Возникают образы старых городов Баварии: Урах, утопающий в зелени, Фюссен с его узкими улицами и тихими, скромными домами, старый имперский город Динкельсбюль с его остроконечными фронтонами, готическим собором и рыночной площадью, Тюбинген, Маульбронн, Куфштейн, Кемптен. «Поэзия о Германии» («Deutschland-Dichtung»), — писал Бехер, — это немецкая

⁵⁴ См.: Pawel Birkan. Zur Bedeutung der in der Sowjetunion entstandenen theoretischen Aufsätze Johannes R. Bechers.— «Johannes R. Becher und die Sowjetunion», S. 105—121.

⁵⁵ О творчестве Бехера в годы эмиграции см.: Н. Н. Рачинская. Традиции и новаторство в поэзии И. Р. Бехера.— «Литература Германской Демократической Республики». М., 1958; И. Фрадкин. Изменяемый и постоянный.— И. Фрадкин. «Литература новой Германии». М., 1961; С. В. Тураев. Бехер. Традиции и путь к зрелости.— «Художественный опыт литератур социалистических стран». М., 1967.

Колыбельная третьей империи

И. Бехер

Спи, сынок, молчи, дружок!
Папу нашего не били —
Дяди только пошутили...
Слышишь, как трубят в рожок.

Спи, сынок, молчи, дружок!
В папу вовсе не стреляли —
Дяди только поугали...
Папа ~~всегда~~ ~~на~~ ~~друзек~~.

и мн
не-решо Спи, сынок, молчи, дружок!
могла бы не спать

Спи, сынок, молчи, дружок!
Ничего здесь не случилось —
Это все тебе приснилось...
Спи, сынок, молчи, дружок!

Я молчу, молчи и ты...
Слышишь, вновь трубят горнисты...
Если правду скажешь ты,
И тебя убьют фашисты!...

Перевод Вл. НЕЙИ

*Исправления М. Горького в тексте перевода стихотворения Бехера
«Колыбельная Третьей империи»*

Перевод В. И. Нейштадта, 1935

поэзия в борьбе за спасение нации»⁵⁶. Эти слова определяют сущность всего его творчества в период эмиграции, смысл его «поисков родины». Как поэт-революционер он выразил в своей поэзии не только народное горе, но и жгучую ненависть к поработителям родины и незыблемую уверенность в том, что народ снова обретет власть в своей стране. В годы тяжелого унижения Германии, ставшей для всего мира синонимом варварства и мракобесия, Бехер обращает взор к подлинной Германии и к истинным немцам, которые в условиях гитлеровского режима сохранили чувство человеческого достоинства и веру в торжество правды. Поэтому он воспевал героев антифашистского движения в Германии, Испании и других странах, именно в антифашистах — и прежде всего в коммунистах — видя настоящее и будущее своей родины. Образ бесстрашного революционера запечатлен им в стихотворении «Человек, который молчал» («Der Mann, der schwieg»), изображающем допрос коммуниста в застенках гестапо. Никакие пытки палачей не могут заставить антифашиста выдать товарищей по подполью. В молчании героя — его несокрушимая нравственная сила, моральное превосходство над врагом:

Так он молчал. Не нужно величавья,
Ни громких слов не нужно, ни похвал.
Но встанем все и в тишине молчанья
Склонимся перед тем, кто так молчал.

Перевод В. Нейштадта

Борьба за освобождение родины выступает в поэзии Бехера периода эмиграции и как борьба за сохранение и развитие лучших традиций мировой истории и культуры. Его художественный взор не только охватывал события современности, но и проникал в прошлое, запечатлевшее созидательную и освободительную деятельность немецкого народа. Бехер обращался к событиям, связанным с большими народными движениями, воссоздавал героические фигуры освободительной борьбы прошлого. Он

⁵⁶ Johannes R. B e c h e r. Verteidigung der Poesie. Berlin, 1952, S. 43.

отбирал в истории все то, что могло быть ценным для современности. Борьба антифашистов представляла в его поэзии как историческое продолжение исконной борьбы сил демократии против социальной и религиозной реакции, средневекового мракобесия и церковного догматизма. Тем самым в творчестве поэта как бы перебрасывался мост между прошлым и настоящим: все передовые и животворные силы истории включаются в современную борьбу во имя свободы и счастья человека. Именно в такой перспективе интерпретирует Бехер культурно-исторический сюжет и мифологический или фольклорный мотив. Так в ряду его образов появляются и «хитроумный» Одиссей, носитель человеческого разума, мечтающий о скорейшем окончании Троянской войны и возвращении на родину («Одиссей» — *Odysseus*), и «самый благородный святой и мученик в философском календаре»⁵⁷, титаноборец Прометей («Прометей» — *Pro-metheus*). Мятельный титан приобретает у Бехера черты стойкого борца, нестигаемого узника-революционера.

В национальной истории Бехера особенно привлекала эпоха Крестьянской войны и народных движений XVI—XVII вв. В сонетах «Ганс Бехейм из Никлашаузена» («Hans Böheim aus Niklashausen») и «Иосф Фриц» («Joh Fritz») он вспоминает первых организаторов крестьянских заговоров в период Реформации. В поэме «Лютер» («Luther») воплощена идейная эволюция Мартина Лютера, который из вождя бюргерски-умеренной оппозиции превращается в предателя народного движения, соборника немецких князей. Реалистически мотивируя развитие этого образа, Бехер показывает, что только возмущение народа давало Лютеру силу и духовно поднимало его над князьями, папой и императором; изменив революции и потеряв поддержку народа, он теряет и нравственные силы, становится жалким, трусливым и слабым. На примере этой поэмы видно, как в зрелом творчестве Бехер преодолевает свою поэтику 20-х годов, когда личность у него всецело поглотилась безликой массой.

Наследие гуманистов и мыслителей прошлого Бехер считал таким же творческим элементом современности, как и прямые традиции революционной борьбы. В своей речи на Парижском конгрессе писателей в 1935 г. он говорил о том, что современные художники должны показать миру значение выдающихся мастеров мирового искусства как «великих носителей мечты человечества», как гениальных художников, которые, «изображая величие человеческих страстей, воспевали мощь человека, его достоинство и творческие силы, преобразующие мир»⁵⁸. Под этим углом зрения он создал в эмиграции цикл сонетов «Надписи и фрагменты» («Inschriften und Fragmente») — О Данте, Шекспире, Сервантесе, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рименшнайдере, Бахе, Гёте и других великих деятелях культуры.

Каждый из сонетов этого цикла — предельно лаконичный, но исторически верный портрет, «фрагмент» большой биографии, в котором наряду с индивидуальными чертами гениальной личности переданы, иногда беглыми, еле заметными штрихами, важнейшие реалии соответствующей исторической эпохи. Духовную красоту человека, мощь человеческого разума, способного проникать в глубинные тайны мироздания и в далекие просторы будущего, прославляет он в стихотворениях, посвященных великим художникам Возрождения. Ваятелем, согнувшимся над глыбой камня, чтобы воплотить величие человека, изображен Микеланджело. Также во имя будущего творит и многогранный гений Леонардо да Винчи, для которого тесны границы времени и известных ему искусств. Проницательным взором глядит художник в «дальние миры», где осуществится его заветная мечта о величии человека:

⁵⁷ К. Маркс, Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 25.

⁵⁸ Johannes R. Becher. Im Zeichen des Menschen und der Menschheit.— *Internationale Literatur*, 1935, H. 9, S. 32.

И необъятным циркулем, который
Кружит миры, вонзаясь в звездный стан,
Он измеряет вечные просторы
И чертит будущего ясный план:
Над мироздаваем человек царит,
Мир изменяет и его творит.

Перевод В. Нейштадта

В сонетах о немецких художниках Рименишнайдере, Андреасе Гриффусе, Грюневальде, Гельдерлине и др. Бехер по-новому, как революционный поэт, вскрывает народную, демократическую основу национального немецкого искусства, которая обычно замалчивалась или искажалась в официальной буржуазной науке. В числе произведений Бехера о деятелях национальной культуры прошлого — и поэма «Гриммельсгаузен» («Grimmelshausen»). Крестьянская война, ее разгром и события Тридцатилетней войны создают в поэме исторический фон, позволяющий поэту восстановить исторически верный образ Гриммельсгаузена и поставить его творчество в перспективу революционной борьбы немецкого крестьянства.

Позже, в послевоенных изданиях своих сочинений, Бехер включил сонеты цикла «Надписи и фрагменты» в раздел «Книга образов» («Buch der Gestalten»), куда вошли также его стихи о Марксе, Димитрове, Горьком, Маяковском и других деятелях современного революционного движения и искусства. Тем самым отчетливее выявился замысел Бехера — в ряде поэтических портретов воплотить идею преемственности традиций революционной борьбы и прогрессивной культуры.

Тема утраченной родины получает у Бехера дальнейшее развитие при осмыслении причин победы нацизма в Германии. Вопросы «почему?» — почему фашизм смог победить в Германии — и «как долго?» — как долго гитлеровский режим будет существовать — неотступно преследуют его. Разрабатывая тему «немецкой трагедии», Бехер обращался к более крупной поэтической форме — к лирико-философской поэме, в которой отдельные мотивы его поэзии об утраченной родине — природа Германии, ее прошлое, национальная катастрофа и борьба антифашистов — образуют единое целое. Каждая из таких поэм — развернутый лирический монолог, размышление о жгучих вопросах антифашистского движения.

Наиболее значительное из произведений этого жанра — поэма «Деревянный домик» («Das Holzhaus»). Поэт сопоставляет в ней настоящее и прошлое — его жизнь в Советском Союзе и его литературную и общественную деятельность в дофашистской Германии. «Деревянный домик», подмосковная дача, в которой жил в летнее время Бехер, — это символический образ новой родины — Советского Союза.

В воспоминаниях лирического героя поэмы критически оценивается сектантская тенденция в деятельности пролетарских писателей, подчас не находивших общего языка с непролетарскими слоями немецкого населения. Теперь ему становится очевидным, что его прежняя поэзия была еще недостаточно глубокой, что не умел он поэтическим словом трогать сердца людей, не умел найти общего языка с народом, для которого писал.

Да, мало мы любили! Потому
И терпим. Разве я вступаю в беседу
С тем мужичком, подвязывавшим лозы
Под Кресбронном? Нет, он с своей лозою
Был мне не нужен. Потому-то я
И должен — на чужбине — с ним беседу
Наверстывать. Я чуждый проходил
И гордый знаньем, а другой, меня
Чуждаясь, шел стороной с «лучшим знаньем»...

Перевод Н. Вильмонта

В поэме «Ялта» («Jalta») Бехер прослеживает истоки «немецкой трагедии» в прошлом Германии. Обращаясь мыслями к своей молодости с ее ошибками, поэт пишет о зарождении основ фашистской идеологии в общественных условиях вильгельмовской Германии. Так автобиографическая тема и тема формирования положительного героя, занимавшие Бехера еще в 20-е годы, ставятся в связь с темой исторической трагедии немецкого народа.

Рассматривая путь духовного развития своего положительного героя, Бехер представлял его становление как длительный процесс освобождения от груза идей и нравственных норм буржуазного общества. Он выражает это иносказательно, вводя художественный образ «семи тягот» как символ социально обусловленных отрицательных качеств человека капиталистического мира. Христианскому учению об изначальной греховности человеческой природы, вместилища семи смертных грехов, Бехер противопоставляет веру в нравственные силы человека, в возможности его совершенствования под воздействием изменяющихся условий общественной жизни. По замыслу поэта, его книга «Искатель счастья и семь тягот» и должна была показать, что лишь освобождаясь от груза прошлого, герой находит путь в настоящую жизнь, становится активным борцом за счастье своего народа.

Органическая связь между темой «немецкой трагедии» и темой становления личности нашла отражение и в композиции поэтических сборников Бехера. Наряду с циклами стихотворений о родине он выделяет и циклы о духовном формировании героя: «Искатель счастья» («Der Glücksucher») в сборнике «Искатель счастья и семь тягот»; «Образ человека» («Das Bild des Menschen»), «Осознанная борьба» («Der wissende Kampf»), «Творчество» («Das Werk») в книге «Советы»; цикл «Второе рождение» («Wiedergeburt») в сборнике этого же названия.

Утверждение социалистического эстетического идеала дано в поэзии Бехера через всестороннее, реалистическое изображение личности. Большие общечеловеческие конфликты, проблемы классовой борьбы поэт изображает, раскрывая глубокие человеческие чувства.

«Любовь — не самое главное на свете», — писал Бехер в 1926 г.⁵⁹, изгоняя эту «вечную» тему из своего творчества. Лирические циклы 30-х годов, рассказывающие о развитии героя, Бехер дополняет прекрасным по своей гармонической цельности циклом интимной лирики «Одним путем с тобой» («Der gleiche Weg mit dir»). С большой искренностью высказано в них глубокое чувство героя к женщине, близкому другу и соратнику по революционной борьбе.

Именно в богатстве человеческого содержания, показанного в свете коммунистического мировоззрения, — своеобразие и обаяние зрелой поэзии Бехера. Принципы революционного гуманизма, коммунистической этики получают здесь подлинное художественное воплощение.

Выдающимся произведением Бехера периода эмиграции явился и его роман «Прощание» («Abschied»), в котором получила свое идейно-художественное завершение тема расчета с прошлым, «прощания», занимавшая в течение многих лет большое место в его творчестве.

Идея романа возникла у Бехера вскоре после 1933 г., однако осуществление этого замысла затянулось до конца 30-х годов. «Пять лет понадобилось мне для романа «Прощание», причем большую часть этого времени я боролся с мыслью о том, чтобы совсем не писать романа и растворить его в отдельных стихотворных циклах»⁶⁰, — писал Бехер в «Дневнике 1950 года». Впервые роман был издан в 1940 г. в Москве.

«Прощание» — роман автобиографический, книга, в которой автор, по собственному признанию, «сделал попытку, синтезируя правду и поэзию,

⁵⁹ И. Р. Б е х е р. Единственно справедливая война. Харьков, 1926, стр. 6 (предисловие к русскому изданию).

⁶⁰ Johannes R. B e c h e r. Auf andere Art so große Hoffnung, S. 29.

дать себе отчет в собственной жизни»⁶¹. Идейное содержание романа выходит, однако, за рамки личной темы. Поэтому и само «прощание» предстает как актуальная общественная проблема, как серьезная попытка объяснить причины «немецкой трагедии» и указать на реальные пути ее преодоления. Этот идейный замысел подчеркнут в подзаголовке романа: «Первая часть немецкой трагедии».

Роман «Прощание» написан в форме повествования главного героя, сына мюнхенского прокурора Ганса Гастля, о своей жизни начиная с детских лет до поры зрелости. Действие ограничено периодом между 1900 и 1914 г. Развитие сознания молодого человека буржуазного общества, который постепенно приходит к разрыву с семьей и со своим классом, — таково, в сущности, содержание романа. Автор рисует политическую атмосферу германского империализма, милитаризма и филистерства, послуживших питательной почвой для зарождения реакционной фашистской идеологии. На этом общественном фоне он изображает школьную жизнь Ганса, показывая систему воспитания юношества в вильгельмовской Германии. Свою школу сам герой называет «школой подлости», которая могла воспитать детей только «гуннами» и «варварами», подготовить из них послушных кайзеровских чиновников, людей, «стоящих на вытяжку». Наряду с реакционным окружением в романе показаны и представители народа, носители демократических, миролюбивых традиций, указывающие юноше путь к «новой», настоящей жизни.

Этот путь чрезвычайно труден. Ганс повседневно испытывает на себе противоречивые влияния окружающей среды, а потому и поиски «правды», его протест против пошлой буржуазной действительности принимают самые неожиданные формы. Империалистическая война, обнаружившая подлинное классовое лицо различных социальных групп, ускорила идейную эволюцию Ганса. От отказывается идти на фронт. Этот шаг означает его принципиальный разрыв со своим классом, со всем старым строем жизни.

Дав на автобиографическом материале «Прощания» хронику духовного развития своего современника, Бехер по-новому подошел к воплощению традиционной темы воспитательного романа. Проблема становления личности получила у него актуальное революционное содержание, представ как борьба за «новую жизнь», за демократическое обновление общества. Автобиографическая основа романа определила и его повествовательную форму — рассказ от первого лица, где изображение действительности дается через монолог героя-повествователя. В романе соединяются элементы эпического повествования и элементы лиризма. Это обусловило многие его сюжетные, композиционные и стилистические особенности, отбор и употребление речевых изобразительных средств. Роман «Прощание» как книга о духовном развитии героя есть одновременно лирическая исповедь автора, документ его духовной жизни, его личного нравственного становления⁶².

В последние годы своей жизни Бехер работал над продолжением романа «Прощание». Некоторое представление о незавершенном замысле писателя дает оставшийся в его архиве рукописный фрагмент, содержащий начало романа «Обновленный» («Wiederanders»). Действие в новой книге начинается примерно с того же исторического момента, на котором обрывается повествование в «Прощании» — с событий накануне первой мировой войны. В сохранившихся главах изображается жизнь главного

⁶¹ Там же, стр. 536.

⁶² См.: П. Р. Бирман. Роман Иоганнеса Бехера «Прощание». — «Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та», № 223. Серия филологических наук, вып. 31, 1958; Н. В. Ковригина. О некоторых художественных особенностях романа И. Р. Бехера «Прощание». — «Труды Иркутского гос. ун-та», т. 28. Серия литературоведения и критики, вып. 2, 1959; Т. Л. Мотылева. «Прощание» И. Р. Бехера. — И. Бехер. Прощание. М., 1958.

героя, Ганса Гастля, сперва в Мюнхене в последний год его обучения в гимназии, а затем в Берлине, где, поступив в университет, он знакомится с кружком писателей-экспрессионистов. Трудно по имеющемуся фрагменту судить о романе в целом, но бесспорно, что, как и в «Прощании», Бехер и в этой книге стремился критически осмыслить собственное прошлое в свете важнейших исторических событий.

7

Наиболее плодотворным в литературной деятельности Бехера в период эмиграции было пятилетие между 1935 и 1941 г. После выхода в свет книги «Второе рождение», в конце 1939 г., Бехер приступает к работе над новой книгой стихов «Высокое небо над полем боя» («Hoher Himmel über dem Schlachtfeld») ⁶³, которую завершает к весне 1941 г. ⁶⁴ Каждое стихотворение этой книги — свидетельство высокого поэтического мастерства. Кристальная ясность мысли, строгость и отточенность формы говорят о гармоническом мироощущении поэта, умеющего охватывать своим взором грандиозные просторы времени и истории. Исключительно широк тематический диапазон книги. Природа, любовь, сфера интимных переживаний, история и мифология, впечатления от жизни в Советском Союзе, новой родине немецких изгнанников, — эти лирические темы, широко представленные раньше в «Искателе счастья» и других книгах, находят дальнейшую разработку в этом сборнике. Но вместе с тем здесь появляется тема, омрачающая светлый фон этой книги: тема второй мировой войны, развязанной гитлеровской Германией в сентябре 1939 г. («Сентябрьский день 1939 года» — «Septembertag 1939», «Могилы в мировой войне» — «Gräber im Weltkrieg», «Летчик над Атлантикой» — «Flieger über atlantischer Küste» и др.). В стихотворениях «Баллада о сыновьях» («Ballade von den Söhnen»), «К молодежи» («An eine Jugend») и в лирико-философской поэме «Оды войны» («Oden in einem Krieg») поэт обращается к современной немецкой молодежи, воспитанной и выдрессированной фашистами в духе шовинизма, милитаризма и фанатичной веры в фюрера ⁶⁵.

В годы Великой Отечественной войны советского народа Бехер боролся вместе с советскими людьми.

Ты спрашиваешь: что я создаю?
Хочу создать я лишь одно: победу.
Ты спрашиваешь: чем живу теперь?
Для одного живу я: для победы.

Эти стихи характеризуют всю литературную и общественную деятельность Бехера в годы войны. Работая бессменно главным редактором журнала «Интернационале литератур», он развивает активную публицистическую деятельность. В июле 1943 г. он входит в состав Национального комитета «Свободная Германия», образованного немецкими военнопленными и политическими эмигрантами, находившимися в Советском Союзе. Он часто выезжает на фронт, беседует с военнопленными, пишет листов-

⁶³ Название этой книги восходит к известной сцене из «Войны и мира» Л. Толстого, изображающей раненого князя Андрея на поле боя под Аустерлицем. Подробнее о художественном образе «высокого неба» у Бехера см. названные выше статьи П. Р. Биркана и Н. В. Ковригиной о романе «Прощание».

⁶⁴ Книга эта в свет не вышла. 31 августа 1941 г. она была подписана к печати, но в это время гитлеровские войска приближались к Москве, и в связи с эвакуацией издательства набор был рассыпан. Впервые книга «Высокое небо над полем боя», по мере возможности реконструированная в первоначальном виде, была напечатана в 1966 г. в т. 4 Собрания сочинений Бехера.

⁶⁵ Ernst Stein. Nachwort.— Johannes R. Becher. Gesammelte Werke. Bd. 4. Berlin und Weimar, 1966, S. 881.

ки и воззвания, обращенные к солдатам гитлеровской армии и немецкому населению⁶⁶.

Такой же целеустремленностью отличались и стихи в поэтических сборниках Бехера: «Германия зовет» («Deutschland ruft», 1942), «Благодарность Сталину» («Dank an Stalingrad», 1943), «Высокая вахта» («Die hohe Warte», 1944). Вся его военная поэзия — это пламенное воззвание к немецкому народу, направленное на то, чтобы пробудить сознание немцев и раскрыть им сущность развязанной Гитлером войны. Характерные для поэзии Бехера мотивы преобразования, духовного обновления вновь появляются в его стихах, исполненных веры в нравственные силы и светлое будущее немецкого народа.

Бехер стремился понять и раскрыть психологию рядового немца в трагических исторических обстоятельствах. Вопрос о вине и ответственности немецкого народа стоит в центре двух пьес Бехера, созданных в годы войны: драмы «Дорога в Фюссен» («Der Weg nach Füssen»), рисующей жизнь немцев в гитлеровской Германии, и трагедии «Зимняя битва» («Winterschlacht»), написанной на материале сражения под Москвой в конце 1941 г.

«Зимнюю битву» Бехер определил в подзаголовке как «немецкую трагедию». Если в романе «Прощание» была нарисована «первая часть немецкой трагедии», то здесь историческая катастрофа немецкого народа представлена в ее кульминации. В центре действия — фигура молодого немца, ефрейтора гитлеровской армии, который идет на фронт полный энтузиазма, но постепенно осознает преступный характер войны и свою собственную вину.

Эта пьеса Бехера была поставлена немецкими эмигрантами в Мексике еще в 1942 г. В послевоенное время она успешно шла в Праге и Лейпциге, а с 1954 г. — в театре «Берлинский ансамбль» в постановке Брехта⁶⁷.

«Поэзию о Германии» в творчестве Бехера органически дополняют стихи о Советском Союзе, где изгнанный из отечества писатель нашел вторую родину. В Советском Союзе Бехер видел воплощение высших гуманистических идеалов человечества. Кроме многих стихотворений о Советском Союзе, написанных до 1933 г. («Россия» — «An Rußland», «Десять лет Советского Союза» — «Zehn Jahre Sowjetunion», «Москва в октябре 1927 года» — «Moskau Oktober 1927» и др.), Бехер в 1930—1931 гг. создал два крупных произведения на эту тему — поэму «Пою пятилетку!» («Ich singe den Fünfjahrplan») и драматическую поэму «Великий план» («Der Große Plan»), «эпос социалистического строительства»⁶⁸.

В годы эмиграции Бехер создает более углубленные образы советской действительности. Изобразить советского человека означало в этот период для Бехера показать итог жизненного пути его лирического героя, «искателя счастья», и то «счастье», которое он, наконец, обретает. Поэтому в каждом из поэтических сборников Бехера, наряду со стихотворениями о Германии, содержатся циклы, посвященные Советскому Союзу, — «Пир пяти тысяч» («Das Gastmahl der Fünftausend»), «Плодовое дерево» («Der Fruchtbaum»), «Гимны» («Hymnen») и др. В отличие от поэмы

⁶⁶ О деятельности Бехера, связанной с Национальным комитетом «Свободная Германия», см.: Bernt von Kugelgen. Becher und die Arbeit des Nationalkomitees «Freies Deutschland». — «Johannes R. Becher und die Sowjetunion», S. 177—185.

⁶⁷ О трагедии «Зимняя битва» см.: Peter Fiedler. Johannes R. Bechers «Winterschlacht». — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe», Jg. 10, 1960, H. 3, S. 439—447; Siegfried Haustein. Zum Problem der gerechten und ungerechten Kriege in Bechers dramatischer Dichtung «Winterschlacht». — «Johannes R. Becher und die Sowjetunion», S. 154—169.

⁶⁸ О поэме «Великий план» см.: Т. Мотылева. Живой с живыми. — «Иностранная литература», 1965, № 3, стр. 228—229; Klaus Kändler. Zu Johannes R. Bechers Dichtung «Der große Plan». — «Johannes R. Becher und die Sowjetunion», S. 75—87.

«Великий плап», где описание советской действительности страдало известной отвлеченностью, Бехер в стихах 30-х годов ставит в центр изображения самого создателя нового общества, советского человека. Он рисует советских людей в обстановке их будничной жизни («Сборщица хлопка» — «Die Baumwollpflückerin», «Здесь учатся» — «Hier wird gelernt») и показывает, какие необозримые перспективы открываются для человека в Советской стране.

Произведения Бехера о Советском Союзе составили два больших тома, вышедших в 1960 г. под общим заглавием «Звезд бесконечное сиянье» («Sterne unendliches Glühen»). Эти книги отражают глубокую связь творчества Бехера с советской культурой и характеризуют его как революционера, патриота и интернационалиста, видевшего в Советском Союзе надежду и будущее всего человечества.

8

В эмиграции, в период своего «второго рождения», Бехер много и упорно работал над формой своей поэзии. Резкий поворот в развитии ее метрической системы был связан с обращением поэта к сонету.

Правда, в поэтической практике Бехера сонет встречался уже в его раннем творчестве (например, в сборниках «Распад и торжество», «К Европе», «Песнь против современности», позже в книгах «О боге», «Преображение»). Возвращение к сонету в 30-е годы было связано с процессом глубокой внутренней перестройки, под знаком которой развивалось его творчество в этот период.

Дело, однако, не в одном сонете, ибо сонет, как отмечал сам Бехер, никогда не занимал преобладающего места в его поэзии. Переход к сонету, наметившийся у Бехера около 1934 г., свидетельствовал о наступлении творческой зрелости и высокого мастерства, означал дальнейшее развитие принципов реализма, явно определенных в его поэзии к исходу 20-х годов. Выбор сонета характеризовал, по существу, поворот Бехера к лучшим художественным традициям классического наследия.

Обращение Бехера к сонету следует рассматривать, таким образом, не просто как формальный эксперимент, а как один из моментов творческой эволюции, пережитой им после 1933 г. В сонете он нашел форму, наиболее полно отвечающую тому духовному обновлению, которое лежало в основе его художественной эволюции. На это обращал внимание и сам Бехер, подчеркивая, что сонет со своей строгой метрической структурой внутренне дисциплинировал его, помог преодолеть «левые» тенденции, часто приводившие к полному разрушению стихотворной формы. Именно сонет, указывал он, позволил ему найти адекватную форму для выражения нового содержания. Сонет привлекал Бехера тем, что исключал всякий поэтический произвол, являлся «средством борьбы с самим собой». «Четырнадцать строк находились в моем распоряжении, не больше. В четырнадцать строк я должен был полностью уложиться. В этом воспитавшем меня процессе отсева и отбора происходила переоценка ценностей, определялись критерии, менее важное становилось менее ценным»⁶⁹.

Однако в общественно-политической обстановке 1933—1935 гг. выбор сонета приобрел для Бехера значение, выходявшее далеко за рамки чисто художественного интереса. Среди немецких эмигрантов, живших тогда вместе с Бехером в Москве, его обращение к сонету вызывало резкое осуждение; сонет признавался устаревшей поэтической формой, сковывающей свободное выражение мысли, поэта упрекали в «бегстве от современной поэзии», в отходе от принципов пролетарской литературы⁷⁰.

⁶⁹ Johannes R. Becher. Der Glücksucher und die sieben Lasten.— «Internationale Literatur», 1937, II, 9, S. 113.

⁷⁰ Stimmen der Freunde. Willi Bredel.— «Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Becher», S. 552.

Для Бехера же вопрос об отношении к сонету был вопросом об отношении революционных писателей к прошлому, вопросам об освоении традиций классического наследия для овладения новыми творческими высотами.

С другой стороны, в «вопросе о наследии», как Бехер называл тогда эту проблему, он видел решающее условие для создания единого антифашистского литературного фронта; только опровергнув ложное представление о враждебном отношении коммунистов к культуре прошлого, бытовавшее тогда среди буржуазных писателей, можно было привлечь их к сотрудничеству с революционными литературными силами.

Подтверждение его точки зрения дала Бехеру, в частности, поездка в Прагу по заданию МОРП осенью 1934 г., где в кругу буржуазных писателей-эмигрантов он прочел некоторые из своих сонетов; год спустя они были напечатаны в его книге «Человек, который всему верил». Сонеты, пишет Бехер в отчете о поездке, а также завязавшаяся позже беседа, в которой он рассказал об отношении коммунистов к культурному наследию, были восприняты писателями, считавшими, что коммунисты «ко всему прошлому относятся нигилистически» и что история начинается для них, «так сказать, с 1921 года», как «откровение» и произвели на них «огромное впечатление». Некоторые из них, сообщает он дальше, после этого заявили, что они «на сто процентов» разделяют точку зрения коммунистов и что «при таких условиях» они «могут идти» с революционными писателями⁷¹.

Однако в сонете Бехер, сохраняя традиционное строфическое членение, выступил как поэт-новатор, чрезвычайно обогатив и расширив варианты рифмовки. Свободное движение рифмы повышало выразительные возможности сонета. «Сонет Бехера — новая глава истории сонета в мировой литературе. Бехер заново разработал и необыкновенно обогатил сонет, сделал его действительно особым жанром поэтического творчества, поразительно емким и экспрессивным, органически соединившим в себе эпос, лирику и драму, философское осмысление эпохи и ее образное отражение»⁷². Со смелостью подлинного новатора Бехер воплотил в сонете самое разностороннее современное содержание: здесь и интимная и гражданская лирика, политический памфлет, сатирическая карикатура на фашистов и всех предателей народа, тема Советского Союза, изображение народных героев, великих деятелей культуры прошлого, ландшафтов и городов Германии. Сонеты Бехера — оригинальные образцы поэтической живописи, единственные в своем роде в немецкой поэзии⁷³.

В 1956 г. Бехер издал свои сонеты отдельной книгой, включившей 563 сонета. Через сонет он пришел и к другим формам классической поэзии, введя в обиход революционной литературы терцину, дистих и другие сложные строфические построения.

Творческое освоение Бехером национальной литературной традиции проявилось и в его работе по возрождению жанра лиро-эпической поэмы

Сожалее об ее упадке в XX в., Бехер считал важным «вновь обогатить немецкую поэзию этим старым, испытанным жанром»⁷⁴. Еще до переезда в Советский Союз он создал несколько крупных поэм — «Человек который всему верил» («Der Mann, der alles glaubte», 1932), «Крестьяни из Унтерпайсенберга» («Die Bauern von Unterpeissenberg», 1932), поэма

⁷¹ Johannes R. Becher. Bericht über eine Reise nach Prag, Zürich und Paris (Oktober — November 1934). — «Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten», 2. Aufl., 1967, S. 670—671.

⁷² Р. М. Самарин. Сонет Бехера. — «Вестник Московского гос. ун-та». Серия 7 Филология, журналистика, 1962, № 1, стр. 25.

⁷³ Кроме названной статьи Р. М. Самарина о сонете Бехера см.: Alexander Dymshits. Die «Geheimnisse» des Sonetts. — «Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Becher», S. 278—284; Walter Bösch. Das Sonett im dichterischen Werk Johannes R. Bechers. — Там же, стр. 266—275.

⁷⁴ Johannes R. Becher. Verteidigung der Poesie. Berlin, 1952, S. 275.

ценных проблеме духовного становления его современника. В эмиграции Бехер продолжает работать над лиро-эпическими поэмами, которые называл «романами в стихах»; в них сочетается эпическое изображение с элементами лирики. В 1946 г. поэмы, созданные в эмиграции, были изданы отдельной книгой «Романы в стихах» («Romane in Versen»); в нее входили восемь поэм («Возвращение Неизвестного солдата» — «Wiederkehr des unbekanntem Soldaten», «Поездка в Теруэль» — «Die Fahrt nach Teruel», «Гриммельстаузен» — «Grimmelshausen», «Трое» — «Die drei» и др.)⁷⁵.

Как на примере с сонетом, Бехер и в данном случае доказал, насколько успешно классические жанровые формы могут быть использованы для отображения актуальных проблем современной действительности.

То, что совершил Бехер в годы эмиграции, может быть по праву названо творческим подвигом художника-революционера, давшего своей поэзией образец современной немецкой литературе. В стихах и поэмах он заново открыл для немцев их родину, показал свой народ, его красоту, силу и духовное богатство. Это был творческий синтез демократических и реалистических принципов классической эстетики и революционной марксистской мысли. Именно на этой основе были созданы выдающиеся произведения немецкого социалистического реализма и подготовлены художественные завоевания литературы Германской Демократической Республики.

⁷⁵ О лиро-эпических поэмах Бехера см.: Pawel Birkan. Nachwort.— Johannes B. B e c h e r, Gesammelte Werke, Bd. 7. Epische Dichtungen. Berlin und Weimar, 1968, . 547—568.

БРЕХТ (до 1945 г.)

Всемирная слава Брехта утвердилась в начале 50-х годов. С того времени литературное и сценическое творчество и эстетические принципы этого выдающегося немецкого мастера социалистического реализма стали одной из самых острых и страстно обсуждаемых проблем международной художественной жизни — не только в странах социалистического лагеря, но и во всем мире, на всех пяти континентах¹. Еще при жизни Брехта Макс Фриш написал статью «Брехт как классик». Артур Адамов в книге «Здесь и сейчас» утверждал: «Совершенно бесспорно, что Брехт — самый крупный драматург XX века». Пьесы Брехта входят в театральный репертуар почти всех стран мира. Многие видные писатели объявляют себя приверженцами брехтовского «эпического театра», другие выступают полемически, но так или иначе, прямо или косвенно, в соответствии с намерениями авторов или в обход их художественные открытия Брехта органически вылавливаются в современное мировое искусство драмы.

Брехт сумел преодолеть и барьеры национально-исторических и социально-психологических различий, и всевозможные политические препоны — бойкоты и поношение, дезориентирующую критику, тенденциозную идеологическую «ретушь» режиссерских трактовок. «Вопреки всяческим требованиям бойкота произведения Брехта занимают первое место в репертуарной статистике немецких театров»². Торжество Брехта над всеми силами противодействия обуславливалось разными причинами. И поразительной универсальностью его дарования (он был драматургом, поэтом, прозаиком, театриком искусства и публицистом, а также режиссером и художественным руководителем театрального коллектива), и высокой оригинальностью его творческих идей, неповторимым своеобразием художественной манеры, широтой и смелостью его новаторских устремлений. Но

¹ Критическая литература о Брехте необъятна. Мы ограничимся лишь указанием на следующие работы: Ernst Schumacher. Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933. Berlin, 1955; Volker Klotz. Bertolt Brecht. Versuche über das Werk. Darmstadt, 1957; Walter Hinck. Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen, 1960; John Willet. The theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects. London, 1960; Hans Mayer. Bertolt Brecht und die Tradition. Pfulingen, 1961; Werner Mittenzwei. Bertolt Brecht. Von der «Maßnahme» zu «Leben des Galilei». Berlin, 1962; Reinhold Grimm. Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. Nürnberg, 1962; Hans Kaufmann. Bertolt Brechts Geschichts драма und Parabelstück. Berlin, 1962; Käthe Rülcke-Weiler. Die Dramaturgie Brechts. Berlin, 1966; Klaus Völker. Brecht-Chronik. München, 1974; Werner Mittenzwei. Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin, 1972; С. Третьяков. Б. Брехт.—С. М. Третьяков. Люди одного костра. М., 1936; И. Фрадкин. Бертольт Брехт — художник мысли.— «Театр», 1956, № 1; Б. Ф. Райх. Брехт. Очерк творчества. М., 1960; Е. Книпович. Сын своего времени.— «Иностранная литература», 1963, № 4; Б. И. Зингерман. Жан Вилар и другие. О театре Брехта. Английские перемены. М., 1964; И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965; Е. Сурнов. Путь к Брехту.— Бертольт Брехт. Театр, т. 5/1. М., 1965; «Бертольт Брехт. Библиографический указатель». М., 1969.

² Kurt Fassmann. Brecht. Eine Bildbiographie, München, 1963, S. 130.

прежде всего тем, что он сумел своим творчеством ответить на самые волнующие духовно-нравственные запросы людей нашего времени. Он ответил на них как писатель, убежденный в необходимости и возможности революционной переделки мира, обладающий глубоким и целостным мировоззрением.

1

Бертольт Брехт (Bertolt Brecht, 1898—1956) родился 10 февраля 1898 г. в Аугсбурге в семье директора фабрики. Оглядываясь впоследствии на пройденный путь, Брехт писал:

Мои родители нацепляли на меня воротнички,
Воспитывали привычку к слугам
И обучали искусству повелевать. Но,
Когда я вырос и осмотрелся вокруг себя,
Не понравились мне люди моего класса,
Не понравилось иметь слуг и повелевать.
И я покинул свой класс и вступил
В ряды немущих.

Окончив в 1917 г. аугсбургскую гимназию, Брехт поступил в Мюнхенский университет, где изучал медицину и естественные науки. Вскоре он был мобилизован в армию и направлен санитаром в лазарет. Еще в годы первой мировой войны Брехт проникся отвращением и ненавистью к прусской военщине и к социальному строю, основанному на эксплуатации, насилии и лжи. Это и определило его общественную позицию в период революционного подъема в Германии. В ноябре 1918 г. он был избран членом Аугсбургского Совета рабочих и солдатских депутатов, в 1919—1921 гг. сотрудничал в газете «Фольксвилле», органе независимой социал-демократической партии, в 1923 г. во время гитлеровского путча в Мюнхене его имя было занесено фашистами в список лиц, подлежащих уничтожению. Политическое мировоззрение Брехта было в те годы весьма неопределенным, несформировавшимся, но во всяком случае оно было проникнуто духом революционного протеста против несправедливого эксплуататорского общества.

Литературное и художественное призвание пробудилось у Брехта очень рано. Еще в бытность его гимназистом, начиная с 1914 г., его стихи, рассказы, эссе, театральные рецензии стали регулярно появляться в местной печати. В дальнейшем всепоглощающий интерес к сценическому искусству направил творчество Брехта главным образом по пути драматургических опытов. Появляются его первые пьесы — «Ваал», «Барабаны в ночи», «В джунглях городов». К этому времени относится знакомство (перешедшее позднее в долготлетнюю дружбу и творческое сотрудничество) с Лионом Фейхтвангером, который сразу оценил исключительный и своеобразный талант Брехта и активно содействовал молодому драматургу на первых порах его театральной деятельности³. Вскоре в Мюнхене, Лейпциге, Берлине состоялись премьеры первых пьес Брехта, некоторые — при участии автора в качестве режиссера. Имя Брехта становится широко известным в литературных и театральных кругах. В 1922 г. писатель был удостоен самой почетной литературной премии в Германии — премии имени Клейста⁴.

В 1924 г. Брехт переселился из Мюнхена в Берлин. Здесь он познакомился и сблизился с Альфредом Деблином, Арнольтом Бронненом, Клабундом, с режиссерами Эрвином Пискатором и Златаном Дудовым, актером и певцом Эрнстом Бушем, композиторами Гансом Эйслером и

³ См.: Lion Feuchtwanger. Centum opuscula. Rudolstadt, 1956, S. 556.

⁴ Эти годы жизни Брехта описаны в кн.: Arnolt Bronnen. Tage mit Bertolt Brecht. Wien — München — Basel, 1960.

Куртом Вейлем, художниками Георгом Гроссом и Джоном Хартфильдом, театральным критиком Гербертом Иерингом и др. Революционные, новаторские искания Брехта находили поддержку в среде близких ему по духу деятелей искусства, и это способствовало его дальнейшему творческому прогрессу. Приблизительно в это время складывается в своих основных очертаниях брехтовская теория «эпического театра». Среди пьес, созданных писателем в конце 20-х — начале 30-х годов, наибольший успех имела «Трехгрошовая опера», поставленная в берлинском театре на Шиффбауэрндаме в 1928 г. Этот успех распространился далеко за пределы Германии и положил начало мировой известности Брехта.

К этому же времени относятся и решающие сдвиги в идейном развитии Брехта. Придя к выводу, что его дальнейшая творческая работа пойдет в ту или иную сторону без основательного знания марксистской теории, он с увлечением штудировал труды классиков научного социализма. В мае 1932 г. он впервые посетил Советский Союз. Осознав правоту марксистского учения и под влиянием опыта классово-борьбы в Германии, Брехт тесно сблизился с коммунистической партией и начал принимать активное участие в ее пропагандистской работе. Его знаменитые «Песнь солидарности» («Solidaritätslied», 1931), «Спортивная песня» («Sportlied», 1931) — песни массовых митингов и пролетарских демонстраций, его пьесы «Исключение и правило» (1930), «Мать» (1930—1932), его фильм «Куле Вампе» (1932) были окрылены идеями боевой коммунистической партийности.

После прихода Гитлера к власти Брехт покинул Германию и пятнадцать лет провел в изгнании. Сначала он недолго жил в Швейцарии, затем обосновался в Дании, где написал пьесы «Страх и нищета в Третьей империи», «Мамаша Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сычуани» и др. Близящаяся вторжение немецко-фашистских войск в Данию заставило Брехта переехать в Швецию, а затем в Финляндию, но и здесь он не мог себя чувствовать в безопасности⁵. Летом 1941 г. Брехт переехал в США. Здесь он провел шесть лет, чувствуя себя на чужбине еще больше, чем прежде в странах европейской эмиграции. В эти годы им были созданы пьесы «Сны Симоны Машар», «Швейк во второй мировой войне», «Кавказский меловой круг» и др.

2

Брехт начал свой творческий путь в годы, когда в немецкой литературе и театре господствующим направлением был экспрессионизм. Даже писателей старшего поколения, вступивших в литературу еще в конце прошлого века или в 900-е годы (Г. Манна и Г. Гессе, Б. Келлермана и Л. Фейхтвангера, А. Момберта и Т. Дейблера), в той или иной степени не миновало влияние экспрессионизма. В этом смысле идейно-эстети-



Бертольт Брехт
Портрет Гайна Клапрота

⁵ См.: Hans Bunge. Brecht im zweiten Weltkrieg.— «Brecht damals und heute». München, 1962.

ческий облик Брехта с первых же шагов его творческой деятельности был особым и исключительным в немецкой литературе на рубеже 10—20-х годов.

На фоне В. Газенклевера и Ф. Унру, Л. Франка и И. Р. Бехера, Л. Рубинера и Э. Толлера молодой Брехт казался циником и в известной мере был им. Он не предавался экстатическим снам, как его ровесники-экспрессионисты, не разделял их восторженно-утопических мечтаний, их абстрактно-гуманистический нравственный пафос был ему чужд. В этой сложной и противоречивой контраверзе Брехта с экспрессионизмом было бы трудно отдать безоговорочное предпочтение той или другой стороне. Брехт относился к известному тезису — «человек добр» скептически и насмешливо: экспрессионисты цитали гораздо больше гуманистического доверия к нравственной природе человека, но их иррациональные порывы души не опирались на понимание реального существа общественных отношений. С другой стороны, Брехт был свободен от идеалистических иллюзий, от наивной восторженности экспрессионистов, но зато в его цинической трезвости слышались ноты гедонистического аморализма. Они, в частности, довольно явственно звучали в его ранней поэзии⁶.

Стихи Брехта стали появляться в печати начиная с декабря 1914 г. Итогом первого десятилетия его поэтического творчества явился сборник «Домашние проповеди» («Hauspostille», 1927), название которого носило иронический характер. Баллады этого сборника проникнуты отвращением к лицемерным и постыгим добродетелям буржуазного мира. Поэт с беспощадной зоркостью видит, что вся официальная мораль, все нравственные прописи мещанского быта — от господних заповедей и вплоть до правил хорошего тона, — все это призвано лишь прикрыть завесой фарисейских фраз подлинную жизнь буржуазного индивида, оргию хищнических инстинктов, волчий эгоизм, разгул корыстных страстей.

Брехт широко обращается к приемам пародии. Пародируя религиозные псалмы и хоралы, правоучительные мещанские романсы из репертуара уличных певцов и шарманщиков и хрестоматийно-популярные стихи Гете и Шиллера, он эти столь благочестивые и respectable формы наполняет стремительными и дикими, то нарочито наивными, то вызывающе циничными рассказами о преступниках и развратниках, отцеубийцах и детоубийцах, пиратах и золотоискателях. Героем «Домашних проповедей» является аморалист, своего рода современный племянник Рамо, человек, свободный от всякого нравственного бремени.

К своему герою-хищнику Брехт относится двойственно. Ему несомненно импонирует его беззастенчивая прямота, дерзость, с которой тот, ни перед чем не останавливаясь, овладевает всеми радостями жизни. Чем, в сущности, преступник или развратник хуже добродетельного буржуа (здесь уже рождается мысль, получившая позднее свое развитие в «Трехгрошовой опере» и «Трехгрошовой романе»)? И разве его жадное жизнелюбие не более естественно и правомерно, чем аскетическое прозябание в духе поповских проповедей о ничтожестве земного существования?

Не смейте поддасться обману!
Срок малый у жизни, увь,
И надо спешить, торопиться,
Хоть досыта ею увьтяться,
Увь, не успеете вы.

Перевод Ю. Левитанского

И все же Брехт отнюдь не солидаризируется целиком со своим аморальным и асоциальным героем. Нет, человек — не добр, таков внутрен-

⁶ О поэзии молодого Брехта см.: Klaus Schumann. Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913—1933. Berlin, 1964.

ний, полемический по отношению к экспрессионизму ход мысли поэта, — не добр, а скорее порочен. Точнее, человек таков, каким его делают условия его жизни. Порочная действительность не может породить совершенного человека, и как бы ханжи и чистюли ни добивались от него высокой морали, в волчьем обществе он не может быть «добрым» (здесь уже содержится в зародыше идея «Доброго человека из Сычуани»).

Во многих стихотворениях из «Домашних проповедей» варьируется мысль о том, что испорченность человеческой морали обусловлена уродствами общественной действительности. Так, размышления об этической сущности человека приводят поэта к социально-критической теме, наиболее совершенным выражением которой в сборнике является «Легенда о мертвом солдате» («Legende vom toten Soldaten», 1918). В этом знаменитом стихотворении изображена в форме сатирического гротеска агонизирующая гогенцоллерновская империя, обреченная на гибель и уже тронутая трупными тленями, но упорно продолжающая в воинственном ослеплении брять оружием.

Литературная генеалогия «Домашних проповедей» отчетливо антиэкспрессионистична. Брехт развивает традицию «бенкельзанга» — уличных романсов и баллад, то наивно-сентиментальных, то насмешливо-пародийных, правоучительных и циничных одновременно, традицию эстрадно-песенной поэзии, ближайшими представителями которой были Франк Ведекинд и поэты знаменитого мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей». Брехт, замечает Вальтер Мушг, «все более дерзко прививает балладе кабацко-пансионский времен инфляции и американский сонг...»⁷. Вместе с тем в «Домашних проповедях» ощутимо влияние Ф. Вийона, А. Рембо, Р. Киплинга, Ф. Ведекинда. Эти поэты, большинство из них сами люди шальной судьбы, дерзкие жизнелюбы, слагавшие баллады об авантюристах, бродягах, солдатах, богохульниках, вошли в мир брехтовских героев естественно и свободно. Они не только определенным образом воздействовали на этическую атмосферу стихов раннего Брехта, но и способствовали выработке их характерных эстетических черт, их поэтики. Образный строй этих стихов предметен и конкретен. Брехт отвергает, с одной стороны, холодный салонно-аристократический эстетизм стихов Ст. Георге и поэтов его школы и, с другой стороны, истерический надрыв и хаотичность поэзии экспрессионистов. Ему чужды в поэзии магические туманности и полумрак, неясность контуров, зыбкость понятий, что и сказывается в выборе традиций, на которые он опирается.

В «Домашних проповедях» уже налицо приметы стиля зрелого Брехта: энергичная, выразительная лаконичность языка, острая и точная, без промаха бьющая критическая мысль и грубая простота выражений, за которыми чувствовался поэт, привыкший не стыдиться «низменности» своих воззрений на жизнь, не приукрашивать и не маскировать их «благородной» фразой и «возвышенным» красноречием. Не признавая «благостной лжи», Брехт самые неприятные вещи называет своими именами. Земной, тесно связанный с материальным бытом дух его поэзии находит свое выражение в языке сочном, замешанном на фразеологии и лексике баварско-швабского фольклора и лютеровской библии. Брехт мог бы с полным правом сказать о себе словами Лютера, что и он «заглядывал народу в пасть».

Идейно-эстетические особенности, нашедшие свое выражение в поэзии молодого Брехта, в полной мере проявились и в театральной деятельности, в сторону которой все более явно клонились его творческие интересы. В 1919—1921 гг. Брехт регулярно помещал в аугсбургской газете «Дер фольксвилле» театральные рецензии, в которых, плывя против течения, подвергал критике экспрессионистскую драматургию, «прокламиро-

⁷ Walter M u s c h g. Von Trakl zu Brecht. München, 1963, S. 343.

вавшую Человека без человека»⁸. Он ставил в вину Л. Рубинеру, Э. Толлеру, Э. Траутнеру и другим идеалистически-отвлеченный характер их этического пафоса и бескровно-схематичный облик персонажей их драм. Внутренним продолжением этой полемики против экспрессионизма были и первые пьесы самого Брехта — «Ваал» («Baal», 1918) и «Барабаны в ночи» («Trommeln in der Nacht», 1919).

Герой пьесы «Ваал» сродни героям баллад из «Домашних проповедей», человек жизнелюбивый, но аморальный, талантливый, но находящийся во власти самых низменных инстинктов, пьяница, развратник, насильник, убийца. Его желания, высказываемые им с циничной откровенностью, так, как это сделало бы животное, обладай оно даром речи, достигают впечатляющей выразительности. В своем элементарном эгоизме Ваал звероподобен, но сила его плотских страстей, его ненасытное стремление вкушать, обонять, осязать, слышать и видеть подчиняют его воле как мужчин, так и женщин. В нем заключена какая-то частица правды, ибо подавляемое в буржуазном обществе влечение человека к земному, материальному счастью естественно и неистребимо.

В этом смысле между Ваалом и некоторыми героями позднего Брехта протянулись связующие нити. В мамаше Кураж и в поваре Ламбе, в Аздеке и даже в Галилее сохранились какие-то восходящие к Ваалу начала — жадное жизнелюбие, плотская чувственность и влечение к земной радости. Но у героев позднего Брехта эти качества находятся в очень сложных и подчас продуктивных отношениях с жизнью общества, у Ваала же влечение к счастью носит асоциальный, разрушительный характер. Это и побудило исследователя Брехта Эрнста Шумахера прийти в связи с «Ваалом» к следующему заключению: «Насмешливое представление Брехта о человеке, как о «парне, который жрет, сидя в сортире», было антигуманистическим, ибо он видел лишь материальность существования человека, но не его способность к целесообразному действию»⁹.

В отталкивающем, даже гипертрофированном цинизме Ваала несомненно заключены сознательное эпатирование буржуа, вызов мещанским «добродетелям», разоблачение официальной морали. Но в пьесе содержится немало мотивов и собственно литературного происхождения. Хотя Брехт и указывал на реального прототипа своего героя, некоего Иозефа К., но в его сознании Ваал ассоциировался также с некоторыми поэтами, владевшими в то время его воображением, — Вийоном, Рембо, Вединдом... В дружбе Ваала с Экартом и драматической развязке этой дружбы многое напоминает историю отношений Рембо и Верлена.

Но больше всего связей — правда, полемических — заключено в «Ваале» с немецким экспрессионизмом. Полемически направлен против идеалистической этики, против возвышенных нравственных упований экспрессионистов сам образ героя. Он, кстати, поэт, и его стихи, предельно конкретные и напоенные всеми, в том числе и довольно смрадными, соками земли противопоставлены лирической экзальтации и абстрактному пафосу цитируемых в пьесе стихотворений раннего Бехера и других поэтов-экспрессионистов из журнала «Революцион». И, наконец, «Ваал» в целом написан как ответ на пьесу Ганса Йоста (впоследствии фашистского литератора) — «Одинокий» («Der Einsame», 1917). Основываясь на некоторых фактах из жизни Христиана Дитриха Граббе, Йост создал произведение, проникнутое отрицанием разума, возвеличением мистики, интуиции, иррациональных порывов души. Брехт включил в свою пьесу прямые сюжетные параллели по отношению к «Одинокому» (сравнение невесты друга, ее самоубийство и т. д.), но полемичность его замысла совершенно очевидна: иррационально-непостижимому гению он противопоставляет человека, поведение которого детерминировано естественными условиями реального мира.

⁸ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater. Bd. 1. Frankfurt am Main, 1963, S. 49.

⁹ Ernst Schumacher. Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, S. 35.

Всем средствам художественного воплощения придан в «Ваале» отчетливо антиэкспрессионистский ракурс. Это, в частности, полностью относится к языку пьесы, насыщенному вульгаризмами, просторечьем и густо приперченному фольклорными идиомами и оборотами швабского диалекта, языку грубому, кондовому, нисколько не похожему на речь экспрессионистских героев. Лишь в отношении композиции «Ваал» — по крайней мере внешне — был близок пьесам Толлера, Кайзера или Унру. Но с другой стороны, своей хроникальной композицией, при которой следующие друг за другом эпизоды, представляющие собой звенья общей цепи, имеют в то же время и самостоятельное значение, «Ваал» уже напоминал структуру пьес зрелого Брехта.

Проблемы нравственной природы человека, стоящие в центре ранних произведений Брехта, выступают в пьесе «Барабаны в ночи» в несколько ином аспекте: здесь они из условной, вневременной обстановки, в которой протекает действие «Ваала», перенесены в конкретно-историческую ситуацию германской революции. Берлин, январь 1919 г. Шикарный ресторан «Пикадили-бар», в котором собрались военные наживалы и шиберы, словно сошедшие с картин Отто Дикса или Георга Гросса. За окнами грохочут барабаны революции, из «газетных кварталов» доносится шум уличного боя — восстание «Спартак». В этот реально-исторический фон вплетен драматический конфликт пьесы.

Из африканского плена вернулся домой числившийся уже без вести пропавшим солдат Андреас Краглер. Не дождавшись жениха, его невеста Анна сошлась с военным спекулянтom Мурком. Подавленный и оскорбленный, Краглер направляется в район уличных боев, чтобы присоединиться к революционным рабочим, спартаковцам, и в общем строю сражаться за социальную справедливость. Но Анна возвращается к Краглеру, «правда, в несколько амортизированном состоянии». Тогда Краглер поворачивается спиной к революции: «Моя плоть должна истлеть в канаве ради того, чтобы ваша идея вознеслась в небеса? С ума вы что ли спятили?» И об руку с Анной он направляется в супружескую спальню.

Краглер состоит в некотором родстве с Ваалом. Как личность он калибром помельче, но и он, по понятиям молодого Брехта, — человек, не знающий иной морали, кроме правила: «своя рубашка ближе к телу». При этом автору чужда позиция высокомерно-моралистического осуждения Краглера. Презирая его, он в то же время не отказывает ему в некотором снисхождении. И хотя тенденция оправдания героя приобретает здесь довольно циничный характер, все же аргумент, который Брехт приводит в защиту Ваала, с гораздо большим основанием может быть применен к Краглеру: «Он асоциален, но в асоциальном обществе»¹⁰.

В «Ваале» Брехт больше задавался вопросом о сущности человека как определенной биологической особи; облик героя этой пьесы лишь в очень незначительной степени объяснялся условиями его общественного бытия. В «Барабанах в ночи», напротив, личная мораль Краглера светит отраженным светом морали того общества, в котором он живет, и «естественность» его шкурнического поведения — «естественность» не биологическая, а социальная. Он является не только жертвой жадных собственников, спекулянтов и нуворишей, но и их выучеником; глядя на них, он понял, что на пути к личному преуспеянию не стоит быть разборчивым и совестливым, что собственное благополучие завоевывается ценой чужого, ибо «конец снпни есть начало колбасы».

Такая картина буржуазного общества и его морали заключает в себе немало объективной правды. В наблюдениях Брехта было много справедливого и в более узком, конкретно-историческом смысле. Революционные ряды были засорены случайно примкнувшими, неустойчивыми элементами, временными и ненадежными попутчиками. Это была одна из слабо-

¹⁰ Bertolt Brecht. Stücke, Bd. I. Berlin, 1958, S. 8.

стей германской революции. Но увидев эту слабость, Брехт в то же время не сумел осознать объективное значение революции и историческую роль пролетариата в ней. Оценивая спустя три с половиной десятилетия свою юношескую драму, автор писал: «Видимо, моих знаний хватило не на то, чтобы воплотить всю серьезность пролетарского восстания зимы 1918—1919 г., а лишь на то, чтобы показать несерьезность участия в нем моего расшумевшегося героя»¹¹.

Как и другие произведения Брехта конца 10-х — начала 20-х годов, пьеса «Барабаны в ночи» также была внутренне полемична по отношению к экспрессионизму, прежде всего к его абстрактно-гуманистическим идеалам и этическим представлениям. Брехт считал, что невозможно правдивое изображение революции, если не исходить при этом из рассмотрения социальных и материальных интересов лиц и общественных слоев, в ней участвующих. Его возмущала идеалистическая позиция тех писателей, которые «отказывались принимать во внимание подлинные, повсеместно наблюдаемые явления и изображали революцию, как чисто духовный, этический подъем людей»¹². В принципе Брехт был, разумеется, прав, но в работе над пьесой незаметно для него произошло известное смещение творческих стимулов, и непосредственный интерес к проблемам социальной действительности в какой-то мере отступил на задний план перед априорно известным, полемическим по отношению к экспрессионизму литературным замыслом.

Сказанное позволяет сделать некоторые итоговые выводы относительно раннего творчества Брехта. Циническое неверие писателя в бескорыстные, благородные и добрые начала в человеке, его стремление найти всеобъемлющую основу человеческого поведения в измененной сфере примитивных эгоистических интересов — все это хотя и заключало в себе нечто отрезвляющее по отношению к наивно-утоническому и идеалистическому энтузиазму экспрессионистов, в целом было чревато опасностью антигуманизма. Но в то же время эти деструктивные черты художественного мышления молодого Брехта находились парадоксальным образом в ближайшем соседстве с теми идейно-эстетическими особенностями зрелого Брехта, которым он был обязан наивысшими достижениями своего творческого гения.

После того как писатель овладел марксистским мировоззрением и сумел познать общественную природу окружающих его человеческих отношений и конфликтов, источники его слабости стали источниками его силы. Такие неизменно присущие ему качества, как рационалистический и материалистический подход к объяснению жизненных явлений, скептический ум и беспощадно острая критическая мысль, презрение к сентиментальной лжи и иммунитет против всяческого легковерия и иллюзий, уже не служат Брехту орудием развенчания человека как такового: они стали средством гуманистической критики пороков эксплуататорского строя и их уродующего воздействия на духовный мир человека.

3

В середине 20-х годов в творческом развитии Брехта наступает перелом. Он знаменуется двумя взаимно связанными процессами — в сфере политического мировоззрения писателя и в области его эстетических принципов.

Брехт вступил в контакт с Коммунистической партией Германии. Одновременно он с увлечением штудировал марксистскую теорию и свой отлук в октябре 1926 г. посвящает углубленному изучению «Капитала»¹³.

¹¹ Bertolt Brecht. Stücke, Bd. I, S. 6.

¹² Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. II. Frankfurt am Main, 1963, S. 50.

¹³ Elisabeth Hauptmann. Notizen über Brechts Arbeit 1926. — «Sinn und Form», zweites Sonderheft B. Brecht, S. 242.

В том же 1926 г. писатель выступает со статьями, в которых уже сформулированы некоторые первоначальные основы теории «эпического театра»¹⁴. В апреле 1926 г. Брехт в последний (седьмой!) раз перерабатывает свою комедию «Что тот соддаст — что этот», и в конце года состоялась ее премьера. Эту комедию Брехт впоследствии всегда считал своим первым произведением, отвечающим требованиям «эпического театра».

Таким образом, теория «эпического театра», которая в дальнейшем довольно последовательно воплощалась в творчестве Брехта, формировалась одновременно с приобщением его к практике классовой борьбы пролетариата и с изучением марксизма-ленинизма. Это были не случайно совпавшие во времени факты, а теснейшим образом связанные друг с другом процессы. Если марксистское сознание, к которому Брехт пришел именно в это время, ставило перед ним как перед художником новые общественные задачи, то теория «эпического театра» была для него ключом к решению этих задач. И оба эти процесса, соединившись в творчестве Брехта, знаменовали появление в нем начал нового художественного метода: во второй половине 20-х годов писатель все яростнее развивался в направлении социалистического реализма.

Собственно, и приход Брехта к марксизму, и его творческие искания, нашедшие свое выражение в идее эпического театра, происходили из единого источника — из наблюдений над современной действительностью, над социальными проявлениями империализма. Жизнь требовала своего идейно-философского осмысления (его орудием стал для Брехта марксизм), она требовала от художника и своего воплощения в искусстве в адекватной ей эстетической форме. Стремление выразить в искусстве «такие крупномасштабные явления» современной жизни, как «война, деньги, нефть, железные дороги, парламент, наемный труд, земля»¹⁵, заставляло Брехта относиться критически к некоторым традиционным художественным формам и искать новые, этим явлениям более соответствующие. «Итак, прежде всего охват новых тем, — писал Брехт в 1929 г. в статье «О темах и форме» («Über Stoffe und Form»). — Во-вторых: изображение новых отношений. Основание: искусство следует за действительностью...» И далее: «Нефть сопротивляется пятиактному построению... Для перевода в драматическую форму даже простой газетной заметки драматургической техники Геббеля и Ибсена оказывается далеко не достаточно»¹⁶.

Таким образом, представление об эпическом театре, каким оно постепенно складывалось у Брехта в конце 20-х годов, питалось поисками средств выражения новой исторической действительности с ее новыми темами и масштабами событий, с новыми конфликтами, новыми героями, новыми сферами действия. Обращение к новым «крупномасштабным явлениям» определило уже в 20-е годы такие особенности эпической драмы Брехта, как отказ от камерного действия, замкнутого в кругу частных отношений, отказ от классического деления на акты и замена его хроникальной композицией со сменой эпизодов и сцен и т. д.

Охват современной действительности, раскрытие общественных закономерностей и социальное просвещение зрителя — в этом Брехт видит главные задачи своего эпического театра, равно как и основной порок современного буржуазного театра — в том, что тот является рассадником иллюзий, «фабрикой снов». Этот театр-дурман («отрасль буржуазной торговли наркотиками») должен быть, по мысли Брехта, заменен театром, имеющим противоположные задачи — воспитывать в зрителе классовое сознание, научить его понимать и анализировать сложные явления жиз-

¹⁴ О становлении театрально-эстетической теории Брехта см.: Werner Hecht. Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin, 1962.

¹⁵ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. III. Frankfurt am Main, 1963, S. 122.

¹⁶ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. I, S. 225, 226.

ни, политически активизировать и направить его социальное поведение по правильному пути, т. е. вызвать у него стремление к революционному изменению жизни, внушить ему уверенность в возможности и необходимости переделки природы, переустройства общества, перевоспитания человека на началах разума и справедливости.

Брехт различает два вида театра: драматический (или «аристотелевский») и эпический. Драматический стремится покорить эмоции зрителя, чтобы тот испытал катарсис через страх и сострадание, чтобы он всем своим существом отдался происходящему на сцене, сопереживал, волновался, утратив ощущение разницы между театральным действием и подлинной жизнью, и чувствовал бы себя не зрителем спектакля, а лицом, вовлеченным в действительные события. Эпический же театр, напротив, должен адеплировать к разуму и учить, должен, рассказывая зрителю об определенных жизненных ситуациях и проблемах, соблюдать при этом условия, при которых тот сохранял бы если не спокойствие, то во всяком случае контроль над своими чувствами и во всеоружии ясного сознания и критической мысли, не поддаваясь иллюзиям сценического действия, наблюдал бы, думал, определял бы свою принципиальную позицию и принимал решения.

Чтобы наглядно выявить различия между драматическим и эпическим театром, Брехт наметил два ряда признаков. Вот некоторые из предложенных им сопоставлений:

Драматическая форма театра

Сцена воплощает событие,
Вовлекает зрителя в действие и
«Изнашивает» его активность,
Пробуждает у зрителя эмоции,
Переносит зрителя в другую
обстановку,
Ставит зрителя в центр событий и
Заставляет его сопереживать,
Возбуждает у зрителя интерес
к развязке,
Обращается к чувству зрителя

Эпическая форма театра

Она рассказывает о нем,
Ставит зрителя в положение
наблюдателя, но
Стимулирует его активность,
Заставляет его принимать решения,
Показывает зрителю другую
обстановку,
Противопоставляет зрителя
событиям и
Заставляет его изучать,
Возбуждает у зрителя интерес к ходу
действия,
Обращается к разуму зрителя¹⁷.

Не менее выразительна и сопоставительная характеристика драматического и эпического театра, сформулированная Брехтом в 1936 г.: «Зритель драматического театра говорит: да, я уже это тоже чувствовал.— Таков я.— Это вполне естественно.— Так будет всегда.— Страдание этого человека меня потрясает, ибо для него нет выхода.— Это великое искусство: в нем все само собой разумеется.— Я плачу с плачущим, я смеюсь со смеющимся.

Зритель эпического театра говорит: этого бы я никак не подумал.— Так не следует делать.— Это в высшей степени поразительно, почти невероятно.— Этому должен быть положен конец.— Страдание этого человека меня потрясает, ибо для него все же возможен выход.— Это великое искусство: в нем ничто само собой не разумеется.— Я смеюсь над плачущим, я плачу над смеющимся»¹⁸.

Создать между зрителем и сценой дистанцию, необходимую для того, чтобы зритель мог как бы «со стороны» наблюдать и умозаключать, чтобы он «смеялся над плачущим и плакал над смеющимся», т. е. чтобы он дальше видел и больше понимал, чем сценические персонажи, чтобы его позиция по отношению к действию была позицией духовного превосходства и активных решений,— такова задача, которую, согласно теории эпического театра, должны совместно решать драматург, режиссер и

¹⁷ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater. Bd. II, S. 123—124.

¹⁸ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater. Bd. III, S. 59—60.

актер. Для последнего это требование носит особо обязывающий характер. Поэтому актер должен показывать определенного человека в определенных обстоятельствах, а не просто быть им. Он должен в какие-то моменты своего пребывания на сцене стоять рядом с создаваемым им образом, т. е. быть не только его воплотителем, но и его судьей. Это не значит, что Брехт полностью отрицает в театральной практике «вчувствование» (Einfühlung), т. е. слияние актера с образом. Но он считает, что такое состояние может наступать лишь моментами и в общем должно быть подчинено разумно продуманной и сознанием определяемой трактовке роли.

Брехт теоретически обосновывает и вводит в свою творческую практику в качестве принципиально обязательного момента так называемый «эффект очуждения» (Verfremdungseffekt, V-Effekt). Он рассматривает его как основной способ создания дистанции между зрителем и сценой, создания предусмотренной теорией эпического театра атмосферы в отношении публики к сценическому действию. По существу «эффект очуждения» — это определенная форма объективирования изображаемых явлений, он призван расколдовать бездумный автоматизм зрительского восприятия. Зритель узнает предмет изображения, но в то же время воспринимает его образ как нечто необычное, «очужденное»... Иначе говоря, с помощью «эффекта очуждения» драматург, режиссер, актер показывают те или иные жизненные явления и человеческие типы не в их обычном, знакомом и примелькавшемся виде, а с какой-либо неожиданной и новой стороны, заставляющей зрителя удивиться, по-новому посмотреть на, казалось бы, старые и уже известные вещи, активнее ими заинтересоваться и глубже их понять. «Смысл этой техники «эффекта очуждения», — поясняет Брехт, — заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям»¹⁹.

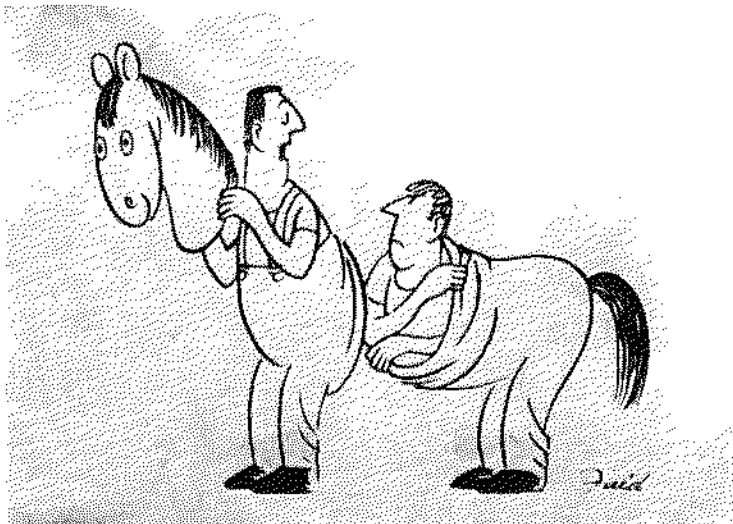
В искусстве Брехта во всех его сферах (драматургия, режиссура и т. д.) «очуждение» применяется чрезвычайно широко и в самых разнообразных формах.

Атаман разбойничьей шайки — традиционная романтическая фигура старой литературы — изображается склонившимся над приходо-расходной книгой, в которой по всем правилам итальянской бухгалтерии расписаны финансовые операции его «фирмы». Даже в последние часы перед казнью он сводит дебет с кредитом. Такой неожиданный и непривычно «очужденный» ракурс в изображении преступного мира стремительно активизирует сознание зрителя, подводит его к мысли, которая раньше могла не прийти ему в голову: бандит — тот же буржуа, так кто же буржуа — не бандит ли?

В сценическом воплощении своих пьес Брехт также прибегает к «эффектам очуждения». Он вводит, например, в пьесы хоры и сольные песни, так называемые «сонги». Эти песни не всегда исполняются как бы «по ходу действия», естественно вписываясь в то, что происходит на сцене. Напротив, они часто подчеркнuto выпадают из действия, прерывают и «очуждают» его, будучи исполняемы на авансцене и обращены непосредственно в зрительный зал. Брехт даже специально акцентирует этот момент ломки действия и переноса спектакля в другую плоскость: во время исполнения сонгов с колосников спускается особая эмблема или на сцене включается особое «сонговое» освещение. Сонги, с одной стороны, призваны разрушать гипнотическое воздействие театра, не допускать возникновения сценических иллюзий, и, с другой стороны, они комментируют события на сцене, оценивают их, способствуют выработке критических суждений публики.

Вся постановочная техника в театре Брехта изобилует «эффектами

¹⁹ Bertolt B r e c h t. Versuche, Н. 11. Berlin, 1952, S. 91.



«Сзади ты можешь применять любое осуждение, но спереди я буду играть строго по системе Станиславского»

Шарж неизвестного художника

осуждения». Перестройки на сцене часто производятся при раздвинутом занавесе; оформление носит «намекающий» характер — оно чрезвычайно скупо, содержит «лишь необходимое», т. е. минимум декораций, передающих характерные признаки места и времени, и минимум реквизита, используемого и участвующего в действии; применяются маски; действие иногда сопровождается надписями, проецируемыми на занавес или задник и передающими в предельно заостренной афористичной или парадоксальной форме социальный смысл фабулы, и т. д.

Главным источником теории «осуждения» (помимо собственного творческого опыта и наблюдений над художественной практикой других писателей) был, несомненно, Гегель²⁰. Брехт сам на это указывал²¹. Связь с Гегелем проявляется во многом. В частности, Брехт рассматривает процесс познания на основе «осуждения» как процесс, протекающий по диалектической триаде. В своих заметках «Диалектика и осуждение» («Dialektik und Verfremdung») он писал: «Осуждение как понимание (понимать — не понимать — понимать), отрицание отрицания»²². Эта формула раскрывается, видимо, следующим образом: 1) в первый момент предмет нам представляется по привычке знакомым и понятным (тезис), 2) «осуждение», показывая нам его в новом, непривычном ракурсе, на какое-то время лишает нас ощущения того, что он знаком и понятен (антитезис), 3) и лишь дойдя до нашего сознания сквозь призму «осуждения», он снова, но теперь уже на высшей ступени, по-настоящему становится нам знакомым и понятным (синтез).

Брехт не рассматривал «эффект осуждения» как черту, свойственную исключительно его творческому методу. Напротив, он исходит из того, что этот прием в большей или меньшей степени вообще присущ природе всякого искусства, поскольку оно не является самой действительностью, а лишь ее изображением, которое, как бы оно ни было близко к жизни, все же не может быть тождественно ей и, следовательно, заключает в себе ту или иную меру условности, т. е. отдаленности, «осужденно-

²⁰ Об источниках теории «осуждения» у Брехта см. в кн.: И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод, стр. 128—139.

²¹ См.: Günther A n d e r s. Brecht-Porträt.— «Mercur», 1957, N 115, S. 841.

²² Bertolt B r e c h t. Schriften zum Theater, Bd. III, S. 180.

сти» от предмета изображения. Брехт находил и демонстрировал разнообразные «эффекты очуждения» в античном и азиатском театре, в живописи Брейгеля-старшего и Сезанна, в творчестве Шекспира, Гете, Фейхтвангера, Джойса и др. Но в отличие от других художников, у которых «очуждение» может наличествовать стихийно, Брехт — художник социалистического реализма — сознательно приводил этот прием в тесную связь с общественными задачами, которые он преследовал своим творчеством.

Копировать действительность, чтобы добиться наибольшего внешнего сходства, чтобы сохранить в максимальном приближении ее непосредственно-чувственный облик, или «организовать» действительность в процессе ее художественного изображения с тем, чтобы полно и правдиво передать ее существенные черты (разумеется, в конкретно-образном воплощении), — таковы два полюса в эстетической проблематике современного мирового искусства. Брехт занимает вполне определенную, отчетливую позицию по отношению к этой альтернативе. «Обычное мнение таково, — пишет он в одной из заметок, — что произведение искусства тем реалистичнее, чем легче в нем узнать реальность. Я противопоставляю этому определение, что произведение искусства тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нем освоена реальность»²³. Наиболее удобными для познания действительности Брехт считал условные, «очужденные», заключающие в себе высокую степень обобщения формы реалистического искусства.

Будучи художником мысли и придавая исключительное значение рационалистическому началу в творческом процессе, Брехт всегда, однако, отвергал схематичное, резонерское, бесчувственное искусство. Он — могучий поэт сцены и, обращаясь к разуму зрителя, одновременно ищет и находит отзвук в его чувствах. Впечатление, производимое пьесами и постановками Брехта, можно определить как «интеллектуальную взволнованность», т. е. такое состояние человеческой души, при котором острая и напряженная работа мысли возбуждает как бы по индукции не менее сильную эмоциональную реакцию.

Теория «эпического театра» и теория «очуждения» являются ключом ко всему литературному творчеству Брехта во всех жанрах. Они помогают понять и объяснить самые существенные и принципиально важные особенности и его поэзии, и прозы, не говоря уже о драматургии.

4

Если индивидуальное своеобразие раннего творчества Брехта в значительной мере сказывалось в его отношении к экспрессионизму, то во второй половине 20-х годов многие важнейшие черты мировоззрения и стиля Брехта приобретают особую ясность и определенность, конформируясь с «новой деловитостью». Многое несомненно связывало писателя с этим направлением — жадное пристрастие к приметам современного в жизни, активный интерес к спорту, отрицание сентиментальной мечтательности, архаической «красоты» и психологических «глубин» во имя принципов практичности, конкретности, организованности и т. п. И вместе с тем многое отделяло Брехта от «новой деловитости», начиная с его резко критического отношения к американскому образу жизни. Все более проникаясь марксистским мировоззрением, писатель вступал в неизбежный конфликт с одним из главных философских постулатов «новой деловитости» — с религией техницизма. Он восставал против тенденции утвердить примат техники над социальными и гуманистическими началами жизни: совершенство современной техники не ослепляло его настолько, чтобы он не видел несовершенства современного общественно-

²³ Архив Брехта, 277/30.

го строя. В начале 1927 г. он констатировал исторический закат господства буржуазии: «У этого слоя людей его великая эпоха уже позади. Они воздвигли монументы, которые стоят поныне, но уже никого не способны воодушевлять. Гигантские здания города Нью-Йорка и великодушные изобретения в области электричества сами по себе не могут внушить человечеству чувства уверенности и торжества». Провожая в могилу отживший класс, Брехт предрекал появление идущего ему на смену нового типа людей: «Этот новый тип людей будет не таким, каким его себе представлял старый тип людей. Я думаю: не его изменят машины, а он сам преобразит машины, и как бы он ни выглядел впредь, прежде всего он будет выглядеть человеком»²⁴.

С середины 20-х годов начинается новый, второй период в творчестве Брехта: его художественная воля отныне сознательно направлена на поиски путей социалистического искусства.

Первым произведением, в котором отчасти уже отразилась новая идейно-эстетическая ориентация Брехта, была его комедия «Что тот солдат — что этот» («Mann ist Mann», 1924—1926). В ней писатель продолжал разрабатывать прежнюю и по-прежнему его волновавшую проблему человека. Как и раньше, он не приемлет гуманизма экспрессионистского толка, о чем свидетельствует не только общая логика пьесы, но и прямые полемические выпады — устами одного из своих персонажей он пародирует и высмеивает известное программное положение Людвиг Рубинера: «человек — в центре!» Но от ранних пьес Брехта комедию «Что тот солдат — что этот» отличает несравненно бóльшая широта общественно-исторического кругозора. В ней рассматривается не вопрос об абстрактной сущности человека вообще, а проблема ассимилирующего и нивелирующего влияния современных общественных сил, в частности империалистической военщины, на человеческую личность.

Пьеса рассказывает о превращениях, параллельно происходящих с несколькими персонажами. Наиболее поучительное из них — «превращение упаковщика Гэли Гэя в военных бараках в городе Килькоа». В начале пьесы мы знакомимся с ее героем — тихим, деликатным, почти робким существом, кротким и мирным обывателем, «человеком, который не умеет сказать «нет»... В конце пьесы мы расстаемся с совсем другим Гэли Гэем, солдатом, охваченным кровавым бешенством и жаждой убийства и разрушения... Как произошло такое поразительное превращение? Какая сила обратила человека в его полную противоположность? Впрочем, это кажущаяся противоположность: Гэли Гэй смог стать таким звероподобным мясником именно потому, что соответствующие предпосылки были заложены в некоторых чертах этого мягкого и вежливого человека — в его неумении сказать «нет». Это неумение и привело к тому, что, выйдя вечером из дому с сугубо мирной целью купить рыбу, а вместо того неожиданным образом оказавшись в казарме в качестве номера пулеметного расчета, он без сопротивления отдается милитаристской «перемонтировке» и становится идеальным солдатом империалистической армии, машиной, лишенной даже проблеска человечности, машиной для убийства и разбоя.

В пределах основного превращения, которое происходит с Гэли Гэем, он переживает десятки мгновенных микропревращений, чутко реагируя в чувствах и поступках (человек — самый чувствительный индикатор) на всякие изменения внешних обстоятельств. Человек — не состояние, а процесс. Характер как некая относительно стабильная основа человеческого поведения — фикция, ибо поведение — прежде всего реакция на изменение внешних условий. Эти идеи, в значительной мере навеянные бихевиоризмом, образуют философскую концепцию пьесы.

²⁴ Bertolt Brecht. Die Vorrede zu «Mann ist Mann». — «Die Scene», April 1927, S. 111.

Идея комедии «Что тот солдат — что этот» выражена в ее названии. Антигуманистические силы буржуазного общества и милитаризма обезличивают людей вплоть до их полной неразличимости и взаимозаменяемости. Что тот — что этот! — какая разница: крушащее кости и души людей прокрустово ложе делает свое дело, чудовищный агрегат унификации умов и стандартизации характеров обломает любого человека по заданному шаблону... В этой философии звучат ноты чрезмерного скептицизма. Брехт в то время недооценивал заложенные в человеке силы и способности нравственного сопротивления злу, но с другой стороны, писатель обнаружил уже тогда, за семь лет до фашистского переворота, поразительную историческую прозорливость: он предугадал один из самых печальных факторов будущей немецкой трагедии — морально-политическую неустойчивость широких слоев мелкого люда, массовую капитуляцию перед гитлеризмом обывателей, людей, не сумевших сказать «нет», и последующее участие многих из них в преступлениях против человечности. Предвидя эту опасность и предостерегая против нее, Брехт в одном из сонгов пьесы восклицает:

Если за человеком бдительно не следить,
Его могут легко в мясника превратить.

В пьесе «Что тот солдат — что этот» берет свое начало мотив, занимающий видное место в дальнейшем творчестве писателя. Критическая мысль Брехта поражает не только эксплуататоров, она направлена и на недостатки эксплуатируемых, которые подпадают под развращающее идеологическое влияние господствующего класса, проникаются его взглядами и становятся орудиями его интересов. Начиная с образа Гэли Гэя, писатель часто показывает, как эксплуатация, бесправие, нищета, голод, насилие, обман социально и морально деформируют простых людей, порождают в некоторых из них волчий эгоизм, алчную жестокость или рабское подобиство.

Композиция комедии «Что тот солдат — что этот», выбор изобразительных средств и формальных элементов уже в значительной мере были связаны с теорией «эпического театра». Расчленение сценического действия на куски, перемежаемые сонгами, выполнение персонажами «по совместительству» эпических функций «рассказчиков», информирующих о событиях, происходящих за сценой, или комментирующих происходящее на сцене, переход временами действия в рассказ в лицах, в драматизированную демонстрацию эпического повествования, — все это было выражением нового этапа художественных исканий Брехта. При изображении обстоятельств места и времени и в выборе фабульных мотивировок драматург не стремился к поддерживающему иллюзию жизнеподобию, а обращался к подчеркнуто условным средствам.

История следующего произведения Брехта — «Трехгрошовой оперы» («Dreigroschenoper», 1928) — уводит нас в далекое прошлое. Ровно 200 лет до ее берлинской премьеры на сцене одного из лондонских театров появилась пьеса английского драматурга Джона Гэя «Опера нищих». Это была злая сатира: в ней сопоставлялись и по сюжету отождествлялись образ жизни и нравы английского высшего света с обычаями и моралью подонков общества, воров и проституток. Сюжет этой давно уже вошедшей в историю европейского театра пьесы Гэя послужил для Брехта основой его «Трехгрошовой оперы», хотя сатирическая природа произведений Гэя и Брехта принципиально различна, различен в них масштаб социальной критики, различны степень и широта исторического обобщения.

В отличие от «Оперы нищих» Гэя в пьесе Брехта нет завуалированных выпадов против известных современников, приметы места и времени условны, предметом критики является не состояние нравов в данной стране в данный момент, а порядки, характеризующие капиталистический строй в целом. И если Ю. Рюле кажется, что, «модернизируя

произведение, Брехт притупил его агрессивность»²⁵, то в основе такого суждения лежит обывательское представление о сатире, которая, дескать, тем острее, чем больше в ней личных выпадов и сенсационных персональных разоблачений, и которая, напротив, представляется обывателю безобидной и пресной, если в ней отсутствуют приности подобного рода. Поэтому прав немецкий исследователь В. Хехт, который, характеризуя различие пьес Гея и Брехта, писал: «Гей наводил замаскированную критику на явные безобразия. Брехт подвергал явной критике замаскированные безобразия. Гей объяснял безобразия человеческими пороками. Брехт, напротив, пороки — безобразными общественными условиями»²⁶.

Действие «Трехгрошовой оперы» происходит в среде деклассированных городских подонков — бандитов, воров, проституток, нищих. Но выводы касаются не только этой среды. Пьеса показывает принципиальную родственность как самых респектабельных, так и самых низкопробных форм капиталистического бизнеса, ибо буржуазная нажива во всех ее видах покоится на преступлениях и ежедневно их порождает, показывает государственную коррупцию, продажность полиции, неразрывный симбиоз закона и преступления.

В «Трехгрошовой опере» находит свое продолжение и дальнейшее развитие полемика с экспрессионизмом. Здесь сталкиваются не высокие нравственные идеи, а самые низменные материальные интересы и показана беспочвенность идеальных (и столь присущих экспрессионизму) надежд на то, что «добрый человек» преобразит злой мир: злой мир делает и человека злым. Из заоблачных сфер автономного духа Брехт ведет зрителей в преисподнюю социальных обстоятельств, о которых король нищих Пичем с супругой и дочерью поют в «первом трехгрошовом финале»:

Стать добрым! Кто не хочет добрым стать?
Но вот беда — на нашей злой планете
Хлеб слишком дорог, а сердца черствы.
Мы рады жить в согласье и в совете,
Да обстоятельства не таковы.

Полли и госпожа Пичем:

Он прав — кто возразить бы мог?
Зол человек, и мир убог.

Перевод С. Анта

Сюжет «Трехгрошовой оперы», как уже отмечалось, был заимствован. В этом смысле она была одним из самых первых проявлений тенденции, ставшей характерной и широко распространенной в зрелом творчестве Брехта. Писатель впоследствии очень часто обращался к сюжетам и образам, уже до него введенным в литературу другими авторами. Это возвращение к традиционным сюжетам было вызвано у Брехта различными причинами: одна из них коренилась в теории эпического театра. Ведь согласно концепции писателя, эпический театр (в отличие от драматического) должен возбуждать у зрителей интерес к ходу действия, а не к развязке. Поэтому знание зрителем фабулы и развязки наперед должно освободить его от аффектов и того нетерпеливого волнения, которое, по мнению Брехта, подчас во время спектакля застилает целевой его взор и разум. Напротив, зная, «чем все это кончится», зритель сможет без помех, так сказать, «в трезвом уме и твердой памяти» наблюдать за ходом действия, критически взвешивая и оценивая поведение персонажей.

Успех «Трехгрошовой оперы» побудил Брехта к дальнейшим опытам в том же жанре. Он создает — снова в содружестве с композитором Куртом Вейлем — оперу «Подъем и упадок города Махагони» («Auf-

²⁵ Jürgen Rühle. Das gefesselte Theater. Köln — Berlin, 1957, S. 209.

²⁶ «Theater der Zeit», Beilage zum H. 5, 1958, S. 22.

stieg und Fall der Stadt Mahagoni», 1928—1929). Этот вымышленный город на тихоокеанском побережье Америки — «город-силоч для съедобных пташек», куда жадной стаей слетаются золотоискатели, лесорубы, беглые каторжники, чтобы за деньги, о происхождении которых никто не спросит, испить полную чашу плотских радостей. Он является коммерческим предприятием, сколком любого капиталистического предприятия (как и заведение Пичема или банда Мэхита). Основатели этого города-притона, решившие обогащаться не трудовым, а паразитическим путем, давно уже поняли, что «золото легче извлечь из людей, чем из недр».

Лесоруб Пауль Аккерман, подобно библейскому Моисею, начертал для Махагони свои священные скрижали, по которым город и живет:

Первая заповедь — жри да жирей,
Вторая — виски, блаженный хмель,
Третья — соперников в морду бей,
Четвертая — девки, гулянки, бордель.
И правило правил себе заметь:
Здесь все, что угодно, ты смеешь сметь!
(При наличии денег).

Перевод И. Фрадкина

Создатель этой «конституции» сам оказывается ее жертвой: универсальное «все дозволено» (при одном-единственном ограничении) губит Пауля, когда он, оставшись без денег, не может расплатиться за выпитое и съеденное. Подкупленный суд оправдывает подсудимого, совершившего незначительный проступок — «умышленное убийство с целью испробования револьвера», но Пауля, не сумевшего ни заплатить за три бутылки виски, ни дать взятку судье, приговаривают к смертной казни «за отсутствие денег, что является величайшим преступлением на земном шаре».

«Правило правил» города Махагони заставляет вспомнить устав Телемского аббатства: делай, что хочешь! У Рабле эта формула безграничной свободы была выражением столь же безграничного доверия к человеческой природе. Брехт этого доверия не разделяет, но еще меньшим доверием пользуется у него царящая в капиталистическом мире система ограничения человеческих страстей. Мужчины из Махагони состоят конечно, в прямом родстве с брехтовским прагероем Ваалом, но концепция человека и общества у писателя уже в корне изменилась: не природные свойства людей определяют облик общества, напротив — общество где деньги — единственное мерило человеческих возможностей, порождает людей, о которых можно сказать: «страшен ураган, еще страшней тайфун, но всего страшнее человек».

«Махагони» заканчивается картиной всеобщего хаоса и апокалиптической гибели буржуазного мира. Коренные пороки капиталистического общества стоят и в центре внимания в пьесе «Святая Иоанна скотобоев» («Die heilige Johanna der Schlachthöfe», 1929—1930). Эта пьеса была написана в самый разгар мирового экономического кризиса, в году массовой безработицы, голода, социальных бедствий, с особой силой поразивших немецких трудящихся. Драматург впервые обратился к изображению организованной борьбы рабочего класса, и впервые на экране его творчества возникли образы людей не вааловского склада, не «естественные эгоисты», созданные таковыми матерью-природой или волчьими общественными условиями, а самоотверженные, жертвующие всем личным в борьбе за дело своего класса пролетарии-коммунисты:

Никто из них не ловчился
Раздобыть лишь для себя хлеба,
Но беспокойно металась они
В заботах о хлебе для чужих людей...

Эти люди в пьесе пока еще не имеют индивидуального и пластического облика, это — скользящие силуэты, но само их возникновение и приход в драматургию Брехта новой темы были глубоко знаменательны.

Начинается «Святая Иоанна скотобоев» тирадой мясного короля Пирмонта Маулера:

А ну припомни, Крайдль, как недавно
Мы шли сквозь бойни. Вечер ниспадал.
Стояли мы перед станком убойным...
...О, верный Крайдль!
Не надо было б мне ходить на бойни.
С тех пор, как я включился в это дело,—
Семь лет уже владею им я, Крайдль,—
Оно мне нестерпимо. Ни секунды
Я не хочу владеть им, и сегодня ж
Расстанусь я с кровавым предприятием,
Купи, я дешево отдам свой пай.

Перевод С. Третьякова

В критике отмечалось, что в этих словах Маулера слышны знакомые интонации и обороты речи: они напоминают обращение героя к другу и наперснику в трагедиях Шекспира или Шиллера²⁷. И в самом деле: торжественный пятистопный ямб, величественные речения — форма монолога Маулера вводит читателя и зрителя в атмосферу классической драмы. Но очарование этой формы непродолжительно, иллюзия невозможна, ибо содержание разрушает ее на каждом шагу. «О, верный Крайдль!» — это не королевский вассал Кент и не граф Дюнуа, а мясоторговец из Чикаго... «Семь лет уже владею им я» — нет, не престолом, не державным скипетром, а контрольным пакетом акций скотобойной компании. Убойный станок, дешевая продажа пая и пр. — все это придает классическому пятистопному ямбу «Святой Иоанны...» остропародийное звучание.

Используя приемы пародии, Брехт приводит содержание и форму своей пьесы в состояние взаимно разоблачительного конфликта: форма предстает перед читателем и зрителем как нечто смешное, нелепое и лживое, а с другой стороны, содержание, т. е. мораль и образ жизни современной империалистической буржуазии, обнажается во всей своей омерзительности, обнаруживает свою низменную, корыстную, жестокую, лицемерную, враждебную всему человеческому природу.

Героиня драмы — христова воительница из религиозно-филантропического отряда «черных капоров» некая Иоанна Дарк²⁸, наивное существо, искренне верящее в свое миссионерское призвание, всем сердцем сочувствующее страданиям обездоленных и горящее желанием облегчить их участь. Этой субъективно честной, но находящейся в чуждой религиозных представлений девушке и суждено стать «Орлеанской девой» чикагских боев²⁹.

Судьба Иоанны Дарк складывается по Шиллеру и — увы! — совсем не по Шиллеру. Внешне все напоминает историю шиллеровской героини: Иоанна выступает за дело угнетенных, одерживает победу и, умирая, канонизируется, причисляется к лику святых. Но в действительности ее победы оказываются мнимыми, и в час смерти она осознает, что вся ее деятельность была направлена по ложному пути и шла на пользу не угнетенным, а угнетателям. Нет у чикагской проповедницы чудесного

²⁷ Hans Mayer. Deutsche Literatur und Weltliteratur. Berlin, 1957, S. 587.

²⁸ В этом имени легко усматривается намек на французскую национальную героиню Жанну д'Арк. В то же время «дарк» — по-английски — «темная».

²⁹ В пьесе Брехта пародийно перелицован сюжет романтической трагедии Шиллера «Орлеанская дева».

и сверхъестественного дара божественным глаголом исторгать людей из бездны порока и обращать их на стезю добродетели (как это сделала Орлеанская дева с герцогом Бургундским). А «чудесное обращение» Маулера было лишь гнусным лицемерием, разбойничьим маневром, холодным и жестоким расчетом, согласно которому «раскаяние» и «жертвенные подвиги» призывали были сыграть роль завесы, скрывающей от конкурентов его хитроумные замыслы.

Своей пародийной кульминации пьеса Брехта достигает в финале. Здесь Иоанна, как бы светящаяся небесным светом, и погрязшие в земной скверне предпринимателя-мясоторговцы будто меняются местами. Мясники-барышники начинают лицемерно прославлять высокие, бескорыстные устремления души, а Иоанна, прежде проповедовавшая кротость, непротивление злу и отказ от пышных материальных благ во имя возвышенной духовной пищи, ныне провозглашает новые истины: непримиримую борьбу классов в современном обществе, необходимость революционного действия, ибо «поможет лишь насилие там, где царит насилие», бесплодность религиозной морали:

Я говорю вам:

Забываетесь не о том, чтоб, этот мир покидая,

Вы сами были хорошими, но

Чтобы покидали вы улучшенный мир!

Перевод С. Третьякова

В своих исканиях в области эпического театра Брехт шел умозрительным путем, и некоторые его опыты в этом направлении были отмечены чертами рационалистической сухости, схематической сконструированности. Стремясь к наиболее полному осуществлению социально-педагогических задач искусства, он создал в конце 20-х — начале 30-х годов свой особый драматургический жанр, который назвал «учебной» или «поучительной» пьесой (Lehrstück). К произведениям этого жанра относились, в частности, «Говорящий «да» и говорящий «нет» («Der Ja-sager und der Neinsager», 1929—1930), «Мероприятие» («Die Massnahme», 1930), «Исключение и правило» («Die Ausnahme und die Regel», 1930) и некоторые другие одноактные пьесы. Центральной проблемой большинства из них была проблема гуманизма, рассматриваемая в двух аспектах: коллектив и личность (самоотречение индивида во имя общественного блага или интересов класса), революция и нравственность (конфликт между моральными понятиями и революционной необходимостью, дисциплиной, долгом).

Поистине трагического пафоса была исполнена пьеса «Мероприятие», в которой Брехт сконструировал свою абстрактно-рационалистическую геометрию «революционной» морали. Он обезличивал своего героя, лишал его права на добрые чувства и в конечном счете выносил ему смертный приговор за человечность, не подчиняющуюся рационалистической дисциплине. Исповедуемые в этой «поучительной пьесе» относительность и необязательность всех нравственных принципов перед лицом революционной целесообразности, философия допустимости любого зла во имя конечного торжества добра, презрения к человеку для блага человечества, ледяной пафос жертвоприношения личности на алтарь коллективизма, — короче говоря, весь этот «классицизм» на новый манер, может быть, отвечает кодексу самурайских добродетелей, прусско-милитаристской дисциплине, фанатическому уставу ордена иезуитов, наконец, казарменно-коммунистическим представлениям Бакунина или современных маоистов, но находится в резком противоречии с социалистическим гуманизмом. «Вы — ничто, и если вы умрете, это будет значить: никто не умер» — эта страшная формула самоотречения личности и превращения человека в безымянную песчинку, закладываемую в фундамент некоего величественного здания, по существу так же далека от коммунистиче-

ской этики, как, с другой стороны, антиобщественный индивидуализм Ваала или Краггера.

Сознательно лишены полноты жизнеощущения, враждебные свободным и многообразным проявлением человеческой личности, сурово-аскетические по своей основной идее «поучительные пьесы» были наглядным примером соответствия формы содержанию. Тенденция к схематизации жизненного содержания выражалась в них через упрощенный сюжет, и в свою очередь этот, по выражению В. Миттенцвай, «одноколейно ведомый сюжет мог лишь очень редко дать действительное отражение богатства человеческих отношений»³⁰. Безымянность персонажей, язык, в котором отфильтрована эмоция и оставлена лишь чистая логика, голая сцена, не более чем зал для диспута,— все эти драматургические и сценические элементы слагались в определенное единство.

«Поучительные пьесы» представляли собой своего рода рецензорий прикладной морали. Всякая мысль в них договаривалась до конца и преподносилась публике в готовом виде, пригодном для немедленного употребления. В этих пьесах нет реалистических характеров, нет живых людей, наделенных чувствами, мыслями, индивидуальными человеческими чертами: они заменены чисто условными фигурами, как бы математическими знаками, используемыми лишь по ходу доказательства.

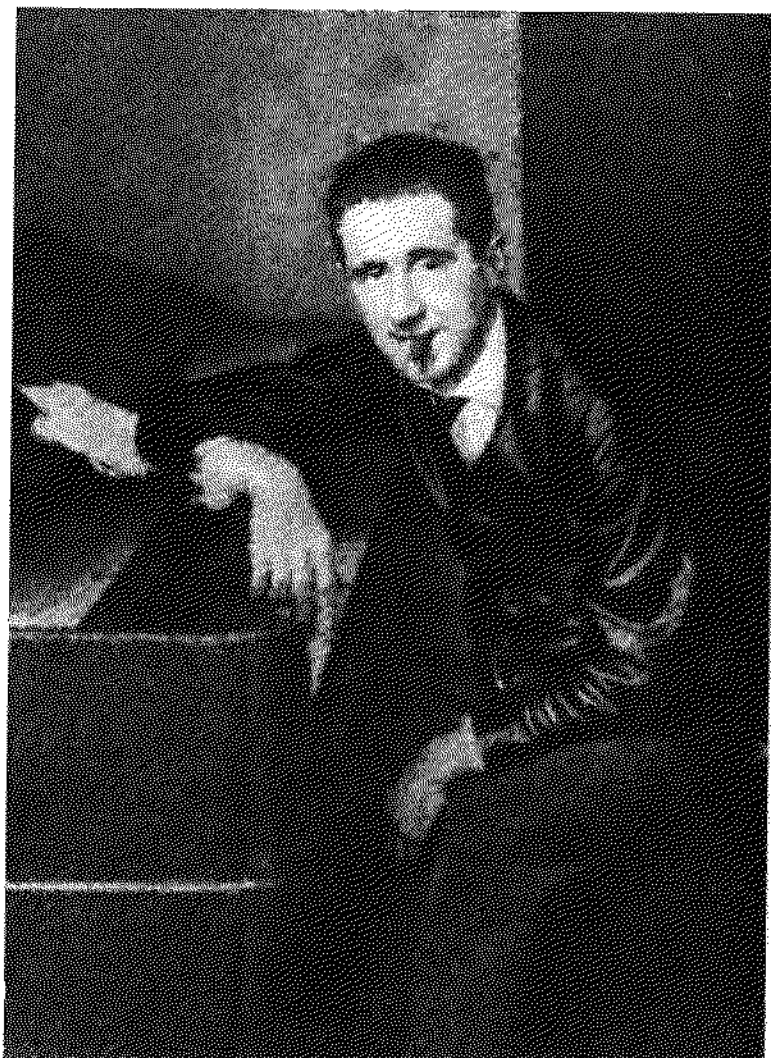
К «поучительным пьесам» отчасти относилась «Мать» («Die Mutter», 1930—1932), вольная инсценировка, выполненная в соавторстве с Гюнтером Вайзенборном по мотивам одноименной повести М. Горького. Отчасти, ибо здесь была предпринята попытка преодолеть бескровный схематизм этого жанра и создать «пьесу, которая еще носит поучительный характер, но в которой выступают уже образы с индивидуальными чертами в конкретных обстоятельствах»³¹. Соединив драматургические формы с ораторией, писатель насытил хоры, обильно рассеянные в пьесе, прямолинейно-дидактическим содержанием, видя свою задачу в том, чтобы «научить зрителя вполне определенному, практическому поведению, имеющему своей целью изменение мира».

В своем стремлении придать инсценировке политически-прикладной, почти инструктивный характер, Брехт весьма свободно обращается с оригиналом. Из четырнадцати эпизодов пьесы лишь в семи он действительно воспроизвел сюжетные ситуации повести; содержание остальных эпизодов придумано драматургом. Кроме того, он довел действие пьесы до первой мировой войны и революционных событий 1917 г. И, наконец, ориентируясь на немецкого пролетарского зрителя, он хотя и оставил формально местом действия Россию и сохранил за персонажами русские имена, но фактически перенес их в условия немецкого быта, в немецкую политическую обстановку.

Обращение к горьковской теме имело большое новаторское значение в творческом развитии Брехта. Пьеса «Мать» была несвободна от художественных недостатков, от элементов социологического схематизма. Но в ней писатель впервые (если не считать «Мероприятия», в идейном отношении очень спорной пьесы) обратился к изображению революционной пролетарской борьбы и деятельности коммунистической партии. В этой пьесе Брехт по-настоящему пришел к новой правде, правде человеческого коллективизма и классовой солидарности, и попытался воплотить героя-борца, героя новой исторической эпохи в его революционном становлении и развитии. Творческое приобщение писателя к классическому произведению социалистического реализма было плодотворным этапом на его пути к овладению новым художественным методом.

³⁰ Werner Mittenzwei. Bertolt Brecht. Von der «Massnahme» zu «Leben des Galilei», S. 120.

³¹ «Bertolt Brecht. Leben und Werk». Berlin, 1963, S. 71.



Бертолт Брехт
Фотография, 1927

В связи с идейным переломом середины 20-х годов существенно изменился и характер поэзии Брехта. Его сборники «Песни, стихотворения, хоры» («Lieder, Gedichte, Chöre», 1932) и «Свендборгские стихи» («Svendborger Gedichte», 1939) уже коренным образом отличались от «Домашних проповедей». Основная и неизменная черта его поэзии — преданность трезвой и суровой правде без прикрас и всяческих «красивых» слов и «благородных» чувств — перешла в новое качество. Отныне пафосом всего его творчества — и, в частности, поэтического — стало опирающееся на ясное марксистское сознание разоблачение всех видов социальной лжи господствующих классов.

Брехт в своих стихах — враг «возвышенного», ибо знает, что за ним скрывается и из каких источников часто происходит подозрительное пристрастие к красноречию и патетике.

У высоких господ
Разговор о еде считается низменным.
Это потому, что
они уже поели...
...Если люди из низов
Не будут думать о низменном,
Они никогда не возвысятся.

Перевод И. Фрадкина

В «Песне единого фронта» («Einheitsfrontlied», 1934), «Балладе о водяном колесе» («Die Ballade vom Wasserrad»), «Песне о классовом враге» («Das Lied vom Klassenfeind»), «Гитлеровских хорах» («Hitler-Choräle»), «Сне о великой смутьянке» («Traum von einer grossen Miesmacherin») и многих других стихотворениях Брехт обнажает простые истины классовой борьбы, грубые и «низменные» истины, столь часто маскируемые рассуждениями о «чести», «славе», «долге» и т. д., и вскрывает материальную подноготную любой самой «идеальной» лжи. Он призывает трудящихся не верить в братство эксплуататоров и эксплуатируемых и твердо помнить, что

Дождь может лишь книзу литься,
А вверх не идет никогда.

Брехт — в первую очередь драматург, и его стихи — стихи драматурга. Как справедливо замечает немецкий критик Виланд Херцфельде, «он настолько драматург, что многие его стихотворения следует понимать как высказывания сценических персонажей»³². Подобно тому как в драме автор обычно не выступает непосредственно от своего имени, а высказывается через персонажей и их отношения в диалоге и действии, так и стихи Брехта, в том числе даже и написанные от первого лица, не всегда бывают формой лирического самовыражения автора, а часто представляют собой как бы монологи того или иного действующего лица, ярко и выразительно передающие его характер и социально-психологические черты.

Так, например, «я» в «Песне о классовом враге» — это человек хотя и близкий автору по своим политическим взглядам, но, несомненно, отличный от него в смысле биографии, образовательного уровня и социального опыта. Это не интеллигент, не писатель, а классово сознательный пролетарий, всю жизнь работавший на заводе, разделявший

³² Wieland Herzfelde. Der Lyriker Bertolt Brecht. — «Aufbau», 1951, N 12, S. 1102; см. также: Н. Павлова. Действительность широка, многообразна, противоречива. (Заметки о поэзии Бертольта Брехта). — «Иностранная литература», 1968, № 9, стр. 207—214.

тяжелую судьбу своего класса и постигший на личном опыте железные законы классовой борьбы.

Как это и бывает обычно в драме, Брехт в своих стихах предоставляет слово не только лицам, с которыми он солидарен, но и персонажам, ему глубоко чуждым и враждебным. В этом смысле характерна, например, «Баллада о принятии мира» («Ballade von der Billigung der Welt», 1930), представляющая собой как бы исповедь беспринципного мещанина, готового принять все и вся во имя собственного удобства и выгоды и облегчающего своим невмешательством и даже прямым пособничеством любые мерзости и преступления сильных и власть имущих.

Другим примером перенесения в поэзию драматургических методов Брехта может служить «Песнь лирических поэтов, честно заслуживающих свой гонорар» («Lied der preiswerten Lyriker», 1930) или поразительный по своему лаконизму вариант той же темы — стихотворение «Голливуд» («Holywood», 1942):

Чтоб заработать себе на хлеб, я каждое утро
Отправляюсь на рынок, где торгуют ложью.
Уповаю на успех,
Я становлюсь посреди продавцов.

Это стихотворение является самовысказыванием буржуазного художника, превратившего свой талант, свое мастерство в предмет купли-продажи, prostituteровавшего свою душу и поставяющего ложь, поскольку на правду нет спроса. Автор, разумеется, осуждает своего персонажа, но он вкладывает в его слова также и еле уловимую ноту какого-то частичного признания вынужденности его поведения. Ведь он не только поставщик дурмана и, следовательно, соучастник преступлений господствующего класса, но одновременно и жертва, объект эксплуатации. Он продает себя, чтоб не умереть с голоду. Он надеется на успех, но к его надежде примешивается в то же время и некоторое сознание своей виновности и чувство стыда по поводу неблагоприятности своего ремесла. Все это его насколько не оправдывает, но в то же время приводит читателя к мысли, что не менее виновно и буржуазное общество, строй, основанный на экономическом принуждении.

Правда, можно возразить, что процитированное крохотное стихотворение не содержит в себе того, что мы ему приписываем, во всяком случае не содержит всего этого в полном объеме, в абсолютно ясной, развернутой и законченной форме, а только в зародыше, в намеке. С таким возражением трудно не согласиться. Признавая его справедливость, мы приходим еще к одной характерной особенности поэзии Брехта.

Своими стихами, как и своими пьесами, написанными в духе требований эпического театра, Брехт стремится активизировать мысль читателя. Поэтому он ищет предельной лаконичности, часто давая в стихах лишь ярко и вычлукло сформулированные отправные пункты для дальнейшего домысливания. Поясним это на примере стихотворения «1940»:

Сын задает мне вопрос:

— Учить ли мне математику?—

«Зачем?— хочу я ответить ему.— То, что два куска хлеба
Больше, чем один кусок, ты заметишь и так».

Сын задает мне вопрос:

— Учить ли мне французский?—

«Зачем?— хочу я ответить ему.— Эта страна погибает.
А если

Ты просто потрешь себе брюхо рукой и будешь стонать,
Тебя и так все поймут».

Сын задает мне вопрос:

— Учить ли мне историю?—

«Зачем?— хочу я ответить ему.— Лучше учись голову прятать в канаве, И тогда ты, может быть, уцелесшь».

— Да, учи математику,— говорю я ему.—

Учи французский, учи историю!

Читая это стихотворение, читатель своим воображением дорисует то, что в нем не сказано. Он представит себе обстановку 1940 г., когда фашистские танковые колонны неудержимо катились по полям Европы. Он поймет душевное состояние немецкого антифашиста-эмигранта. И ему станет тогда ясно, почему поэт близок к отчаянию и готов объявить науки бесполезными и советовать своему сыну прислушиваться лишь к голосу примитивного, животного инстинкта самосохранения. Но — мгновенная мобилизация воли, и поэт дает противоположный ответ: «Учи математику, учи французский, учи историю!» И, следуя за мыслью Брехта, читатель поймет гораздо более широкий смысл этого мужественного совета: да, вопреки всему изучай науки, не опускайся и не будь малодушным, не впадай в отчаяние и не капитулируй перед бедой, борись — знания тебе помогут в борьбе, и ты победишь!

Брехт широко применяет форму стиха, которую он сам называет «стихом без рифмы и регулярного ритма». Обращение к этой форме стиха Брехт связывает со своими театральными интересами. «Нужно иметь в виду, — писал он, — что основной областью моей работы был театр; я всегда думал о звучащей речи, о произносимом тексте»³³. Отказываясь иногда от таких традиционных элементов стиха, как рифма и постоянный размер, Брехт мобилизует взамен все средства смысловой выразительности с учетом особенностей устной речи. Острота мысли и афористическая четкость ее выражения — таково основное формообразующее начало брехтовского стиха без рифмы и регулярного ритма.

6

Проза вступила в круг литературных интересов Брехта позднее, чем поэзия и драматургия. В 20-е годы он опубликовал с десяток новелл, одна из которых — «Изверг» («Die Bestie», 1928) — была отмечена высокой литературной премией. В 30-е и 40-е годы были написаны новеллы, позднее составившие сборник «Истории из календаря» («Kalendergeschichte», 1949). В 1938—1939 гг. Брехт работал над оставшимся незаконченным романом «Дела господина Юлия Цезаря» («Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar»). Наиболее значительное произведение Брехта в области прозы — «Трехгрошовый роман» («Dreigroschenroman») — был создан в эмиграции в 1934 г. по мотивам «Трехгрошовой оперы».

Тема «Трехгрошового романа» — социальные отношения, идеология и мораль буржуазного общества в эпоху господства могущественных монополистических объединений. В романе показаны монополии и их заправилы, но несколько особого рода.

Читатель знакомится с Ионафаном-Иеремией Пичемом — пуританином с головы до ног, начиная с его благочестивого библейского имени и кончая высоко нравственными сентенциями, которыми он любит украшать свою речь. Этот коммерсант, официально владелец лавки подержанных музыкальных инструментов, фактически является главой монополистического предприятия в области нищества. Он извлекает прибыль из нищеты и общественного сострадания так же, как любой другой капиталист из производства тканей или торговли резиновыми изделиями.

Пичем поставил на исключительную высоту изучение психологии сострадания и средств воздействия на него. Он содержит костюмерную ма-

³³ Bertolt Brecht, Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen.— «Versuche», Н. 12. Berlin, 1953, S. 144.

стерскую и склад орудий нищенского промысла и снабжает своих людей протезами, костылями, искусственными язвами, рубищами для убогих стариков и мундирами с орденскими ленточками для инвалидов войны. Владеа «средствами производства», он эксплуатирует своих рабочих так же, как это делает любой владелец фабрики или шахты. Распоряжаясь целой армией профессиональных нищих, калеk и симулянтов и безжалостно сметая с дороги конкурентов, мелких представителей свободной инициативы в области сбора милостыни, Пичем стал монополистом, королем нищенства.

В родственной сфере деловой жизни подвизается и другой джентльмен — Мэххит, по кличке «Нож». Он владеет обширной сетью так называемых «дешевых лавок», где товары продаются почти по бросовым ценам. Товары эти дешевы потому, что они краденые, а сам мистер Мэххит является монополистом в области уголовного бизнеса: под его началом состоят все лондонские воры, грабители, взломщики и бандиты, люди, по которым уже давно тоскует пеньковая петля. Ныне эти бывшие самостоятельные предприниматели стали «рабочими» в гангстерском концерне Мэххита и поставляют краденые товары его лавкам, пользуясь принадлежащими ему автотранспортом, оружием, сложными и усовершенствованными орудиями взлома, складами — всем, без чего невозможен грабеж на уровне современных требований. Здесь действует закон экономического принуждения, который одна из приближенных Мэххита разъясняет следующим образом: «Ты не грозишь им ни револьвером, ни ножом — ты просто владеешь их орудиями производства. Ты не предаешь их в руки полиции — голод заставляет их работать. Поверь мне: так лучше. Так поступают все современные предприниматели».

«Так поступают все современные предприниматели» — таков один из лейтмотивов романа и одновременно ключ к пониманию замысла Брехта. Автор строит свое произведение на «эффекте очуждения». Он берет такие необычные и малореспектабельные области «экономической деятельности», как грабеж и нищенство, дабы показать, что эти виды деятельности ничем принципиально не отличаются от любого другого бизнеса в капиталистическом обществе, ибо грабеж и нищенство, т. е. преступление и эксплуатация бедственного положения масс, вообще лежат в основе капиталистических производственных отношений. Поручая одному из своих людей «мокрое дело» — убийство, Пичем успокаивает его рассуждениями, пародирующими известное изречение Клаузевица: «Это чисто коммерческое дело. Это продолжение коммерции другими средствами».

В конце романа описывается торжественный ужин в ресторане по случаю образования синдиката розничной торговли — монополистического объединения различных, прежде конкурировавших фирм. Главой этого синдиката становится Мэххит-Нож, поднявшийся, таким образом, на более высокую ступень в капиталистической иерархии, но, по существу, не изменивший своей профессии палетчика. Он прекрасно понимает, что банкир стоит грабителя, но банкир официально стоит выше и поэтому нужно стремиться стать банкиром. «Что такое отмывка по сравнению с акцией? — проповедует Мэххит своему соратнику из уголовной гильдии. — Что такое палет на банк по сравнению с основанием бапка? Что такое, милый Грuch, убийство человека по сравнению с использованием его как рабочей силы?»

В «Трехгрошовом романе» Брехт подвергает скрупулезному исследованию весь «лексикон прописных истин» стандартной буржуазной морали и показывает, что каждое слово в устах буржуа — это двойная и тройная ложь, что его нравственность, патриотизм, религиозность, чадолюбие, законопослушание и пр. и пр. — все это только маскировка, вошедшая в его плоть и кровь система лицемерных фраз. Пламенные патриоты во главе с маклером Коксом во имя наживы продают правительству плавучие гробы, на которых солдаты ее величества отправляются

на дно морское. Любящий отец Пичем использует свою дочь как разменную монету в своих коммерческих расчетах, толкая ее в постель к отвратительному развратнику. Врач-гинеколог, моралист и законник, содержит подпольный абортарий и встречает своих клиентов речами, в которых, незаметно чередуясь, плывут сплошным потоком ссылки на священные принципы религии и морали и на строгость полицейских правил, на врачебную совесть, ни за что не велящую делать операции, противные законам бога и общества, и на пятнадцать фунтов стерлингов, которые пациентка должна обязательно принести, когда явится на операцию.

Проза Брехта несет на себе явный отпечаток драматургического метода автора. Его чувства нигде не выражены в прямой форме, в виде лирических отступлений или авторского комментария к словам, мыслям и поступкам героев. Слово все время предоставлено им. В эпическую ткань романа вводятся (выделяемые курсивом) монологи действующих лиц, да и само повествование попеременно ведется как бы с позиций того или иного персонажа. Автор выносит им приговор, не вмешиваясь, ибо самовысказывание героев является в то же время и их саморазоблачением. Если при поверхностном взгляде может показаться, что роман написан в холодной, безучастной манере, то вдумчивое чтение дает возможность на каждой странице увидеть позицию автора и почувствовать страстность его убеждений.

«Трехгрошовый роман» является замечательным произведением не только по силе ненависти автора к буржуазному строю, но и по глубине понимания его скрытой сущности и правящих им законов. Роман заканчивается описанием вешего сна инвалида войны Фьюкумби, сна, рассказывающего о великом и справедливом суде над угнетателями, который учинят обездоленные после грядущей победоносной революции. Но все же в центре внимания автора не революционный авангард народа, а пассивные и смиренные бедняки, на покорности которых зиждется власть эксплуататоров. Нетерпеливый гнев Брехта направлен не только против преступлений господствующего класса в форме открытого насилия, но и против растлевающего влияния буржуазной идеологии на сознание отсталых трудящихся. Этому растлевающему влиянию Брехт противопоставляет свой революционный разум, свое просветительское слово, обращенное к народу.

По самой природе своего не поддающегося никаким иллюзиям, трезвого и критического таланта Брехт — разоблачитель всяческих мифов, легенд, героизирующих изменчивую практику эксплуататорских классов. Эта характерная черта дарования писателя ярко выразилась во втором его романе — «Дела господина Юлия Цезаря».

Этот роман писался в годы гитлеровской диктатуры. Несомненно, в процессе работы над книгой римский политический деятель, живший две тысячи лет тому назад, нередко ассоциировался в сознании автора с лицами и ситуациями, несравненно более близкими и актуальными. Юлий Цезарь интересовал его не только и не столько сам по себе, сколько как «образец для всех диктаторов». В истории ловкого и беспринципного, но отягощенного совестью дельца и политика, всегда готового продать, но в течение многих лет не находящего себе покупателя, пока он, наконец, не сумел учуять потребности господствующего класса и с циничной беззастенчивостью их удовлетворить, — в этой истории в то время бесславного (впоследствии прославленного легендой) возвышения публично сеченного авантюриста и несостоятельного должника писателя привлекала возможность обобщения, т. е. распространения своих наблюдений и выводов на грязную изнанку политической жизни современного капиталистического мира.

Задача, которую поставил перед собой писатель, определила особенности художественного воплощения темы и прежде всего характер историзма в романе.

В какую историческую среду переносит нас автор? Как будто бы в Рим I в. до нашей эры. Легионы под командованием Помпея ведут войну на Востоке. Цицерон произносит свои знаменитые речи в сенате. Разгромлен заговор Катилны, видных катилинариев казнят в Риме, а сам Катилина погибает в сражении около города Пистории. Цезарь отправляется в Испанию... Повествование строится на этих и множестве других, больших и малых, подлинных исторических фактах. Но наряду с этими фактами читатель узнает из романа о том, что банк выдает деньги по аккредитиву, что Сити делает на Востоке большой бизнес, что в сенате заседают крупные землевладельцы, именуемые юнкерами, что один из заправил Сити владеет пакетом акций экспортного треста и т. д. Эта нарочитая модернизация деталей призвана придать изображаемым событиям и конфликтам смысл, выходящий за рамки римской истории. Так сквозит весь роман прохода, то сливаясь воедино, то как бы отслаиваясь один от другого, два исторических плана: конкретный, римский, и обобщенно-условный, современный.

Существует старинное изречение о том, что нет такого героя, который смог бы остаться героем в глазах своего камердинера. В этом принято было видеть ограниченность, обывательскую узость кругозора камердинера, не способного понять великое. И в самом деле — разве в отрицании героизма и самоотверженного величия человеческого духа не проявляется подчас мещанское самодовольство сытых тупиц? Но, с другой стороны, не имеет ли доступный камердинеру угол зрения и определенные преимущества? Не обладает ли он некоторыми особенно благоприятными возможностями для трезвого и объективного суждения о своем господине? На камердинера не действуют официальные мифы, героические легенды, хвалебные оды — он достаточно близко знает своего господина и притом с самых сокровенных и недоступных всем прочим смертным сторон. Камердинеру дано видеть не только его физическую, но также и нравственную натуру. Кто может знать все пороки, все тайные слабости графа Альмавивы лучше, чем его камердинер Фигаро?

Брехт оценил возможности камердинера. Выяснение изнанки деятельности своего героя он поручил двум «камердинерам» — Пару, рабу и секретарю Цезаря, и Мумлию Спицеру, бывшему судебному исполнителю, частому гостю Цезаря, у которого ему не раз приходилось описывать и уносить имущество в счет погашения его долгов. «Великие люди как огня боятся, чтобы кто-нибудь не докопался до истинных причин их деяний» — такое утверждение высказано в самом начале романа. И вот эти тщательно запрятанные «истинные причины» начинают раскрываться одна за другой в свидетельских показаниях Пары и Спицера, и в результате все хрестоматийно известные «подвиги» и факты биографии Цезаря предстают в ошеломляюще новом и неожиданном свете: «образец для всех диктаторов» дегероизируется и низвергается с пьедестала.

Разумеется, трактовка Цезаря, которая дана в романе, вовсе не претендует на строгую достоверность в научном смысле этого слова. Брехт толкует личность Цезаря и его объективное значение отнюдь не в полном соответствии с тем, как это принято в марксистской историографии. Но Брехт написал роман, а не научное исследование.

Он точно придерживался подлинных фактов биографии Цезаря и событий политической истории его времени. Здесь он почти не расходится с учеными-историками. Однако он предлагает свои, оригинальные, в историографии не принятые объяснения сокровенных мотивов, закулисных причин известных «деяний» и «подвигов» Цезаря. Эти объяснения не следует понимать слишком буквально: за плечами Цезаря Брехт видит диктаторов и политических деятелей своего времени. Дело не в том, насколько верно объяснено теми или иными конкретными мотивами то или иное конкретное деяние Цезаря, а в том, что в принципе объяснение поступкам диктаторов, полководцев, политических деятелей и тому

подобных «великих людей» эксплуататорского общества следует искать не в той сфере, где его видят мифотворцы буржуазной историографии и сочинители казенно-героических легенд, а в сфере классовой борьбы и самых низменных, тщательно скрывааемых материальных интересов господствующих классов.

7

Годы антифашистской эмиграции имели для Брехта особое, знаменательное значение. Исторический опыт 30—40-х годов и личное участие в антифашистской борьбе были для писателя великой школой: его творчество достигло высокой идейно-художественной зрелости, из-под его пера вышли наиболее совершенные творения.

В эти годы самый ход общественно-политических событий на родине и во всем мире направлял внимание Брехта в сторону антифашистской темы. И уже первое его произведение, начатое еще в Германии, но завершенное в эмиграции — пьеса «Круглоголовые и остроголовые» («Die Rundköpfe und die Spitzköpfe», 1932—1934), носило отчетливо выраженный антифашистский характер: в нем разоблачалась социальная демагогия и классовая сущность фашизма и прежде всего его расовая теория.

В пьесе «Круглоголовые и остроголовые» пародийно воспроизведен сюжет комедии Шекспира «Мера за меру». Помещик Эмануэл де Гусман совратил крестьянскую девушку Нана, которая после этого становится проституткой и поступает на службу в публичный дом госпожи Корнамонтис. Между тем в стране вспыхивает гражданская война, крестьяне восстают против помещиков. Тогда в качестве «спасителя родины» на сцене появляется проходимец и демагог некий Анджело Иберин, проповедующий расовую теорию и обвиняющий во всех бедствиях крестьян не помещиков, а представителей расового меньшинства, так называемых «остроголовых» или «чихов». Дабы смягчить классовые противоречия и направить гнев народа по другому руслу, он демонстрирует новое правосудие «круглоголовых» или «чихов» и приговаривает «чиха» де Гусмана к смерти «за совращение девушки-чихийки». Но правая рука Иберина, командует тюрьмы «чих» Сасаранте, обещает сохранить жизнь приговоренному при условии, что сестра последнего, Изабелла, «чихийка», юная девиственница, монастырская послушница, придет к нему, Сасаранте, на ночное свидание. Изабелла вынуждена покориться, но, не зная по своей неопытности, как она должна вести себя на свидании, приходит за советом в публичный дом, и госпожа Корнамонтис рекомендует Изабелле послать вместо себя Нана, которой «это ничего не стоит». Блудя честь и невинность помещицкой сестры, крестьянская девушка вместо нее за соответствующее вознаграждение принимает на себя надругательства со стороны Сасаранте и тюремной стражи:

Чихийку здесь изобразит дочь чуха,
Богачку — нищенка, монашку — шлюха.

В свою очередь, де Гусман также находит себе заместителя: отец Нана, Кальяс, арендатор у де Гусмана, соглашается пойти на эшафот вместо своего помещика, если за это тот освободит его на два года от арендной платы:

За чиха чух умрет — веселая картина.
Бедняк за богача, слуга за господина!

В заключение вернувшийся в страну вице-король объявляет о помиловании как де Гусмана, так и Кальяса:

Он дал обоим жизнь, обоим волю,
Но все же равную им не дал долю.
Один за стол садится, ест и пьет,
Другой трудится, чтобы сыт был тот.

Перевод Ел. Нейштадта

Сохранив почти целиком фабульный остов комедии Шекспира, Брехт, однако, подверг его во всех звеньях пародийному снижению. Не чистая и бескорыстная любовь соединила Нана с де Гусманом, а шантаж, с одной стороны, и материальный расчет — с другой. Не к святому отцу обратилась Изабелла за советом, а к содержательнице публичного дома. Не любящая, покинутая жена идет на свидание вместо Изабеллы, а панята ея проститутка и т. д. И все эти приемы пародийного снижения в своей совокупности подчеркивают и подкрепляют полемически заостренную идею Брехта, проходящую красной нитью через всю его пьесу,— отказ признавать за рекламируемыми в буржуазном обществе чувствами и моральными категориями общечеловеческое, надклассовое значение, не зависящее от социальных различий.

Пьеса «Круглоголовые и остроголовые» — антифашистская параболa, выполненная средствами сатирического гротеска, была написана Брехтом под свежим впечатлением прихода Иберина-Гитлера к власти. И в последующие годы писатель не терял своего «героя» из виду. В той же гротесково-параболической манере он написал пьесу «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» («Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui», 1941). Действие этой пьесы происходило в Чикаго, и сценический рассказ о гангстерах и их покровителях инсказательно воссоздавал историю прихода Гитлера и его преступной клики к власти. При отсутствии фабульной связи и общности действующих лиц обе пьесы как бы составили своеобразную антифашистскую сатирическую диологию.

Обе пьесы изобилуют «эффектами очуждения», носили подчеркнуто условный, исключаяющий иллюзию характер и довольно последовательно воплощали принципы эпического театра. Но, выдвигая свои теоретические положения, Брехт не сопровождал их никакими монополистическими притязаниями или нигилистически высокомерным отрицанием других форм реалистического искусства. Он не отвергал их даже в пределах собственной творческой практики, и, например, написанные им в те же годы одноактная пьеса «Винтовки Тересы Каррар» («Die Gewehre der Frau Carrar», 1937) и сцены «Страх и нищета в Третьей империи» («Furcht und Elend des Dritten Reiches», 1935—1938) были выдержаны вполне в духе драматического («аристотелевского») театра, в духе бытового и психологического «жизнеподобного» реализма.

Антифашистская, связанная с актуальными событиями Гражданской войны в Испании пьеса «Винтовки Тересы Каррар» была развитием той линии, которая ранее намечалась в инсценировке горьковской «Матери». Образ революционного пролетария, сознательного борца Педро Хакероса, идейный перелом в сознании главной героини, которая освобождается от пагубных иллюзий нейтралитета и аполитичности и познает суровую необходимость классовой борьбы,— все это заставляет вспомнить о пьесе «Мать». Но «Винтовки Тересы Каррар» выгодно от нее отличаются большей глубиной психологического анализа.

В 24 сценах «Страх и нищета в Третьей империи» Брехт развернул широкую панораму жизни рабочих, крестьян, интеллигенции, мелкой буржуазии — различных слоев населения гитлеровской Германии. С необычайным мастерством вскрыл он фальшь и двусмысленность, которые проникли во все поры общественного и частного быта граждан фашистского государства. В империи страха и лицемерия произносимые вслух слова далеко не всегда выражали действительные мысли и чувства людей, их подлинное душевное состояние. Детальный анализ таких сцен, как «Правосудие» («Rechtsfindung»), «Жена-еврейка» («Die jüdische Frau»), «Шпик» («Der Spitzel»), «Меловой крест» («Das Kreidekreuz») и др., несомненно продемонстрировал бы высокое совершенство, достигнутое Брехтом в искусстве диалога, лаконичного, точного и в то же время бесконечно богатого различными оттенками мысли, косвенными и приводящими значениями, тонким и выразительным подтекстом. Он по-

казал бы то филигранное мастерство, с которым писатель корректирует прямой смысл произносимых слов переосмысляющими их обстоятельствами сценического действия и сюжетных ситуаций.

Ограничимся по необходимости одним примером. Сцена «Меловой крест» начинается с довольно привычной (хотя бы по рассказам Чехова), вполне уютной и даже комической ситуации: ухажер на господской кухне, или к кухарке пришел свататься пожарник. Но первоначальное впечатление быстро рассеивается: на кухне разыгрывается не забавная бытовая сценка, а острый и сложный социальный поединок.

Штурмовик туп и хитер одновременно. Туп своей природной тупостью, хитер — благоприобретенной в отряде натренированной хитростью. Он прыжится от самодовольства и полон сознания своей значительности. Реплики его кратки и загадочны («Ночное учение!», «Служебная тайна!») — пусть все видят, что он — важная персона, что ему доверены государственные секреты. Горничная так и льнет к нему с расспросами, но расспросы эти — не столь выраженное ее любопытства, сколь некий жест показа в сторону штурмовика: смотрите, мол, вы (т. е. кухарка и шофер) — какой у меня дружок, человек значительный!

Самодовольство и хвастовство штурмовика, казалось бы, должны сочетаться с самоуверенностью, с ощущением своей силы и власти. На самом же деле, он — холуй, ни на минуту не забывающий о своем ничтожестве. Хелонский инстинкт в нем неискореним. Фашизм разбудил в нем зверские наклонности, он патакан на погромы и на убийства. Врываться в квартиры, объявленные «марксистскими» или «еврейскими», ему не только позволено — это и есть его служба, его «ночное учение» и «служебная тайна». Но ему отнюдь не все позволено, и он не смеет забывать о «своем», т. е. отведенном ему в обществе месте. Он сидит, развалился, на кухне, держит грозные речи и жрет изысканный харч с барского стола. И вдруг... «А господа не нагрянут, Анна? А то я тут сижу и наблюдаю рот деликатесами...» Фашистская власть дала ему право бить и громять, но лишь в пределах начальственных указаний. Господа остались господами, а он — сверчок, который должен знать свой шесток.

Конечно, штурмовик — прежде всего балдт и погромщик. Но он и трагикомическая фигура, в некотором роде обманутый и обиженный. Его по дешевке купили обещаниями всеобщего равенства и «народной общности», и вот теперь, выставляясь перед господской челядью, он не может освободиться от ревнивых сомнений: а не обманут ли он? Так ли высоко он на самом деле вознесен, как это внешне кажется? Взять хотя бы историю с сапогами. Предлагали вроде за счет казны — берп, ребята, выбирай! Раз казенные, он и взял те, что получше. А потом — здравствуйте, платить надо. Вот тебе и «народная общность»!

Впрочем, штурмовик сумел кое-чему научиться у своего «фюрера». С каким демагогическим пафосом, без тени смущения, называет он трудовые деньги своей невесты «нашими общими сбережениями!» И все же доверие горничной к нему рушится не только потому, что он попросту оказался мошенником, растратившим ее деньги. Причины здесь более сложные. При всей политической неразвитости Анны, уроки Тео идут ей впрок, в ней начинает брезжить социальное самосознание. Видя, какие подлые ловушки расставляет беднякам ее жених, она вспоминает, что «ее отец тоже безработный». Она прозревает и понимает, что перед ней подлец, способный на все.

«Страх и нищета в Третьей империи» как образчик «аристотелевской драматургии» является в творчестве Брехта равноправной вершиной, достигающей высоты лучших творений его эпического театра. Эти лучшие творения Брехта следуют непрерывной чередой, начиная с его исторической хроник «Мамаша Кураж и ее дети» и параболлической легенды «Добрый человек из Сычуани».

«Мамаша Кураж и ее дети» («Mutter Courage und ihre Kinder», 1939)



В Московском клубе парашютистов

Слева направо: Рене Аркос, Нина Камнева, Франс Мазереель, Бертольт Брехт, С. М. Третьяков. Май 1935

писалась в преддверии второй мировой войны. Перед мысленным взором писателя уже вырисовывались зловещие очертания надвигающейся катастрофы. Его пьеса была словом предостережения, в ней был заключен призыв к немецкому народу не обольщаться посулами, не рассчитывать на выгоды, не связывать себя с гитлеровской кликой узами круговой поруки, узами совместных преступлений, совместной ответственности и расплаты.

Анна Фирлинг по прозвищу «мамаша Кураж» — маркитантка времен Тридцатилетней войны. Она и ее дети — сыновья Эйлиф и Швейцаренц и немая дочь Катрин — с фургоном, груженным ходовыми товарами, отправляются в поход вслед за Вторым финляндским полком, чтобы пожить на войне, обогатиться среди всеобщего разорения и гибели. Фельдфебель провожает фургон зловещей репликой:

Войною думает прожить —
За это надобно платить.

Проходит двенадцать лет — следуя по дорогам Тридцатилетней войны, фургон мамашы Кураж исколесил Польшу, Моравию, Баварию, Италию, Саксонию... И вот он появляется в последний раз. Его влачит, низко согнувшись в непосильном напряжении, немощная одинокая старуха, неузнаваемо изменившаяся под тяжестью перенесенных страданий, не разбогатевшая, а напротив, обнищавшая, заплатившая войне дань жизнью всех своих троих детей.

Кураж, как это часто бывает с несознательными и политически непросвещенными людьми, ничему не научилась, не извлекла уроков из трагической судьбы своей семьи. Пережив потрясение, она узнала об его общественных встоках «не больше, чем подопытный кролик о законах биологии»³⁴. Если в шестой картине в порыве горького разочарования она восклицает: «Будь проклята война!» — то уже в следующей картине,

³⁴ Bertolt Brecht. Stücke, Bd. VII, S. 207.

находясь на вершине временного делового успеха, она снова уверенной походкой шагает за своим фургоном и поет «Песню о войне как великой кормилице». И даже в последней картине, после всех ударов судьбы, мамаша Кураж все еще не потеряла надежд на обогащение, из последних сил она тянет фургон за уходящим полком.

Такая трактовка образа Кураж иногда вызывала нарекания по адресу Брехта. Известна полемика по этому поводу между Фридрихом Вольфом и Брехтом³⁵. Своим оппонентам, которые хотели бы, чтобы Кураж осознала свои заблуждения и подвергла их развернутой критике, Брехт мог бы ответить словами Маяковского: «Надо, чтобы не таскались с идеями по сцене, а чтобы с идеями уходили из театра». Приблизительно ту же мысль высказывал и сам Брехт: «Зрители иной раз напрасно ожидают, что жертвы катастрофы обязательно извлекут из этого урок... Драматургу важно не то, чтобы Кураж в конце прозрела... Ему важно, чтобы зритель все ясно видел»³⁶. Да, Кураж ничему не научилась, из ее уст зритель не услышит полезного наизидания, но ее трагическая история, разыгрывающаяся перед глазами зрителя, просвещает и учит его, учит распознавать и ненавидеть грабительские войны. Слепота Кураж делает зрителя зорким.

И еще одна философская идея заключена в пьесе. Детей мамаша Кураж приводит к гибели их положительные задатки, их хорошие человеческие свойства. Правда, эти положительные задатки по-разному развились в каждом из них, но в той или иной форме они присущи всем трем. Эйлиф погибает жертвой своей неутолимой жажды подвигов, своей (извращенной в условиях разбойничьей войны) храбрости. Швейцарец расплачивается жизнью за свою — правда, наивную — честность. Катрин, совершив героический подвиг, умирает из-за своей доброты и жертвенной любви к детям. Так логика сценического повествования приводит зрителя к революционному выводу о глубокой порочности и бесчеловечности такого общественного строя, при котором лишь подлость обеспечивает успех и процветание, а добродетели ведут к гибели. В этом выводе заключен беспощадный приговор жестокому миру насилия и корысти.

Впрочем, этот и другие выводы вытекают из пьесы очень сложным путем. Брехт отнюдь не отсекает противоречивые явления действительности, осложняющие авторскую концепцию, он не обманывает зрителя и не предлагает ему дешевых утешений, — с горечью показывает он, как жизнь (данная жизнь!) либо ломает, либо сгибает людям хребет и принуждает, подчас даже смелых и сильных, к «великой капитуляции». Показывает он и неисцелимую слепоту Кураж. Суммируя все эти моменты беспощадного реализма в пьесе, некоторые западные критики приходят к выводу, что в ней сказываются — пусть даже против воли автора — его глубоко скрытые фатализм и отчаяние по поводу обреченности человека, бессилия его разума и воли, что пьеса «идеологична», не принадлежит ни к какому «политическому или философскому направлению», что она «оказывает глубоко пессимистическое действие»³⁷, и т. д.

Между тем в пьесе отчетливо выражена совсем другая позиция. 11-я картина. «Императорские войска угрожают протестантскому городу Галле». Старики-крестьяне, полные сочувствия к жителям города, среди которых и их родные с малыми детьми, сетуют на свое бессилие. Они возносят молитву богу, чтобы он, всемогущий, спас стариков и младенцев от грозящей им гибели. Время от времени они прерывают молитву, обмениваясь неуверенными репликами: «Стало быть, мы ничего не можем по-

³⁵ См.: Friedrich Wolf und Bertolt Brecht. Formprobleme des Theaters aus neuen Inhalt.— «Theaterarbeit», Dresden, o. J., S. 253—255.

³⁶ Bertolt Brecht. Stücke, Bd. VII, S. 207.

³⁷ Franz Norbert Menneier. Brecht— Mutter Courage und ihre Kinder.— «Das deutsche Drama von Barock bis zur Gegenwart». Bd. II. Düsseldorf, 1958, S. 397. Работа Меннемайера содержит ряд справедливых и тонких наблюдений, приводящих к столкновению с ее общими выводами.

делать?». «Да уж, видно, ничего не поделаешь». Не столько к богу, сколько к самим себе и своей совести обращают они эти заклинания, себя спешат уверить в собственном бессилии. Чем больше они ждут от бога, тем меньше требуют от себя. Но в то время как они многословно высказывают «добрые чувства», не обязывающие их ни к каким поступкам, на сцене возникает параллельно-контрастное действие: немая Катрин, которой мысль об опасности, угрожающей детям, мучительна и непереносима и которая не прячется за лицемерную формулу «мы ничего не можем» и не перекладывает человеческих обязанностей на бога, в самоотверженном порыве, ценой собственной жизни спасает город Галле. Эти два параллельных действия на сцене (вернее — бездействие и действие) с параболическим лаконизмом и в то же время с исключительной силой и выразительностью отвечают на вопросы о пассивном подчинении судьбе и о возможности активной человеческой воли.

Хотя «Мамаша Кураж» не является в собственном смысле слова параболой, а скорее хроникой или исторической драмой, но и ей во многом присуща двушлановость и иносказательность. Сопоставление начального эпизода, в котором Кураж с тремя детьми отправляется на войну, не ожидая худого, с верой в барыш и удачу, — с заключительным эпизодом, в котором потерявшая на войне своих детей, по существу все уже потерявшая в жизни маркитантка с тупым упорством тянет свой фургон по проторенной дороге в мрак и пустоту, — это сопоставление содержит в себе параболически выраженную общую идею пьесы о несовместимости материнства (и шире: жизни, радости, счастья) с военной коммерцией. Торговка Кураж — смертельный враг матери Кураж. Эту мысль несет в себе параболический сюжет пьесы в целом, причем большая парабола распадается на малые, на отдельные иносказательные ситуации. Параболически, в частности, все эпизоды, связанные с поочередной утратой Кураж ее детей: в каждом из них воплощена коллизия торговки и матери. Эйлифа вербовщик сумел увести потому, что Кураж на минуту отвлеклась, увлеченная продажей пряжки. Швейцарца мать проторговала, можно сказать, в буквальном смысле этого слова. Свою дочь Катрин Кураж не устерегла дважды: на нее напали и изувечили, когда она по поручению матери ходила за товаром, ее убили, когда мать оставила ее одну без надзора и защиты, уйдя в город по торговым делам.

Мысль о диалектике добра и зла, об органической враждебности всего жизненного уклада буржуазного общества добрым («продуктивным», как их называет Брехт) началам человеческой природы с большой поэтической силой была выражена в следующей пьесе писателя — «Добрый человек из Сычуани» («Der gute Mensch von Sezuan», 1938—1942). Брехт нашел удивительную форму, условно-сказочную и одновременно конкретно-чувственную для воплощения, казалось бы, отвлеченной философской идеи. Взаимовраждебные и друг друга исключают действия «добрый» Шен-Де и «злого» Шои-Да оказываются взаимосвязанными и друг друга обуславливающими, да и сами «добрый» Шен-Де и «злой» Шои-Да, как выясняется, — вовсе не два человека, а один «добро-злой». Так, через необычный, своеобразный сюжет Брехт раскрывает противоестественное и парадоксальное состояние общества, в котором добро ведет к злу и лишь ценой зла достигается добро.

Но пьеса «Добрый человек из Сычуани» не ограничивается констатацией и анализом этого уродливого социального феномена. Постно-филантропической позиции трех богов, которые требуют, чтобы человек был добр, и при этом ханжески закрывают глаза на общественные условия, мешающие ему быть таковым, — этой позиции писатель противопоставляет революционное требование изменения мира.

В «Добром человеке из Сычуани» Брехт достиг высокого искусства эпической, повествовательной драматургии. В частности, он очень широко и изобретательно применяет технику «цитирования», т. е. такого по-

строения сценического действия, при котором оно является как бы «цитатой» в устах повествователя, живой материализацией его рассказа.

В восьмом эпизоде пьесы госпожа Ян, выйдя к рампе и обращаясь к публике, говорит: «Я должна вам рассказать, как мой сын, благодаря мудрости и строгости всеми уважаемого господина Шои-Да превратился из опустившегося человека в полезного...» После еще нескольких повествовательных фраз госпожи Ян ее рассказ передается уже в виде сценического действия и диалога, время от времени прерываемых комментариями госпожи Ян, которая выступает в этой сцене главным образом как рассказчица, но в отдельные моменты также и как действующее лицо своего рассказа.

Этот прием в творчестве Брехта не нов, но новым и необычным является здесь следующее обстоятельство: эпический (рассказ и комментарий у рампы) и драматический (действие и диалог) планы рассказа госпожи Ян противоречат друг другу, как бы спорят между собой и опровергают друг друга. У рампы госпожа Ян с материнской гордостью хвалит своего сына Суна, восхищенно комментирует его поведение, а на сцене мы видим Суна в действии, совершающим один за другим коварные, корыстные, эгоистические поступки, подлые и предательские по отношению к товарищам. Несостоятельность комментария доказывается действием. Этот прием «несостоятельности» комментария провоцирует зрителя на несогласие, он ведет к тому, что, сопоставив эпический и драматический планы, зритель приходит к выводам, противоположным тем, которые госпожа Ян провозглашает у рампы. По поводу этой сцены Анджей Вирт делает справедливое замечание, видя в ней отличный пример, «доказывающий, что литература может быть безусловно тенденциозной, не освобождая публику от обязанности самостоятельно мыслить»³⁸.

После «Доброго человека из Сычуани» Брехт временно покидает почву условно-сказочного сюжета и создает классические образчики социальной комедии, во многом воспроизводящей национальный колорит и историческую обстановку, но в то же время последовательно выдержанной в духе эпического театра с присущей ему условностью. К комедиям такого типа относились «Господин Пунтила и его слуга Матти» («Herr Puntila und sein Knecht Matti», 1940) и «Швейк во второй мировой войне» («Schweyk im Zweiten Weltkrieg», 1941—1944).

Действие первой из этих пьес разворачивается в Финляндии. Брехт разоблачает паразитическую эксплуататорскую сущность помещика Пунтилы и в его лице помещичьего класса вообще. Можно было бы, конечно, вывести на сцену помещика в его наиболее обычном и привычном виде, ставшем уже традиционным, т. е. хама, невежду, деспота, самодура, стяжателя... и только. Но такой помещик — заурядное явление, которое зрителем уже не будет восприниматься остро и интенсивно, не вызовет у него новых мыслей, не обогатит его общественный опыт и, следовательно, не будет способствовать глубокому и всестороннему познанию им классовой природы помещика. Поэтому на помощь приходит «эффект очуждения»: автор находит такой ракурс, такой угол зрения на предмет, при котором истинная сущность явления раскрывается глубоко и по-новому, проливая на это явление новый свет и активизируя критическую мысль зрителя.

Помещик Пунтила — это именно такой «очужденный помещик». Он страдает мучительной болезнью, существо которой излагает своему шоферу Матти следующим образом: «Матти, я больной человек!... Я припадочный... Это со мной бывает раза четыре в год. Просыпаюсь — вдруг чувствую: трезвый в стельку!... Обычно я совсем нормальный, вот такой, как сейчас. В здравом уме и твердой памяти. И вдруг наступает припа-

³⁸ Andrzej Wirth. Über die stereometrische Struktur der brechtschen Stücke.— «Sinn und Form», zweites Sonderheft Bertolt Brecht, S. 375.

док. Начинается обычно со зрения. Вместо двух вилок (*он поднимает и показывает одну вилку*) я вижу только одну!... Я вижу только половину мира. А затем и еще хуже: как накатит на меня этот самый припадок скотской, бесчувственной трезвости, я просто становлюсь зверем...».

Болезнь, как видно, не шуточная, ибо дело здесь не только в том, что двоятся вилки, но и в раздвоении личности самого Пунтилы. Этот человек живет как бы в двух мирах: почти всю жизнь он проводит в состоянии нормального опьянения, но изредка впадает в состояние патологической трезвости. Хмель: сентиментальность, безрассудство. Трезвость: разум, расчет. Пьяный Пунтила — самый пылкий народолюбец, полный возвышенных, прекраснодушных излияний. Он готов заключить в объятия своих слуг, ратует за свободу, равенство и братство, проповедует любовь к людям, проливает слезы умиления по поводу красот родной финской природы. Но наступает неизбежный «припадок», и трезвый Пунтила — это уже совсем другой человек, в котором его классовая сущность сказывается в самой прямой и грубой форме: он выжимает последние соки из своих батраков, помыкает бесправными людьми как скотиной, пышет злобой против «красных» и прочих смутьянов...»³⁹.

Частые и быстрые переходы Пунтилы из одного состояния в другое приводят к многочисленным комическим положениям и блестящим по остроумию эффектам. Вот перед нами Пунтила трезвый, Пунтила — зверь. Стакан водки в глотку и почти мгновенно происходит чудесное преобразование: перед нами Пунтила пьяный, Пунтила-человек. Ведро холодной воды на голову, и снова происходит превращение: черты лица каменеют, возникает злая маска, перед нами снова Пунтила трезвый. Так, сатирический характер переходит в юмористический и снова в сатирический.

Но не в этом главная ценность данного «эффекта очуждения»: через двуплановость образа Пунтилы ярче и острее постигается его социальная сущность. Дело в том, что и пьяный Пунтила — все равно помещик. Его велеречивое благородство и порывы к социальному братанию носят сугубо платонический характер. Он и во хмелю себе на уме и никогда не теряет рассудка настолько, чтобы в пьяном виде подписывать контракты, нанимать батраков и вообще заниматься практическими делами. Это он откладывает до очередного «припадка».

Пьяному Пунтиле противостоят люди трезвые не только физически, но и в смысле своего пролетарского классового сознания. Это прежде всего шофер Матти. Он знает цену своему хозяину, понимает простые истины классовой борьбы и глух к проповедям народной общности и братства эксплуататоров и эксплуатируемых. И как бы Пунтила ни заговаривал ему зубы, он твердо знает, что хозяин есть хозяин, а рабочий есть рабочий, что один восхищается благами жизни, потому что владеет ими, а другой, чтобы восхищаться ими, должен сначала ими завладеть. Пьяный Пунтила, расчувствовавшись до слез, декламирует: «О, благословенная Финляндия! О, наше небо, наши озера, наши леса! Признайся, Матти, что у тебя замирает сердце, когда ты все это видишь!». И трезвый Матти «покорно» отвечает: «У меня замирает сердце, когда я вижу ваши леса, господин Пунтила!»

Другим примером «эффекта очуждения», воплощенного в центральном мотиве всей пьесы, может служить (написанная в сотрудничестве с Лионом Фейхтвангером) драма «Сны Симоны Машар» («Die Gesichte der Simone Machard», 1941—1943). Как и комедия о Швейке, она уже тесно связана с событиями второй мировой войны. Действие ее происходит во Франции в июне 1940 г. в обстановке немецко-фашистского вторжения и народного бедствия, предельно обнажившего противоречия между миром

³⁹ Аналогичный образ имеется в известном фильме Чарли Чаплина «Огни большого города», возможно, оказавшем влияние на Брехта.

собственников, предателей Франции, и миром тружеников. На этом фоне и разыгрывается трагедия Симоны Машар, девочки с наивной детской психологией и чистой, полной жертвенной готовности любовью к родине. Она совершает самоотверженный патриотический поступок, уничтожает склад с горючим, чтобы им не завладели немцы, и, погибая, пробуждает сознание долга у своих соотечественников.

При изображении Симоны Машар Брехт вводит своеобразный «эффект очуждения». Склонившись над корзиной с бельем, Симона с удвоением читает книгу о Жанне д'Арк, простой крестьянской девушке, которая спасла Францию, и в ее воображении картины реальной жизни начинают переплетаться с впечатлениями, почерпнутыми из книги. Симоне снятся сны, которые придают всей пьесе двуплановый характер: действие ее происходит то наяву, в городке Сен-Мартен, во дворе отеля, в июне 1940 г., то во сне, во Франции XV в., в Орлеане, Реймсе, Руане... Симона видит себя в снах Орлеанской Девой, мэром городка г-н Филипп Шавэ оказывается королем Карлом VII, фашист Оноре Фэтэн — предателем герцогом Бургундским, владетель отеля Анри Супо — коннетаблем главнокомандующим, а его мать — королевой Изабо...

Этот второй, отдаленно-исторический план пьесы, передаваемый через сны Симоны, с особой отчетливостью оттеняет социальное значение современных событий, происходящих на первом плане: история Жанны д'Арк и ее гибели в результате предательства коллаборационистов XV в. как бы служит для зрителя тем мерилom добра и зла, с помощью которого он дает оценку и выносит моральный и политический приговор современной «пятой колонне». Когда капитан Фэтэн и мать и сын Супо переходят из яви в сон, из современного плана в план исторический и занимают свои места в классическом и всенародно известном сюжете о патриотизме и предательстве, то через этот «эффект очуждения» антипатриотическая и антинациональная сущность подобных людей становится еще более явной, идея пьесы — еще более убедительной.

В снах Симоны сохраняются многие внешние приметы реального плана: Карл VII оказывается мэром, у которого королевская мантия накинута поверх пиджака, телохранителями Жанны д'Арк выступают шоферы Робер и Морис, у которых средневековые латы надеты поверх рабочих комбинезонов и т. д. Такая неполнота перевоплощения имеет своей целью оградить сознание зрителя от иллюзий подлинности второго плана, подчеркнуть его зависимость и связь с первым, реальным планом и тем самым облегчить зрителю проведение аналитических сопоставлений между историей и современностью.

Пьеса «Швейк во второй мировой войне» относится к еще по сей день недостаточно оцененным шедеврам брехтовского наследия. Написанная в самый разгар антифашистской войны, эта пьеса выражала непоколебимую уверенность драматурга в силе и жизнестойкости народов перед лицом массового уничтожения и террора. Действие в пьесе протекает в «высших сферах» и в «низших сферах». В «высших сферах», где всем изображениям приданы псевдомонументальные, бессмысленно-гигантские размеры, правит и распоряжается Гитлер. А в «низших сферах» живут «маленькие люди» — Швейк и ему подобные. Ими помывают всякие шарфюреры и блокляйтеры, их истязают гестаповцы, и они не сопротивляются, выполняют приказы, а между тем именно они — уже одним фактом своего существования — расстраивают все планы Гитлера.

Гашековский Швейк был для Брехта выражением «истинно отрицательной позиции народа, который сам является единственной положительной силой»⁴⁰. Позиция народа отрицательна прежде всего по отношению к деспотическому государству и честолюбивым, одержимым «вели-

⁴⁰ Bertolt Brecht. Arbeitsjournal. Zweiter Band. 1942 bis 1955. Frankfurt am Main, 1973, S. 371.

кими» планами правителям, которые видят свою историческую миссию в том, чтобы в принудительном порядке внушать простым людям «их» образ мыслей и образ действий, не давать им ни грана свободы, ни минуты покоя, а все время руководить и командовать, приказывать и направлять, подчиняя «высокой» цели всю их частную жизнь. И хотя для всяческих фюреров именно возможность жестоко помыкать людьми и является первым условием осуществления их «призвания», тем не менее народ для них — враждебная сила, постоянная, раздражающая помеха. Он раздражает их тем, что «плевать хотел на всемирную историю и героическую жизнь» (как ее понимают эти фюреры), раздражает своей — обременительной для господ — дурацкой привычкой есть и пить, своей неистребимой потребностью в земных радостях и человеческом счастье.

Поэтому Швейк для фашистских диктаторов — довольно твердый орешек. Он так же неуязвим для яда, топора и виселицы, как божок счастья из задуманной Брехтом, но оставшейся не написанной оперы⁴¹. Поведение Швейка, его невозмутимость в любой, самой опасной обстановке и его конечное торжество над всеми угрозами и кознями обнаруживают, по меткому определению Г. Э. Хольтхузена, «тайную силу безвластных и тайное бессилие властителей»⁴². Жертвенно-романтический порыв, героика Сопротивления Швейку чужды, и при формально-логическом подходе к нему он сойдет за верноподданного и даже едва ли не за «коллаборациониста». А между тем такие, как он и ему подобные, обрекают на провал все «грандиозные» планы Гитлера и его сатрапов, ибо и повиновение, доведенное до абсурда, может оказаться особо опасной формой Сопротивления, особо опасной, так как неуличимой.

«В Австрии однажды был случай, — рассуждает Швейк, — когда правительство запретило стачку, но железнодорожники остановили все движение на восемь часов только тем, что они стали неукоснительно исполнять все без исключения пункты инструкции о безопасности на транспорте. Здесь — ключ к натуре Швейка с ее сущностью и видимостью: тайное лукавство под личиной простодушной искренности, своя вполне определенная цель, прикрываемая неудержимым потоком якобы наивной, нарочито-бестолковой болтовни, хитрая усмешка под маской столь подкупающей серьезности и «официально засвидетельствованного» идиотизма, сопротивление и саботаж под видом безграничной лояльности и усердия.

Швейк с его неисповедимой логикой и удивительным ходом мысли, с присутствием ему до абсурда официальной идеологии и фразеологии, с его немислимыми параллелями и ассоциациями — поистине бездонный кладезь «отчужденного мышления». Из этого кладезя, Брехт сумел извлечь огромный художественный эффект. В этом смысле прежде всего непередаваемо великолепен по заключенному в нем богатству косвенных значений язык Швейка. Это — лишенный малейших черт официальности или книжности богемский диалект, своими грамматическими и лексическими аномалиями контрастирующий с бездушной мертвенной «правильностью» языка пруссаков. Швейк многоречив. Он говорит так много и притом так часто противоположное тому, что думает, что с каждым словом становится яснее, что же именно он думает. Он объясняется как бы от противного. Чем больше произносится вздора, тем больше подразумевается правды, и эту произнесенную правду зритель отлично слышит сквозь произносимый вздор. Вранье, описывая круги вокруг правды, тем самым точно засекает ее координаты.

Эту коварную подоплеку, казалось бы, вполне благонамеренных речей Швейка чуют своим натренированным на разоблачении крамолы нюхом

⁴¹ Замысел оперы «Странствия божка счастья» («Die Reisen des Glücksgottes») о неподвластном никаким гонениям, никакому террору стремлении человека к радостям жизни, замысел, который Брехт вынашивал в течение многих лет, внутренне связан со швейковской темой.

⁴² Hans Egon Holthusen. Kritisches Verstehen. München, 1961, S. 94—95.

Буллинггер и ему подобные, их не вводят в заблуждение ни ортодоксально-фашистские (разумеется, с элементом пародийности) речения Швейка, ни выкрикиваемый им ни к селу ни к городу «Хайтлер!» (т. е. «Хайль Гитлер!»). Слушая его, они испытывают чувства замешательства, недоверия, ярости... Ярости — главным образом по поводу неумличности Швейка, который на самых опасных поворотах своего неумержимого словоизвержения не выходит, однако, из «сектора недоступности».

Последней пьесой, написанной Брехтом в годы второй мировой войны, был «Кавказский меловой круг» («Der kaukasische Kreidekreis», 1944—1945).

В этой пьесе Брехт использовал сюжет старинной восточной легенды о тяжбе двух женщин из-за ребенка и о мудром судье, хитроумным способом распознавшем действительную мать. Но писатель внес в этот сюжет принципиальную новацию: судья отклоняет притязания действительной, кровной матери, равнодушной к ребенку и преследующей лишь корыстные цели, и присуждает маленького Михеля «чужой» женщине, которая спасла ему жизнь и самоотверженно ухаживала за ним, подвергаясь опасностям и лишениям. Дело не в кровном родстве, а в интересах ребенка и общества, т. е. в том, которая из обеих претенденток — родная или названная мать — будет Михелю лучшей матерью, любовно и разумно его воспитает. Перед судьей Аздаком стоит по существу вопрос не о праве одной из «матерей» на ребенка, а о праве ребенка на лучшую мать.

Эта притча о тяжбе за Михеля, о судьбе Аздака и его меловом круге тесно связана с другим сюжетным мотивом, развернутым в прологе, с другим спором — двух кавказских колхозов о долине, которая принадлежала одному из них, но в силу особых обстоятельств военного времени оказалась возделанной другим. Смысл сближения этих двух сюжетов (о ребенке и о долине) становится особенно понятным в свете того философского и поэтического обобщения, которое вложено в заключительные стихи пьесы:

Все на свете принадлежать должно

Тому, от кого большие толку, и значит:

Дети — материнскому сердцу, чтоб росли и мужали,

Повозки — хорошим возницам, чтоб быстро катились,

А долина тому, кто ее оросит, чтоб плоды приносила.

Перевод С. Анны

Так, из двух «частных» сюжетов вполне органически вырастает обобщенный вывод огромного исторического и социально-этического значения, рождается апофеоз социалистического гуманизма и социалистического общественного строя.

«Кавказский меловой круг» был в творчестве Брехта самым последовательным воплощением поэтики эпического театра. Все, происходящее в пьесе, — рассказ. Не в том условном смысле, что это драма, обогащенная повествовательными приемами рассказа, а в самом прямом и точном смысле этого слова — рассказ певца Аркадия Чхеидзе, восседающего на просцениуме и излагающего кавказским колхозникам старинную историю о меловом круге. Завершив свои искания в этом направлении, Брехт создал особую фигуру «рассказчика», вернее певца, из уст которого исходит все то, что зритель видит на сцене. Собственно, рассказчиком здесь выступает не один певец, а целая «эпическая группа»: певец плюс музыканты, выполняющие также роль хора. Сценическое действие и диалог здесь не иллюстрация к рассказу, а сами суть от начала до конца рассказа, но рассказ сценический, т. е. такой, в котором средства и возможности эпоса помножены на выразительность и силу воздействия драмы.

Сценическая иллюзия в «Кавказском меловом круге» невозможна не только потому, что Брехт применяет множество разрушающих иллюзию приемов, но также и потому, что зрителю, начиная уже с пролога, вну-

шено сознание: перед ним не подлинные люди, а персонажи рассказа, фигуры, созданные воображением и искусством певца, подчиненные его творческой воле. Все недоступные традиционной драме изобразительные возможности эпоса доступны певцу. Он знает и говорит о том, чего не знают или о чем не могут сказать действующие лица. Когда встречаются после долгой разлуки служанка Груше и ее нареченный, солдат Симон, при обстоятельствах, как будто бы свидетельствующих о неверности Груше, и оба в замешательстве замолкают, не в силах выразить волнующие их чувства, то певец, обладающий универсальным знанием эпического поэта, от их имени произносит ритмизированные монологи, излагающие, что они думали, но не сказали...

С другой стороны, драматический элемент в пьесе не находится в абсолютной зависимости и подчинении у эпического элемента. Власть певца над персонажами пьесы ограничена естественной логикой их отношений. Они созданы им как рассказчиком, его авторским воображением, следовательно, они существуют в его сознании, но он в их сознании не существует. Они его словно не слышат и не видят, его прямые обращения к ним не имеют влияния на их сценическое поведение. Показательный пример в этом смысле: когда певец обращается с вопросом к своей героине, Груше, то отвечает ему не она, а как бы он сам, т. е. участники его «эпической группы», музыканты. Вопросы в данном случае обращены к Груше лишь условно. На самом же деле эти вопросы и ответы суть лишь форма размышления певца о его героине, о сущности образа, рожденного его воображением.

«Кавказский меловой круг» был завершением определенного этапа в творческом развитии Брехта. Идеи эпической драматургии, которые в годы Веймарской республики высказывались писателем в форме теоретических деклараций и схем, а в его художественной практике еще не вполне вышли из стадии поисков и экспериментов, в его лучших пьесах периода эмиграции — зрелых произведениях социалистического реализма, в особенности в «Мамаше Кураж», «Добром человеке», «Господине Пунтиле», «Швейке» и, наконец, «Кавказском меловом круге» — получили высокое поэтическое воплощение. Для полной реализации идей эпического театра недоставало завершающего момента — соответственно последовательного в своих принципах сценического воплощения этих пьес. Эту возможность Брехт обрел лишь после разгрома фашизма, в Германской Демократической Республике.

АННА ЗЕГЕРС

(до 1945 г.)

Творчество Анны Зегерс — художника социалистического реализма, большого мастера эпического искусства — отражает самосознание немецкого народа за последние пятьдесят лет его драматической истории. Писательница создает широкую картину жизни нации, она выводит в своих произведениях представителей самых разнообразных общественных слоев. Среди героев ее книг стойкие, мужественные коммунисты, рабочие, крестьяне, интеллигенты, служащие, представители господствующих классов. Исторические судьбы немецкого народа в наш бурный век неизменно оказываются в центре внимания Анны Зегерс. Вместе с тем она создает произведения о жизни других народов.

Через повседневное и будничное, через индивидуально-конкретные человеческие судьбы Зегерс показывает сложные социальные процессы, исторически обусловленные закономерности общественного развития.

Одна из кардинальных тем искусства социалистического реализма — отражение роста сознания человека, его гражданских, созидательных устремлений. По существу это тема горьковской «Матери». Анна Зегерс активно развивает в своих произведениях эту линию. Свое главное внимание писательница направляет на переломный момент, когда в душе человека появляются ростки нового отношения к действительности. Художественная целостность творчества Зегерс во многом связана с изображением политического и нравственного роста человека.

Большое внимание Зегерс уделяет анализу психологии рядового человека, представителя народа. Логикой всех своих произведений она подводит к мысли о том, что в народных массах скрыты колоссальные, еще не полностью пробужденные силы, которые могут противостоять реакции. Для творчества писательницы стала типичной ситуация «первого шага», т. е. изображение человека в переломный момент, когда он от политической пассивности переходит к борьбе и в нем пробуждается сознание своей личной ответственности за судьбы родины.

Проблема роста народного сознания, принятия решения, выбора пути, встающая в позднем творчестве Анны Зегерс, определяется нашей эпохой, основное содержание которой составляет переход человечества от капитализма к социализму. Художник социалистического реализма, Анна Зегерс чутко улавливает морально-психологические конфликты, отражающие большие общественные сдвиги и свидетельствующие о духовном и политическом росте и обновлении человека.

Многообразны литературные традиции, на которые опирается Анна Зегерс. Сама писательница подчеркивает, что еще в молодости на нее оказали большое влияние Толстой и Достоевский, а из немецких писателей Лессинг, Клейст, Бюхнер.

Творчество и общественно-политическая деятельность Анны Зегерс

пользуются всеобщим признанием и большим «морально-политическим авторитетом»¹. О ее широкой международной известности, о горячей симпатии немецких деятелей культуры свидетельствует книга «Письма ее друзей»², вышедшая в 1960 г. в связи с 60-летием писательницы³.

1

Анна Зегерс (Anna Seghers, псевдоним Нетти Радвани, урожд. Рейлинг) родилась 19 ноября 1900 г. в городе Майнце. Образование она получила в Кельнском, а затем в Гейдельбергском университете, где изучала филологию, историю и искусствознание.

Уже первое крупное произведение Анны Зегерс — повесть «Восстание рыбаков» («Der Aufstand der Fischer», 1928), отмеченная вместе с рассказом «Грубеч» («Grubetsch») премией имени Клейста, принесла писательнице литературную известность. В ней изображено восстание измученных нищетой рыбаков, проходившее под лозунгом: «Три пятах пая и семь пфеннигов за кило рыбы и новые тарифы». Классовое сознание восставших слабо развито, само восстание носит характер стихийного бунта. Оно подавлено, но не проходит бесследно. «Дух мятежа» еще долго витает над рыбацким поселком, и в души людей входит упорство и непреклонность, новое для них ощущение необходимости борьбы.

Реализм повести проявляется прежде всего в описании повседневной жизни рыбаков. Анна Зегерс воспроизводит картины тяжелого, безрадостного существования замученных голодом людей. Костлявые, «обглоданные нищетой» мужчины, истощенные болезненные дети, старуха, которая перед смертью просит накормить ее хоть раз досыта, — все эти образы и детали потрясают своей трагичностью. Уже здесь намечается характерная для всего творчества Зегерс манера письма: создавать образ отдельными резкими мазками. Анна Зегерс выступает как мастер скатого, энергичного языка, преемственно связанного еще с традицией экспрессионизма. В «Восстании рыбаков» она применяет художественную структуру, которая будет повторяться в ее последующих романах, — повествование начинается как бы с конца, а все происшедшее ранее воспроизводится ретроспективно. Такое обрамляющее взаимодействие зачина и финала придает произведениям Зегерс композиционную стройность и завершенность.

Однако «Восстание рыбаков» в целом — произведение противоречивое. Эта противоречивость проявляется в образе вождя восставших Гулля. Преувеличенное самомнение и индивидуализм, болезненная рефлексия, чувство ущербности, трусость — все эти особенности характера Гулля не были, разумеется, типичными для человека из народа, руководителя восставших тружеников. Известная усложненность образа Гулля во многом объясняется тем, что писательница здесь шла не от жизни, а искусственно конструировала образ.

Рыбаки изображены в этом первом крупном произведении Зегерс еще без психологической индивидуализации, как стихийно возникший коллектив. Их душевные переживания передаются через воспроизведение об-

¹ Alexander A b u s c h. Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Berlin und Weimar, 1967.

² «Anna Seghers. Briefe ihrer Freunde». Berlin, 1960.

³ Наиболее значительные работы о творчестве Анны Зегерс: «Aufsätze über Anna Seghers und ihr Werk zum 60. Geburtstag der Dichterin». Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1960; Friedrich Albrecht. Die Erzählerin Anna Seghers. 1926—1932. Berlin, 1965; Inge Diersen. Seghers — Studien, Interpretationen von Werken aus den Jahren 1926—1935. Ein Beitrag zu Entwicklungsprobleme der modernen deutschen Epik. Berlin, 1965; Heinz Neugebauer. Anna Seghers. Ihr Leben und Werk. Berlin, 1970; Kurt Batt. Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke. Leipzig, 1973; Т. Мотылева. Анна Зегерс. М., 1953; Н. С. Лейтес. Романы Анны Зегерс. Пермь, 1966; Т. Мотылева. Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». М., 1970.

щих групповых поз, жестов, движений. Убедительнее других намечены образы пожилого рыбака Кеденека, в котором зарождается бунтарское сознание, и молодого рыбака Андреаса Бруина. Порывистый горячий юноша остро ощущает все убожество окружающей его действительности. Вспышка радости озарила его жизнь лишь однажды, когда в ответ на оскорбления и побои хозяина он, готовый к сопротивлению, схватил нож и его товарищи поддержали протест. В этот момент юноша почувствовал, что лишь в борьбе человек обретает свое человеческое достоинство. И Кеденок, и Андреас погибают. В описании их гибели содержится намек на высший смысл, заключенный в приносимых ради дела свободы жертвах.

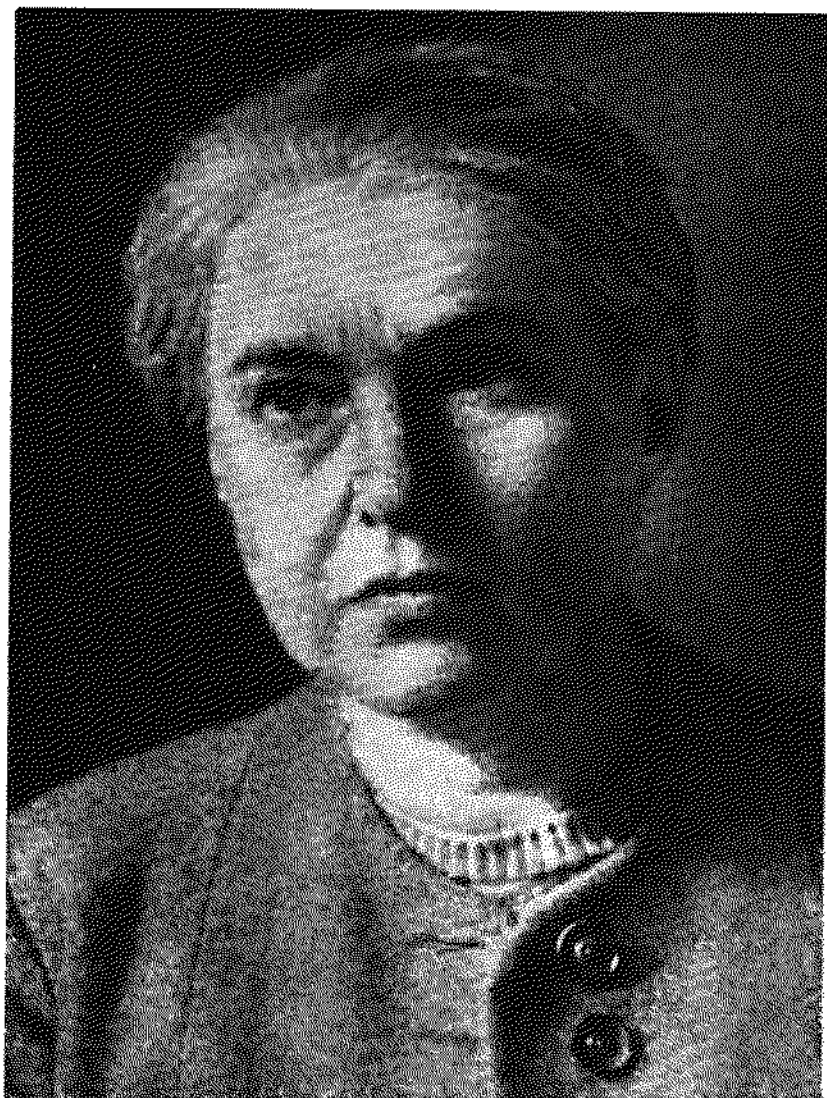
В «Восстании рыбаков» своеобразно сочетаются две тенденции — с одной стороны, предельная конкретность в изображении тяжелых будней рыбаков, картин нищеты, голода, с другой стороны, абстрактность, проявляющаяся в неопределенности времени и места действия, в недостаточно мотивированной характеристике ряда образов. Реалистическая струя в «Восстании рыбаков» сложно переплетается с чертами экспрессионизма, изображение быта — со стремлением к предельной обобщенности, масштабности. Это сочетание не было лишь данью новому художественному стилю. В сложной системе образов первого романа нашли отражение поиски писательницей собственной художественной манеры.

Для творчества Анны Зегерс, как уже было сказано, характерны произведения, в которых писательница изображает жизнь и освободительную борьбу других народов. Интернациональная тема ярко и полнокровно представлена уже в ее раннем творчестве. В рассказе «По дороге к американскому посольству» («Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft») из одноименного сборника ранних рассказов А. Зегерс, вышедшего в 1930 г., описывается демонстрация протеста парижских трудящихся, возмущенных зверской расправой американской юстиции с итальянскими рабочими Сакко и Ванцетти.

Вошедший в этот же сборник рассказ «Крестьяне из Грушова» («Bauern aus Hruschovo») отражает упорную борьбу закарпатских украинцев за свои права. Весь рассказ овеян духом фольклора, безыскусной легенды. Полный драматизма ожесточенной классовой борьбы, этот рассказ проникнут вместе с тем светлым оптимизмом, ибо весть о только что совершившейся в России Октябрьской революции дошла до затерявшейся в Карпатских горах деревушки и ободрила борющихся с правительственными войсками крестьян. Как о сказочном богатыре говорят крестьяне о Ленине.

В более широком плане тема интернационализма выражена в романе «Спутники» («Die Gefährten», 1932). Это произведение является важной вехой в творческой эволюции Анны Зегерс. Здесь уже намечены мотивы, которые найдут свое углубленное развитие в последующих произведениях писательницы. От этого романа, изображающего борьбу коммунистов Венгрии, Польши, Италии, Болгарии и Китая, тянутся нити к поздним сборникам новелл Анны Зегерс, посвященным интернациональной проблематике, таким как «Линия», «Дети», «Первый шаг». В «Спутниках» встает тема неумирающей революционной традиции, преемственности поколений. Историческая конкретность изображения действительности, ряд положительных образов революционеров свидетельствуют об успешных поисках писательницы в жанре романа.

«Спутники» начинают серию романов Анны Зегерс, в которых она стремится проследить закономерности исторического процесса, подчеркнуть активную роль личности в общественном развитии, оптимистический трагизм трудных этапов революционного движения, когда даже поражение не означает безысходности и бесперспективности. Изображая тяжелейшие испытания, выпадающие на долю революционеров, роман этот оптимистичен в самой своей основе. Это — суровый, трудный, выстраданный оптимизм борьбы, свойственный только тем, кто постигает



Анна Зеегерс

перспективу исторического развития. Сохранить бодрость духа, выдержку, мужество и веру в условиях жесточайшего террора доступно только подлинным борцам. Сильные еще больше закаляются и крепнут, слабые и маловеры в растерянности отходят от общественной борьбы.

Новые художественные задачи определили иную структуру «Спутников» по сравнению с «Восстанием рыбаков». Действие развивается пятью параллельными потоками. Таким путем писательница особенно наглядно подчеркивает единство цели, общность интересов и устремлений своих героев. Отдельные главы книги воспринимаются почти как новеллы с законченным, интенсивно развивающимся сюжетом. Конец одной главы и начало другой связаны общностью действующих лиц, композиция отличается динамичностью. Историческая значительность воспроизводимых событий, пространственный размах действия, изображение передового героя в политической борьбе придают этому роману эпические черты. Однако дробность и мозаичность отдельных эпизодов мешают целостности восприятия.

В «Спутниках» использованы некоторые художественные приемы кинематографа, например ряд быстро следующих друг за другом небольших эпизодов. Зегерс обрисовывает персонажей отдельными резкими штрихами, с большой точностью и конкретностью, экономными, скупыми средствами. Как правило, она не раскрывает биографию своих героев. Крупным планом даются несколько ярких эпизодов из их жизни, которые создают представление о характерах. Благодаря такой обрисовке действие приобретает напряженный, драматический характер. В характеристике коммунистов Зегерс прибегает к романтической патетике. Она выделяет главный стержень характера — идейную убежденность, нестигаемую волю, цельность натуры, как бы опускает все второстепенное.

«Спутники» — антифашистский роман по всему своему духу. Написанный накануне фашистского переворота в Германии, он отразил в себе тревожную атмосферу в Европе, осязаемый рост реакции. Однако через все испытания и поражения проходит оптимистическая жизнеутверждающая мысль о неодолимости прогрессивного движения.

2

После фашистского переворота Анна Зегерс была вынуждена покинуть Германию и эмигрировать во Францию, затем в Мексику. Ее творчество периода эмиграции посвящено разоблачению фашизма, строгому и трезвому анализу исторических причин, обусловивших его победу, вскрытию предательской роли социал-демократии, расчистившей путь Гитлеру. Писательницу больше всего волнует судьба ее родины. И все ее произведения этих лет отражают различные этапы современной истории Германии, все они посвящены жизни и страданиям немецких трудящихся масс. Для этих произведений характерно стремление писательницы извлечь уроки из недавних событий. Этим стремлением проникнут и ее роман «Оцененная голова» («Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932»), вышедший в 1933 г. в Амстердаме. Время действия в нем сам автор обозначает весьма точно — все события происходят поздней осенью 1932 г.

Зегерс изображает немецкую деревню в последний год Веймарской республики, непосредственно перед фашистским переворотом, ожесточенную борьбу между коммунистами и национал-социалистами за немецкое крестьянство. Нацисты действуют демагогическими, грубыми приемами — они играют на самых насущных жизненных нуждах крестьян, обещая им все, что угодно. И крестьянам хочется верить, что это правда, они невольно дают себя одурачить и запутать.

Выводя различные типы крестьян — от бедняков до кулаков, Анна Зегерс показывает, что кулачество явилось прочной базой фашизма. Книга

проникнута сознанием горькой, трагической правды. Фашизм, как проказа, входит в жизнь немецкой деревни. Основная масса крестьян слишком аполитична, слишком погружена в свои мелкие повседневные заботы, чтобы активно выступать против него. Жестокость, косность, идиотизм деревенской жизни воплощены в образе Шюхлина, садистски мучающего свою жену, немую, безропотную рабыню, кончающую жизнь самоубийством. Книга Анны Зегерс реально отражает огромные трудности, с которыми приходилось сталкиваться немецким коммунистам в их борьбе за массы крестьян.

В романе «Оцененная голова» намечается та эпическая плавность и обстоятельность повествования, которая станет характерной для позднего творчества художницы. Углубляется психологическая характеристика героев, действующие лица описываются более многогранно и полно. Писательница проявила здесь интерес не к исключительному, редкому человеку, герою и борцу, а к человеку рядовому, обыкновенному, исследовала умонастроения, быт и нравы широких крестьянских масс.

В основу сюжета следующего романа «Путь через февраль» («Der Weg durch den Februar», 1935) положены события в Австрии в феврале 1934 г., когда австрийские рабочие с оружием в руках выступили против фашизации страны, проводимой правительством Дольфуса. Анна Зегерс откликнулась на австрийские события прежде всего очерком «Последний путь Коломана Валлиша» («Der letzte Weg des Koloman Wallisch», 1934), в котором она увековечила память активного участника февральских боев, мужественного, честного человека, ценою жизни доказавшего свою преданность делу рабочего класса. Коломан Валлиш — один из самых масштабных героев-борцов в раннем творчестве Анны Зегерс. Этот очерк явился подготовкой к роману «Путь через февраль».

В композиции романа Анна Зегерс в определенной степени повторяет приемы «Спутников». Действие развивается параллельно в нескольких важнейших опорных пунктах восстания — в Вене и ее предместье Флоридсдорф, а также в Штейре, Линце, Граце, Бруке. Автор переносит действие из одного места в другое, выводит на сцену много действующих лиц. Как и в «Спутниках», это в известной мере создает впечатление мозаичности, дробности повествования. Однако так же как и «Спутники», роман «Путь через февраль» передает последовательность и развитие событий, напряжение и драматизм борьбы, героизм народа.

В романе «Путь через февраль» Зегерс изображает всю трагичность борьбы рабочих, умирающих на баррикадах и предаваемых социал-демократами. Трагический итог самопожертвования и героизма — вот то самое страшное ощущение, которое мучает защитников баррикад, убеждающихся в том, что им наносят удар в спину, предают на каждом шагу.

Анна Зегерс писала «Путь через февраль» по живым следам событий. Чтобы соблюсти историческую достоверность, она совершила поездку в Австрию и побывала во всех тех местах, где разворачивались бои. Роман носит на себе печать этой деловой, документальной конкретности.

Писательница психологически тонко передает, как изменяются все люди, прошедшие через февральские события. Даже те, кто непосредственно не участвовал в восстании, но кому так или иначе пришлось соприкоснуться с настоящими бойцами, чувствуют себя уже другими людьми, что-то новое, большое входит в их жизнь. Путь «через февраль» оказывается очень плодотворным для всех героев романа, а в конечном счете для дела революции, так как в ходе февральских событий развеялись иллюзии, исчезла вера многих рабочих в социал-демократию, глубже стало влияние компартии в массах народа. Уроки австрийских событий помогали осмыслить и те исторические процессы, которые привели к победе фашизма в Германии.

Живя в эмиграции, Зегерс много сил отдавала антифашистской борьбе. Она была одним из организаторов Союза немецких писателей, кото-

рый был основан в октябре 1933 г. в Париже, принимала участие в создании антифашистского журнала «Нойе дойче блеттер». Зегерс была делегатом Международного конгресса в защиту культуры, состоявшегося в Париже в июле 1935 г., на котором выступила с речью. Она участвовала также во втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры, состоявшемся в Испании в июле 1937 г. Свое выступление на этом конгрессе она посвятила немецким антифашистам, сражающимся как на фронтах Испании, так и в самой гитлеровской Германии.

Опыт политической борьбы против фашизма обогащал Анну Зегерс как художника, придавая еще большую идейную целенаправленность ее произведениям. В своих книгах 30-х годов она обращается к сложным процессам политического пробуждения трудящихся масс. Этой теме посвящен роман «Освобождение» («Die Rettung»), вышедший в 1937 г. в Амстердаме.

Писательница рисует жизнь немецких шахтеров во время мирового экономического кризиса 1929—1933 гг. Сюжет романа весьма прост. Семь шахтеров в результате катастрофы оказались засыпанными глубоко под землей. В течение семи дней, испытывая невероятные мучения, преодолевая страх и отчаяние, они борются за жизнь. Их мужество, воля и стойкость не оказались напрасными: горняков освобождают из-под земли, они снова среди друзей и родных. Однако освобождение из земляного плена не приносит им подлинной радости. Закрываются шахты, люди остаются без работы. Начинается мучительное, голодное пассивное существование. И это оказывается самым страшным. Привыкшие к упорному труду люди не знают, чем занять свое время. Их терзает тоска по работе, благодаря которой они чувствовали себя полезными и нужными. Пустое, бесцельное прозябание в течение нескольких лет изматывает и унижает человека.

Люди, проявившие чудеса выносливости и героизма в борьбе с природой во время обвала на шахте, оказываются бессильными перед социально-экономическими бедствиями. Их поработают мелочи повседневного убогого быта. С большим мастерством Анна Зегерс выписывает эти мелкие бытовые происшествя и создает тем самым убедительную картину однообразно-тягостной, бессмысленной жизни, лишенной подлинно человеческого содержания, когда каждый день — это «сплошная незаполнимая дыра». На примере многочисленных персонажей Зегерс раскрывает трагедию социальной пассивности. Потому-то так безотраднa жизнь безработных шахтеров, что они не борются за ее изменение, а терпеливо ждут, когда наступят лучшие времена. Политика не интересует их, о классовой борьбе они не имеют представления.

И все же писательница рисует медленный, но неуклонный процесс перевоспитания этих аполитичных, пассивных людей — перевоспитания под воздействием самой жизни. Эта эволюция особенно ярко раскрыта на примере шахтера Бенча. Рождение в нем нового сознания, новых убеждений — это сложный и трудный процесс.

Правда, верная своей излюбленной манере выводить людей, делающих лишь первый шаг к новой жизни, Анна Зегерс не изображает Бенча в его революционной деятельности, но в конце романа вплотную подводит его к ней.

Роман «Освобождение» Анна Зегерс снабдила вступлением, четко раскрывающим главные идейно-художественные линии книги. Зегерс пишет, что она хотела изобразить людей рядовых, несознательных, хотела по существу показать отсталую часть германского пролетариата. «Все лучшие силы народа заложены в них, но не пробуждены, не использованы». Эта точная лаконичная формула выявляет сложную двуединую явления. Мысль о больших потенциальных неразбуженных силах народа, провозглашенная в «Освобождении», станет одной из основных идей позднего творчества Зегерс.

Главного героя книги писательница характеризует как человека на перепутье, стоящего между двумя мировоззрениями — старым и новым. Она подчеркивает, что герой ее «жаждет истинного и всестороннего мировоззрения, которое охватывало бы всю жизнь, а не только политическую, объяснило бы ему любое явление повседневности, ответило бы на все вопросы, а не только на политические»⁴. Все многообразие человеческих связей и взаимоотношений должно быть освещено этим новым мировоззрением. В известной мере Зегерс сформулировала здесь программу собственного творчества, свое стремление к многостороннему отражению действительности. И, наконец, говорится во вступлении, это — книга «о той обычной жизни, которая требует не меньше мужества, чем стратосфера или поле битвы». Это очень важное утверждение. Сходную мысль можно встретить у Брехта.

В третьем стихотворении цикла «Колыбельные песни» («Wiegenlieder») Брехт с огромным уважением и пониманием пишет о тех повседневных битвах, которые ведет пролетарская женщина-мать:

Родить тебя — это, мой милый,
Стоит иных побед.
Мольтке, Блюхер и все полководцы —
Что бы делали их войска,
Когда бы пришлось им бороться
за каждый глоток молока?
Соска — это победа в сраженье,
Дрова — мировой вопрос.

Писатели-коммунисты Брехт и Зегерс утверждают, что повседневные будни рабочего человека требуют подчас величайшей силы характера, душевного напряжения, стойкости и выдержки. В данном случае бытописание — это один из путей раскрытия силы характеров простых людей, ибо повседневная битва с жизнью, которую ведут жены, хозяйки и матери семейств, бывает поистине героична. Вместе с тем Зегерс во многих своих произведениях подчеркивает, что быт — это трясины, которая поглощает лучшие силы человека и во многом даже предопределяет его политическую индифферентность.

В «Освобождении» писательница показывает жизнь застойную, лишенную внутреннего огня и целеустремленности. В романе мало движения, динамика. Основное свое внимание писательница уделяет двум сферам — быту и психологии, их взаимообусловленности. Герои произведения на ряд лет как бы выключены из исторического действия. И тем не менее главный герой романа Бенч делает свой первый шаг к коммунизму, который и выступает здесь как идеал, как «истинное и всестороннее мировоззрение».

На примере романов 30-х годов — «Спутники», «Оцененная голова», «Путь через февраль», «Освобождение» — мы видим, что для Анны Зегерс характерно как бы чередование художественных манер. В романах «Спутники», «Путь через февраль» изображается революционная борьба, динамические, бурные периоды истории. В «Оцененной голове» и «Освобождении» писательница воспроизводит статичное состояние, медленные подспудные процессы, происходящие в массах. Яркая экспрессия, броскость красок, географический размах, многоплановость действия, быстрое чередование кадров в «Спутниках» и «Пути через февраль» — и скрупулезная сосредоточенность на внутреннем мире людей, на тягучем, вязком быте, замедленная съемка однообразной серой жизни в «Оцененной голове» и «Освобождении». Возвращение Анны Зегерс к уже завоеванным приемам есть одновременно их видоизменение, иное, новое воплоще-

⁴ Анна Зегерс. Освобождение. М., 1939, стр. 7.

ние. Старый прием становится богаче, сложнее в новом произведении, хотя бывают и случаи некоторых художественных потерь. Тем не менее писательница неуклонно идет к синтезу своих прежних художественных завоеваний.

3

Именно таким синтезом всех предшествующих исканий художницы стал роман «Седьмой крест» («Das siebte Kreuz», 1939). Эта книга создавалась в 1937—1939 гг., ее первые главы были опубликованы в советском журнале «Internationale Literatur», значительная часть романа появилась на русском языке в журнале «Октябрь» в 1941 г. Один из экземпляров рукописи Анна Зегерс послала в США.

Когда гитлеровские войска вторглись во Францию, где в это время находилась писательница, она вынуждена была сжечь рукопись «Седьмого креста». Впервые ее роман был напечатан в 1942 г. на английском языке с того экземпляра, который писательница выслала в США.

В «Седьмом кресте» динамика развития сюжета, психологическая эволюция характеров, панорамность изображения, историческое осмысление событий, символично-лирическая сторона находятся во внутренне гармоничном соответствии и соразмерности.

Анна Зегерс рисует широкую картину немецкой действительности времен фашизма. Она выводит представителей самых различных слоев народа, раскрывает глубинные, сложные процессы, происходящие в народной толще. Композиция и сюжет романа способствуют такому всестороннему изображению Германии под игом фашизма. «Гениально найденная фабула» — так Александр Абуш определил легшую в основу романа историю побега из концентрационного лагеря. Побег семи заключенных из концентрационного лагеря дает писательнице возможность описать ужасы концлагеря, т. е. то, что описывали многие другие немецкие писатели. Однако в центре романа — события, развертывающиеся после побега. Пролетарская путя беглецов по стране, она сталкивает их с самыми различными людьми, и каждое такое столкновение является испытанием для того, на чьем пути встает беглец. Вопрос — предает или не предает? — это самый главный вопрос о том, насколько фашизм приизлил и развратил людей, проник в сознание немецкого народа.

Книга Зегерс утверждает и прославляет борьбу в самых тяжелых условиях. Эта непреклонная борьба за свои убеждения нужна не только тому, кто борется, кто в борьбе видит счастье и смысл жизни, но в еще большей степени тем людям, для которых она является примером, пробуждая в них классовое сознание, гражданскую совесть и честь, все лучшие человеческие качества.

Главным героем своего романа Анна Зегерс делает молодого коммуниста Георга Гейслера, который единственный из семи беглецов спасается. Писательница воспроизводит сложный и порою противоречивый путь становления характера коммуниста. Юлоша Гейслер отличается буйной энергией, ярким жизнелюбивым темпераментом. Само его жизнелюбие противостоит фашизму.

В концлагере Георга ждали суровые испытания, когда, как отмечает его товарищ Франц, «честь, слава и безопасность партии вдруг очутились в его руках». Именно здесь выявляется подлинный характер Георга, его истинная сущность.

В концлагере Георг встречает видного, опытного деятеля коммунистической партии Эрнста Валлау, который, по словам автора, «пережил и войну, и рурские бои, и бои в Средней Германии, и вообще все, что только можно пережить на свете». Этот человек сыграл в жизни Георга огромную роль. Он стал его учителем, наставником, непререкаемым авторитетом. Для Георга Валлау является олицетворением партии, поэтому Георг безгранично верит ему, мысленно советуется с ним в самые трудные ми-

нуги жизни. В героическом монументальном образе Эрнста Валлау уловлены и переданы какие-то черты вождя немецких коммунистов, немецкого рабочего класса — Эрнста Тельмана.

Валлау укрепил веру Георга в людей, он внушил ему твердое убеждение в том, что в Германии есть здоровые, демократические силы, которые поддержат его. Именно эта вера в существование другой, антифашистской Германии, ради которой стоит бороться, помогла Георгу перенести все испытания. Победа Георга — не случайность. Целый ряд объективных причин способствовали этому. Георг победил потому, что он сумел найти представителей демократической антифашистской Германии, потому, что он обладал революционной перспективой, потому, что он верил в правоту дела, которому отдал жизнь, потому, что для него коммунистические убеждения — это «самое сильное на свете».

В этом отличие Гейслера от мещанина Фюльграббе, который капитулирует, добровольно выдает себя гестапо, ибо у него нет внутренней убежденности, составляющей силу Георга. «Весь мир против тебя», — заявляет Фюльграббе.

Анна Зегерс последовательно проводит через весь роман мысль о необходимости и оправданности борьбы в любой, даже самой трудной обстановке. Каждый акт сопротивления фашизму имел огромное значение, ибо пробуждал в людях веру в свои силы, разрушая миф о несокрушимости фашистского режима. Очень убедительно эта мысль раскрыта на примере тех людей, которые духовно воскресли, помогая Георгу в его побеге.

Большой удачей писательницы является образ рабочего Пауля Редера, друга Георга с детских лет. В романе Пауль предстает мирным благодушным обывателем, который всецело замкнулся в кругу своей семьи, которого интересует только то, что связано с повседневными домашними радостями и горестями. Однако Пауль еще не стал убежденным и покорным слугой фашизма, его дремлющую совесть и классовое сознание можно разбудить. Это доказывает встреча с Георгом, который врывается в тихое уютное болотце семейной жизни четы Редеров. Сложные чувства овладевают душой Пауля, когда он узнает, кто такой Георг. Пауль боится за себя, за свою жену, за детей, ему хотелось бы, чтобы Георг покинул его дом. Но в нем все громче и громче начинает говорить голос совести и человечности. Он невольно задает себе вопрос — во имя чего борется Георг? Во имя чего он переживает такие страшные испытания? И сразу же возникает ответ — Георг борется не ради себя самого, не ради своего личного благополучия, он борется за счастье и свободу народа, за его, Пауля, лучшую жизнь. И Пауль решает помочь Георгу. Это решение придает ему силы, мобилизует волю, хладнокровие, выдержку. Все эти качества великолепно раскрываются на допросе в гестапо. На примере Пауля Редера Анна Зегерс утверждает большую гуманистическую мысль, красной нитью проходящую через все ее творчество: самый скромный рядовой человек способен на мужественные дела, на героические поступки. В толще народа таятся неисчерпаемые духовные силы, которые нужно суметь пробудить.

Приняв участие в судьбе Георга, воскрешаются к новой жизни бывшие коммунисты Фидлер, Герман и Франц, прогрессивно настроенный инженер Кресс. Они отошли от борьбы. Страх за жизнь, неуверенность в своих силах заставили их замкнуться в себе. Георг вернул их партии. Приобщение к антифашистской деятельности снова разбудило все их лучшие качества. Они чувствуют себя обновленными и помолодевшими.

Народ многолик, и характеристика его была бы не полной без образа пастуха Эрнста. Его мало волнуют кипящие в стране политические страсти, он бесконечно далек от них. Присматривая за стадом, он со своей собакой целые дни проводит среди полей и холмов. Эрнст воплощает в романе некое вечное народно-пантеистическое начало. Недаром он появляется на первых же страницах романа, когда писательница рассказывает

об истории прирейнской местности, где происходит действие книги. Здесь начиная с древнейших времен, «точно мыльные пузыри, возникали царства, возникали и почти сейчас же лопались». «Каждый год на этой земле происходило нечто новое, и каждый год то же самое: от мягкого затушеванного света солнца и от человеческих трудов и забот созревали яблоки и виноград». Жители этой местности хорошо помнят шум, поднятый в ознаменование фашистского переворота. «Город на том берегу был полон огней и шума. Тысячи маленьких свастик отражались в воде крендельками. Повсюду кружили бесовские огоньки. Но когда на другое утро река за железнодорожным мостом уходила от города, ее тихая сизая голубизна была все та же. Сколько боевых знамен она уже унесла, сколько флагов!»

Вечная жизнь природы, вечная жизнь народа, его мирный повседневный труд противопоставляются здесь эфемерным царствам, которые возникают и лопаются, подобно мыльным пузырям. И гитлеровский рейх — это такое же временное, эфемерное явление, это такая же грязная накипь.

Эрнст не приемлет фашизма. Он не станет участвовать в охоте за беглецом из концентрационного лагеря. Но он и не борется против фашизма. Его честность и внутреннее благородство остаются «вещами в себе». Этим людям надо разбудить, приобщить к активной исторической деятельности.

В «Седьмом кресте» уже содержится та морально-политическая дилемма выбора, решения, которая впоследствии станет основной проблемой поздних произведений Зегерс. Анна Зегерс ставит перед проблемой выбора многих персонажей романа. Большинство из них не выдает Георга и даже помогает ему. И Анна Зегерс с филигранной тонкостью психологических нюансов показывает, как каждый человек принимает такое решение, какие индивидуальные, побудительные мотивы толкают его на это.

Писательница создает также колоритные образы ярких гитлеровцев, ревностных служак фашистского режима. Таков начальник лагеря Фаренберг, выдумавший садистскую затею с крестами: после побега семи заключенных он приказал поставить семь крестов, чтобы казнить на них пойманных беглецов. Фаренбергу доставляет удовольствие мучить людей, он упирается своей властью над незащитными заключенными. Чванливое тупое животное, он кажется себе значительным именно благодаря физическому господству над людьми. Самодовольству и самоуверенности Фаренберга решительный удар наносит удавшийся побег Георга Гейслера. Фаренберг понимает, что это не только личная удача Гейслера, это свидетельство того, что нашлись люди, которые помогли беглецу. И Фаренбергу впервые пришло в голову, что власть фашизма над народом не безгранична.

Роман Анны Зегерс заметно выделяется на фоне многочисленных произведений немецкой литературы, посвященных борьбе против гитлеризма. От так называемых «концлагерных» романов он отличается тем, что писательница не ограничивается описаниями ужасов лагерной жизни, изображением палачей и их жертв, а развертывает широкую панораму жизни Германии в годы фашизма, изображает представителей почти всех социальных слоев немецкого народа. Роман «Седьмой крест» существенно отличается и от такого произведения, как, например, роман Ганса Фаллады «Каждый умирает в одиночку». Герой романа Фаллады погибает в трагическом одиночестве, о чем свидетельствует само заглавие книги. Герой романа Зегерс спасается благодаря тому, что он нашел людей, которые поддержали его, рискуя собственной жизнью. Фаллада подробно описывает, как фашизм разлагал людей, превращая их в покорных рабов. Нисколько не идеализируя истинного положения вещей, Зегерс сумела вместе с тем показать, что воля к сопротивлению не умерла окончательно в немецком народе: «Мир не заглох — он только притавился».

В «Седьмом кресте» Анна Зегерс применяет художественный прием, к которому она впервые прибегла в «Восстании рыбаков», — она выносит в начало эпилог романа. Некий заключенный рассказывает, чем кончилась история побега семи пленников Вестгофена. А кончилась она тем, что новый комендант лагеря приказал переколоть на дрова предназначенные для пыток кресты, и заключенные, затаив дыхание, смотрели, как они, потрескивая, сгорали и среди них седьмой, так и оставшийся пустым крест...

Анне Зегерс, как правило, свойственна ровная, объективная манера повествования. В «Седьмом кресте», однако, сильна лирическая струя благодаря присутствию рассказчика. Собственно все повествование — это как бы обширный подробный комментарий к тем глубоким мыслям, которые высказывает безымянный повествователь в начале и в конце романа. «Все мы знали, как беспощадно и страшно внешние силы могут терзать человека до самых глубин его существа, но мы знали и то, что в самой глубине человеческой души есть что-то неприкосновенное и неприступное навеки». Эти заключительные слова рассказчика подводят итог всему повествованию. Это «мы», эта взволнованная речь от первого лица, от лица узников концентрационного лагеря, томящихся, страдающих, надеющихся, эмоционально обогащает роман, придает ему человечность и теплоту.

Лирическое начало ощутимо и в тех местах романа, где описывается природа Германии, — здесь ясно чувствуется тоска и боль за поруганную фашистами родину.

Характерно, как сама жизнь народа под властью фашизма увидена глазами узника, вырвавшегося из концентрационного лагеря. С лихорадочной жадностью впитывает в себя Георг все впечатления от нормальной будничной жизни, которая кажется ему безмерно прекрасной. Но эта обыденная спокойная жизнь одновременно ужасает его, особенно, когда он убеждается, что многие примирились с гитлеровским игом. Постепенно будничная жизнь начинает восприниматься как страшный гротеск, дикая, уродливая фантазмагория.

Архитектоника «Седьмого креста» свидетельствует о зрелости реализма Зегерс. Писательница создает произведение полифонического строя, в котором все нити повествования, как в фокусе, сходятся на образе главного героя. Широта отражения действительности, большая историческая правда, драматическая напряженность, динамизм действия, убедительный психологизм объединились здесь в нерасторжимый, качественно новый сплав.

Один из приемов, позволивших уже в конце 30-х годов показать историческую обреченность и преходящий характер фашизма, заключается в выходе за временные рамки непосредственно описываемого в романе действия. Рамки времени раздвигаются назад и вперед. Назад — при описании рейнской местности, видевшей и пережившей не одно государство. Писательница напоминает, какая толща веков предшествует гитлеровскому рейху. И перед лицом истории нацистское государство сразу теряет свою значительность. Одновременно Анна Зегерс как бы выступает и с прорицанием будущего, облакает его в многозначительную символику. Историческое будущее страны связано с теми силами, благодаря которым остался пустым седьмой крест. Так в поэтическом, инсказательном плане, в годы, когда фашизм был особенно силен, писательница говорит о его бессилии.

«Седьмой крест» — эпопея национальной жизни, роман об исторических судьбах немецкого народа. Впервые писательница изображает жизнь страны в целом, выводя представителей различных слоев населения, развертывая перед читателем большое богатство социально-психологических типов. Книга Зегерс утверждает высокий героизм антифашистской борьбы, которая является примером для других людей, пробуждает в них

классовое сознание, гражданскую совесть и честь, высокие моральные свойства. «Седьмой крест» стал выдающимся достижением социалистического реализма в зарубежной литературе.

Своеобразным продолжением романа «Седьмой крест» стали рассказы «Конец» («Das Ende», 1945) и «Саботажники» («Die Saboteure», 1946), в которых Зегерс прослеживает дальнейшую судьбу некоторых персонажей романа.

4

«Транзит» («Transit», 1943) — свидетельство дальнейшего развития и углубления мастерства психологического анализа Анны Зегерс, роман, который во многом является связующим звеном между ранним и поздним творчеством писательницы, в частности между романами «Седьмой крест» и «Мертвые остаются молодыми». Все критики единодушно отмечают лирическую тональность «Транзита», качество, неразрывно связанное с тем, что по форме — это роман-исповедь, рассказ главного героя о важном переломном этапе его жизни. «Мне хочется рассказать все как было с самого начала» — такой простой фразой кончается первая вступительная глава. Верная своему любимому композиционному приему, Зегерс и в этом романе конец выносит в начало и строит книгу как рассказ-воспоминание.

Обычно об Анне Зегерс пишут как о мастере объективного эпического повествования, за которым как бы исчезает автор. «Транзит» свидетельствует о том, что палитра художницы более многоцветна, что ей вполне доступна глубоко лирическая, задушевно доверительная интонация. Важная причина, обусловившая интенсивную лирическую окрашенность романа, состоит в том, что книга вобрала в себя много лично пережитого, автобиографического. После вторжения гитлеровцев во Францию Анна Зегерс некоторое время нелегально жила в оккупированном немцами Париже, а последние недели своего пребывания во Франции провела в Марселе. Она своими глазами наблюдала то «светопреставление», «хаос», «бесконечное томление», «непрекращающееся бегство», которые переживали в Марселе антифашисты-эмигранты, жаждавшие покинуть страну.

Большое место в романе занимает изображение бесконечных унижительных и изнурительных юридических процедур, через которые вынуждены проходить стремящиеся уехать люди. Им необходим сложный набор виз и разрешений, добыть которые трудно. В романе постоянно подчеркивается тягостное ощущение фантастичности, призрачности, нереальности происходящего. Нужно большое волевое усилие, чтобы разорвать липкую паутину этого «невсамделишного», похожего на сон мирка. И главный герой романа, немецкий антифашист Зайдлер, делает это усилие, добивается душевной ясности, преодолевает страх и одиночество.

В книге подробно воспроизведен сложный, противоречивый процесс душевного созревания и возмужания этого человека. Зайдлер приходит к выводу, что только активная жизнь, борьба за свои убеждения является достойной человека формой существования. Все линии романа сходятся к Зайдлеру. Из них и образуется та равнодействующая, которая в конечном итоге определяет его судьбу.

«Транзит» развивает некоторые старые, уже намечившиеся, и предвосхищает ряд дальнейших тем. Сложное, противоречивое становление личности, приход к окончательному решению прослежены здесь скрупулезно, в потоке сознания.

Героическая жизнеутверждающая тема «Седьмого креста» нашла в «Транзите» свое воплощение в образе Гейнца, стойкого, мужественного коммуниста. Роль Гейнца в романе очень важна, хотя появляется он не так уж часто. В Гейнце воплощена великая революционная идея человеческой солидарности: «...Гейнец в каждую минуту своей жизни, даже в самые мрачные ее минуты был убежден, что он не один, что, где бы он

ни был, рано или поздно он встретит своих единомышленников, и если он даже случайно их не встретит, это вовсе не значит, что их нет». Гейнцу близки такие понятия, как «безусловная верность», «надежность», «неколебимая вера», и сам он является их живым воплощением. В образе Гейнца повторены черты Эрнста Валлау и Георга Гейслера одновременно. Его сильный, негнбаемый характер напоминает Валлау, жизнелюбие и незатухающая искорка в глазах — Гейслера. Все встречающиеся на пути Гейнца люди понимают его человеческую значительность и душевное величие. От Гейнца исходит большая моральная сила. Люди гордятся, когда могут помочь ему, ибо чувствуют, что такой человек этого стоит. Даже те, кто выше всего на свете ставят наживу, совершают ради него бескорыстные поступки.

Зайдлер — человек несколько иного плана. Это тоже по-своему типичный для творчества Анны Зегерс герой — ищущий, колеблющийся, мятущийся, который в конце концов приходит к определенному решению, делает свой первый шаг по пути к новой жизни. Заглавие «Транзит» имеет в романе двойное — и буквальное и переносное — значение. Последнее состоит в том, что герой проходит через определенное состояние, переживает, минует, преодолевает его, подобно тому, как минует на пути к цели еще один этап, еще одну страну. Зайдлер сам определяет свою судьбу, сам принимает решение. Он не только лист, гонимый вихрем истории, он способен стать и становится волевой, противостоящей обстоятельствам личностью. Он вырывается из тесного круга сугубо личных переживаний, он находит путь к людям, к общему делу, находит соратников, верных друзей.

В «Транзите» четко проведена мысль о силе человеческой солидарности, о том, что люди необходимы друг другу, и здесь важны все грани, начиная от простого участия, «нескольких часов уюта», когда тебе предлагают место за общим столом, кончая боевым братством единомышленников.

В романе находит воплощение еще одна тема — тема искусства. С нею связан образ писателя Вайделя, вернее, не он сам, так как он кончает жизнь самоубийством на первых страницах романа, а его произведения, его посмертная жизнь в душах людей. В книге прославляется могущество художественного слова, которое продолжает жить самостоятельной жизнью и оказывает удивительное воздействие. Читая рукопись

Вайделя, Зайдлер понимает, что это настоящее искусство, настоящий немецкий язык, от которого Зайдлер не может оторваться, «как младенец от материнской груди». Именно Вайдель возвращает Зайдлеру чувство родины, нации. Погибший писатель живет в своих творениях. Но если одних он вдохновляет, то других он пугает и настораживает. Американское консульство не хочет вгустить Вайделя-Зайдлера в свою страну. «От Вайделя осталось еще нечто настолько живое, что его боятся, что перед ним закрывают границы, что ему не разрешают въезд в страну».



Суперобложка русского издания романа Зегерс «Транзит»

Художник М. Клячко, 1961

Посмертная жизнь Вайделя — и в той любви, которую испытывает к нему его жена Мари. Она не верит в то, что он мертв. И любящий Мари Зайдлер приходит к выводу: «...бесполезно тягаться с мертвым — его можно догонять всю жизнь». В «Транзите» в своеобразной форме намечена мысль, которая найдет дальнейшее развитие и углубление в следующем произведении Анны Зегерс — «Мертвые остаются молодыми». Бессмертие книги, бессмертие революционного подвига, вечная молодость подвига — в таком сопоставлении много общего.

Обычно замечают лейтмотивы в пределах одного произведения. Но у Анны Зегерс есть лейтмотивы, переходящие из произведения в произведение. Если в «Седьмом кресте» пастух Эрнст воплощал некое вечное, народно-пантеистическое, неподвластное фашизму начало, то в «Транзите» этот мотив как бы повторен в продавщице пиццы, которая кажется Зайдлеру «прекраснейшей из прекрасных», напоминает ему «вечно юных героинь старинных сказаний». «Здесь, над морем, она всегда пекла пиццу на своей древней жаровне. Она пекла ее, когда здесь проходили народы, о которых теперь уже ничего не помнят, она ее будет печь и тогда, когда здесь пройдут новые, никому не известные народы». Писательница ищет нечто устойчивое, неизблемое и постоянное в противовес той нереальной, фантазмагорической, кажущейся кошмарным сном жизни, которую ведут гонимые судьбой эмигранты. Она находит эти вечные ценности и в устойчивости народной жизни, и в творениях литературы, и в революционных свершениях. Поэтому такое важное идейно-структурное значение имеют тема Вайделя, образ Гейнца или те страницы, где изображается жизнь народа. В конечном счете психологическая эволюция Зайдлера состоит в том, что он постигает смысл этих вечных ценностей. Он остается с простыми тружениками Франции. «Пусть их судьба будет и моей судьбой... А когда истечешь кровью на земле, которая стала тебе родной, ты не можешь исчезнуть бесследно, ты дашь начало какой-то новой жизни, подобно тому, как корни срубленного дерева дают новые побеги». Зайдлер нашел друзей-единомышленников, почувствовал силу человеческой солидарности, он готов с оружием в руках защищать от фашизма приютившую его страну, ставшую ему родной.

По существу эволюция Зайдлера — это обретение своего истинного «я». В минуту душевного прозрения и критической самооценки Зайдлер сознается сам себе, что он «растерял свой гнев», бродя по свету, что все всегда было для него преходящим, а вместе с тем ему нравилось лишь то, что постоянно. Конечное решение Зайдлера снимает это противоречие. Зайдлер как бы возвращает себе утраченную на время цельность характера, он вновь становится убежденным в правоте своего дела бойцом.

Представляют большой интерес теоретические работы Анны Зегерс. В ее литературоведческих статьях подчеркивание общественной функции искусства и гражданской ответственности художника сочетается с тонким проникновением в эстетическую сущность художественных творений. «Именно потому, что мы знаем силу искусства, так велика наша ответственность»⁵ — эти весьма характерные для Анны Зегерс слова взяты эпиграфом к сборнику ее литературоведческих работ «Вера в земное».

Писатель и народ, писатель и родина, социальное и национальное, подлинный и мнимый патриотизм, национальное чувство и националистический шовинистический угар — такие важные проблемы современности встают в статьях и выступлениях Анны Зегерс в 30-е годы, ее речах на первом и втором Международных конгрессах писателей в защиту культуры в Париже (1935) и Мадриде (1937).

В годы эмиграции для немецких писателей-антифашистов одним из самых мучительных вопросов был вопрос о том, есть ли у них еще роди-

⁵ Anna Seghers. Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrhunderten. Leipzig, 1969, S. 2.

на. И Анна Зегерс находит единственно правильный ответ: «Германия — наша страна, благодаря тем людям, которые погибли за Германию на немецких эшафотах»⁶.

В 30-е годы в антифашистской эмиграции шли споры о реализме. Документами участия Анны Зегерс в дискуссии явились два письма ее к Георгу Лукачу (1938 и 1939 гг.), в которых она отстаивает широту реалистического метода от более узкого и доктринерского толкования реализма Лукачем. Анна Зегерс пишет о возможности сосуществования разных художественных манер, защищает и отстаивает право художника на эксперимент, прокладывая дорогу новому. Она требует более чуткого и благожелательного отношения к молодым антифашистским писателям. Анна Зегерс смотрит на развитие литературы глазами художника-творца и в споре с Лукачем утверждает, что в теории надо исходить из живого современного литературного процесса, который богаче и сложнее и не укладывается в отвлеченные формулы, получившие распространение у некоторых теоретиков⁷.

В дни Великой Отечественной войны Анна Зегерс пишет статьи о Толстом и Достоевском, полные ассоциаций с современностью. В статье «Земное наследие Толстого» («Tolstois irdisches Erbe», 1942) исследовательница подчеркивает могучую силу русского народа, справившегося с наполеоновским нашествием. Статья полна гнева и возмущения бесчинствами гитлеровцев в Ясной Поляне. В статье «Князь Андрей и Раскольников» («Fürst Andrej und Raskolnikow»), имеющей подзаголовок «Военное и идеологическое вторжение Наполеона в романах «Преступление и наказание» и «Война и мир» («Die militärische und ideologische Invasion Napoleons in den Romanen «Schuld und Sühne» und «Krieg und Frieden», 1944), Анна Зегерс развивает мысль о том, что оба писателя затрагивают родственную тему. Толстой изображает победу русских над Наполеоном в Отечественной войне, Достоевский развенчивает «наполеоновскую» концепцию, идею «сильного» человека, которому «все дозволено». Анна Зегерс проводит параллель между этой идеологией и гитлеровской (презрение к «низшей расе», взгляд на человека как на «вошь»). По мысли Зегерс, проблема «Преступления и наказания» — политическая проблема наших дней. «Как немецкая молодежь будет приведена к сознанию преступления и наказания, — это, наверное, труднейший вопрос нашего поколения»⁸, — заявляет она.

В 1945 г. Анна Зегерс создает глубоко личное произведение — единственный написанный от первого лица автобиографический рассказ «Прогулка мертвых девушек» («Ausflug der toten Mädchen»), опубликованный в 1946 г. По своей главной теме рассказ перекликается с «Седьмым крестом», так как в нем поднимается важная социально-этическая тема — как вели себя люди во время гитлеровского господства. И вместе с тем в рассказе в своеобразной форме продолжена характерная для «Седьмого креста» тема внутренней человеческой стойкости и несгибаемости. Если в самой глубине души заключенных концентрационного лагеря оставалось «что-то неприкосновенное и неприступное навеки», то и для самой Анны Зегерс в «Прогулке мертвых девушек» «неразрушенными, неразрушимыми» остались многие позитивные ценности, связанные с родиной.

Анна Зегерс выступает в «Прогулке мертвых девушек» под именем Нетти — так звали ее родители и школьные подруги. Рассказ полон щемящей грусти. Находясь в эмиграции в глухой мексиканской деревушке, расположенной на краю засушливой пустыни, писательница вспоминает свое детство, прогулку, которую она совершила на пароходе по Рейну вместе со своим классом давным давно, еще перед первой мировой вой-

⁶ Там же, стр. 21.

⁷ См.: Kurt Batt. Der Dialog zwischen Anna Seghers und Georg Lukács.— «Weimarer Beiträge», 1975, N 5.

⁸ Anna Seghers. Glauben an Irdisches, S. 70.

ной. Писательница рисует светлый гармоничный мир юности, где отношения чисты и ясны, где все полны друг к другу симпатии и доброжелательности. Тем горше сопоставление с годами гитлеровского господства, когда некоторые из этих девочек, ставши взрослыми и будучи развращены фашизмом, предавали бывших подруг и учительниц.

Весь рассказ строится по принципу хронологических сопоставлений и контрастов. Категория времени приобретает значение ведущего компонента произведения. Из настоящего писательница смотрит в прошлое, но вспоминает годы юности не сами по себе, а в сопоставлении с дальнейшим ходом жизни, с дальнейшей, чаще всего трагической, участью этих некогда таких беззаботных и счастливых девочек. Это одновременное восприятие разных исторических и жизненных ситуаций определяет не только композиционную структуру всего рассказа, но даже построение отдельного предложения. Вспоминая своих школьных подруг, писательница одновременно вспоминает и их конец — одну замучили в концентрационном лагере, другая покончила самоубийством, третья погибла под обломками разбомбленного дома.

Рассказ начинается кратким диалогом: «Нет, из более далеких мест. Из Европы». Человек посмотрел на меня с улыбкой, как будто бы я ответила: «С луны», — и сразу же делается осязаемым то огромное географическое пространство, которое отделяет Зегерс от родины. Но еще большей оказывается та временная и психологическая дистанция, которая отделяет писательницу-эмигрантку Анну Зегерс от страны ее юности. Однако именно из воспоминаний юности создается в рассказе тот нетленный образ родины, который так дорог Анне Зегерс. Родной дом, улица, два больших ясеня «неразрушенных, неразрушимых», растущих по обе стороны улицы и образующих своей переплетающейся кроной как бы триумфальную арку, молодая мать — вот те воспоминания, которые приобретают под пером писательницы особую весомость и неподвластную времени прочность, разрастаясь до значения символа. Хорошо зная, что война стерла с лица земли и дом, и улицу, и деревья, писательница хранит их в памяти, увековечивает на бумаге, ибо они олицетворяют для нее родину.

Рассказ полон тоски по родине и по родным местам. Но в более широком понимании это как бы реквием по бесчисленным жертвам фашизма. Из судеб выведенных в рассказе мальчиков и девочек складывается судьба родины, судьба народа. Все принимавшие участие в прогулке девочки погибли. И только одна, писательница, оставшаяся в живых, получившая в свое время от учительницы задание описать эту школьную прогулку, словно выполняет это задание спустя несколько десятилетий.

Не выдвигая на первый план активных борцов с фашизмом, Анна Зегерс противопоставляет жестокости, лжи, ненависти простые факты человеческого достоинства и порядочности, верности своим взглядам и принципам. Это одна из линий, намеченных в «Седьмом кресте» и продолженных в «Транзите». Лирическая тональность этих романов в «Прогулке мертвых девушек» многократно усилена, поскольку основа рассказа автобиографична. Писательница воспроизводит один из эпизодов своей юности и раскрывает мысли и чувства, которые волнуют ее в драматический тяжелый момент, переживаемый немецкими антифашистами.

Произведения Анны Зегерс, написанные в годы изгнания, выражали веру в духовные силы немецкого народа и явились весомым вкладом в литературу социалистического реализма.

БРЕДЕЛЬ

(до 1945 г.)

Имя Вилли Бределя появилось в литературе в 1930 г., когда Интернациональное рабочее издательство выпустило в серии «Красный роман за одну марку» его книгу «Машиностроительный завод Н. и К.». Через год это имя было в центре эстетических споров революционного крыла немецкой литературы. Через пять лет автора романа «Испытание» знала вся Европа. Что внес в литературу этот писатель, прошедший путь от рабочего до профессионального журналиста и популярного романиста?

1

Вилли Бредель (Willi Bredel, 1901—1964) родился в семье потомственных гамбургских пролетариев. Дед его работал литейщиком на верфях. Отец был рабочим табачной фабрики. Мать приработывала поденным трудом. Начиная с деда все мужчины в семье были социал-демократами. Мальчиком Вилли Бредель познал лишения. Он наблюдал отчаянные попытки родителей вырваться из нужды и постоянно слышал разговоры взрослых о социал-демократическом движении. Подростком он пережил распри в кругу родни, вызванные политикой социал-демократов в начале войны 1914 г. Эти распри развалили некогда дружную семью, переросли в открытую политическую вражду и навсегда оставили в юной впечатлительной душе щемящую боль и протестующий вопрос: «Разве не могло быть иначе?»

Отец Бределя Карл был противником войны. Шовинистически настроенные родственники социал-демократы перестали общаться с ним. Зато в доме стали желанными гостями его друзья-единомышленники, среди которых был и Эрнст Тельман. Впоследствии Карл Бредель стал активным деятелем в профсоюзе табачников и одним из создателей организации коммунистической партии в Гамбурге.

Обстановка родительского дома оказала решающее влияние на формирование убеждений будущего писателя. В детстве он проявлял интерес к искусству. Десяти лет Вилли был принят в детскую труппу Гамбургской оперы и до шестнадцатилетнего возраста цел дискантовые партии в спектаклях. Знаменитый Карузо, гастролировавший в Гамбурге, обратил внимание на мальчика. Вилли услышал волнующие слова: «Ты поешь очень хорошо. Чтобы петь, одного голоса мало. Нужно, чтобы глубоко в тебе жило что-то большое и сильное». Но мальчик не стал певцом. Едва окончив так называемую народную школу и определившись учеником токаря на арматурный завод, Вилли Бредель вступает в профсоюз и в Социалистический союз рабочей молодежи. Ему было в это время пятнадцать лет. В шестнадцать он становится членом Союза Спартака, из которого впоследствии вырастает Коммунистическая партия Германии. Он сражается в рядах гамбургских рабочих в бурные дни революции, участвует в руководимом Эрнстом Тельманом октябрьском восстании 1923 г. в Гамбурге. После

поражения восстания Бредель на два года попадает в тюрьму. В тюремной камере он много читает, изучает жизнь и деятельность Жан-Поля Марата. Результатом этих занятий явилась небольшая книжечка «Марат — друг народа» («Marat, der Volksfreund»), выпущенная в 1924 г. Новым издательством революционной литературы в Гамбурге. Автор посвятил ее погибшим и томящимся в тюрьмах героям гамбургского восстания.

Социалистический союз молодежи оказался для Бределя своеобразным университетом. Члены союза были сообществом «веселых, жаждущих знаний и всегда готовых к спору молодых людей». «Однако меня больше всего интересовали история и литература, — вспоминает об этом времени Бредель, — и после работы я читал все, что мог найти о Крестьянской войне в Германии, о реформации, о буржуазной революции во Франции и Великой Октябрьской социалистической революции. Но я увлекался и Герштеккером, и Жюлем Верном, и Диккенсом»¹.

Знакомство с историей французской революции произвело глубокое впечатление на Вилли Бределя. «Целыми днями стоя у станка, я жил с героическими образами Великой французской революции; я лихорадочно ожидал конца работы, чтобы дома занести на бумагу свои мысли и видения. Смертельно усталый, но поддерживаемый откуда-то из глубины идущим пламенем, я писал с безумной одержимостью до тех пор, пока мать не прозвонила своего окончательного слова и не выключала свет»².

Под впечатлением романов «Девяносто третий год» Гюго и «Шуаны» Бальзака и в особенности драмы Георга Бюхнера «Смерть Дантона» Бредель пишет «три объемистые драмы: «Сентябрьская буря над Парижем» (драма о сентябрьских днях 1792 г. в Париже, в центре которой стояли образы Дантона, Дюмюрье и Марата), «Лазар Карно» (драма о создателе революционной освободительной армии), «Графх Бабеф» (драма о заговоре Союза равных в 1796—1797 гг.)»³. Драмы эти не были опубликованы, а рукописи их погибли во время бомбардировки Гамбурга в последний год второй мировой войны.

Выйдя из тюрьмы, Бредель нанялся на теплоход и в течение полутора лет знакомился с городами и людьми в Испании, Португалии, Италии и Африке. Когда судовладельцы узнали, что помощник машиниста руководит коммунистической ячейкой на корабле и печатается в коммунистической газете, его списали на берег. В. Бредель поступил токарем на гамбургский машиностроительный завод «Нагель и Кемп». Молодой рабочий своей принципиальностью и честностью быстро снискал доверие среди коллег. Его избрали в заводской совет. А вскоре после этого неподкупный защитник интересов рабочих был уволен с завода.

На протяжении всего этого времени Бредель занимался журналистской деятельностью. Он печатался в рабочих газетах «Бремер арбайтер-цайтунг», «Магдебургер трибуне», «Гамбургер фольксцайтунг», был одним из редакторов газеты «Рур-эхо», литературным рецензентом и театральным критиком «Гамбургер фольксцайтунг». Его первая книжная рецензия была посвящена «Верноподданному» Генриха Манна.

В 1928 г. по рекомендации Эрнста Тельмана Бредель становится ответственным редактором этой газеты — одного из самых ярких боевых органов коммунистической прессы Германии. Одновременно он редактирует «Норддойче цайтунг». Журналистская деятельность Бределя не осталась незамеченной. Вскоре он был обвинен в «стремлении к свержению установленного конституцией республиканского строя». Имперский суд в Лейпциге приговорил Бределя к двум годам заключения в крепости.

Но и в тюрьме Бредель продолжал свою деятельность. «Гамбургер

¹ W. Bredel. Wie ich Schriftsteller wurde. — Willi Bredel. Dokumente seines Lebens». Berlin, 1964, S. 67.

² Там же, стр. 68.

³ Там же, стр. 69.



*Вилли Бредель
во время заключения в крепости Везермюнделез*
Фотография, 1930

фольксцайтунг» всегда нуждалась в материалах для подвала, и я пообещал дать их. Я стал писать о событиях, которые в свое время пережил на машиностроительном заводе «Нагель и Кемп», и через несколько недель из этого получился настоящий большой рассказ»⁴, — писал Бредель. Рукопись своих документальных очерков Бредель послал Людвигу Ренну, только что изданный роман которого «Война» пользовался в те годы всеобщей известностью. Довольно быстро от писателя пришел благожелательный ответ: «Это то, что нам нужно»⁵.

Вскоре Международное издательство рабочих опубликовало эту рукопись под названием «Машиностроительный завод Н. и К.» («Maschinenfabrik N. & K.», 1930). «Держа книгу в руках, я спрашивал себя: «Теперь ты писатель?» Вопрос оставался открытым, но я продолжал писать»⁶, — вспомнил впоследствии Бредель. Вскоре была закончена вторая книга — «Улица Розенгоф» («Rosenhofstrasse», 1931). За ней последовала третья — «Параграф в защиту собственности» («Der Eigentumsparagraf», 1933). Литературная критика заговорила о молодом писателе, о достоинствах и недостатках его книг. И хотя в похвалах и упреках критики было много незаслуженного, хотя сам В. Бредель до конца жизни не включал эти книги в число своих художественных произведений и считал, что «три драмы и три романа были подготовкой к писательскому труду»⁷, несомненным остается факт, что в документальных повествованиях журналиста Бределя проявился талант эпического писателя.

⁴ Там же, стр. 71. См. также: В. Бредель. Письма из заключения (1931—1932). — «Литературное наследство», т. 81. М., 1969, стр. 139 и след.

⁵ Цит. по ст.: Maximilian Scheer. Porträt. — «Willi Bredel. Dokumente seines Lebens», S. 24.

⁶ W. Bredel. Wie ich Schriftsteller wurde, S. 71.

⁷ Там же, стр. 74.

Внимание к книгам Бределя и споры вокруг них становятся понятными, если учесть обстановку литературной борьбы начала 30-х годов. В это время в среде пролетарско-революционных писателей было распространено мнение, что пролетарская литература рождается из непосредственных литературных выступлений самих рабочих, что каждая газетная заметка — даже в стенной газете — является «действенной формой» этой литературы. Существовало широкое движение рабочих корреспондентов, которое представляло активную опору пролетарской литературы и было ее резервом. В литературе преобладал стиль «новой деловитости» с его тяготением к документальности. «Роман факта» рассматривался как образец современного романа, как средство борьбы против апологетической буржуазной литературы, искажавшей действительность и замазывавшей классовые противоречия.

Борьба Компартии Германии за влияние в массах выдвинула в это время перед пролетарскими писателями задачу создания массовой литературы, и большие надежды возлагались на «красный массовый роман». Ожидалось, что он «вместо конфликтов личностей и интимных страстей будет изображать конфликты времени и борьбу масс, рисуя судьбы отдельных персонажей в их действительных взаимосвязях внутри классовых сил общества... Он должен нести в массы всех слоев угнетенных революционное сознание»⁸.

Книги Бределя отвечали этим требованиям. Они были написаны рабочим о рабочих, несли на себе печать газетной злободневности, построены на фактах и обращались к широкой рабочей массе.

Будучи чем-то средним между политической публицистикой и художественной литературой, книги Бределя вводили рабочего читателя в атмосферу современных классовых битв и помогали ему найти свое место в этих боях. В книге «Машиностроительный завод Н. и К.» показано, как недовольство рабочих постепенно вырастает в открытое выступление, как коммунистической ячейке удается возглавить рабочих и организовать стачку. Стремясь показать борьбу коммунистов за влияние в массах, автор выдвигает на передний план столкновение примиренческой политики социал-демократов, засевших в рабочем совете, и революционной политики коммунистов. Молодой коммунист Альфред Мельмстер воплощает собой тот тип партийных работников тельмановского закала, к которому относился и сам Бредель и который впоследствии стал центральным героем его основных романов.

Если книга «Машиностроительный завод Н. и К.» носит чисто производственный характер и почти полностью исключает «частные» стороны жизни рабочих, то «Улица Розенгоф» посвящена социальным проблемам рабочего квартала. Бредель вводит читателя в убогие жилища пролетарского Гамбурга, показывает, как большие события дня отзываются в маленьком мире каждой семьи. И в этой книге на первом плане находится борьба коммунистической ячейки улицы за влияние в пролетарских массах. Коммунистам приходится преодолевать не только инертность, отсталые взгляды запуганных безработицей людей, но и разлагающую влияние социал-демократов и легковерие по отношению к фашистской демагогии. В. Бредель рисует галерею типов и характеров, множество человеческих судеб. И, конечно же, в центре внимания автора находятся образы классово сознательных пролетариев — руководителя ячейки Ольферса, молодых коммунистов Фрица Бурмейстера, Эльзы Лангфельд, Карла Поля. Важное значение имеет образ старого социал-демократа Куммерфельда и в особенности те острые политические споры, которые возникают между ним и Ольферсом.

Вилли Бредель был одним из первых немецких писателей, которые обратили внимание на опасность социальной демагогии фашистов. Эта

⁸ «Die Rote Fahne», 1930, N 178.

тема, намеченная в «Улице Розенгоф», стала основной в его книге «Параграф в защиту собственности», написанной в 1931 г.⁹ Нацистская пропаганда сбивала с толку и некоторые слои рабочего класса, в первую очередь безработных. Разоблачению этого беззастенчивого мошенничества и посвятил Бредель свою книгу. Не закрывая глаз на то, что нацистам удастся добиться влияния среди населения Ленндорфа, Бредель рисует самоотверженную повседневную работу коммунистов, таких как Эрнст Гельминг. Он прослеживает становление характеров и закалку молодых бойцов партии — комсомольцев Лисхен Геберт, Олли Кунце, Эриха, которые встают на место павшего Гельминга.

Эти три книги, самостоятельные по сюжету, вместе с тем внутренне связаны между собой единством общественной задачи, которую ставил перед собой Бредель. Сам автор называет их «маленькой трилогией времени рождения пролетарско-революционной литературы»¹⁰.

В литературной критике не раз отмечалось, что автору не удалось создать законченные индивидуальные характеры, что они не получили развития. Разговоры о событиях отодвигают на второй план их изображение. Политические и личные конфликты не всегда взаимосвязаны. Особенно много нареканий вызывает язык, который недостаточно индивидуализирован и изобилует оборотами и штампами, заимствованными из обихода партийных функционеров. В этом сказалась не только неопытность молодого автора, но и его взгляд на задачи писателя.

В. Бределю, как и многим другим пролетарско-революционным писателям конца 20-х — начала 30-х годов, было присуще слишком прямолинейное понимание провозглашенного Ф. Вольфом лозунга «Искусство — это оружие». На свой литературный труд коммунист Бредель смотрел в это время лишь как на одну из форм пропаганды. Находясь в гюрьме и будучи лишен возможности заниматься другой партийной работой, он зялся за перо. Но это он считал лишь временным делом. «Я думаю, что при нынешней ситуации в Германии у кадрового большевика-партийца хватает других дел, кроме писания романов», — такую точку зрения высказывает В. Бредель в письме от 20 декабря 1931 г., адресованном Международной организации революционных писателей в Москве. Он был весьма далек от тех эстетических проблем, по поводу которых вели жаркие споры Г. Лукач, Э. Оттвальт, О. Готше, О. Биха и другие, беря в качестве примера его романы.

Конечно, можно было, подобно Г. Лукачу, ограничиться мнением, что первые книги В. Бределя — плохие романы, ибо в них «художественно не разрешено противоречие между широкими, охватывающими все существовавшее, эпическими рамками его фабул» и повествовательной манерой, которая представляет «то своего рода репортаж, то своего рода отчет о собрании»¹¹. Но куда более прав оказался И. Р. Бехер, который увидел в книгах Бределя прежде всего талант писателя и старался приблизить его к профессиональному литературному труду. Он рассчитывал на помощь советских писателей. «Вы должны объяснить ему, — обращался И. Р. Бехер в бюро Международной организации революционных писателей в 1932 г., когда Бредель гостил в Советском Союзе, — важность задач пролетарской литературы и что работа в этой области не является второстепенной и т. д.»¹²

⁹ Книгу эту не удалось опубликовать в то время в Германии. Набор ее попал в руки фашистов и был уничтожен. Однако дубликат рукописи имелся у советского переводчика Д. Уманского. В его переводе роман вышел на русском языке в начале 1933 г. В 1934 г. появился украинский перевод. Немецкий читатель смог познакомиться с книгой по обратному переводу с русского языка, выпущенному в 1961 г. в ГДР.

¹⁰ W. Bredel. Der Eigentumsparagraf. Nachwort. Berlin, 1961, S. 228.

¹¹ «Linkskurve», 1931, N 11.

¹² «Sinn und Form». Sonderheft «Willi Bredel», 1965, S. 26.

Тем не менее Бредель возвратился из Москвы с твердой решимостью никогда больше не братья за перо. Он продолжал свою деятельность коммуниста-организатора и после захвата власти Гитлером. 1 марта 1933 г., когда он выступал на собрании социал-демократов с призывом к единому антифашистскому фронту, Бредель был арестован, после чего последовали тринадцать месяцев заточения в концлагере Фудсбюттель. Одиннадцать месяцев Бредель провел в одиночной камере, семь недель — в темном каменном мешке. Но фашистам не удалось сломить его дух. У него осталось одно оружие — слово, и он решил бороться с его помощью. Не надеясь выйти живым из этого ада, не имея ни бумаги, ни карандаша, Бредель стал сочинять книгу. Многие главы он переделывал по нескольку раз. «Готовые главы и отрывки я повторял в мыслях до тех пор, пока не запоминал их почти наизусть. Так я непрерывно писал тринадцать месяцев. Выходя из тюремных ворот, я контрабандой унес в голове этот роман с собой на свободу»¹³.

В. Бределю удалось нелегально пробраться в Чехословакию. В Праге роман обрел форму рукописи. Осенью 1934 г. издательство «Малик» в Лондоне выпустило книгу в свет под заглавием «Испытание» («Die Prüfung»). В течение короткого времени роман был переведен на семнадцать языков. Успех был несомненен. Не в одной документальности была причина интереса к роману «Испытание». О многом уже было известно по рассказам других очевидцев. Сила книги была в том, что свидетельства очевидца были изложены в форме романа. Указание на связь между документальной точностью фактов и художественной формой этой книги мы находим у самого писателя. «Чтобы передать в повествовании правду — и ничего кроме документальной правды, — я избрал форму романа»¹⁴, — пишет Бредель в предисловии к послевоенному изданию этого романа.

Роман, состоящий из пяти глав («Арест», «Допрос», «Концлагерь», «Освобождение», «Решение»), отличается строгой композицией. Центром его являются фигуры коммунистов Торстена и Крейбеля. Первая часть повествования строится вокруг образа Торстена, последняя — вокруг Крейбеля. Но не только судьбы этих двух людей определяют содержание книги. Роман «Испытание» — это множество судеб и жизней. Это жизнь всего Гамбурга, всей Германии, попавшей под власть фашизма.

В. Бредель представляет читателю не безликую массу фашистов вообще. Его заслугой как художника является то, что ему удалось запечатлеть фашизм в лице десятков типичных его представителей, показать его социальные корни, политические теории и практику. Корыстные интересы, возможность политической карьеры, кастовые предрассудки и националистическое воспитание приводят людей в ряды фашистов точно так же, как и асоциальный образ жизни и низменные наклонности. В рядах эсэсовцев оказывается и рабочий парень Роберт Ленцер, который поверил в обещания Гитлера, хотя впоследствии понял свою ошибку. Здесь оказывается и тюремный лекарь Брейтшнайдер, размышляющий о том, что тюрьма простирается гораздо дальше своих стен, что легче освободиться от полосатого костюма арестанта, чем от коричневой рубашки нациста; в меру своих возможностей он поддерживает политических заключенных. Основная тема книги В. Бределя — испытание человеческой личности, физических и духовных сил бойца партии. Эта тема раскрывается в первую очередь на примере Торстена и Крейбеля. Приехавший в Гамбург для налаживания подпольной работы Торстен попадает в ловушку полиции. Арестованы люди, с которыми он должен был установить связь. Всех их

¹³ Цит. по стенограмме выступления В. Бределя перед студентами МГУ 28.XI 1963, стр. 14.

¹⁴ W. Bredel. Die Prüfung. Berlin, 1954, S. 9.

№ 2
Willi Bredel
Bergedorf
Ernst Mantschstr. 8

37
Festungsanstalt Bergedorf,
d. 30.6.51.

An die Intern. Verein. der Revolüt. Schriftsteller.

Worte Genossen!

Ich komme einer Aufforderung der deutschen Sektion unseres Bundes nach und beantworte ~~zum~~ auch die beiden Fragen zur Sondernummer der Antikriegs-Literaturzeitschrift.

1. Frage - Der imperialistische Krieg.
2. Frage - Kriegsgefahr gegen die Sowjetunion.

Gleichzeitig bitte ich euch, mir mitzuteilen, ob das Roman "Maschinenfabrik N&K" von mir, schon erschienen ist.

Herztl. Grüsse dem Gen. Bela Illes.

Mit kommunistischem Gruss

Willi Bredel

Antworte zwei Fragen, die in deutscher Sprache erschienen sind.

Сопроводительное письмо Бределя из тюрьмы Бергедорф к его ответам на анкету МОПИ об отношении к империалистической войне и к военной угрозе СССР. 30 июня 1951

подвергают чудовищным пыткам. Одних забывают до смерти. Другие идут на самоубийство, чтобы спастись от нечеловеческих мук. Кажется, что с коммунистами покончено. Но многие не дают себя сломить. Выстаивает под пытками Торстен, а благодаря его поддержке, и Крейбель.

Даже на фашистов производит впечатление мужество депутата рейхстага Торстена, которого они «били почти до смерти, а он все равно не сказал ни единого слова». Торстен знает, что ему предстоят долгие годы заключения, если не смерть. Он вспоминает свою жизнь и осознает, что ему не в чем раскаиваться, не о чем сожалеть: «Твоя жизнь была правильной и хорошей».

Казалось бы, что может сделать заживо погребенный в одиночной камере человек, чем он может помочь себе и томящимся за стеной товарищам? Он может предотвратить безвольную покорность жестокой судьбе. Толстые стены казематов не только разделяют узников, но и объединяют их. Перестукивание через стену разрывает изоляцию, возникают узы товарищества, позволяющие помочь друг другу в тяжелую минуту. Старый и опытный партизек Торстен поддерживает мужество в молодом коммунисте Крейбеле, сообщает ему нужную информацию, помогает советами, наставлениями, рассеивает его сомнения. И какой бы монотонной и мучительной ни была тюремная жизнь, она остается для них исполненной высокого смысла.

Книга Бределя изобилует сценами тюремных буден, издевательств, унижений, пыток. Но благодаря тому высокому смыслу, который вкладывают в свою борьбу за жизнь мужественные коммунисты, все эти сцены не просто натуралистические описания изуверства нацистов. В них запечатлено столкновение самого благородного и возвышенного в человеке со слепым, фанатичным, разнузданным насилием. И в этом столкновении человеческий дух, носителем которого являются коммунисты Торстен и Крейбель, побеждает.

В центре повествования в двух последних главах книги стоит Крейбель, вышедший на свободу. Трудно вынести муки, которые выпадают на долю героев романа «Испытание». Но еще труднее, оказавшись на свободе, выбирать между искушением навсегда избавиться от повторения этих мук и угрозой снова оказаться в фашистском лагере смерти. Каким мужеством, какой преданностью делу партии должен обладать человек, чтобы, подобно Крейбелю, решиться пройти все сначала! Именно этими качествами и покоряет читателя его образ.

Роман «Испытание» положил начало боевой антифашистской литературе 30—40-х годов. Он во многом наметил и предвосхитил ее тематику и ее героев.

С середины 1936 г. Бредель живет в Советском Союзе. Он участвует в работе Первого съезда советских писателей, в деятельности секции немецких писателей ССП, сотрудничает в газете «Дойче центральный-тунг» и других периодических изданиях на немецком языке. Когда в 1936 г. в Москве стал выходить журнал «Дас ворт», в состав редколлегии, наряду с Б. Брехтом, Л. Фейхтвангером, входил и В. Бредель.

В 1934 г. В. Бредель публикует рассказы «Шпик» и «Неудавшийся эксперимент». Это были наброски эпизодов, рисующих антифашистское сопротивление. Бредель собирал материал для большого романа на эту тему. В основу его сюжета легли рассказы коммунистов-подпольщиков, с которыми Бредель встретился во время VII конгресса Коминтерна (1935 г.). Книга была закончена в 1937 г. и издана в Москве и Лондоне под названием «Твой неизвестный брат» («Dein unbekannter Bruder»). По замыслу она является продолжением романа «Испытание»; действие охватывает период с ноября 1934 г. по ноябрь 1935 г. и снова происходит в Гамбурге.

Некогда оживленные рабочие кварталы Гамбурга стали неузнаваемыми. «Каждый замкнулся в своих четырех стенах; один не доверяет другому; а каждое слово сначала долго ворочается во рту, прежде чем его выскажут вслух. И парни с девушками не поют больше песен; многие из них отбывают трудовую повинность, многие в концентрационных лагерях и тюрьмах, иные бесследно исчезли. Те, кто остался, молчат». Кажется, что сломлено всякое сопротивление. Однако в подполье антифашисты продолжают борьбу.

В центре повествования стоит образ молодого коммуниста Арнольда Клазена. Киномеханик Клазен вышел живым из ада фашистского концлагеря. Он знает, что, если его арестуют еще раз, смерти не миновать. И все же он находит в себе силы продолжать подпольную партийную работу. «Мужество», «Воля», «Верность» — это не только заглавия трех частей романа. Это девизы, под которыми проходит жизнь Арнольда Клазена. Автор стремится охватить почти все слои общества — от пролетариата, городской бедноты, мелкого мещанства и ремесленников до интеллигенции, чиновничества и промышленников. Ошибка, допущенная Клазеном в поединке с гестаповским агентом, оказывается роковой. Он снова попадает в концлагерь. Однако он убежден, что нацистам не удастся сломить участников Сопротивления: «Тысячи и тысячи тех, кто сегодня еще отстраняется от борьбы или даже является прямым противником ее, завтра тоже будут с нами».

Но эти надежды не оправдались. Обстановка в Германии во многом изменилась, Бределю не удалось в этом романе реалистически, во всей сложности представить сложившуюся ситуацию. Автор преувеличивал масштабы и возможности антифашистского движения в стране, зачастую выдавая желаемое за действительное. Правда оказалась более суровой и жестокой, как это удалось раскрыть другому писателю всего несколькими месяцами позднее — Анне Зегерс в романе «Седьмой крест».

Летом 1937 г. в Мадриде проходил второй Международный конгресс писателей в защиту культуры. В числе его участников был и Бредель.

Его речь на конгрессе полна ненависти к фашистам, глубокой боли за поруганную Германию и любви к ней. «Так не будем отворачиваться от нее, а обратим свой взгляд на несчастную изнасилованную Германию. Будем не только провозвестниками, но и защитниками, передовыми бойцами за ее свободу!» — обратился он с призывом к писателям мира.

После конгресса Бредель остался в Испании. Он вступил в Интернациональную бригаду. Став комиссаром батальона, он штыком и пером боролся за свободу испанского народа и тем самым за освобождение Германии. Свои впечатления, наблюдения, встречи, переживания, размышления участника гражданской войны в Испании он запечатлел в книге очерков «Встреча на Эбро. Записки военного комиссара» («Begegnung am Ebro»). Очерки были опубликованы в Париже в 1939 г. В этом же году Бредель завершил и начатую в декабре 1937 г. трехтомную историю XI Интернациональной бригады. Позднее была найдена только рукопись первого тома, озаглавленного «Мадрид». С небольшими сокращениями она была опубликована уже после смерти писателя.

3

В Париже в Национальной библиотеке Бредель снова погружается в изучение истории. Его по-прежнему интересуют французская революция и освободительные антинаполеоновские войны. Плодом этих занятий являются исторические рассказы «Комиссар на Рейне» («Der Kommissar am Rhein»), «Королевский генерал-интендант» («Der Generalintendant des Königs»), «Марсель, юный санкюлот» («Marcel, der junge Sanculotte»), «Враги Горы» («Die Feinde des Berges»), «Смерть генерала Моро» («Der Tod des Generals Moreau»), написанные в 1939 г. в Париже и Санари, а также рассказ «Победитель без победы» («Sieger ohne Sieg»), написанный в конце того же года в Москве.

Исторические параллели дают возможность на примере минувших эпох глубже раскрыть смысл классовых боев современности. Героями этих рассказов выступают люди из народа. Не менее убедительно рисует В. Бредель и врагов революции.

Самым ярким в этом цикле является рассказ «Комиссар на Рейне», посвященный Сен-Жюсту. Комиссар рейнской армии, которого Конвент облачил неограниченными полномочиями, знает, что любая слабость, любое колебание наносят ущерб революции, поэтому он требователен к себе и не прощает ошибок и слабостей другим.

Образ Сен-Жюста оказывается в одном ряду с героями-революционерами в романах Бределя. Он целиком обращен к современности. Как призыв к борьбе звучит речь Сен-Жюста перед офицерами: «Перед нами немецкие и прусские войска. Всегда помните о том, что по другую сторону Рейна сотни тысяч узников стенают от боли и взывают о помощи. В тюрьмах Германии заживо погребен народ».

К этому же циклу относятся и рассказы о патриотах, героях немецкой истории — «Победитель без победы» и «Братья витальеры». Бредель впоследствии объединил их в одну книгу, дав ей название «По военным дорогам истории». На главную тему рассказа «Победитель без победы» писатель указал сам в написанном несколько позднее очерке «Шарнхорст, Гнейзенау, Клаузевиц и буржуазная революция 1789 года» (1940). Выдающиеся немецкие деятели периода освободительных войн против наполеоновской Франции по существу сами являются детьми французской революции. Бредель убедительно раскрывает эту связь, говорит о проектах реформ Шарнхорста, ведущего борьбу с косной придворной кликой, и рассказывая, как формировалась личность главного героя очерка — Гнейзенау.

В повести «Братья витальеры» («Die Vitalienbrüder») Бредель обращается к мрачной поре позднего средневековья, когда «зависть, ложь,

жестокость властвовали над всем, когда «Священная канцелярия» сжигала, колесовала, четверговала... отвернувшихся от веры, еретиков, истребляла народы, отважившиеся усомниться в непогрешимости папы», когда над человеком был занесен меч тайного суда, знавшего только один приговор: не сумевшему оправдаться — смерть.

Беспросветному средневековому мракобесию Бредель противопоставляет яркие характеры людей, которые, несмотря ни на что, сохраняют свое достоинство, свободолюбие и бросают вызов властвующим насильникам. Таков герой повести Клаус Штертебекер, легендарный пират-мститель, защитник обиженных, предводитель морского «братства равных и справедливых». Таковы его соратники Михаил Гедеке, магистр Вигбольд, Герд Виндмахер. Именно героические натуры народных борцов больше всего интересуют автора этой повести (иногда ее называют «романом для юношества»), написанной на основе изучения хроник старых немецких городов.

Исторические рассказы В. Бределя следует оценивать в свете выдвинутого автором принципа историзма. «Ищите в моем рассказе не правду детали в фэбуле или в той или иной частности, но прежде всего историческую правду в главном и основном, социальные противоречия и столкновения того времени»¹⁵, — замечает автор.

Летом 1939 г., в разгар работы над циклом исторических рассказов, Бредель опубликовал в газете «Правда» «Воспоминание об августовских днях 1914 года». Этой автобиографической миниатюре суждено было стать зародышем социального полотна, охватывающего более чем полувековую историю немецкого пролетариата. Уже в первом абзаце воспоминаний намечено содержание романа «Отцы», положившего начало трилогии «Родные и знакомые»: «Четвертое августа 1914 года разрушило согласие в нашей семье. Мой дядя — Артур (столяр), Генрих (механик) и Густав (токарь) — и мой отец (рабочий-табачник) были социал-демократами и всегда дружно держались друг друга. Они были вместе в рабочем певческом союзе и в рабочем клубе любителей игры в скат, были вместе со своими семьями в сберегательном фереине «Зеленый май», в котором мой отец был ответственным за организацию увеселений, мой дядя и тетки запросто бывали в нашем доме, словом, мы были единою семьей. Когда наступали выборы в рейхстаг, пора, перед которой моя мать испытывала глубокое отвращение, прекращались песнопения, забывалась игра в скат, не устраивались семейные экскурсии членов союза. В это время жизнью нашей семьи владела политика. Мой отец и мой дядя бежали из дома в дом, носились вверх и вниз по лестницам и распространяли листовки социал-демократии, посещали все предвыборные собрания своей партии, в день выборов с утра и до вечера стояли с избирательными плакатами перед избирательными участками... Четвертого августа этой семейной гармонии пришел конец».

В изображении распада пролетарской семьи Бредель отразил глубокие общественные и политические процессы, затрагивающие не только рабочий класс Германии, но и все общество в целом.

Роман «Отцы» («Die Väter», в первом издании — «Родные и знакомые» — «Verwandte und Bekannte») был опубликован в Москве в начале 1941 г. Его временные рамки охватывают исторический отрезок от Парижской Коммуны до начала первой мировой войны. Это сорок лет сознательной жизни Иоганна Хардекопфа, литейщика на гамбургских верфях. Это полтора десятка лет жизни второго поколения Хардекопфов, которое, на первый взгляд, остается в лоне «единой большой семьи», но, по существу, несет в себе противоречия, раздирающие эту рабочую семью так же, как они раздирали рабочий класс Германии.

¹⁵ W. Bredel. Ein Brief des Autors an seinen Verleger. — W. Bredel. Erzählungen. Bd. 1. Berlin und Weimer, 1967, S. 165.

Иоганн Хардекопф, человек поколения 1848 г., не случайно стал убежденным социалистом. Выстрелы франко-прусской войны разбудили в молчаливом, даже робком, но исполнительном и добросовестном парне социальное сознание и глухой протест. «Молодой крестьянин-француз, которому Хардекопф проткнул грудь штыком, сосед Хардекопфа по госпитальной койке, который все шарил рукой, ища ампутированную ногу, и, главное, четыре коммунара, которых Хардекопф передал в руки версальцев и которых расстреляли тут же на проселочной дороге под Венсеном, потом — собрание в Дюссельдорфе, где выступал Август Бебель, закон о социалистах и, наконец, сберегательный ферейн «Майский цвет» — все это звено за звеном собиралось в единую цепь...»

Ферейн «Майский цвет», одним из основателей которого был Иоганн Хардекопф, стал для него символом социал-демократического движения. Подобного рода союзы начали возникать после издания исключительного закона против социалистов и запрета социал-демократической партии. Это была форма самозащиты рабочих, которые после запрещения партии стремились сохранить связь между собой.

А когда исключительный закон против социалистов был отменен, когда легальные фереины перестали быть единственной возможной формой объединения рабочих, решено было все-таки не распускать их: «Немец охотно организует и очень неохотно распускает свои союзы». То, что служило раньше легальным прикрытием социал-демократического духа ферейна «Майский цвет» (первый пункт этого «зарегистрированного общества» гласил, что оно «ставит себе целью частые встречи его членов и насаждение бережливости, свойственной нашему народу»), стало теперь основным содержанием его деятельности. Политическая жизнь в нем постепенно оскудевала.

Слишком поздно заметил Иоганн Хардекопф, что «старый социал-демократический дух» исчез из организации, которая стала делом его жизни. Но Иоганн Хардекопф, собственно, не понял, что же произошло с социал-демократической партией, не понял смысла слов Августа Бебеля о том, что разлившаяся широко река социал-демократизма теряет основную струю и заболачивается.

Позиция, занятая руководством партии в августе 1914 г., освободила старика от многих иллюзий. Но окончательно прозрение наступило, когда собственный сын ушел добровольцем на войну, заявив: «Видишь ли, отец, сначала я тоже думал: война — ну ее к дьяволу! Подальше от нее! Но когда я прочел, что социал-демократы поклонились кайзеру защищать Германию и даже кое-кто из социал-демократических депутатов записался в добровольцы, я переменял мнение». Чувство непоправимой вины сразило Хардекопфа.

На периферии романа появляются и фигуры из оппозиционного крыла партии, например Фриц Менгерс, который по своим взглядам и критике реформизма близок к немецким «левым». Но основное внимание сосредоточено на социал-демократах старого толка, на процессе перерождения созданной Августом Бебелем боевой партии пролетариата в реформистское, оппортунистическое болото. На страницах книги мы видим «руководящих товарищей» типа главного редактора «Гамбургер эх» Фридриха Бернера, вычеркивающего из записи беседы Августа Бебеля с Хардекопфом «бред о захвате политической власти», или Карла Фроме, уповающего на избирательные бюллетени и считающего их оружием сильнее пушек. Перед читателем предстают профсоюзные бонзы типа Лун Шенгузена, «феноменального выпивохи» и «реального политика», собирающегося при помощи кайзера расправиться с царизмом и свершить то, «что русским рабочим в 1905 году не удалось».

Важную роль в романе играет Карл Брентен. Выходец из среды мелкой буржуазии, вечно колеблющийся, непоследовательный в своих взглядах и пристрастиях, он вместе с другими лавочниками, портными, мяс-

никами также принимает участие в работе ферейна «Майский цвет». Он охотно выполняет свои обязанности устроителя развлечений и на этой почве сближается с костюмером гамбургского театра Паулем Папке, циником, прохвостом, умеющим устраивать свои дела.

Самолюбивый, эгоистичный и тщеславный Карл Брентен легко усваивает популярные социал-демократические лозунги. Он способен даже трезво оценивать политические события или отстаивать свое мнение, идти наперекор всем, например отказаться встать при исполнении национального гимна «Германия, Германия превыше всего». Но все, что он делает, он делает ради собственной славы. Ему не хватает последовательности, он отступает при каждой неудаче. Как подчеркивает Александр Абуш, «книга Бределя, повествующая об «Отцах», закономерно стала лучшим из написанных до сих пор романов о немецком рабочем движении накануне 1914 года»¹⁶.

Нападение фашистской Германии на Советский Союз на долгие годы приостановило работу над циклом о «родных и знакомых». Вилли Бредель целиком посвящает себя журналистской и пропагандистской деятельности. Его голос, обращенный к немцам, звучит в передачах московского радио. Из окопов слово Бределя летело к солдатам окруженной под Сталинградом 6-й немецкой армии. Он писал листовки и вел разъяснительную работу с военнопленными, стал одним из основателей Национального комитета «Свободная Германия».

Во время войны Бредель создает ряд рассказов — «Зондерфюрер» («Der Sonderführer»), «Завещание фронтовика» («Das Vermächtnis des Frontsoldaten») и др., основанных на личных наблюдениях, на художественном осмыслении материалов, почерпнутых в работе с военнопленными. Однако к литературному труду он в это время почти не обращается.

Новая пора плодотворной писательской деятельности начинается для Бределя, как и для других писателей-антифашистов, уже после разгрома нацизма и возвращения на освобожденную родину, в условиях демократических и социалистических преобразований в государстве немецких трудящихся.

¹⁶ Alexander Abusch. Über die Trilogie «Verwandte und Bekannte». — «Sinn und Form». Sonderheft Willi Bredele, 1965, S. 189.

Настоящим томом завершается начатая в 1962 г. «История немецкой литературы в пяти томах». Рассмотрение литературного процесса в Германии доведено до конца второй мировой войны. Победа над гитлеровским фашизмом явилась исторической вехой в политической судьбе страны и всей Европы, она открыла новую эпоху в культурной жизни немецкого народа, в его искусстве и литературе.

Всемирно-историческая победа антигитлеровской коалиции, главную силу которой составлял Советский Союз и его армия, создала благоприятные предпосылки для коренных перемен в Германии и прежде всего для демократизации ее общественно-политической жизни. На Потсдамской конференции летом 1945 г. союзные державы взяли на себя обязательства провести демилитаризацию, денацификацию и демократизацию Германии.

Однако если эта программа в послевоенные годы последовательно осуществлялась в Восточной зоне (аграрная реформа с ликвидацией крупного землевладения и юнкерско-помещичьего класса, конфискация предприятий активных нацистов и военных преступников, приведшая к ликвидации монополистического капитала), то в западных зонах, напротив, были сохранены помещичье землевладение, картели и тресты, а денацификация носила чисто формальный характер.

Так определились два пути развития: реставрация веймарской политической системы на западе и демократическое возрождение на востоке страны. Все это привело в 1949 г. к образованию на территории Германии двух государств с противоположным социально-политическим строем: социалистического государства немецких трудящихся — Германской Демократической Республики и буржуазной Федеративной Республики Германии. Глубокое различие социально-политических условий определило и характер духовного развития в обеих странах: сложились и в последующие десятилетия продолжали развиваться две различные немецкоязычные литературы.

Естественно, что, хотя разгром германского фашизма создал совершенно новую общественно-политическую и моральную обстановку для творчества немецких писателей, преемственная связь по отношению к традициям немецкой литературы, в особенности литературы периода Веймарской республики и антифашистской борьбы, сохранилась в послевоенные годы. Продолжали свой творческий путь и создавали новые значительные произведения выдающиеся писатели старшего поколения, мастера реализма критического (Томас Манн, А. Цвейг, Б. Келлерман, А. Деблин, Л. Фейхтвангер, Э. М. Ремарк, Г. Фаллада) и социалистического (И. Р. Бехер, Б. Брехт, Ф. Вольф, А. Зегерс, В. Бредель и др.). Недавние уроки германской истории, уроки трагические, сохранили жгучую актуальность и в новой общественно-политической ситуации. Эти уроки истории были поистине выстраданы немецким народом и находили взволнованное отражение в творчестве немецких писателей во второй половине 40-х и в 50-е годы.

Именно в это время создаются «книги-итоги», плоды глубоких и зрелых размышлений о роковом прошлом Германии — «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Слева, где сердце» Леонгарда Франка, «Поворотный пункт» Клауса Манна, вторая редакция эпопеи «Ноябрь 1918. Немецкая революция» Альфреда Деблина, «Мертвые остаются молодыми» Анны Зегерс, второй и третий романы трилогии «Родные и знакомые» Вилли Бределя...

Идейно-художественные традиции передовой немецкой литературы 1918—1945 гг. по-разному воспринимались в двух германских государствах. Антифашистская гражданственность, определенность общественной позиции, обретенные немецкими писателями в изгнании и в суровой школе Сопротивления, нашли свое органическое и вместе с тем творческое развитие в литературе Германской Демократической Республики. Сюда большинство передовых антифашистских писателей возвращается из эмиграции; именно здесь с первых же лет широко издаются их произведения, написанные в изгнании, и их наследие становится той основой, на которой развивается молодая литература новых поколений.

В Федеративной Республике Германии социально-политический и духовный климат был иным, неблагоприятным для развития прогрессивных, демократических тенденций; им приходилось пробивать себе дорогу в литературе вопреки препятствиям со стороны влиятельных реакционных сил, противостоять огромному давлению официальной пропаганды. Была своя логика в том, что на западе Германии, где национальная катастрофа породила духовный кризис, именно книги Кафки обрели новый смысл и принесли их автору славу, которой он не знал ранее. Но в конце 60-х годов, когда в ФРГ воссоздается Коммунистическая партия и в литературу приходят молодые писатели, связавшие свою судьбу с рабочим классом, в передовых кругах возникает живой интерес к пролетарско-революционной литературе 20-х годов, к поэзии Эриха Вайнера, к театру агитпропа.

Таким образом, в послевоенный период в литературах двух немецких государств находят отражение совершенно различные общественно-исторические условия и перед писателями стоят неодинаковые проблемы. Научное исследование истории литературы как ГДР, так и ФРГ является важной и насущной задачей советской германистики. Однако такое исследование уже выходит за рамки издания, завершаемого настоящим томом.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

- Абель Ф. 516
Аверинцев С. С. 526
Абуш Александр 71, 254, 278, 436, 489, 646, 666
«Агис» — коллективный псевдоним Иона Зига, Адама Кукхофа, Харро Шульце-Бойзена и др. 352
Адамов А.
 «Здесь и сейчас» 599
Аденауэр Конрад 114, 487
Адлинг Вильфрид 81
Аккеркехт Эрвин 456
Александр Гертруд (псевд.: Г. Г. Л. Александр) 33
Александр II Сербский 261
Алквиад, древнегреческий полководец 81
Альбрехт Фридрих 6, 31
Альварес дель Вайо Х. 470
Альтебергер Петер (псевд. Рихарда Энглендера) 184
Амави Пауль 459, 462
Анакер Генрих 345
Андерсен-Нексс М. 59, 253, 259, 447
Андре Эдгар 15, 505
Андреев Л. Н. 130
Андрес Стефан 387
 «Мы — утопия» 443
«Анна Зегерс. Письма ее друзей» 639
Ануи Ж. 112
Апт С. К. 614, 636
Арендт Эрих 15, 17, 443—444
Аристофан 382, 547
Аркос Р. 629
Арминий, вождь херусков 341, 343
Асеев Н. Н. 582
- Бабель И. Э. 11, 191
Байерле Альфред 291
Баймлер Ганс 443
Бакунин М. А. 451, 617
Балк Теодор (псевд. Фодора Драгутина) 256—257
Баль Гуго 522
Бальзак О. де 107, 236, 430, 449
 «Шуаны» 656
Барбюс А. 116, 200, 253, 254, 257, 259, 501, 581
 «Огонь» 169, 199—200, 535, 539
 «Письма с фронта» 258
Барклай-де-Толли М. Б. 387
- Барлах Эрнст 47—50, 335, 387
 «Беглец» 48
 «Бедный родственник» 48
 «Великий потоп» 48—49
 «Встреча» 48
 «Граф фон Ратцебург» 49
 «Мертвый день» 48
 «Мститель» 48
 «Найденый» 48
 «Настоящие Зедемунды» 48—49
 «Русский дневник» 48
 «Синий Болл» 49
 «Украденный месяц» 48
Барон Эрих 324
Бартель Макс 30, 32, 36, 40—41, 42
 «Игра с куклой» 41
 «Красный Урал» 40
 «Минский вокзал» 41
 «От Красной Москвы до Черного моря» 40
 «Площадь народной мести» 41
 «Путешествие в Россию» 40
 «Пятьдесят человек идут по городу» 41
 «Революционные стихи» 40
 «Стихи с Аргоном» 40
 «Утопия» 40
Бартельс Адольф 332
Баум Викки 116
 «Фема» 116
Баум Оскар 217, 225, 232
Бауэр Иозеф Мартин 337
Бауэр Отто 305
Бауэр Фелиция 223, 225—226, 233, 235
Бах Иоганн Себастьян 567, 587, 590
Бахмайр Генрих 568, 575
Бахофен Иоганн Якоб 517
Бebel Август 665
Бедный Д. 581
 «Главная улица» 579
 «Коммунистическая марсельеза» 579
 «Работница» 579
«Бедный Конрад», массовое народное представление 34
Безруч П. 220, 263
Безыменский А. И. 581
Беймлер Альфред 325
Беккер Ганс 397
Белинский В. Г. 297
Бёме Герберт 344—345
Бени Готфрид 15, 46—47, 166, 238, 240, 270, 331, 442
 «Большевик» 47
 «День рождения» 47
 «Драматургические сцены» 47

* Указатель составлен Р. А. Бородулиным.

- «Итака» 46
«Остров» 47
«Походы Александра как наплыв страстей» 47
«Путешествие» 47
«Современное я» 46
«Хлам» 47
«Эпилог» 47
Бентли Эрик 223
Бенцигер Ганс 391
Беньямин Вальтер 222, 428
Бергасс Н. 306
Бергенгрюн Вернер 327—328, 386, 387—393, 398, 400
«Вечный император» 387, 389
«День гнева» 389
«Искушения» см. «Тиран и суд»
«Ложь» 389
«На земле яко на небеси» 392
«Немецкое путешествие» 387
«Последнее богоявление» 389
«Соль и пепел» 389
«Тиран и суд» 389—392
Бергер Уве 399
Берендзон Вальтер 426, 476
Беренс-Тотеноль Иозефа 344
«Госпожа Мадлена» 344
«Двор Фемь» 344
Берзарин Н. Э. 140
Бервинь А. А. 279
Берман Готфрид 386
Бернадотт 398
Бернгард Георг 326
Бертрам Эрнст 28—29, 42, 44, 326, 460
«Нищие. Опыт мифотворчества» 28
Бестлейн Бернхард 352
Бехговен Людвиг ван 485, 516, 587
Бехер Иоганнес Роберт 8—11, 15, 16, 22, 31—33, 36, 38, 39, 56, 62, 114, 122—123, 155, 169, 238, 254, 257, 264—265, 268—270, 275, 277, 280—281, 331, 348, 358—359, 386, 403, 408, 415—416, 421, 428—432, 434, 437, 443—445, 452, 501—502, 555, 567—593, 602, 659, 667
«Английский горняк» 584
«Баллада о броневиках» 133, 575
«Баллада о Карле Шмидте» 584
«Баллада о сыновьях» 594
«Баллада о тачке» 584
«Баллада об азоте» 584
«Баллада об электрическом стуле» 584
«Банкир едет по полю боя» 581
«Бедняки» 570
«Безработные» 583
«Берлин» 570
«Битва» 574
«Благодарность Сталинграду» 595
«Борющийся» 568
«Братание» 571, 573
«Буржуазное болото — революционная борьба» 579
«В тени гор» 583—584
«Велкий план» 595, 596
«Весна 1915 года» 572
«Вечно мятежный» 575—576
«Во имя человека и человечества» 585
«Военная опасность и задачи революционных писателей» 582
«Возвращение Неизвестного солдата» 598
«Возрождение» 587—588
«Вперед, красный фронт!» 578, 581
«Всеми! Всеми!» 7, 575
«Второе рождение» 586, 588, 592, 594
«Высокая вахта» 595
«Высокое небо над полем боя» 594
«Ганс Бёхейм из Никластауэна» 590
«Германия», поэма 586
«Германия», стихотворение 571
«Германия зовет» 595
«Гимн Ленину» 577
«Гимн Розе Люксембург» 575
«Гимны» 576, 595
«Голодный город» 584, 585
«Город мучений» 570
«Гриммельсгаузен» 591, 598
«Деревянный домик» 591
«Десять лет Советского Союза» 595
«Для наклейки на стену» 585
«Дневник 1950 года» 577, 592
«Долог путь» 585
«Дорога в Фюссен» 595
«Жертвам мартовских боев» 568
«Завоевание» 574
«Звезд бесконечное сияние» 596
«Здесь учатся» 596
«Земля» 568
«Зимняя битва» 444, 595
«Из мира стихотворения» 587
«Из последней ночи» 576
«Изменная площадь» 585—586
«Икар» 574
«Иосс Фриц» 590
«Искатель счастья и семь тягот» 586, 588, 592, 594
«К Европе» 571—574, 596
«К миру» 572
«К молодежи» 594
«К народам» 572
«К радости» 573
«К солдатам социалистической армии» 573
«Кафе» 570
«Книга образов» 591
«Ке всем художникам и писателям Германии» 577
«Когда мы еще были детьми» 584
«Колыбельная Третьей империи» 589
«Красное войско» 583
«Крестьяне из Унтерпайсенберга» 597
«Летчик над Атлантикой» 594
«Люизит, или Единственно справедливая война» 170, 265, 580—581, 584
«Лютер» 493, 590
«Марш большевиков» 577
«Мера и направление» 587
«Месяц» 576
«Милость весны» 568
«Могила в мировой войне» 594
«Мое детство» 584
«Мои учителя» 584
«Мой путь к Ленину» 578
«Москва в октябре 1927 года» 595
«Музыка прощания» 576
«Надписи и фрагменты» 590—591
«Наш поворот» 280
«Наш фронт» 270, 583
«Немецкая интеллигенция» 578
«Немецкая пляска мертвецов 1933 года» 585
«Немецкие уроки» 588
«Новые стихотворения» 571
«Новый человек» 574
«О боге» 576, 578, 596

- «О великих принципах нашей литературы» 587
«О свободе писателя» 583
«Обновленный» 593
«Одиссей» 590
«Одним путем с тобой», цикл лирики 592
«Оды войны» 594
«Оружие» 584
«Песнь против современности» 571, 573, 596
«Пир пяти тысяч», цикл стихов 595
«Плодовое дерево», цикл стихов 595
«Победа человечества» 574
«Поездка в Теруэль» 17, 598
«Пора!» 585
«Посвящение русской революции 1917 года» 574—575
«Поэтам» 572
«Пою пятилетку!» 595
«Появление ангела» 570
«Преображение» 576—577, 596
«Привет немецкого поэта Российской Федеративной Советской Республики» 134, 575
«Пробуждение» 584
«Пролетарская колыбельная» 577
«Прометей» 590
«Прощание» 14, 438, 592—595
«Рабочие, крестьяне, солдаты» 7, 265, 576, 578, 581
«Распад и торжество» 95, 568, 570—571, 575, 596
«Речь памяти поэтов, умерших за свободу Германии» 386
«Ритмы машин» 33, 577
«Романы в стихах» 598
«Россия» 595
«Рост и зрелость» 587
«Сакко! Ванцетти!» 584
«Сборщина хлонка» 596
«Сентябрьский день 1939 года» 594
«Серые колонны» 583
«Сион» 576
«Смокинг и что за ним последовало» 34
«Сонеты» 586, 588, 592
«Социалист» 574
«Стихи для народа» 570
«Счастливый Ганс» 574
«Три гимна» 576
«Трое» 598
«Труп на троне» 579—581
«У гроба Ленина» 578—579
«Умирающий солдат» 572
«Хривика» 584
«Час смерти» 570
«Человек, идущий в строю» 583, 585
«Человек, который всему верил», поэма 597
«Человек, который всему верил», сборник 586, 597
«Человек, который молчал» 589
«Человек нашего времени» 584
«Штурм масс» 584
«Штурм Шанхая» 583
«Ялта» 592
«De Profundis Domine» 568, 570
Бехер Ульрих 436
«Библия» 154, 435, 469, 575
Бизель Иозеф 397
Бингер Ойген 350
Бивдинг Рудольф 43, 112
Бирбаум Отто Юлиус 11
Биркан П. Р. 570, 572, 580, 594
Бирквер Фрида 93
Биха Отто 659
Блайх Ганс Эрих 182
Блей Франц 428
Блём Вальтер 333
Блок А. А. 130
Блох Грета 223, 226
Блох Эрнст 432, 436
Блунк Ганс Фридрих 137, 328, 333, 342, 346
«Вальтер фон Плеттенберг» 342
«Великое плавание» 342
«Народ в становлении» 342
«Одинокий король» 342
«Сага праотцев» 342
Блюм Клара 15
Богатырев К. П. 97
Богданов А. А. 31
Боймельбург Вернер 112, 328, 333, 336, 338
«Годы без пощады» 336
«Железный закон» 336
«Заградительный огонь вокруг Германии» 336
«Отделение Боземюллера» 336
«Болотные солдаты», песни узников фашистских концлагерей 361
Бомарше П. О. К. 305—306, 561—562
Боне 138
Бонзельс Вальдемар 568
Бонхёфер Дитрих 324, 364
Бора Катарина фон 493
«Братья, смотрите, красное знамя», песни английских рабочих 38
Браун Франц 324
Брауне Рудольф 278, 279
«Девушка из Орга-Приват» 278
«Молодые люди в городе» 278
Брегер Карл 40—42, 268
«Версаль!» 41
«Товарищ, когда мы шли в строю» 40
Бредель Вилли 16, 17, 156, 257, 264, 267, 277, 279—281, 310, 323, 358, 429—432, 435, 437—438, 443—445, 452, 502, 506, 655—666
«Братья витальеры» 663, 667
«Воспоминание об августовских днях 1914 года» 664
«Враги Горы» 663
«Встреча на Эбро» 443, 663
«Граух Бабеф» 656
«Завещание фронтовика» 444, 666
«Зондерфюрер» 666
«Испытание» 16, 73, 318, 432, 437, 655, 660—662
«Комиссар на Рейне» 446, 663
«Королевский генерал-интендант» 663
«Лазар Карно» 656
«Мадрид», глава из погибшей рукописи История XI Интернациональной бригады 663
«Марат — друг народа» 656
«Марсель, юный санкюлот» 663
«Машиностроительный завод Н. и К.» 170, 277, 655, 657—658
«Неудавшийся эксперимент» 662
«Отцы» (1-я часть трилогии «Родные и знакомые») 664—666
«Параграф в защиту собственности» 281, 657, 659

- «Письма из заключения (1931—1932)» 657
- «По военным дорогам истории» 663
- «Победитель без победы» 663
- «Родные и знакомые» (трилогия: «Отцы», «Сыновья», «Внуки») 430, 438, 664, 666, 667
- «Сентябрьская буря над Парижем» 656
- «Смерть генерала Моро» 663
- «Твой неизвестный брат» 662
- «Улица Розенгоф» 277, 657—659
- «Шархорст, Гнейзенау, Клаузевиц и буржуазная революция 1789 года» 663
- «Шпик» 662
- Бредель Карл 655
- Брейгель Питер Старший 611
- Брентано Клеменс 523
- Брегон А. 54
- Брехт Бертольт 10—11, 6, 18, 23, 36, 62, 69, 93, 95, 109, 122—123, 153, 155, 162, 174, 191, 222, 262, 264—266, 269, 276, 310, 330—331, 353, 358, 380, 382, 396, 430, 432—436, 444, 445, 447, 452, 502, 538, 595, 599—637, 645, 662, 667
- «Баллада о водяном колесе» 620
- «Баллада о принятии мира» 621
- «Барабаны в ночи» 7, 600, 604—606
- «Бараний марш» 153
- «В джунглях городов» 600
- «Ваал» 600, 604—605
- «Винтовки Тересы Каррар» 434, 443, 627
- «Гитлеровские хоралы» 620
- «Говорящий «да» и говорящий «нет» 617
- «Голливуд» 621
- «Господин Пунтила и его слуга Матти» 632—633, 637
- «Дела госпожи Юлиа Цезаря» 622, 624—625
- «Диалектика и очуждение» 610
- «Добрый человек из Сычуани» 49, 174, 601, 603, 628, 631—632, 637
- «Домашние проповеди» 191, 602—604, 620
- «Жизнь Галилея» 451, 604
- «Заметки о книге Генриха Манна «Мужество» 506
- «Изверг» 622
- «Исключение и правило» 601, 617
- «Истории из календаря» 622
- «Кавказский меловой круг» 601, 636—637
- «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» 627
- «Колымбельные песни», цикл 645
- «Круглоголовые и остроголовые» 626—627
- «Куле Вампе» 601
- «Легенда о мертвом солдате» 23, 603
- «Мамаша Кураж и ее дети» 451, 601, 604, 628—631, 637
- «Мать» 601, 618, 627
- «Мероприятие» 617—618
- «О темах и форме» 607
- «Песни, стихотворения, хоры» 620
- «Песнь единого фронта» 620
- «Песнь лирических поэтов, честно заслуживающих свой гонорар» 619
- «Песнь о классовом враге» 619
- «Песнь солидарности» 601
- «Подъем и упадок города Махагони» 614, 615
- «Пять трудностей пишущего правду» 434
- «Сведборгские стихи» 620
- «Святая Иоанна скотобоев» 354, 615—617
- «Сны Симоны Машар» (в соавторстве с Л. Фейхтвангером) 601, 633
- «Сон о великой смутьянке» 620
- «Спортивная песнь» 601
- «Стихи, написанные в изгнании» 442
- «Странствия божья счастья» 635
- «Страх и нищета в Третьей империи» 434, 436, 601, 627—628
- «Трехгрошовая опера» 601—602, 613—615, 622
- «Трехгрошовый роман» 14, 602, 622—624
- «1940» 621
- «Что тот солдат — что этот» 152, 607, 612—613
- «Швейк во второй мировой войне» 601, 632—634, 637
- Бриан А. 120
- Брод Макс 122, 215, 223, 225—226, 228, 232, 234, 236—237, 253, 433, 435
- Броннен Арнольд 55, 56, 77, 331, 347, 386, 396—397, 600
- «Анархия в Зиллиане» 55—56
- «Арнольд Броннен дает показания» 56
- «Глориана» 396
- «Каталаунская битва» 56
- «Н» («Наполеон») 396
- «Отцеубийство» 55
- «Предательство» 56
- «Рейские мятежники» 56
- «Рождение молодежи» 55
- «Сентябрьская новелла» 55
- «Экссесс» 54
- Брох Герман 8, 11, 105—107, 217, 431, 446, 451—452
- «Искуситель» 106, 119, 446
- «Лунатика» (трилогия: «1888 год, Пазенов, или Романтика», «1903 год, Эш, или Анархия», «1918 год, Хугуэнау, или Деловитость») 106
- «Невинные» 106
- «Смерть Вергилия» 107, 436, 446
- «1888 год, Пазенов, или Романтика» (1-я часть трилогии «Лунатика») 106
- «1903 год, Эш, или Анархия» (2-я часть трилогии «Лунатика») 106
- «1918 год, Хугуэнау, или Деловитость» (3-я часть трилогии «Лунатика») 106
- Брукнер Фердинанд 358, 431—436, 452
- «Ибо время его истекло» 445
- «Расы» 438
- «Симон Болливар» 436, 451, 452
- Брюнинг Эльфрида (псевд.: Эльке Клемент) 348, 351
- «А кроме того лето» 351
- «Юное сердце должно странствовать» 351
- Брюс Отто 376
- Бугаевский В. А. 61
- Будиславский Герман 438
- Бук 167
- Буркхардт Якоб 526
- Бурте Герман (псевд. Германа Штюбе) 333
- Буш Эрнст 301—302, 600

Бюклер Иоганн 101
 Бюхнер Георг 90—91, 368, 380, 638
 «Смерть Дантона» 656
 Ваггерль Карл Генрих 333
 Вагенбах Клаус 232
 Вагнер Рихард 243, 480, 518
 «Парсифаль» 480
 Вайзе Мартин 352
 Вайсенборн Гюнтер 352, 353—354, 398, 618
 «Вавилон» 54
 «Девушка из Фане» 353
 «Добрые враги» 353
 «Мемориал» 354
 «Нойберша» 353
 «Одинокое стадо» 353
 «Подпольщики» 354
 «Фурия» 353
 Вайверт Эрих 8, 11, 16, 17, 38, 62, 254, 264, 266—267, 276, 282—294, 304, 358, 408, 429, 431, 434, 437, 443—444, 542, 668
 «Армиям Европы» 289
 «Балаган» 285, 287
 «Баллада о неудаче» 294
 «Баллада об императоре Нероне» 291, 294
 «Без пяти мнут герой нации» 291
 «Биржа в трауре» 289
 «Благодарственная песня предпринимателей» 291
 «Будничная баллада» 287, 289
 «Булыжники» 290
 «В преддверье желанных великих перемей» 287
 «Все, за исключением коммунистов» 288
 «Говорит «Роте фане» 288
 «Голос подпольщика» 291
 «Господа Америки» 287
 «Господа товарищи» 284
 «Гуманный тюремный врач» 289
 «24 центнера хохочут» 287
 «Добрый судья» 289
 «Другу-католику» 292
 «Имперский поэт» 291
 «Искривленное зеркало современности» 285
 «Ищут Дитмейера» 291
 «Казарма зовет» 287
 «Коричневая корова» 291
 «Корпоранты» 287
 «Красный Веддинг» 287
 «Крестьянин, вставай!» 286, 289
 «Майская песенка социал-демократа» 285—286
 «Маскарадное шествие республики» 287
 «Молодежи всего мира» 292
 «Народный фронт — фронт народов» 292
 «На истинного врага» 293
 «Наставет день» 284, 287, 290
 «Немецким женщинам» 292
 «Немецким солдатам» 293
 «О чем беспокоится Геббельс» 294
 «Обманутым» 292
 «Оторвавшись от противника» 294
 «Париж» 290
 «Песня о Красном знамени» 288
 «Покончим с позором» 293
 «Помогите Китаю!» 289
 «Правосудие в Америке» 287, 289
 «Предостережение» 288

«Призраки в Бостоне» 287
 «Продавец фарфора» 289
 «Рабочие — в единый фронт!» 292
 «Рабочий, помня об этом» 285
 «Сверхчеловек» 291
 «Светлая песня на темном дворе» 288
 «Там зреет сила» 292
 «Тихий разговор» 288
 «1525» 290
 «Убейте фашизм — и вы убьете войну» 292
 «Упрощенный способ» 291
 «Хорошо немецкому солдату» 293
 «Час Европы» 283
 «Шпейерман» (в 1-й редакции «Шпейерле») 291
 «Штрейхер» 291
 «Щука божьей милостью» 285
 «Эрих Вайнерт говорит» 287
 Вайс Эрнст 215, 217—219, 427—428
 «Звезда демонов» 218
 «Совратитель» 218
 Вайскопф Франц Карл 12, 113, 215, 219, 221, 224, 253, 259, 269, 270, 73—274, 275, 426, 435—436, 443, 492
 «В бурном потоке» 255
 «В тупике» 386
 «Искушение» 437
 «Лисси» 432
 «Прыжок в XXI столетие» 221
 «Славянская песнь» 274
 «Черновики будущего» 221
 Вайсмантель Лео 331, 387
 Вайян-Кутюрье П. 259
 Валетти Роза 186
 Валленштейн Альбрехт 147
 Валиш Коломан 643
 Вальден Герварт 46
 Вальден Грегор 166, 360
 «Мы, пропавшие» 360
 Вальдингер Эрнст 436
 Вальдраф Гюнтер 263
 Вальцель Оскар 30
 Вангенгейм Густав 34, 266
 Ванцетти Б. 584, 640
 «Варшавянка», революционная песня 34
 Вассерман Якоб 102, 184, 328
 «Письмо к другу» 24
 Ватерштрадт Берта 348, 349, 351
 «1933» 349
 Вацек В. 253
 Вацлик Ганс 340
 Вегнер Армин Т. 23, 368
 Вегнер Маттиас 426
 Ведекинд Франк 11, 58, 77, 78, 109, 285, 603—604
 «Пробуждение весны» 77
 Веерт Георг 208
 Вейль Курт 604, 614
 Вельк Готфрид 419
 Вельк Эм (псевд.: Томас Тримм и Э. В.) 10, 266, 387, 419—425
 «Бельгийские очерки» 419
 «В утреннем тумане» 420
 «Высший приказ» 424—425
 «Господин рейхсминистр, пожалуйста, на одно слово» 423
 «Гроза над Готландом» 419—421
 «Клаус Штергебеккер» 419
 «Красная финиковая пальма» 420
 «Михаэль Квобе, или Дырка в лице» 422

- «Праведники из Куммерова» 423, 425
 «Снятие с креста» 421—422
 «Тихие спутники» 425
 «Часы жизни Готлиба Грамбауэра.
 Исповедь неискушенного сердца»
 423—424
 «Черное солнце» 422
 «Чудесная дружба» 425
 «Язычники на Куммерова» 423
 Вельч Феликс 225, 236
 Венер Иозеф Магнус 329, 337
 Верди Дж. 242—243, 246
 Верлен П. 263, 604
 Верн Ж. 656
 Верфель Франц 55, 215, 217—220, 222,
 237—252, 253, 308, 327—328, 428,
 431—432, 506, 573
 «Барбара, или Благочестие» 237, 245,
 247, 249
 «Бледно-голубой женский почерк» 250
 «В стесненных обстоятельствах» 245
 «Верди» 218, 242—244
 «Гимн Бернадетте» 218, 250, 428
 «Дом печали» 244
 «Доподлинная история о восстановле-
 нии креста» 251
 «Друг другу» 240
 «Друг человечества» 237—239
 «Дышать, улыбаться, шагать» 240
 «Заклинания» 247—248
 «Зачем, мой бог» 240
 «Звезда нерожденных» 251—252, 451
 «Искушение» 241
 «Можем ли мы жить без веры в бога?»
 248
 «Мы» 238—239
 «Мы все чужие на земле» 240
 «Не убийца — убитый виновен» 241
 «Неаволитавское семейство» 246
 «О самой чистой благодати человека»
 248, 251—252
 «Однокашники» 245, 249—250
 «Отчуждение» 244
 «Павел среди иудеев» 247
 «Первый санитарный поезд» 240
 «Песнь козла» 55, 241—242
 «Пражская баллада» 252
 «Путь предвестья» 249
 «Реализм и духовность» 248
 «Революционный клич» 241
 «Сады города Праги» 237
 «Скверная легенда о несостоявшемся
 повешении» 249, 443
 «Смерть обывателя» 244
 «Снегопад» 249
 «Сон и пробуждение» 248
 «Сорок дней Муса-Дага» 121, 218,
 246—249
 «Стихи трех десятилетий» 248
 «Судный день» 240—241, 247—248
 «Тайна одного человека» 244
 «Троянки» 239, 241
 «Услышьте глас» 249
 «Утраченное небо» 237, 249
 «Хуарес и Максимилиан» 251
 «Царство божие в Чехии» 237, 247
 «Человек из зеркала» 241—242
 «Швайгер» 55, 241—242
 «Якобовский и полковник» 251
 «Zwischen Oben und Unten» 248
 Веспер Вилль 327—328, 333, 342, 346
 «Великая чистка» 327
 «Суровый род» 342
 Вессель Хорст 325, 345
 Вехтер Х.-К. 426
 Вийон Фр. 109, 603—604
 Виктор Вальтер 422
 Виллен Жан 263
 Вильгельм II 21, 50, 104, 132, 182, 496,
 514
 Вильмонт Н. Н. 489, 591
 Виндер Людвиг 217, 253
 Винклер Йозеф 130
 Вирт Анджей 632
 Вирт Гювтер 481
 Виттфогель Карл Август 35
 Вихерт Эрнст 386—387, 394, 395, 397
 «Белый буйвол, или О великой спра-
 ведливости» 397—398
 «Поэт и его время» 395
 «Простая жизнь» 395
 «Тотенвальд» 397
 Вич Иозеф Каспар 206
 Вольтер 371, 561, 564
 Вольф Курт 25, 36, 222
 Вольф Теодор 326, 428
 Вольф Фридрих 11, 16, 31, 38—39,
 56, 156, 264, 266, 276, 294, 295—310,
 345, 429, 431—432, 434, 437, 444, 502,
 630, 659, 667
 «Бедный Конрад» 298—301, 304
 «Бомарше, или Рождение Фигаро» 305,
 308, 430, 451
 «Борьба на шахтах» 308
 «Возвращение сыновей» 309
 «Дареный лейтенант» 308
 «Двое на границе» 308
 «Доктор Лили Ваннер» (в 1-й редакции
 «Доктор Ваннер») 306—308
 «Искусство — оружие» 299, 303
 «Как проходит линия фронта?» 302, 309
 «Колонна Хунд» 297
 «Комедия в шкафу» 297—298
 «Крестьянин Бетц» 302
 «Летающие блюда» 308
 «Магомет» 296, 298
 «Матросы из Каттаро» 301—302, 304
 «Ночь в Бетинвиле» 308
 «От Нью-Йорка до Шанхая» 302
 «Парни из Монса» 302
 «Патриоты» 306—308, 445
 «Природа как врач и помощник» 295
 «Профессор Мамлок» 302—304, 306—
 307, 438
 «Прыжок через смерть» 296
 «Русский полубубок» 308—309
 «Свободный от условностей» 297—298
 «Семь бойцов под Москвой» 444
 «Существо» 308
 «Тай Янг просыпается» 302
 «Тамара» 297
 «Театр современной Германии» 88
 «Флоридсдорф» 73, 304, 443
 «Пианистый калий» 300, 303
 «Черное солнце» 297
 «Что посеешь...» 307
 «Это — ты!» 39, 295, 297
 Вольфштейн Альфред 11, 53
 «Безбожные годы» 53
 «Заклоченный» 53
 «Новеллы к времени» 53
 «Ночь перед ударом топора» 53
 «Франк» 53
 «Человек» 53
 Воронова Л. 366
 Воруцек Юлия 225—226

- «Восстание» экспрессионистский ежегодник 53
 «Вперед, на бой!» 34
 Вринг Георг фон дер 112, 113
 «Лагерь Лафайет» 112
 «Солдат Зурен» 112
 «Состязание с розой» 112
 Вробель Игнац (псевд.) см. Тухольский Курт
 Г. Вурм из Берлина (псевд.) см. Штолле Вальтер
 Вюстен Иоганнес 324, 428
- Габор А. 257, 279
 Габсбург Отто 449
 Гавличек-Боровский К. 263
 Газенклевер Вальтер 9—11, 56, 77, 84, 93, 185, 197, 428, 434, 443, 571, 573, 602
 «Антигона» 46
 «Бесправные» 443
 «Браки заключаются на небесах» 87
 «Делец» 87
 Гайслер Рольф 335
 Гален Клеменс Август фон 388
 Гамсун К. 126, 343, 407
 Гангхофер Людвиг 332
 Гарден Максимилиан 24, 114
 «Война и мир» 24
 Гаркнесс Маргарет 280
 Гаршин Вс. М.
 «Красный цветок» 128
 Гаутман Герхарт 25—26, 60, 91, 122—123, 299, 386—387, 393, 457, 546
 «Великий сон» 393
 «Еретик из Соавы» 26
 «Остров великой матери» 30
 «Потемки» 393
 Гаусгофер Альбрехт 15, 324, 347, 365—366
 «Великие мертвецы» 366
 «Вина» 365
 «Крысиный поход» 366
 «Моабитские сонеты» 365—366
 «Смерть деспота» 366
 «Сожженные книги» 366
 Гашек Я. 227, 253, 263
 «Похождении бравого солдата Швейка во время мировой войны» 191
 Гоббель Фридрих 90, 607
 Гоббельс Йозеф Пауль 114, 139, 141, 294, 325—326, 329, 333—334, 341, 349, 354, 377, 384, 397, 396, 410, 413, 423
 «От Кайзерхофа до имперской канцелярии» 345
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 149, 610
 Гёз Альбрехт 364, 386
 Гей Дж. 613—614
 «Опера нищих» 613
 Гейдрих Рейнгардт 508
 Гейзерих, король вандалов 342
 Гейне Генрих 11, 25, 90, 101, 109, 192—193, 208, 263, 269, 325, 373, 500, 501, 512, 536
 «Германия. Зимняя сказка» 586
 Гельвеций К. А. 561, 564
 Гельвинг Вернер 428
 Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих 105, 466—467, 512, 518, 536, 576, 587, 591
- Гёльц Макс 256
 Генкель Карл 568
 Генрих IV, французский король 14, 446, 502—506, 510
 Георге Генрих 175
 Георге Стефан 28—29, 89, 91, 329, 603
 «Поэт в годы смуты» 29
 Гераклит Эфесский 338
 Гервер Георг 34, 277
 «Der schlimmste Feind» 293
 Герделлер Карл 365
 Геринг Герман 294, 349, 354, 397, 441
 Герлах Гельмут фон 25, 114
 Герман Георг (псевд. Георга Германа Борхардта) 102, 324, 428
 Герман-Нейсе Макс 11, 12, 442
 «Чужбина вокруг нас» 442
 Герольд-Тухольская Мери 181, 197
 Герцен А. И. 227
 Герцог Вильгельм 8, 10
 Гершельман Рольф Ф. 527
 Герштеккер Фридрих 656
 Гессе Герман (псевд.: Эмиль Синклер) 8, 10, 25—27, 102, 192, 222, 252, 413, 432, 452, 511—527, 544, 601
 «В пути» 514
 «Взгляд в хаос» 519
 «Возвращение Заратустры» 27, 517
 «Война и мир» 26, 516
 «Герман Лаушер» (1-е изд.: «Записки и стихи из наследия Германа Лаушера») 512—513
 «Гертруда» 514
 «Демьян» 518—519
 «Игра в бисер» 14, 451, 522—527
 «Из Индии» 515
 «Клейн и Вагнер» 518
 «Кнульп» 514
 «Кривиз» 519
 «Мировая история» 26
 «Музыка одинокого» 516
 «Нарцисс и Гольдмунд» 521
 «Не убий!» 27
 «Нюрнбергское путешествие» 520
 «О, друзья, не надо этих звуков» 516
 «Паломничество в страну Востока» 522
 «Петер Каменцин» 513—514
 «Под колесами» 513—514
 «Посетитель курорта» 520
 «Последнее лето Клингзора» 26, 518
 «Романтические песни» 512
 «Росхальде» 514
 «Сиддхарта» 26, 515, 519, 521
 «Степной волк», роман 520—521
 «Степной волк», цикл стихов 519
 «Трактат о степном волке» 520
 «Час после полуночи» 512
- Гессе Иоганн 511
 Гесслинг Дидерих 494
 Гете Август 473—474
 Гёте Иоганн Вольфганг 16, 17, 43, 184, 187, 236, 299—300, 382, 454, 458, 464, 466, 472—476, 480, 491—492, 511—513, 520—521, 525, 567, 587, 590, 602, 611
 «Годы странствий Вильгельма Мейстера» 460, 525
 «Страдания молодого Вертера» 473—474, 518
 «Фауст» 16, 105, 435, 469, 480, 490, 492

- Гиз Г. 503
 Гиммлер Генрих 337, 346, 355
 Гинденбург Пауль фон 7, 303, 323, 496, 579, 581
 Гинзбург Л. В. 186—189, 286, 288—289, 292, 294
 Гинзель Эмиль 31, 38, 264, 267
 «Перерыв у пневматического молота» 267
 Гидаш А. 279
 Гитлер Адольф 7, 43—44, 48, 72—74, 101, 111, 115, 141, 153, 155, 181, 210, 212, 276, 293, 303, 318, 323, 337, 341, 345, 349—350, 354, 370, 375, 388, 391, 400, 422, 428, 441—443, 446—447, 454, 467, 487, 491, 522, 542, 553, 585, 601, 627, 642, 660—661
 Гиттиг Гейнц 358—359
 Гишарно Жак 223
 Гладков Ф. В. 11
 «Цемент» 281
 Глезер Эрнст 102, 112—114, 157, 325, 426
 «Блеск и нищета немцев» 114
 «Год рождения» 1902» 113
 «Государство без безработных» (в соавторстве с Ф. К. Вайскопфом) 113
 «Мир» 113
 «Последний штатский» 114
 Гвейзенау Август Вильгельм Антон 663
 Гобино Ж. А. 332
 Годдис Якоб ван (псевд. Ганса Давидовна) 352, 571
 Гойя Ф. Х. де 562—563
 Голд Майкл 257
 Големба А. С. 190
 Голичер Артур 8, 25, 30, 32
 Голд Иван 54
 «Воззвание к искусству» 54
 «Иван Безродный» 55
 «Мафусаил, или Вечный буржуа» 54
 Гольдшмидт Альфонс 8, 30
 Гольц Арно 269
 Гомер 337
 Гомолка Оскар 175
 Горвиц Курт 303
 Городецкий С. М. 69
 Горький М. 11, 32, 227, 253, 263, 281, 291, 309, 432, 440, 540, 577, 581—582, 589, 591
 «Мать» 353, 618, 627, 698
 «О пьесах» 309
 «С кем вы, мастера культуры?» 540
 Готтшаль Рудольф Карл 299
 Готше Отто 323, 659
 «Мартовские бури» 277
 Гофман Камиль 324
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 523
 Гофмансталь Гуго 25—26, 28, 324, 546
 «Женщина без тени» 26
 Граббе Христиан Дитрих 604
 Грайф Генрих 303
 Градах Александр 303
 Граф Оскар Мария 351, 432, 434—436, 438—439
 «Антон Зиттингер» 439
 «Бездна» 304, 438—439
 «Беспокойство, вызванное миротворцем» 439
 «Завоевание мира» 451
 «Мы в ловушке» 268, 438
 «Сожгите меня!» 438
 «Тяжелый торг» 439
 Графе Феликс 324
 Гриве Фридрих 123, 329, 343—344, 405
 «Вечное поле» 344
 «Дерева девушек» 344
 «Зима» 343
 «Последнее видение» 344
 Гримм Ганс 123, 137, 328, 333, 339—340, 346, 384
 «Книга немецкого Юго-Запада» 339
 «Людерницланд» 339
 «Народ без пространства» 339—340
 «Путь через пески» 339
 «Судья из Кару» 339
 «13 писем из немецкой Юго-Западной Африки» 339
 «Южноафриканские новеллы» 339
 Гримм Ф. М. 561
 Гримме Адольф 369—370
 Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристоффель фон 163, 591
 Грифиус Андреас 15, 591
 Гроинер Рут 114
 Гросс Георг 31, 188, 193, 497, 601, 605
 Грегель Отто 131, 181
 Грюнберг Карл 31, 32, 254, 264, 267, 271, 272, 275, 277, 279, 281, 348—350
 «Пылающий Рур» 170, 271, 274, 349
 Грюндгенс Густав 441—442
 Грюневальд (Матис Нитхардт) 591
 Грюневальд Альфред 324
 Гугенберг Альфред 92, 198
 Гуддорф Вильгельм 352, 370
 Гундерт Герман 512
 Гундольф Фридрих 446
 Гунперт Гуго 262
 Гурвиц Гарольд 75
 Гуттен Ульрих фон 380
 Гюго В. 335, 500
 «Девяносто третий год» 656
 Гюден де ля Бреселлери П. Ф. 306
 Гюрстер Ойген 378
 Даладьё Э. 89
 Дан Феликс 332, 445, 446
 Данкерт Гудрун 398
 Данте Алигьери 15, 175, 574, 590
 Дантон Ж. Ж. 656
 Дарре Вальтер 343
 «Крестьянство как жизненный источник нордической расы» 343
 Даудистель Альберт 268
 «Жертва» 268
 Даус Ч. Г. 289
 «24 новых немецких рассказчика», антология 99
 Двингер Эдвин Эрих 333, 336—337, 338, 346, 425, 434
 «Большая могила» 336
 «И бог молчит?» 337
 «Немецкая страсть» (трилогия: «Армия за колючей проволокой», «Между белыми и красными», «Мы взываем к Германии») 336—337
 «Последние всадники» 337
 Дёблин Альфред (псевд.: Linke Foot) 9—11, 22, 26—27, 104, 111—112 122—123, 143—162, 222, 269, 328, 331, 427—

- Гёте Христиана 474
 Гиз Г. 503
 Гиммлер Генрих 337, 346, 355
 Гинденбург Пауль фон 7, 303, 323, 496, 579, 581
 Гивзбург Л. В. 186—189, 286, 288—289, 292, 294
 Гинкель Эмиль 31, 38, 264, 267
 «Перерыв у пневматического молота» 267
 Гидаш А. 279
 Гитлер Адольф 7, 43—44, 48, 72—74, 101, 111, 115, 141, 153, 155, 181, 210, 212, 276, 293, 303, 318, 323, 337, 341, 345, 349—350, 354, 370, 375, 388, 391, 400, 422, 428, 441—443, 446—447, 454, 467, 487, 491, 522, 542, 553, 585, 601, 627, 642, 660—661
 Гиттиг Гейнц 358—359
 Гишарно Жак 223
 Гладков Ф. В. 11
 «Цемент» 281
 Глевер Эрнст 102, 112—114, 157, 325, 426
 «Блеск и нищета немцев» 114
 «Год рождения» 1902» 113
 «Государство без безработных» (в соавторстве с Ф. К. Вайсхофом) 113
 «Мир» 113
 «Последний штатский» 114
 Гнейзенау Август Вильгельм антон 663
 Гобно Ж. А. 332
 Годдис Якоб ван (псевд. Ганса Давидсона) 352, 571
 Гойя Ф. Х. де 562—563
 Голд Майкл 257
 Големба А. С. 190
 Голдичер Артур 8, 25, 30, 32
 Голл Иван 54
 «Воззвание к искусству» 54
 «Иван Безродный» 55
 «Мафусаил, или Вечный буржуа» 54
 Гольдшмидт Альфонс 8, 30
 Гольц Арно 269
 Гомер 337
 Гомолка Оскар 175
 Горвиц Курт 303
 Городецкий С. М. 69
 Горный М. 11, 32, 227, 253, 263, 281, 291, 309, 432, 440, 540, 577, 581—582, 589, 591
 «Мать» 353, 618, 627, 698
 «О пьесах» 309
 «С кем вы, «мастера культуры»? 540
 Готтшаль Рудольф Карл 299
 Готше Отто 323, 659
 «Мартовские бури» 277
 Гофман Камил 324
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 523
 Гофмансталь Гуго 25—26, 28, 324, 546
 «Женщина без тени» 26
 Граббе Христиан Дитрих 604
 Грайф Генрих 303
 Гранах Александр 303
 Граф Оскар Мария 351, 432, 434—436, 438—439
 «Антон Зиттингер» 439
 «Бездна» 304, 438—439
 «Беспокойство, вызванное миротворцем» 439
 «Завоевание мира» 451
 «Мы в ловушке» 268, 438
 «Один против всех» 438
 «Сожгите меня!» 438
 «Тяжелый торг» 439
 Графе Феликс 324
 Гриве Фридрих 123, 329, 343—344, 405
 «Вечное поле» 344
 «Деревня девушек» 344
 «Зима» 343
 «Последнее видение» 344
 Гримм Ганс 123, 137, 328, 333, 339—340, 346, 384
 «Книга немецкого Юго-Запада» 339
 «Людерцланд» 339
 «Народ без пространства» 339—340
 «Путь через песок» 339
 «Судья из Кару» 339
 «13 писем из немецкой Юго-Западной Африки» 339
 «Южноафриканские новеллы» 339
 Гримм Ф. М. 561
 Гримме Адольф 369—370
 Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристоффель фон 163, 591
 Грифиус Андреас 15, 591
 Гройнер Рут 114
 Гросс Георг 31, 188, 193, 497, 601, 605
 Гротеволь Отто 131, 181
 Грюнберг Карл 31, 32, 254, 264, 267, 271, 272, 275, 277, 279, 281, 348—350
 «Пылающий Рур» 170, 271, 274, 349
 Грюндгенс Густав 441—442
 Грюневальд (Матис Нитхардт) 591
 Грюневальд Альфред 324
 Гугенберг Альфред 92, 198
 Гуддорф Вильгельм 352, 370
 Гувдерт Герман 512
 Гундольф Фридрих 446
 Гупперт Гуго 262
 Гурвиц Гарольд 75
 Гутен Ульрих фон 380
 Гюго В. 335, 500
 «Девяносто третий год» 656
 Гюден де ля Бренеллера П. Ф. 306
 Гюрстер Ойген 378
 Даладе Э. 89
 Дан Феликс 332, 445, 446
 Данкерт Гудрун 398
 Данте Алигьери 15, 175, 574, 590
 Дантон Ж. Ж. 656
 Дарре Вальтер 343
 «Крестьянство как жизненный источник нордической расы» 343
 Даудистель Альберт 268
 «Жертва» 268
 Даус Ч. Г. 289
 «24 новых немецких рассказчика», антология 99
 Двингер Эдвин Эрих 333, 336—337, 338, 346, 425, 434
 «Большая могила» 336
 «И бог молчит?» 337
 «Немецкая страсть» (трилогия: «Армия за колючей проволокой», «Между белыми и красными», «Мы взываем к Германии») 336—337
 «Последние всадники» 337
 Дёблин Альфред (псевд.: Linke Foot) 9—11, 22, 26—27, 104, 111—112 122—123, 143—162, 222, 269, 328, 331, 427—

- 428, 430, 432—433, 436, 445, 446, 452, 600, 667
 «Амазонка» см. «Страна без смерти»
 «Берлин — Александерплац» 10, 143, 147, 150—155, 157—158, 161
 «Борьба Вадцека с паровой турбиной» 148, 150, 155, 158
 «Вавилонское странствие» 156
 «Валленштейн» 30, 146—148, 155, 157—158
 «Возвращение войск с фронта» (3-я часть тетралогии «Ноябрь 1918») 157
 «Гамлет, или Конец длинной ночи» 157, 160—162
 «Гиганты» (сокращенный вариант романа «Горы, моря и гиганты») 149—150, 155, 158
 «Горы, моря и гиганты» 10, 30, 103, 149—150
 «Граждане и солдаты, 1918» (1-я часть тетралогии «Ноябрь 1918») 157, 438
 «Заметки о романе» 148
 «Изгнание призраков» 148
 «Исторический роман и мы» 445
 «Каннибализм» 148, 153
 «Карл и Роза. История между небом и адом» (4-я часть тетралогии «Ноябрь 1918») 157
 «Манас» 150
 «Народ, который предали» (2-я часть тетралогии «Ноябрь 1918») 157
 «Наша забота — человек» 149, 159
 «Наше бытие» 149
 «Новый первобытный лес» (3-я часть трилогии «Страна без смерти») 155, 160
 «Ноябрь 1918» (тетралогия: «Граждане и солдаты, 1918», «Народ, который предали», «Возвращение войск с фронта», «Карл и Роза») 157—160, 668
 «По ту сторону от бога» 149
 «Поездка в страну бессмертия» (1-я часть трилогии «Страна без смерти» в изд. 1937—1938 гг.) 155
 «Полковник и поэт, или Человеческое сердце» 160
 «Построение эпического произведения» 151
 «Пошады нет» 143, 156—158
 «Республика» 148
 «Синяя борода и мисс Ильзебиля» 144
 «Синий тигр» (2-я часть трилогии «Страна без смерти») 155
 «Страна без смерти» («Амазонка») (трилогия: «Страна без смерти», «Синий тигр», «Новый первобытный лес») 155, 159
 «Три прыжка Ван-Луна» 26, 144, 146—149, 155, 157, 159—160
 «Убийство одуванчика» 144, 149
 «Черный занавес» 144
 «Я над природой» 149
- Дегенкольт 314
 Дёйблер Теодор 25, 122—123, 601
 Демель Рихард 269, 568
 Дерфлер Петер 123
 Джойс Дж. 11, 106, 107, 123, 151, 234, 611
 «Улисс» 151
- Дибольд Бернгард 83, 30
 Дидерихс Ойген 369
- Дидро Д. 107, 335, 561, 564
 «Племеяник Рамо» 602
 Диккенс Ч. 229, 335, 404, 656
 «Давид Копперфилд» 229, 404
 «Оливер Твист» 229
 Дикс Отто 113, 202, 605
 Диль Генрих 369
 Димант Дора 226
 Димитров Г. 15, 323, 505, 586, 591
 Динтер Артур 45
 Дитмейер 291
 Дольфус Энгельберт 304, 435, 643
 Домициан, римский император 559
 Дорту Макс 41
 «Маленький город». — «Большой город». — «Приморский город». (Трилогия) 41
 Дорш Кете 175
 Дос Пассос Дж. 11, 123, 151
 «Махетген» 151
 Достоевский Ф. М. 236, 245, 404, 458, 492, 519, 638, 653
 «Бедные люди» 404
 «Братья Карамазовы» 404, 483, 519
 «Идиот» 387
 «Преступление и наказание» 387, 404, 653
 Драйзер Т. 335, 434, 528
 Ду Фу 19
 Думе Вильгельм 5
 Дудов Златан 600
 Дункер Герман 71
 Дурцак Манфред 426
 Дюмурье Ш. Ф. дю Перье 656
 Дюрер Альбрехт 43
- Еврипид
 «Троянки» 239
 Елизавета Тюдор 449
 Есенин С. А. 582
 Есенская Милена 222—223, 226, 234, 236
- Жан-Поль (псевд. Иоганна Пауля Фридриха Рихтера) 373, 423, 512
 Жанна д'Альбрé, королева Наварры 503
 Жанна д'Арк 616, 617, 634
 Жид А. 427, 433
- «Завещание», антология немецкой лирики 433
 Закс Нелли 398, 399
 «В жилищах смерти» 398
 Залка Мате 318
 Заломон Эрст фон 117, 118
 «Город» 117
 «Затравленные» 117
 «Кадеты» 117
 Запотоцкий А. 253
 Заратустра 77
 Зеверинг Карл 287
 Зегерс Анна (псевд. Нетти Радвани, урожд. Рейлинг) 11, 16—18, 123, 156, 254, 257, 264—265, 275—276, 281, 310, 330—331, 351, 417, 429—430, 432—437, 445, 452, 489, 638—654, 667
 «Вера в земное» 652
 «Восстание рыбаков» 10, 408, 639—640, 642, 649
 «Грубеч» 639
 «Дети» 640

- «Земное наследие Толстого» 653
 «Князь Андрей и Раскольников» 653
 «Конец» 650
 «Крестьяне из Грушова» 640
 «Линия» 640
 «Мертвые остаются молодыми» 617, 650, 652, 668
 «Освобождение» 644—645
 «Оцененная голова» 642—643, 645
 «Первый шаг» 640
 «По дороге к американскому посольству» 640
 «Последний путь Коломана Валлиша» 304, 443, 643
 «Прогулка мертвых девушек» 653—654
 «Путь через февраль» 304, 443, 643, 645
 «Саботажники» 650
 «Седьмой крест» 14, 73, 430, 438, 646—650, 652—654, 662
 «Спутники» 10, 640, 642—643, 645
 «Транзит» 12, 428, 443, 650—652, 654
 Зейдель Генрих 404
 Зергель Альберт 5, 135, 244
 Зефков Антон 352
 Зиг Ион (псевд.: Зигфрид Небель) 324, 352—353, 368, 370, 371
 «К капитану полиции» (в соавторстве с А. Кукхофом) 353
 «Письмо капитана полиции Денкена к своему сыну» 353
 «Поездка на юг» 352
 Зильберглейт Артур 324
 Зойфер Юра 324, 431
 Золя Э. 253, 263, 274, 335, 404, 440
 Зоммер Эрнст 217, 438
 «Мятеж святых» 438
 «Посольство из Гранады» 432, 438
 Зорге Рейнгард Йоганнес 77
 Зуркамп Петер 386
- Ибсен Г.** 607
 Иванов Вс. В. 11
 Иенс Вальтер 151
 Иеринг Герберт 304, 501, 601
 Иесснер Леопольд 93
 Иленфельд Курт 386
 Иллеш Б. 279, 317
 Ильберг Вернер 140, 348, 350
 «Оптимизм несмотря ни на что» 161
 Иоани Бесстрашный, герцог Бургундский 634
 Иоани из Гисхаллы 558
 Иоани Лейденский (Ян Бокелзон) 135—136
 Иоахим I, бранденбургский курфюрст 392
 Иосиф Флавий 557—559
- Йост Ганс** 43, 137, 327—328, 333, 344, 345—346, 442
 «Король» 345—346
 «Менялы и торгаша» 346
 «Одинокий» 604
 «Пророки» 346
 «Шлагетер» 346
- Каган Гейнц** 279
Казак Герман 250, 396
 «Город за рекой» 451
- Кайзер Георг 10, 54, 68, 75, 76—91, 328, 407, 431—432, 605
 «Автопортрет» 90
 «Ад — Путь — Земля» 55, 82—83
 «Бегство в Венецию» 87
 «Без пути» 90
 «Бульварщина» («Кинороман») 87
 «Видение и образ» 82—83
 «Внук» 90
 «Газ I» и «Газ II» 46, 54, 82—86
 «Граждане Кале» 78—81
 «Дважды Оливер» 87
 «Драматический поэт и зритель» 86
 «Иудейская вдова» 77
 «Кентавр» 77—78
 «Коралл» (1-я часть трилогии: «Коралл», «Газ I» и «Газ II») 54, 82—84
 «Король-рогоносец» 77
 «Кризис театра» 86
 «Крысы» 90
 «Маски» 90
 «Миссисипи» 88
 «Не смеешь ты» 90
 «Октябрьский день» 88
 «Отечество, тебя я проклинаю» 90
 «Проклятие» 90
 «Работа. Стихи» 89
 «Ректор Клейст» 77, 81
 «Розамунда Флорис» 88
 «Рыбак» 90
 «Рядом» 87
 «С утра до полуночи» 81—82, 84, 86
 «Садовник из Тулузы» 88
 «Солдат Тавака» 88
 «Спасенный Алкивиад», 78, 80
 «Убийство детей» 90
 «Я горю» 90
- Кайрис Виктор 358
 Калер Эрих фон 432
 Калидаса 547
 Кальдерон де ла Барка П. 382
 Канель Оскар 37
 «Вставай, пролетарий!» 37
 «Демократия — лжедемократия» 37
 «Пролетарий и буржуй» 37
- Камнева Н. 629
 Кант Иммануил 149, 574
 Канторович Гертруд 325
 Канш Вольфганг 278
 Канш Готфрид 324
 Карл V 394
 Карл VII 634
 Карл Великий 337, 342
 Каросса Ганс 25, 45, 329
 «Детство» 26
 «Родник» 383
 «Румынский дневник» 45
- Карраш Альфред 345
 Карузо Э. 655
 Каспар Гюнтер 410, 414
 Катилина Луций Сергей 625
 Каутская Минна 280
 Каутский Карл 35, 285, 325
 Кауфман Антон (псевд.: Ганс Кёзер, Берлин) 351
 Кауфман Ганс 6, 10, 102
 Кафка Франц 123, 191, 215, 217—221, 222—236, 237, 253, 354
 «Америка» 191, 222, 229—232—238
 «В исправительной колонии» 222, 232
 «Голодар» 222, 232

- «Дневники, 1910—1923», 222, 226—227, 231, 234—236
 «Замок» 218, 220, 222, 229, 231—232, 234
 «Искушение в деревне» (набросок к роману «Замок») 229, 232
 «Как строилась китайская стена» 228, 232
 «Кочегар» (1-я глава романа «Америка») 222, 232
 «Нора» 232
 «Описание одной борьбы» 222, 235
 «Отчет для Академии» 232
 «Певца Жозефина, или Мышиный народ» 232
 «Первое горе» 232
 «Перед законом» 232
 «Письма, 1902—1924» 222
 «Письма к Милене» 222—223
 «Письма к Фелиции» 223, 233, 236
 «Письмо к отцу» 225
 «Послание императора» (отрывок из новеллы «Как строилась китайская стена») 232
 «Превращение» 222, 232, 235
 «Приговор» 222, 232, 234
 «Пропавший без вести» см. «Америка»
 «Процесс» 218, 222, 228—232
 «Сельский врач» 222, 232, 235
 «Созерцание» 222
 «Сон» 232
 Кёбис Альвин 72
 Кёзер Ганс, Берлин (псевд.) см. Кауфман Антон
 Кейзерлинг Герман 8
 Келлер Готфрид 513—514, 544
 Келлер Людвиг 136
 Келлерман Бергард 8—9, 25, 102, 123, 125—142, 157, 177, 327—328, 386—387, 393, 601, 667
 «Братья Шелленберг» 10, 125, 136—137, 139, 141—142
 «Война в Арговском лесу» 131
 «Война на Западе» 131
 «Восстановление Германии» 136
 «Глупец» (в рус. переводе: «Идиот») 126—129, 133, 135
 «Голубая левта» 125, 141
 «Город Анатолий» 10, 125, 138—139, 141—142
 «Девятое ноября», 7, 132—139
 «Ингеборг» 125—127
 «Истер и Ли» 125—126
 «[Мемуары], рукопись, состоящая из трех глав: «Я снимаюсь с якоря», «Мюнхен», «Париж» 125
 «Море» 125—127, 135, 141
 «Мюнстерские перекрестенцы» 135—136
 «Обращение Георга Вендланда» (журн. вариант: «Смысл жизни») 141—142
 «Песнь дружбы» 125, 140—141, 393
 «Писатель и немецкая республика» 24
 «Пляска смерти» 142
 «По персидским караванным путям» 138
 «Прогулка по Яковии» (в рус. пер.: «Страна хризантем») 126
 «Путь богов. Малый Тибет, Индия, Сям» 138
 «С Востока брезжит свет» 134
 «Сасса йо ясса. Японские танцы» 126
 «Святые» 126, 128—129, 135, 137
 «Случай из жизни Шведенклея» 135
 «Туннель» 125—127, 129—131, 137—139, 141
 «Янцзы» 138
 Келлерман Рут 133
 Кендлер Клаус 6, 35
 Кёппен Эдлеф 112, 113
 «Военная сводка» 112
 Керены Карл 486
 Керженцев П. М. 31
 Керкхоф Сюзанна 400
 Керн Эрих 346
 Кёрнер-Шрадер Пауль (псевд. Карла Шрадера. Другие псевд.: Ганс Шниттер и Франц Шниттер) 267, 348, 350—351
 Керр Альфред (псевд. Альфреда Кемпера) 13, 434—435, 442
 «Мелодии» 442
 Керстен Курт 386
 Кестен Герман 12, 64, 73, 96, 99—100, 433—434, 445—447
 «Все сплошь литераторы» 100
 «Дети Герника» 100, 443
 «Дух беспокойства» 100
 «Иозеф ищет свободу» 99
 «Кастильский мавр» 100
 «Король Филипп II» (2-я часть трилогии «Об испанской магии») 100, 447—448
 «Мои друзья — поэты» 100
 «Об испанской магии» (трилогия: «Фердинанд и Изабелла», «Король Филипп II», «За корону») 447
 «Распутный человек» 99
 «Счастливые люди» 100
 «Фердинанд и Изабелла» (1-я часть трилогии «Об испанской магии») 100, 447
 «Шарлатан» 100
 Кестнер Шарлотта 473—475
 Кестнер Эрих 10, 95—98, 100, 114, 123, 285, 300, 325, 387, 407, 412
 «Георг и происшествия» 98
 «Другая возможность» 97
 «Звон в зеркале» 96
 «Летающий класс» 98
 «Маленькая свобода» 98
 «Мужчина отвечает на вопросы» 96
 «Песнь между стульями» 96
 «Повседневные дела» 98
 «Сердце на талии» 96
 «Точечка и Антон» 98
 «Трое мужчин в снегу» 98
 «Фабиян» 10, 97—98
 «Эмиль и сыщики» 98
 Кивтана М. X. 561, 563
 Кипенхойер Густав 25, 99
 Киплинг Р. 603
 Киппенберг Антон 574
 Киппенберг Катарина 574, 576
 Кипш Эгон Эрвин 11, 122, 173, 215, 217, 219, 221, 253—263, 264, 269—270, 275, 281, 323, 325, 421, 429, 433—436
 «Агавовая роща в кабаке» 261
 «Авня основательно переменялась» 221, 258
 «Американский рай» 259
 «Бешеный сундук» 261
 «Бык и его противники» 261
 «В каждом ящике — труп» 261

- «Вознесение Тоньки-висельницы» 256
 «Вход воспрещен» 259—261
 «Высадка в Австралии» 259—260
 «Габлонц» 261
 «Гонка во времени» 258
 «Деловая поездка» 261
 «Дорога к антиподам» 260
 «Защищи это, Киш!» см. «Солдат в Пражском корпусе»
 «Из пражских переулков и ночей» 257
 «Иллюстрация к цитате из Ленина» 262
 «Индийская деревня под звездой Давида» 261
 «Интервью с пирамидами» 261
 «Капиталистический романс о багдадских евреях» 262
 «Карл Маркс в Карлсбаде» 259
 «Каторжный остров в отставке» 261
 «Кладбище богатых собак» 261
 «Любовь и проказа» 261
 «Люди в ртути, ртуть в людях» 261
 «Материк профессиональных союзов» 262
 «Мексиканское сокровище Нибелунгов» 261
 «Минерал моторизованного человечества» 261
 «На берегу бухты Ботени» 261
 «Нахальный Франц» 256
 «Неистовый репортер» 258—260, 263
 «О закулисных причинах поджога рейхстага» 256
 «Открытия в Мексике» 259—260
 «Погоня» 256
 «Поклонение святому агнцу» 261
 «Полуколония с полуфабрикатами» 261
 «Потаенный Китай» 259—260
 «Пражские дети» 256
 «Пражский Питаваль» 259
 «Приключения в Праге» 257
 «Приключения на пяти континентах» 258
 «Путешествие вокруг Европы за 365 дней» (в соавторстве с Я. Гашеком) 256
 «Рассказы о семи гетто» 259
 «Рискованные предприятия по всему свету» 258
 «С цветущей ветки юности» 256
 «Сводник» 256
 «Солдат в Пражском корпусе» («Защищи это, Киш!») 257
 «Солдаты на морском побережье» 259
 «Спекуляция китайской валютой» 261
 «Ташкент в двух красках» 261
 «Три коровы» 259—260
 «Три речи о мехах» 261
 «Удивительные вещи об акулах, а также о другом допотопном зверье» 261
 «Украденный город» 256
 «Цари, попы, большевики» 224, 258
 «Человек в битве петухов» 261
 «Черная Австралия» 261
 «Шесть тысяч раз: «Nothing in!» 261
 «Ярмарка сенсаций» 256, 259
 «Der Fall des Generalstabschefs Redl» 255
 «Fischfang im Südböhmischen See» 259
 «Friedhof, reichend von Industrie-Revolution zum Imperialismus» 259
 «Lenins möbliertes Zimmer» 256
- «Modratschek erfahrt, wer der Mayer war» 256
 «Schuh-Werk» 259
 «Sieben Jahre Justizskandal Max Hoelz» 256
 «Ein Tag mit Petr Bezruč» 259
 «Wie ich erfuhr, dass Redl ein Spion war» 256
- Клабунд (псевд. Альфреда Геншке) 10, 109, 122, 600
 «Борджиа. Роман о семье» 109
 «Браке» 109
 «Петр. Роман о царе» 109
 «Распутин. Роман о демоне» 109
- Клагес Людвиг 8
 Клаудиус (псевд. Эдуарда Шмидта) 17, 443
 «Зеленые оливы и голые горы» 443
 «Независть» 443
- Клаузевиц Карл 623
 Клаус Рудольф 505
 Клебер Курт (псевд.: Курт Хельд) 268, 279, 412
 «Пассажиры третьего класса» 268
- Клее Пауль 523
 Клейн Альфред 6
 Клейст Генрих фон 236, 568, 638
 «Принц Фридрих Гомбургский» 50
- Клемм Вильгельм 47
 «Обломки мечты» 47
 «Приглашение» 47
- Клент Эльке (псевд.) см. Брюнинг Эльфрида
- Кленнер Иохен 324, 401
 «Под сенью твоих крыл» 401
- Клайн Якоб 343
 «Крестьянский хлеб» 343
- Кнауф Эрих 324
 Квилович Е. Ф. 214, 538
- Ковригина Н. В. 594
- Койн Ирмгард 433
 «Дитя всех стран» 443
 «После полуночи» 438
- Коллины Г. де Шатийон 502—503
- Колумб Христофор 341
- Колчак А. В. 336
- Кольб Аннетта 23, 432, 436, 450
 «Моцарт» 450
 «Счастливое путешествие» 450
 «Франц Шуберт» 450
 «Memento» 450
- Кольбенхейер Эриан Гвидо 43, 123, 328, 341—342
 «Трилогия о Парацельсе»: «Детство Парацельса», «Созвездие Парацельса», «Третья империя Парацельса» 43, 341
 «Хижина строителей» 43
- Кольвиц Кете 253, 262, 328
- Кольмар Гертруд 15, 324, 398—400
 «Женщина и звери» 399
 «Наполеон и Мария» 399
 «Прусские гербы» 399
 «Робеспьер» 399
 «Эпитафия» 399
- Кольцов М. Е. 253, 281
 «Иван Вадимович, человек на уровне» 196
- Коперник Н. 341
 Копловиц Ян 348
 Корнеев Ю. Б. 588
 Корнфельд Пауль 56, 324

- Корпус Лилли 277
 Корроди Эдуард 385, 426
 Коте Альфред 354
 Кох Франц 332
 Кошут Л. 450
 Крамер Теодор 442
 «Изгнание из Австрии» 442
 «Красное знамя», польская революционная песня 34
 «Красные сигналы», антология 277
 «Красный роман за одну марку», массовая книжная серия 277, 655
 Краус Вернер 352, 354—356
 «ПЛН. Страсти галиконской души» 354
 Краус Карл 217
 «Литература, или Там видно будет» 242
 Кржижановский Г. М. 129
 «Кризис культуры и никакого выхода?», брошюра 275
 Креспин Артур 285
 Кропоткин П. А. 227, 451
 Куба (псевд. Курта Бартеля) 304
 Кукхоф Адам 324, 352—353, 360, 367—382
 «Врач» 372
 «Дезертир» 372
 «Диалог» 371
 «Дисциплина» 378
 «Живой театр» 381
 «Завтра ожидается переменная погода» (в соавторстве с П. Гюрстером) 378
 «Зовущая страна» см. «Немец из Байенкура»
 «К работникам умственного и физического труда — не воевать против России» 370
 «Катастрофа» 378
 «Немец из Байенкура» («Зовущая страна») 368, 371, 375—379
 «Последнее выступление» 372
 «Рабочий и фильм» 381
 «Разве мы действительно теперь не свободны?» 380
 «Регель» 372
 «Символы времени» 369
 «Строганыи и пропавшие без вести» (в соавторстве с П. Тарином) 377—378
 «Тайна фильма» 381
 «Театр воли» 380
 «Теория трагического у Шиллера в период до 1784 г.» 367
 «Тиль Эйленшпигель» 378—379, 382
 «Шерри. Одна встреча» 373—375
 Кукхоф Армин-Герд 379
 Кукхоф Грета 370
 Куно Вильгельм 496
 Купер Дж. Фенимор 108
 Курелла Альфред 275, 431
 Куртс-Малер Гедвиг 93
 Куршман Ф. 392
 Куцлеб Ялмар 343
 «Первый немец» 343
 Кьёркегор Сёрен 149
 Кюль Кате 186
 Кюхенмайстер Вальтер 352
 Лаваль П. 306
 Лагард Пауль де (псевд. Пауля Бёттихера) «Немецкие сочинения» 332
 Лагерлёф С. 398
 Лазар Августа 435
 Лампель Петер Мартин 10, 117, 118, 407
 «Бунт в воспитательном доме» 117
 «Отравляющий газ над Берлином» 117
 «Парни, которых предали» 117
 Ланг Иозеф Бернгард 517
 Лангбейн Юлиус
 «Рембранд как воспитатель» 332
 Ланге Аллерт де 100, 433
 Ланге И. М. 409
 Лангенбухер Гельмут 333
 Лангер Ф. 220
 Лангхоф Вольфганг 303, 323, 438
 «Болотные солдаты» 432, 437
 Ландауэр Густав 8, 32, 38, 57, 59, 65, 158
 «Воззвание к социализму» 38
 Лания Лео 10
 Ланцер Роберт (псевд.) см. Леонгард Рудольф
 Лао-Цзы 146
 Ласк Берта 34, 265—266, 270, 323, 431
 «Лейна 1921 года» 265
 «Освобождение» 265
 «Томас Мюнцер» 265
 «Ядовитые газы против Советской России» 265—266
 Ласкер-Шюлер Эльза 11, 435
 «Я и я» 435
 Лассаль Фердинанд 280, 299
 «Франц фон Зикинген» 135
 Лахути А. 290
 Лацко Андреас
 «Люди на войне» 169
 Лебедев-Кумач В. И. 290
 Левик В. В. 60, 357, 360—361, 371
 Левине Ойген 8
 Левинтон А. Г. 134
 Левитанский Ю. Д. 602
 Лейп Ганс 387
 Лейтес Н. С.
 «Немецкий роман 1918—1945 годов. (Эволюция жанра)» 6, 156
 Леман Вильгельм 386—387
 Ленин В. И. 6—7, 21—22, 24, 31, 34, 37, 46, 132, 158, 189, 227, 256, 305, 362, 368—369, 374, 422, 497, 574—575, 577—580, 640
 «Государство и революция» 22, 578
 «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» 285
 «Империализм, как высшая стадия капитализма» 31, 578
 «Партийная организация и партийная литература» 265, 583
 «Письмо к американским рабочим» 22
 «Пролетарская революция и ренегат Каутский» 22
 «Тезисы и доклад о буржуазной демократии и диктатуре пролетариата 4 марта» 22
 Ленвард Франц 337
 Лёнс Герман 333
 Леонардо да Винчи 590
 Леонгард Рудольф (псевд.: Роберт Ланцер) 11, 22, 31, 38, 39, 46, 56, 122, 349, 358—359, 434, 443—444, 571
 «Беата и великий Пан» 39
 «Германия должна жить!» 359, 444
 «Лагерная хроника», цикл стихов 444
 «Парус на горизонте» 40
 «Польские стихи» 39
 «Преддверье ада» 39

- «Разговор двух немцев» 39
«Сонеты о Спартане» 8, 39
Лешин Пауль 217, 219
Лёрке Оскар 9, 111, 124, 148, 331, 386—387, 395—396
«Гордый пес Ориона» 396
«Конец насилия» 396
«Тимур и провидица» 396
Лермонтов М. Ю. 290
Лерн Генрих 40, 41, 268, 329
«Германия! Песни о народе и родине» 41
«Германия должна жить, хотя бы нам пришлось умереть» 40
Лессинг Готхольд Эфраим 16, 96, 371, 380, 500, 638
Лессинг Теодор 8, 428
Либединский Ю. Н. 581—582
Либкнехт Карл 6, 7, 21—23, 40, 46, 60, 133, 157—159, 168, 187, 265, 293, 308, 362, 414, 539—540, 575
«Этюды о законах общественного развития» 23
Лилленкрон Детлев Фридрих фон 11, 568
Лингард Фридрих
«Господство Берлина» 332
Линдберг Ч. 95
Линкс Роланд 150, 181
Лист Фридрих 111
Лихтенберг Георг Кристоф 196
Ломмер Хорст 400
«Тысячелетняя империя» 400
Лонг
«Дафнис и Хлоя» 175
Лорбер Ганс 31, 38, 264, 267, 279, 323
«Кредо» 360
«Стихи молодого рабочего» 267
«Человека истязают» 281
Лоуренс Д. Г. 450
Луговской В. А. 572
Лукач, генерал см. Залка Мате
Лукач Г. 18, 408, 430, 653, 659
Луначарский А. В. 31, 46, 65, 69, 80, 91, 138, 259, 279, 581
Льюис С. 462
«Бэббит» 190, 195
Людвиг Эмиль 326, 426, 446, 448
«Бисмарк» 446
«Вильгельм II» 446
«Гёте» 446
«Клеопатра» 446
«Линкольн» 446
«Наполеон» 446
Людендорф Эрих 186, 188, 553
Людвик XI 110
Людвик XVI 305, 560—562
Люксембург Роза 21—23, 34, 46, 157—159, 187, 308, 362, 534, 540, 575
«Душа русской литературы» 23
Лютгенс Август 362
Лютер Мартин 136, 265, 493, 590, 603
Люттвиц Вальтер фон 278
Лябрюйер Ж. де 107
Магнуссен Артур 349
Магомед (Мухаммед) 296, 299
Май Карл 155, 165
Майер Ганс 223
Майер Петер 389
Майерова М. 253
Майзель Гильда 324
Макнавелли Никколо 439
Мангеймер Георг 325
Манн Генрих 7, 9, 14—17, 22—23, 26, 28, 60, 94, 102, 109, 111, 114, 123, 177—178, 201, 208, 249, 276, 325, 327—328, 330—331, 358, 373, 421, 427—430, 432—437, 445—446, 450, 452, 476—477, 493, 494—510, 528, 546—547, 601
«Бедные» (2-я часть трилогии «Империя») 497
«Большое дело» 499—501
«Велик образ СССР» 507
«Верноподданный» (1-я часть трилогии «Империя») 190, 494, 497, 510, 656
«Власть и человек» 494
«Голова» (3-я часть трилогии «Империя») 10, 103, 496—501
«Диктатура разума» 496
«Дух и действие» 500
«Дыхание» 443, 508—509
«Евгения, или Время бюргерства» 499
«Земля обетованная» 509
«Зрелость Генриха IV» 430, 502—504, 510
«Идея, воплощенная в жизнь» 507
«Империя» (трилогия: «Верноподданный», «Бедные», «Голова») 33, 132, 496—497
«Империя и республика» 7, 24
«Кисельные берега» 546
«Кубес» 496—497
«Лидице» 508
«Маленький город» 546
«Мать Мария» 499—500
«Мужество» 15, 434, 501, 504—506
«Наставет день», 15, 501, 504, 505
«Ненависть» 14, 501, 504
«Обзор века» 442, 504, 507—508
«Ответы в Россию» 497
«Печальная история Фридриха Великого» 508
«Прием в свете» 508—510
«Путь немецких рабочих» 15, 505
«Рассвет» 507
«Семь лет» 500
«Серьезная жизнь» 499—500
«Смысл и идея революции» 494
«СССР — надежда передового человечества» 17, 507
«Трагедия 1923 года» 496
«Учитель Гнус, или Конец одного тирана» 77, 513, 546
«Юность Генриха IV» 502—504, 510, 538
Манн Голо 432
Манн Клаус 346, 427, 433—434, 438, 441—442, 450
«Вулкан» 385, 442—443
«Мефистофель» 441—442
«Патетическая симфония» 442
«Поворотный пункт» 442, 668
Манн Отто 5, 88
Манн Томас 5, 8—10, 13—17, 25—26, 28—29, 44, 94, 102—103, 107, 116, 118—123, 179—180, 192, 249, 276, 327—328, 330—331, 346, 358, 380, 385—386, 407, 421, 427, 429—432, 434—436, 442, 445, 450, 452, 453—493, 506, 509, 511, 515, 518, 521—523, 527, 540, 546, 581, 667
«Бильзе и я» 491
«Будденброки» 454, 456, 459, 460, 471, 489, 499, 513
«Былое Иакова» (1-й том тетралогии

- «Иосиф и его братья» 467
 «Волшебная гора» 10, 103, 108, 118—119, 222, 454, 456, 459—465, 471, 483, 490
 «Германия и немцы» 477, 481
 «Гёте и Толстой» 458, 464—466
 «Доктор Фаустус» 179—180, 243, 454, 456, 471, 474, 478—486, 488—491, 523, 542, 568
 «Избранник» 488
 «Иосиф в Египте» (3-й том тетралогии «Иосиф и его братья») 468
 «Иосиф и его братья» (тетралогия: «Былое Иакова», «Юный Иосиф», «Иосиф в Египте», «Иосиф — кормилец») 14—16, 431, 446, 454, 456, 467—472, 482, 502
 «Иосиф — кормилец» (4-й том тетралогии «Иосиф и его братья») 468—469
 «Искусство романа» 14, 17
 «История «Доктора Фаустуса» 478—479, 490
 «К немецкому народу» 436
 «Королевское высочество» 471
 «Культура и социализм» 467
 «Лотта в Веймаре» 14, 16, 454, 456, 472—475, 482
 «Любек как форма духовной жизни» 458
 «Марио и волшебник» 119, 121, 446, 466
 «Место Фрейда в духовной истории нашего времени» 463
 «О будущей победе демократии» 434
 «О немецкой республике» 29, 457, 463
 «Об учении Шпенглера» 29, 103
 «Обманутая» 488, 489
 «Обращение к немцам» 118, 467
 «Парижский отчет» 29
 «Папа» 489
 «Призвания авантюриста Феликса Круля» 488—491
 «Размышления аполитичного» 8, 28, 453, 456—457, 462—463, 478
 «Скорбь по Германии» 467
 «Слово о Чехове» 492
 «Слово о Шиллере» 492—493
 «Смерть в Венеции» 479
 «Тонио Крёгер» 479, 492
 «Фантазия о Гёте» 472
 «Философия Ницше в свете нашего опыта» 478
 «Фрейд и будущее» 469
 «Художник и общество» 491
 «Юный Иосиф» (2-й том тетралогии «Иосиф и его братья») 468
 Манн Эрика 432, 442, 453
 Марат Ж. П. 656
 Мария-Антуанетта 305, 560
 Мария Стюарт 449
 Маркс Карл 22, 32, 34, 136, 144, 149, 216, 280, 325, 466—467, 477, 491, 574, 590—591
 «Капитал» 606
 Маркс Юлиус 89
 «Георг Кайзер, я и другие» 89
 Маркузе Людвиг 14
 Мартин Карл Гейнц 46, 69, 93
 Марвица Ганс 17, 264, 267, 275, 277—281, 435, 440—441, 443
 «Араганда» 443
 «Битва за уголь» 278
 «Возвращение Кумяков» 440
 «Кумяки» 440
 «Кумяки и их дети» 441
 «Прокатный завод» 278—279
 «Штурм Эссена» 170, 272, 277—278
 Маршак С. Я. 58, 290
 Матис Ян 136
 Мацек А. 253
 Маяковский В. В. 11, 238, 281, 289—291, 432, 579, 582, 585, 591, 630
 «Комсомольская» 579
 «Левый марш» 579
 «Мистерия-буфф» 31
 «О дряни» 579
 «Послушайте...» 238
 «150 000 000» 579
 «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» 542
 Меезе А. 83
 Мейер Агнес 472, 487
 Мейерхольд Вс. Э. 11
 Мейринг Густав 144, 215, 217—218, 220, 237, 253
 «Голема» 218
 «Зеленое лицо» 218
 Мёллер Вернер 8, 38
 «Война и борьба» 38
 Меншмайер Франц Норберт 630
 Менье К. 253, 263
 Мерике Эдуард 512
 Меринг Вальтер 11, 31, 285, 450
 Меринг Франц 33
 Метцгер Макс Йозеф 364
 Мигель Агнес 43, 329
 Микеланджело Буонарроти 590
 Микитенко И. К. 582
 Митгенцвай Вернер 618
 Моло Вальтер фон 9, 110—111, 123, 327, 331, 385
 «В борьбе с титанами» (2-й том тетралогии о Фр. Шиллере) 111
 «За человечество» (1-й том тетралогии о Фр. Шиллере) 111
 «История одной души. Роман о Клейсте» 111
 «К звездам» (4-й том тетралогии о Фр. Шиллере) 111
 «Народ пробуждается» 110
 «Немец без Германии» 111
 «Свобода» (3-й том тетралогии о Фр. Шиллере) 111
 «Человек Лютер» 111
 «Молодая гвардия», пролетарская песня 34
 Мольер 382
 Момберт Альфред 9, 122, 428, 601
 Монтень М. де 107, 502—503
 Мопассан Г. де 404
 Моргенштерн Кристиан 11, 98, 182
 Мориак Фр. 435
 Моруа А. 433
 Моссе Рудольф 92
 Моцарт Вольфганг Амадей 520
 Музиль Роберт 8, 10, 23, 102, 103—105, 107, 217, 222, 330, 428, 431—432, 451—452
 «В тысячелетнюю империю» (2-й том трилогии «Человек без свойств») 104
 «Прижизненное наследство» 431
 «Путешествие к пределу возможного» (1-й том трилогии «Человек без свойств») 104

- «Тяготы воспитанника Терлеса» 104
 «Человек без свойств» 10, 104—105, 107, 216—217, 451
- Муцсоляни Б. 120, 466, 478
 Мут Карл 386
 Мунг Вальтер 150, 153, 155, 162, 326—327, 395, 603
- Мюзам Крестенция 59
 Мюзам Эрих 8, 10, 11, 22, 35, 37, 57—63, 74, 94, 324, 350, 423, 434, 568
 «Авантюристы» 57
 «Боевая песня» 61
 «Голодная смерть» 60
 «Государственный интерес. Памятник Сакко и Ванцетти» 57
 «Иуда» 57, 62
 «К солдатам» 59
 «Немецкий республиканский гимн» 62
 «Неполитические воспоминания» 57, 63
 «Погода для всех» 57, 59, 63
 «Предостережение погибшего» 61
 «Пример велики» 61
 «Пустыня» 58
 «Пылающая земля» 61
 «Расчет» 59—60
 «Революция» 61
 «Р-р-революционер» 58
 «Свободная любовь» 57
 «Слуга народа» 59
 «Смерть красногвардейца» 61
 «Советская Марсельеза» 61
 «Von Eisner bis Leviné. Persönlicher Bericht über Revolutionsergebnisse in München vom 7. November bis zum 13. April 1919» 57
- Мюллер Альберт 318, 443
 Мюллер Герман 115
 Мюллер-Глэза Отто
 «Фабричная девочка» 268
 Мюллер-Камп Эрих 368, 374
 Мюнхгаузен Беррис фон 329, 333
 Мюнцер Томас 135—136, 265, 283, 299
 Мюр Альфред 72
 Мютце-Шпехт Фанни 348
- Наполеон I 396, 473—474, 653
 Наполеон III 110
 Науман Ханс 326
 Небель Зигфрид (псевд.) см. Зиг Ион
 Нейман С. К. 227
 Нейштадт В. И. 575, 583, 589, 591, 626
 Нерон 557
 «Немецкий язык для немцев», антология 434
- Неруда Ян 263
 Нестьев И. В.
 «Музыка, рожденная революцией» 34
 Нимёллер Мартин 395
 Ницше Фридрих 28—29, 45, 78, 149, 210, 338, 439, 454, 457, 462, 466, 469, 478, 497, 517, 521, 548
 «Так говорил Заратустра» 397
- Новалис (псевд. Фридриха фон Харденберга) 457, 512, 523
 Нойбауэр Теодор 352
 Нойгебауэр Гейнц 172
 Нойкранц Клаус 275, 279, 323
 «Веддинг на баррикадах» 277, 279
- Нойман Альфред 110, 116, 433
 «Герой» 116
 «Дьявол» 110
- «Их было шесть» 110, 438
 «Патриот» 110
 Нойман Гейнц 276
 Нойман Роберт 10, 102, 121, 449—450
 «Власть» 121
 «Кричала женщина» 450
 «Струнзее» 450
 «Чужими перьями» 121
- Носке Густав 158, 188, 265, 438
- «О перестройке литературно-художественных организаций». Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. 587
 Обинье А.Д. 503—504
 Обуртен Виктор 184
 Огнев Н.
 «Дневник Кости Рябцева» 281
 Ойрингер Рихард 44, 345
 «Хроника немецкого развития с 1925 по 1936 г.» 345
- Окули (псевд.) см. Хернле Эдвин
 Ольберг П. 488
 Опрехт Эмиль 432
 Осецкий Карл 74, 94, 114—116, 186, 189, 193, 197, 311, 324—325, 350, 368, 433—434
- «Открытые письма на Восточный фронт», серия нелегальных брошюр 353, 370
 Отвальт Эрнст 95, 117, 118, 257, 430, 659
 «Спокойствие и порядок» 117
- Оттен Карл 571
 Отто Ханс 370
 Отто Эрих (псевд.) см. Петерсен Ян
- Пабст Георг Вильгельм 210
 Павел I 110
 Павлова М. К. 396
 Паке Альфонс 8, 10, 30, 36, 123, 368
 «В коммунистической России. Письма из Москвы» 30
 «Дух русской революции» 30
 «Знамена» 30
 «Пророчания» 30
- Пален П. А. фон дер 110
 Паницца Оскар 182
 Пантер Петер (псевд.) см. Тухольский Курт
 Панферов Ф. И. 317
 «Бруски» 281
- Парацельс Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм 341—342
 Пастернак Б. Л. 238—239
 Паулуш Мари 378
 Пенцольдт Эрнст 386—387
 Пешлер Ханс 301
 Первомайский Л. С. 290
 «Песня о Лойне», народная песня 34
 Петель Карл 426
 Петен А. Ф. 306
- Петерсен Ян (псевд. Ганса Швальма. Другие псевд.: Клаус Халым, Отто Эрман, Эрих Отто) 281, 348—349, 350—351, 432, 434
 «Наша улица» 348—349
- Петерсон Курт 279
 Петцольд Альфонс 40
 Пехель Рудольф 386
 Пехштейн Макс 335
 Пик Вильгельм 93—94, 131, 158—159, 351, 384—385

- Пик Отто 220
 Пиптус Курт 45
 Пискатор Эрвин 30, 34—37, 71, 93, 266, 269, 302, 381, 420—421, 435, 600
 «Об основах и задачах пролетарского театра» 35
 «Политический театр» 10, 36, 71, 266,
 Платон 82—83, 105, 210,
 Плейер Вильгельм 123, 340, 346
 «Братья Томаханс» 340
 «Пухнер» 340
 Пливье Теодор 273, 444
 «Берлин» 444
 «Кайзер ушел, генералы остались» 273, 444
 «Кули кайзера» 273, 444
 «Москва» 444
 «Сталинград» 444
 Политцер Гейнц 435
 Поллак Оскар 225
 «Полночь в Арденнском лесу», солдатская песня 34
 Польгар Альфред 25, 184
 Полячек Вальтер 303
 Помпей Гней 625
 «Популярнейший сатирический поэт в Германии» [Э. Вайнерт] 287
 Потье Э. 290
 Пруст М. 123, 470
 Пудовкин Вс. И. 11, 281, 380
 Пфемферт Франц 37, 46
- Раабе Вильгельм 43, 102, 404, 423, 544
 Рабле Ф. 615
 «Рабочая Марсельеза», революционная песня 34
 Ратгеб Йорг 356
 Ратенау Вальтер 24, 105, 116—117, 457
 «Император. Размышление» 24
 Регер Эрик (псевд. Германа Данненбер-гера) 95
 Редль Альфред 255
 Рейнгадт Макс 50, 93, 98, 435, 442
 Рейснер Л. М. 191, 253
 Рейхцих Макс 72
 Рек-Малекцевен Фридрих Парцифаль 324
 Ремарк Эрих Мария (настоящее имя Эрих Пауль Ремарк) 96, 102, 112, 114, 123, 169, 198—214, 325, 331, 433, 667
 «Возвращение» 140, 201—203, 214
 «Возлюби ближнего своего» (в амери-канском изд.: «Плавающие обломки») 204—205, 211—212, 214, 443
 «Время жить и время умирать» 206—208
 «Жизнь взаимы» («У бога нет фавори-тов») 210—211, 213—214
 «Искра жизни» 206
 «На Западном фронте без перемен» 94, 199—203, 206, 213—214, 311, 314—315
 «Ночь в Лиссабоне» 211—212, 214
 «О смешивании тонких водок» 198
 «Последний акт» (в соавторстве с Г. В. Пабстом) 210
 «Последняя остановка» 210, 212
 «Тени в раю» 212, 213
 «Три товарища» 202—203, 210—211, 214
 «Триумфальная арка» 204, 206, 211—212, 214
- «Черный обелиск» 208—211, 213—214
 Рембо А. 574, 603—604
 Ренкин Томас 487
 Ренн Людвиг (псевд. Арнольда Фрид-риха Фит фон Гольсенау) 16, 112, 114, 117, 157, 169, 255, 264, 269, 274—276, 281, 311—320, 323, 430, 436, 443, 657
 «Ведение войны и пропаганда» 319
 «Война» 311—317, 319, 657
 «Закат дворянства» 319—320
 «Испанская война» 319
 «Мой мул, моя жена и моя коза» 318
 «Перед большими переменами» 318
 «Поездки в Россию» 317
 «После войны» 170, 272, 316
 Реффин Ханс Йозе 10, 435
 Рибель 419
 Рид Дж. 253, 259
 Рилла Вальтер
 «Бюргер» 28
 Рилла Пауль 32
 Рильке Райнер Мария 25, 89, 91, 96, 215—218, 220—221, 237
 «Дуинские элегии» 220
 «Жертвы ларам» 220
 «Жизнь и песни» 220
 «Записки Мальте Лауридса Бригге» 218
 Рименшнайдер Тильман 15, 356, 590
 Ример Фридрих Вильгельм 474
 Рямкастен Феликс 345
 «Бонза» 345
 «Идол» 345
 «Товарищи» 345
 Рингельнац Иоахим 11, 98—99, 100, 285
 «Гимнастические стихи» 98
 «Конечно» 98
 «Куддель Даделдью» 98
 «Стихи трех лет» 98
 «Табакерка» 99
 Ринзер Луиза 386—387
 Рихтер Гельмут 224
 Рихтер Груда 348
 Робеспьер М. 389, 564
 Ровольт Эрнст 25, 181, 222, 404, 411
 Рода Рода Александр (псевд. Шандора Фридриха Розенфельда) 450
 Роден О. 80
 Розенберг Альфред 139, 333, 384, 392, 397
 Роллан Р. 60, 116, 284, 307, 335, 375, 404, 454, 516, 528, 581
 Романовы, династия русских царей 387
 Россе Йозеф 393
 Рот Йозеф 217, 427—428, 430, 433, 445, 449
 «Нов» 449
 «История тысячи второй ночи» 449
 «Левиафан» 449
 «Марш Радецкого» 449
 «Неправильная мера» 449
 «Паутина» 433
 «Склен капуцинов» 449
 «Сто дней» 449
 Роттер Альфред и Фриц, братья 92
 Ротцигель Лео 254
 Рубинер Людвиг 10, 41, 46, 52, 53, 571, 602—604, 612
 «Люди без насилия» 52
 «Небесный свет» 52
 «Человек в центре» 52

Рубинер Фрида 30, 36, 71, 270
«Лучший директор фабрики» 36
«Письма из Советской России» 36
Рудницкий М. Л. 240, 249
Рузвельт Ф. Д. 472, 487
Руксер Удо 436
Руссо Ж. Ж. 561, 563—564
«Об общественном договоре» 564
«Эмиль, или О воспитании» 564
Руст Берхард 328—329
Рул Хейнц 166, 175
Рюле Юрген 613

Сабо Вильгельм 400
Садовяну М. 528
Сакко Н. 584, 640
Самарин Р. М. 597
Сезанн П. 611
Сейфуллина Л. Н. 11
Сев-Жюст Л. А. 399, 561, 564, 663
Сен-Симон А. К. 227
Сепульведа Х. Х. 394
Серафимович А. С. 281, 582
Сервантес Сааведра М. 16, 17, 448, 590
«Дон-Кихот» 251, 523
Симон-Бар-Гиора 558
Симонов К. М. 290
Синклер Эмиль (псевд.) см. Гессе Герман
Скотт В. 108
Слауг (псевд. Фрида Хампеля) 32, 266—267
Слочоуэр Гарри 465
«Смело, товарищи, в ногу», русская революционная песня 34
Сократ 81
Спартак 14
«Спартак», массовое народное представление 34
Спиноза Б. 149
Ставиславский К. С. 610
Стенбок-Фермор Александр 116
Стендаль 107
Стерн Л.
«Жизнь и мнения Тристана Шенди, джентльмена» 16, 523
Стивнес Гуго 62, 137, 496
Стриндберг А. 382
«Путь в Дамаск» 83
Струэнзее И. Ф. 371
«Сумерки человечества. Симфония новой поэзии» (антология) 45
Сурков А. А. 290
Сучков Б. Л. 227, 229, 333

Таиров А. Я. 11
Тайле Альберт 436
Талейран Ш.-М. 396
Тарин Петер (псевд. Эдуарда Титьенса) 377—378
Таубе Отто фон 118—119, 387, 401
«Молитва» 401
«Праздник жертвоприношения» 118—119
Таубер Герберт 223
Тевс Вильгельм 360, 363
«Камни» 360
Тельман Эрнст 93, 115, 318, 350, 361—362, 505, 540, 647, 655, 656
Тенцер Лиза 412
Тигер Теобальд (псевд.) см. Тухольский Курт

Тимофеев Б. Н. 190
Тирпид Альфред фон 186
Тис Франк 43, 384—386
«Внутренняя эмиграция» 385
Тит, римский император 557
Титьенс Эдуард см. Тарин Петер (псевд.)
Ткачик Вильгельм 348
«Товарищи человечества. Поэзия мировой революции» (антология) 41, 45, 52
Толлер Эрнст 8, 13, 22, 23, 26, 32, 34, 53, 56, 59, 62, 64—75, 94, 100, 122—123, 266, 330, 421, 428—429, 433—435, 573, 602—604, 605
«Американское чудо» см. «Мери Беккер Эдди»
«Война и мир» 34
«Гасить котлы» 64, 69, 71—72
«Гоп-ля, живем!» 64, 69—72
«Дело об убийстве» («Слепая богиня») 64, 73
«Еуген Несчастный» 64, 69—72, 74, 152
«Картины из Французской революции» 34
«Книга ласточек» 69
«Мери Беккер Эдди» («Американское чудо. В соавторстве с Г. Кестеном») 64, 73
«Месть осмеянного влюбленного» 64
«Не надо больше мира!» 64, 73—74
«Освобожденный Вотап» 64, 73
«Пастор Галль» 64, 73—75, 438
«Превращение» 46, 52, 63—65, 68—70
«Пробуждение» 34
«Разрушители машин» 64, 68—69
«Слепая богиня» см. «Дело об убийстве»
«Тюремные песни» 65, 69
«Человек — масса» 8, 53, 64, 66, 68—70, 80
Толстая С. А. 422
Толстой А. Н. 506
Толстой Л. Н. 17, 128, 138, 312, 421—422, 430, 458, 464, 492, 575, 638, 653
«Война и мир» 387, 594, 653
«Живой груз» 178
«Казак» 387
«Хаджи Мурат» 387
«Что такое искусство?» 468
Тома Людвиг 182, 514
Томан И. 220
Тракль Георг 573
Траутнер Эдуард 604
«Заклучение» 53
«Ночь» 53
Третьяков С. М. 11, 253, 281, 616—617, 629
Тримм Томас (псевд.) см. Вельк Эм
Тургенев И. С.
«Отцы и дети» 387
Турек Людвиг 264, 272, 274
«Пролетарий рассказывает» 268, 272
Тухольский Курт (псевд.: Игнац Вробель, Петер Пантер, Теобальд Тигер, Каспар Хаузер) 11, 13, 62, 94—95, 114, 122—123, 181—197, 222, 266, 285, 325, 406, 421, 428
«Басня» 190
«Бонзам» 188
«В пять лошадиных сил» 194
«Вопросы жене рабочего» 187—188]

«Гарнизонная цензура в Кенигсберге» 182
«Германия, Германия превыше всего» 193—194, 266
«Господин Вендринер под властью диктатуры» 196
«Замок Грипсхольм» 194
«К республиканцам» 188
«Красная мелодия» 186
«Лукиану» 186
«Монолог с хорами» 192
«Мы несогласные» 186
«На ночном столике» 191
«На что имеет право сатира?» 186
«Накопец-то правда о Ремарке» 194
«Накопитель времени» 185
«Научитесь смеяться без слез» 194
«Ну и птица» 187
«Обрезки» 195—197
«Овощи» 190
«Одной фразой» 188
«Парк Монсо» 189
«Пастушеская песенка» 187
«Песня дорожников» 194
«После всего» 194, 196
«Предмартовское» 185
«Райсберг, картинки для влюбленных» 182—183
«Руки матери» 194
«Символ веры буржуазии» 195
«Сказочка» 182
«Три минуты внимания!» 186
«Улыбка Моны Лизы» 194
«Умирает ли искусство?» 184
«Человек что надо» (из книги «В пять лошадиных сил») 196
«Эй!» 190
«Politische Couplets» 186

Тычина П. Г. 582

Уайльд О. 38, 107

Уетчик Дж. Л. (псевд.) см. Фейхтвангер Лион

Узе Бодо 17, 116, 254, 429, 436, 443

«Лейтенант Бертрам» 443

«Последняя битва» 434

Ульрих Вюртембергский 299

Ульштейн Ганс 92

Уманский Д. А. 659

Уиру Фриц фон 10, 50—51, 68, 87, 100,

123, 328, 380, 602, 605

«Жертвенный путь» 169

«Зеро» 51

«Луис Фердинанд, принц Прусский» 50

«Офицеры» 50

«Перед решением» 50

«Площадь» 50—51

«Род» 46, 50—51

Уриг Роберт 352

Урцидиль Йоганнес 217—218

Утиц Эмиль 167, 225

Уэллс Г. Дж. 37—38, 330, 335

Фадеев А. А. 11, 432, 506, 582

Фаллада Ганс (псевд. Рудольфа Дитцена) 102, 172, 386—387, 407—418, 649, 667

«Антон и Герда» 404

«В ту пору у нас дома» 403—404

«Волк среди волков» 413, 415

«Гопшельпопель, где ты?» 412

«Железный Густав» 413—415

«И у нас был ребенок» 411

«История из страны Муркеля» 412

«Каждый умирает в одиночку» 415—417, 648

«Как я стал писателем» 405

«Копмар» 415

«Крестьяне, бовзы и бомбы» 405—407

«Маленький и большой человек — полная путаница» 408

«Неуловимый» 408, 415

«О все же имевшем место сопротивление немцев гитлеровскому террору» 416

«Прозабанье в гимназии» 404

«Пьяница» 415

«Сегодня дома» 403—404, 406

«Сказки писца, бежавшего на лоно природы» 412

«Тот, кто посл из тюремной миски» 408, 410—411

«Человек стремится вверх» 408, 411, 412

«Что же дальше, маленький человек?» 10, 408—411

«Что читают люди, живущие в провинции» 407

«Юный Гедешаль» 404

Фальке Конрад (псевд. Карла Фрея) 432

Федин К. А. 11, 175—176, 582

Фейхтвангер Лион (псевд.: Дж. Л. Уетчик) 10, 14, 16, 17, 26, 95—96, 102, 109, 114, 121, 123, 157, 177, 180, 249, 305, 309, 325, 330—331, 358, 421, 427—430, 432—436, 438—439, 445—446, 452, 493, 502, 506, 532, 543—566, 600—601, 611, 633, 662, 667

«Англосаксонские пьесы» (цикл: «Калькутта, 4-е мая», «Нефтяные острова», «Будет ли амнистирован Хилл?») 552

«Безобразная герцогиня Маргарита Маульташ» 550

«Бог громовержец» 544

«Братья Лаутензак» 179, 542, 559

«Будет ли амнистирован Хилл?» 552

«Вдова Капет» 560

«Военнопленные» 548

«Гойя, или Тяжкий путь познания» 560—562

«Голландский купец» 552

«Джулия Фарнезе» 546

«Дом Дездемоны, или Величие и границы исторического повествования» 566

«Донья Бьянка» 546

«Еврей Зюсс» 10, 377, 547, 550—551

«Зал ожидания» (трилогия: «Успех», «Семья Опперман», «Изгнание») 428, 554, 556

«Иефай и его дочь» 565

«Изгнание» (3-я часть трилогии «Зал ожидания») 14, 16, 430, 443, 554—556

«Иосиф» (трилогия: «Иудейская война», «Сыновья», «Настает день») 557

«Испанская баллада» 565

«Иудейская война» (1-я часть трилогии «Иосиф») 557

«К психологии сценической реформы» 544

«Калькутта, 4-е мая» 552

«Карнавал в Ферраре» 546

«Коринфская новость» 546

«Лже-Нерон» 447, 559

«Лисы в винограднике» 560—561

«Мир» 547

«Мудрость чудака, или Смерть и пре-

- изображение Жан-Жака Руссо 563
 «Настанет день» (3-я часть трилогии «Иосиф») 557
 «Нефтяные острова» 552
 «О смысле и бессмыслии исторического романа» 566
 «Одинокие» 544
 «Пеп» 552
 «Песня павших» 547
 «Помрачение умов, или Дьявол в Бостоне» 565
 «Семья Опшерман» (прежнее название «Семья Опенгейм», 2-я часть трилогии «Зал ожидания») 14, 438, 538, 554
 «Симона» 560
 «Сыновья» (2-я часть трилогии «Иосиф») 557—558
 «Томас Вендт, или Тысяча девятьсот восемнадцатый год» 7, 23, 548—549
 «Уоррен Гастингс» 547
 «Успех» (1-я часть трилогии «Зал ожидания») 10, 94, 103, 121, 538, 552—554, 559
 «Царь и танцовщица» (по мотивам произведений Каллидасы) 547
- Фелинг Юрген 69
 Фердинанд II, 147
 Ферсгофен Вильгельм 130
 Фехенбах Феликс 324
 Фикс Вольфганг 78
 Филипп II 394, 447—448
 Финк Людвиг 43
 «Книжечка предков» 43
 Фиртель Бертольд 436
 Фихте Иоганн Готлиб 43
 Фишер Самуэль 25, 125—126, 386, 395, 422, 431, 435, 513
 Флавиус, династия 557
 Флаке Отто 107—108, 375, 386
 «Ансельм и Верена» 107
 «Вилла США» 108
 «Гортензия, или Возвращение в Баден-Баден» 107
 «Детство» 108
 «Друг всего мира» 108
 «К хорошему европейцу» 107
 «Мозговой город» 108
 «Молодой Монтивер» 107
 «Песочные часы» 108
 «Руланд» 108
 «Фортуна» 108
 «Хороший путь» 108
- Флеше Герман 378
 Флобер Г. 107, 404
 Фогелер Генрих 38, 297
 Фогель Курт Отто Бурхард 187
 Фокс Р. 318
 Фонтане Теодор 102, 420, 423
 «Ликедейцы» («Клаус Штёртебекер») 420
- Форд Г. 263
 Фрадкия И. М. 99, 213, 360, 364, 383, 399, 401, 615,
 Фрай Бруно (псевд. Бенедикта Фрайштадта) 436
 «Партизаны в Каринтии» 445
 Франк Бруно 10, 102, 109, 119—121, 330, 433, 435—436, 445—446, 448
 «Дни короля» 121
 «Дочь» 448
 «Заграничный паспорт» 443, 448
 «Политическая повесть» 119—121
- «Сервантес» 14, 16, 121, 448, 502
 «Тренк» 121
 «Шамфор рассказывает о своей смерти» 448
- Франк Вальтер 304
 Франк Леонгард 11, 94, 102, 122—123, 163—180, 269, 276, 328, 331, 407, 428, 432—433, 435, 513, 602
 «Брат и сестра» 176—178, 180
 «Бюргер» 10, 170, 172, 180
 «В последнем вагоне» 167, 171—173
 «Возвращение Михаэля» 180
 «Готика» 164
 «Две матери» 171
 «Из трех миллионов трое» 10, 172, 176—177
 «Инвалиды войны» 168
 «Карл и Анна» 174—175
 «Карьерист» 171
 «Кельнер» см. «Отец»
 «Любящая чета» 168
 «Матильда» 178—179
 «Мать» 168—169
 «Мост судьбы» 171
 «Немецкая повелла» 179—180, 542
 «Оксенфуртский мужской квартет» 10, 163, 172—174, 176
 «Отец» (первоначальное название «Кельнер») 168
 «Побег» 171
 «Портрет» 167
 «Причина» 167—168, 180
 «Пять пфеннигов» 164
 «Разбойничья шайка» 164—167, 171—172, 176
 «Слева, где сердце» 163—164, 167, 174, 179—180, 668
 «Солдатская вдова» 168
 «Спутники снов» 178, 180
 «Сторонний наблюдатель» 178
 «У проселочной дороге» 171, 173
 «Ученики Иисуса» 167, 180
 «Человек добр!» 52, 163, 168—169, 174
 «Чиновник» 171
 «Шляпа» 164
 «Эротоман и девственница» 164, 180
- Франклин Б. 561—562, 564
 Франко И. Я. 290
 Франко Ф. 75, 318
 Франс Анатоль 454, 500
 Франц, епископ Ибургско-Мюнстерский 135—136
 Франц-Иосиф I 104, 228
 Франциск Ассизский 513
 Фрейд Зигмунд 27, 106, 144, 469—470, 517
 «Психология масс и анализ человеческого «я» 27
 Фрейлиграт Фердинанд 34
 Фрейхан Макс 86
 Френсен Густав 332
 Фрид Эрих 435
 Фридель Эгон 324, 431, 432
 Фридман Герман 5
 Фридрих II 99, 110, 508
 Фризе Адольф 104
 Фриш Макс 431
 «Брехт как классик» 599
 Фруассар Ж. 78
 Фукс Рудольф 219—221, 224, 253, 443
 Фульда Людвиг 9, 324, 328

- Фурманов Д. А. 581
 Фучик Ю. 253, 257, 259
 «В стране, где наше завтра уже стало
 вчерашним днем» 221
 Фюрнберг Луис 215, 219, 253, 433, 435,
 534
 Хаас Вилли 223, 327
 Хабовитц Маргарет 77
 Хаберноль Петер 362
 Хагелыптанге Рудольф 400
 Хаксли О. 427, 433
 Хальбе Макс 9
 Хальм Клаус (псевд.) см. Петерсен Ян
 Хампель Фриц см. Сланг (псевд.)
 Харнак Арвид 352, 356, 363, 367, 370
 Харнак Милдред 370
 Харгунг Гювтер 44, 331, 345
 Харфильд Джон 31, 95, 193, 601
 Хассель У. фон 365
 Хаузер Арнольд 234
 Хаузер Гаральд 445
 «Где находилась Германия» 445
 Хаусман Манфред 95, 384
 Хаузер Каспар (псевд.) см. Тухольский
 Курт
 Хаузер Каспар (1812—1833) 184
 Хегеман Вернер 326
 Хейдеггер Мартин 326
 Хеллер Эрих 223
 Хельд Курт (псевд.) см. Клебер Курт
 Хемингуэй Э. 213, 407, 433
 Хермлин Стефан (псевд. Рудольфа Ле-
 дера) 16, 325, 443—444
 Хермсдорф Клаус 224, 228, 234, 400, 491
 «Плуты у Томаса Манна» 491
 Хёрле Эдвин (псевд.: Окули) 32, 33,
 38
 «Басни» 38
 «Карл Либкнехт» 38
 «Коммунистическая партия и интелли-
 генция» 32
 «Коммунисты» 38
 «Рабочий, крестьянин и Спартак» 38
 Херцфельде Виланд 31—33, 38, 56, 351,
 432—433, 435, 620
 «Общество, художник и коммунизм»
 33
 Хехт Вернер 614
 Хиллер Курт 25, 185, 323
 «Активность духа» 25
 «Логократия, или Мировой союз духа»
 25
 Хильшер Эбергард 540
 Химмигхофен Тур 379
 Ховельянос Г. М. де 561, 563
 Холл Гусси 186—187
 Холмс Ли 284
 Хольбаум Роберт 137, 340
 Хольтхузен Ганс Эгон 635
 Хорват Эдён 431—432, 450—451
 «Вера, надежда, любовь» 451
 «Дети нашего времени» 451
 «Страшный суд» 451
 Хофер Карл 335
 Хохвельдер Фриц 452
 «Святой эксперимент» 452
 Хохоф Курт 5, 107, 244
 Хуземан Вальтер 352, 362, 397
 Хун Курт 31, 38, 267
 «Призыв к борьбе» 267
 Хух Рикарда 328, 387, 398
 «Беззвучное восстание» (в соавторстве
 с Г. Вайзенборном) 398
 «Безымянным мертвецам» 398
 «К нашим мученикам» 398
 Цах Рихард 359
 «Сомнение» 359
 Цвейг Арнольд 8, 11, 17, 94, 102, 112,
 114, 123, 169, 177, 191, 197, 276, 314,
 325, 329, 331, 429, 433—435, 437—438,
 452, 502, 510, 528—542, 667
 «Абигайль и Набал» 529
 «Английский сад» 529
 «Большая война белых людей», цикл
 романов 438, 499, 528, 530, 533, 537
 «Вандебеский тонор» 435, 535, 541,
 542
 «Возведение на престол короля» [ро-
 ман из цикла «Большая война белых
 людей»] 169, 533, 535, 538—539, 541
 «Война и писатель» 540
 «Воспитание под Верденом» [роман из
 цикла «Большая война белых людей»]
 14, 530, 533, 535—539
 «Воспоминания о первом августе» 540
 «Время созрело» [роман из цикла
 «Большая война белых людей»] 533
 «Вызванные тени» 529
 «Гельбрет-Миротворец» 530
 «Де Вриендт возвращается домой» 534
 «Действо об утере Грише» 530
 «Записки о семействе Клоффер» 529
 «Затишье» [роман из цикла «Большая
 война белых людей»] 533
 «Лессинг, Клейст, Бюхнер» 540
 «Минувшие дни» 532
 «Молодая женщина 1914 года» [роман
 из цикла «Большая война белых лю-
 дей»] 533—535
 «Надгробное слово о «Спартаке» 540
 «Новеллы о Клавдии» 529, 541
 «Обращение отщепенца» 529
 «Покупая шляпку» 530
 «Пятно в глазу» 530
 «Радуга» 529
 «Ранние следы» 529
 «Ритуальное убийство в Венгрии» 529
 «Роман и реализм» 533
 «Роман об войне» 314
 «Спор об утере Грише» (Роман из цик-
 ла «Большая война белых людей»)
 191, 311, 529, 531—539
 «Сыновья. Вторая книга рассказов»
 529
 «Три рассказа» 529
 Цвейг Стефан 25, 138, 217, 244, 324,
 427—428, 430, 432—433, 445—446,
 448—449, 451
 «Вчерашний мир» 442, 449
 «Кастеллио против Кальвина» 449
 «Магеллан» 449
 «Мария Антуанетта» 448
 «Мария Стюарт» 448
 «Нетерпение сердца» 449
 «Триумф и трагедия Эразма Роттер-
 дамского» 448, 502
 «Шахматная новелла» 449
 Цёберляйн Ганс 337, 344
 «Вера в Германию» 337
 «Приказ совести» 345
 Цезарь Гай Юлий 43, 337, 624—625
 Цёргибель Карл 115, 277

- Цеткин Клара 23, 32
 Цех Пауль 10, 11, 54, 323, 571
 «Башня» (2-я часть тетралогии «Себастиан») 54
 «Братание» (3-я часть тетралогии «Себастиан») 54
 «Голгофа» 54
 «Гробница мира» 54
 «Камни» (4-я часть тетралогии «Себастиан») 54
 «Колесо» (1-я часть тетралогии «Себастиан») 54
 «Себастиан» (тетралогия: «Колесо», «Башня», «Братание», «Камни») 54
 «Терцет звезд» 54
 Цивель Курт 346
 Цилле Генрих 193, 253
 Циммеринг Макс 276, 432
 «Когда нити проходят сквозь ткацкий станок» 276
 «Конвейер» 276
 Циннер Гедда 276, 444
 «Женский фронт» 277
 «Путь женщины» 277
 Цицеров Марк Туллий 625
 Цукмайер Карл 100—101, 432
 «Веселый виноградник» 100
 «Зальваре» 101
 «Капитан из Кепеника» 101
 «Крестный путь» 100
 «Крестьянин из Таунуса» 101
 «Любовная история» 101
 «Панкрац просыпается» 100
 «Шельм фон Берген» 101
 «Шиндерганнес» 101
 Цур Мюлеи Германия 32
 «Наши дочери, нацистки» 438
 Чапек К. 220
 Чаплин Ч. С. 633
 Чемберлен О. 89, 435
 Чемберлен Хаустон Стюарт
 «Основы XIX столетия» 332—333
 Чертков В. Г. 422
 Черчилль У. 435
 Чехов А. П. 488, 492, 628
 «Невеста» 492
 Чокор Франц Теодор 433, 442
 «Блудный сын» 445
 «Генерал господ» 451
 «Черный корабль» 442
 Шарнхорст Герхард Иоганн 663
 Шаррер Адам 264, 272, 274, 408, 430, 438, 439—440
 «Без отечества», 170, 268, 272—273
 «Великий обман» 272
 «Кроты» 432, 439—440
 «Пастух из Раувайлера» 440
 «Сбился» 268, 272
 «Шуманы» 440
 Шаувекер Франц 112, 333, 337
 Шахт Ялмар 92
 Шварцшильд Леопольд 435, 451
 Швиммер Г. 157
 Шевченко Т. Г. 290
 «Гайдамаки» 290
 Шеер Максимилиан 39
 Шейдеман Филипп 21, 158, 414, 438
 Шекспир В. 33, 382, 540, 590, 611, 616
 «Гамлет» 161
 «Король Лир» 161
 «Мера за меру» 626—627
 «Ромео и Джульетта» 175
 Шёнберг Арнольд 435
 Шёнштедт Вальтер
 «Застрелен при попытке к бегству» 437
 Шерингер Рихард 116
 Шерль Август 92
 Шефер Вильгельм 43, 44
 Шкеле Рене 11, 107, 168, 328, 375, 427, 432—434, 450—451
 «Любовь и тяготы Д. Г. Лоуренса» 450
 «Письмо в бутылке» 450—451
 «Рейнское наследство» 450
 Шикльгрюбер Алоис 476
 Шиллер Фридрих 68, 90, 111, 300, 458, 475, 488, 492—493, 512—513, 536, 574, 587, 602, 616
 «Валленштейн» 493
 «К радости» 516
 «Орлеанская дева» 616—617
 «Разбойники» 492
 Ширах Бальдур фон 344
 Шленштедт Дитер 258
 Шмядт Рудольф-Иоганн 167
 Шнак Фридрих 11
 Шнейдер Рейнгольд 15, 119, 386—387, 393—394, 400—401
 «Лас Касас перед Карлом V» 393—394, 398
 «Мне чуждым стал народ» 400
 «Погибает народ» 400
 «Разрушитель» 400
 «Своясь тень смерти» 400
 «Утешитель» 393
 Шниттер Ганс (псевд.) см. Кёрнер-Шрадер Пауль
 Шниттер Франц (псевд.) см. Кёрнер-Шрадер Пауль
 Шнитцер Эдуард 422
 Шницлер Артур 546
 Шног Карл 15, 360, 428
 Шолль Ганс и Софи 110
 Шолохов М. А. 432, 582
 Шольд Вильгельм фон 9, 123
 Шольд Роман Карл 363—364
 Шонауэр Франц 331
 Шонешгауэр Артур 77, 179, 186, 193, 210, 454, 461—462, 466, 469, 517
 Шоу Дж. Б. 38, 91, 435, 454
 Шпее Фридрих фон 393
 Шпенглер Освальд 8, 27—29, 42—43, 103, 517
 «Закат Европы» 27, 29, 42, 519
 «Пессимизм?» 42
 «Пруссачество и социализм» 29
 Шрамек Ф. 220, 253
 Шредер Г. 164, 175
 Шредер Рудольф Александр 387
 Штадлер Эрнст 107, 375, 573
 Штегувайт Гейнц 345
 Штер Герман 9, 123, 405
 Штергейм Карл 373, 442
 «Из героической жизни бюргера» 78
 «Школа в Уцнахе, или Новая деловитость» 87
 Штессингер Феликс 106
 Штеффен Курт 348, 351
 Штирнер Макс (псевд. Каспара Шмидта) 451
 Штолле Вальтер (псевд.: Г. Вурм из Берлина) 348, 350—351
 Шторм Теодор 102, 544

Штосс Вайт 356
Штофреген Гед Отто 329
Штрайхер Юлиус 291, 335
Штраус Эмиль 513
Штраус унд Торней Лулу фон 43
Штреземан Густав 111, 120, 187
Штрелов Гейнц 324
Штриттматер Эрвин
«Чудодей» 163
Штробль Карл Ганс 340
Штукен Эдуард 9, 93
Шудрака
«Васантасена» 26, 547
Шульц Рихард
«Бюксенштейн» 34
Шульце-Бойзен Харро 352, 356, 357,
360, 367, 370—371
Шуман Георг 352
Шуман Герхард 345
Шумахер Курт 356—357
Шумахер Эрнст 604
«Шутовской суд», скоморошное действо
299

Э. В. см. Вельк Эм
Эберс Георг Мориз 445, 446
Эберт Фридрих 158—159, 438
«Эдда» 342
Эдуард III 78
Эдшмид Казимир (псевд. Эдуарда Шмида)
46, 93, 387
«Агатовые пули» 46
«Княгиня» 46
«Спорт вокруг Гагали» 46
«Тимур» 46
Эйзенштейн С. М. 11, 267, 281, 380
Эйслер Ганс 435, 600
Эйснер Курт 8, 66, 158
Эйснер Павел 217, 224
Эйстап де Сен Пьер 79—82
Эйхгорн Герман фон 158
Эйхендорф Йозеф фон 11, 43, 513, 522
Эккарт Дитрих 44
«Буря» 44
Элиасберг А. 492
Эльбе А. М. 88
Эльцер Анна Элизабет Маргарете 93
Элюар П. 54
Эмрих Вильгельм 228
Энгель Эрих 175
Энгельс Фридрих 22, 32, 136, 216, 280,
432, 474, 477, 590

Эразм Роттердамский 493
Эренбург И. Г. 281, 433, 435
Эренштейн Альберт 10, 51, 122
«Вставайте!» 51
«Красное время» 51
«Убитым братьям» 51
«Человек кричит» 51
Эрман Отто (псевд.) см. Петерсен Ян
Эрст Пауль 333
Эрпенбек Фриц 443
«Эмигранты» 443
Эрхард Людвиг 114
Эстре Г. д' 503
Эсхил
«Персы» 547
Эхнатон 469

Юнг Карл Густав 149, 470, 517, 521
Юнг Франц 8, 30, 32, 35, 36, 37—38
«Голод на Волге» 36
«Жертвоприношение» 36
«Завоевание машины» 37
«История одной фабрики» 36
«Канаверы» 37
«Милосердная наша королева» 36
«На трудовой фронт в Советскую Рос-
сию» 36
«Поездка в Россию» 36
«Путь вниз» 37
Юнгер Эрнст 43, 44—45, 112, 329,
337—338, 384, 434
«Авантюрное сердце» 338
«Бой как душевное переживание» 45,
338
«В стальных грозах» 44, 315, 338
«На мраморных скалах» 338
«Рабочий» 338
«Рожа 125» 45, 338
«Тотальная мобилизация» 338

Якоб Франц 352
Якобзон Зигфрид 23, 25, 114, 183—184,
189
Яни Ганс Генни 11, 123
Яновский Ю. И. 582
Яноуш Густав 227, 236
Ярмак Клаус 426
Ясперс Карл 8, 9

«Gesta Romanorum» 484
Linke Root (псевд.) см. Дёблин Альфред

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Карл Либкнехт: «Да здравствует мировая революция!» Рисунок Ловиса Коранта	7
Заседание Прусской академии поэтов. Слева направо сидят: Г. Штер, А. Момберт, Э. Штукен, В. фон Шольц, О. Лёрке, В. фон Моло, Л. Фульда, Г. Манн. Стоят: Б. Келлерман, А. Деблин, Т. Манн, М. Хальбе. 1929	9
Объявление министерства внутренних дел от 23 августа 1933 г. о лишении германского гражданства 33 лиц. Наряду с известными политическими деятелями в списке значатся писатели Л. Фейхтвангер, А. Керр, Г. Манн, Э. Толлер, К. Тухольский и др.	13
Эрнст Толлер. Рисунок Эмиля Штумпа	23
Рудольф Леонгард. Рисунок Эмиля Штумпа, 1926	39
Эрнст Барлах. Автопортрет, 1928	49
Фриц фон Унру. Скульптурный портрет Вильгельма Лембрюка	51
Людвиг Рубинер. Рисунок Вильгельма Лембрюка	52
Эрих Мюзам. Фотография, 1928	59
Эрнст Толлер в заключении в крепости Нидершененфельд. Фотография	67
Рисунок Георга Гросса к постановке Толлера «Еуген Несчастный»	70
Георг Кайзер. Гравюра Л. Михельсона	79
Эскиз Георга Гросса к постановке драмы Кайзера «Рядом». 3 ноября 1923	87
Эрих Кестнер. Фотография	96
Карл Цукмайер. Литография Эмиля Штумпа, 1928	101
Роберт Музиль. Скульптурный портрет Фрица Вотрубы	103
«Инвалиды войны». Картина Отто Дикса, 1920	113
Титульный лист журнала «Ди Вельтбюне», № 37, 9 сентября 1930	115
«Итак, напишите мне к завтрашнему дню стихотворение о колокольчике!» Шарж на Прусскую академию поэтов неизвестного художника. Слева направо: В. фон Моло, Г. Гауптман, Т. Дейблер, Г. Манн, Ф. фон Унру, В. фон Шольц, А. Деблин, Т. Манн	123
Б. Келлерман. Фотография, 1925	127
Обложка первого издания повести Келлермана «Святые». Художник Магнус Целлер, 1922	129
Альфред Деблин. Фотография	145
Вырезка из «Ведомостей Берлинского магистрата» за январь 1928 г. с собственноручной правкой Деблина. Текстуально использовано в романе «Берлин-Александрплац»	152
Обложка первого издания романа Деблина «Берлин-Александрплац». Художник Георг Зальтер, 1929	154
Леонгард Франк. Рисунок углем Эмиля Штумпа, 1929	164
Гравюра Франса Мазереля к рассказу Л. Франка «Мать»	169
Курт Тухольский. Фотография	183

Обложка первого издания книги Тухольского «Германия, Германия пре- выше всего». Художник Джон Хартфилд, 1929	194
Эрих Мария Ремарк. Рисунок Оствальда	199
«Продавец спичек». Картина Отто Дакса, 1920	202
Эрих Мария Ремарк. Фотография	211
Райнер Мария Рильке. Фотография	216
Франц Карл Вайскопф. Фотография	221
Франц Кафка. Фотография	224
Рисунки Франца Кафки к его роману «Процесс»	230
Обложка первого издания новеллы Кафки «Превращение». Художник Оттомар Штарке, 1916	235
Франц Верфель. Фотография	238
Титульный лист журнала «Ди вайсен блеттер», № 10, октябрь 1919 г.	242
Эгон Эрвин Киш. Портрет Рудольфа Шлихтера, 1928	254
«Солидарность». Литография Кете Кольвиц, 1932	262
Титульный лист журнала «Ди Линкскурве», № 1, 1 августа 1929 г.	270
Карл Грюнберг. Фотография, 1929	271
Делегация немецких и венгерских революционно-пролетарских писателей в Москве у А. В. Луначарского. Сидят слева направо: Г. Каган, Г. Лорбер, К. Петерсон, К. Грюнберг, А. В. Луначарский, К. Кле- бер, Б. Иллеш, А. Гидаш, А. Габор, А. Бераннь. Стоит слева Г. Марх- вица, 1929	279
Эрих Вайнерт. Фотография	283
Плакат о вечере Эриха Вайнерта	288
«Хорошо немецкому солдату...» Листовка на советско-германском фрон- те. Текст и рисунки Вайнерта, 1942	293
Фридрих Вольф. Гравюра Конрада Феликсмюллера, 1947	297
Премьера драмы Вольфа «Матросы из Каттаро». Эрст Буш в роли Фран- ца Раша и Ганс Неплер в роли Капитана. Берлин, 1930	301
Драма Вольфа «Профессор Мамлок» на сцене Геббельтеатра. Вальтер Франк в заглавной роли. Берлин, 1946	304
Людвиг Рени. Портрет Евы Шульце-Кнабе	313
Людвиг Рени. Федор Панферов и Белла Иллеш беседуют с литкружковца- ми завода «Серп и Молот». Москва, 1930	317
Карл Осецкий — узник концлагеря Эстервеген на издательский вопрос, не пужны ли ему книги, отвечает: «Да, о средневековых пыт- ках». Фотография	324
Сожжение книг в Берлине 10 мая 1933 г.	326
Заключение о политической неблагонадежности Бергенгрюна	328
Редакция газеты «Штюрмер» (издатель Юлиус Штрайхер) запрашивает Имперскую палату письменности о том, не являются ли евреями Дидро, Диккенс, Гюго, Золя, Роллан, Драйзер, Уэллс и другие писа- тели	335
Маскировочная обложка антифашистских стихотворений Леонгарда, рас- пространявшихся под видом очередного выпуска популярной серии «Универсальной библиотеки» издательства «Реклам», 1936	349
Вернер Краус. Фотография	354
Харро Шульце-Бойзен. Фотография	356
Подпольные антифашистские издания, 1943—1944 гг.	358
Альбрехт Гаусгофер. Фотография	365
Адам Кукхоф. Фотография	372
Вернер Бергенгрюн. Фотография	388
Рейнгольд Шнейдер. Фотография	394
Гертруд Кольмар. Фотография	400

Ганс Фаллада. Фотография	405
Суперобложка русского издания романа Фаллады «Что же дальше, маленький человек?» Художник В. Носков, 1964	409
Эм Вельк. Фотография	424
Титульный лист журнала «Дас Ворт», № 8, 1937	431
Ганс Мархвица — боец Интернациональной бригады в Испании. Фотография, 1937	441
Бертольт Брехт и Мартин Андерсен-Нексе. Фотография	446
Томас Манн. Фотография, 1953	455
Страница рукописи романа Т. Манна «Волшебная гора»	465
Томас Манн беседует с Анной Зегерс. На заднем плане Александр Абуш. Веймар, 1955	488
Генрих Манн. Фотография	495
Автограф рукописи романа Г. Манна «Голова»	499
Генрих Манн. Гравюра Вилли Гейгера, 1921	506
Герман Гессе. Фотография	512
Обложка первого издания романа Гессе «Демьян». Художник К. Е. Менде, 1919	519
Арнольд Цвейг. Рисунок Эмиля Штумпа, 1927	531
Арнольд Цвейг. Шарж Б. Ф. Дольбина	534
Лиоп Фейхтвангер. Фотография	545
Письмо Л. Фейхтвангера И. Р. Бехеру от 9 ноября 1934	555
Лиоп Фейхтвангер среди москвичей на Красной площади. Декабрь, 1936	561
Иоганнес Р. Бехер. Фотография	569
Обложка первого издания поэмы Бехера «У гроба Ленина». Художник Джон Хартфилд, 1924	578
Иоганнес Р. Бехер в форме Союза красных фронтовиков. Фотография, 1927	582
Исправления М. Горького в тексте перевода стихотворения Бехера «Кольбельная Третьей империи». Перевод В. И. Нейштадта, 1935	589
Бертольт Брехт. Портрет Гайна Клапрота	601
«Сзади ты можешь применять любое осуждение, но спереди я буду играть строго по системе Станиславского». Шарж неизвестного художника	610
Бертольт Брехт. Фотография, 1927	619
В Московском клубе парашютистов. Слева направо: Рене Аркос, Нина Камнева, Франс Мазерель. Бертольт Брехт, С. М. Третьяков. Май, 1935	629
Анна Зегерс. Фотография	641
Суперобложка русского издания романа Зегерс «Транзит». Художник М. Клячко, 1961	651
Вилли Бредель во время заключения в крепости Везермюнделез. Фотография, 1930	657
Сопроводительное письмо Бределя из тюрьмы Бергедорф к его ответам на анкету МОРП об отношении к империалистической войне и к военной угрозе СССР. 30 июня 1931	661

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Немецкая литература от Ноябрьской революции до разгрома фашизма (1918—1945) (С. В. Тураев, И. М. Фрадкин)	5
--	---

ЛИТЕРАТУРА В ПЕРИОД ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Глава II. Литература периода революционного кризиса (1918—1923) (Н. С. Павлова)	24
Глава III. Мюзам (Н. С. Павлова)	57
Глава IV. Толлер (Н. С. Павлова)	64
Глава V. Кайзер (И. В. Волевич)	76
Глава VI. Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923—1933) (И. М. Фрадкин)	92
Глава VII. Келлерман (до 1945 г.) (Г. Ю. Бергелльсон)	125
Глава VIII. Деблйн (Н. С. Павлова)	143
Глава IX. Леонгард Франк (до 1945 г.) (Д. В. Затонский)	163
Глава X. Тухольский (Б. С. Лембрикова)	181
Глава XI. Ремарк (Д. В. Затонский)	198
Глава XII. Пражская немецкая литература (Д. В. Затонский)	215
Глава XIII. Кафка (Д. В. Затонский)	222
Глава XIV. Верфель (М. Л. Рудницкий)	237
Глава XV. Киш (Н. М. Матузова)	253
Глава XVI. Пролетарско-революционная литература и формирование социалистического реализма (А. Клейн, перевод С. В. Рожновского)	264
Глава XVII. Вайнерт (до 1945 г.) (В. Н. Девекин)	282
Глава XVIII. Вольф (до 1945 г.) (В. Н. Девекин)	295
Глава XIX. Ренн (до 1945 г.) (Н. М. Топер)	311

ЛИТЕРАТУРА В ГОДЫ ФАШИЗМА И АНТИФАШИСТСКОЙ БОРЬБЫ

Глава XX. Фашистский переворот и судьба немецкой литературы (И. М. Фрадкин)	323
Глава XXI. Официальная литература Третьей империи (И. М. Фрадкин)	331
Глава XXII. Литература антифашистского Сопротивления (И. М. Фрадкин)	347
Глава XXIII. Кукхоф (И. М. Фрадкин)	367

Глава XXIV. Оппозиционная литература в гитлеровской Германии (<i>И. М. Фрадкин</i>)	383
Глава XXV. Фаллада (<i>Л. С. Кауфман</i>)	403
Глава XXVI. Вельк (до 1945 г.) (<i>Г. Л. Егорова</i>)	419
Глава XXVII. Немецкая литература в изгнании (<i>Ю. И. Архипов</i>)	426
Глава XXVIII. Томас Манн (после 1918 г.) (<i>Т. Л. Мотылева</i>)	453
Глава XXIX. Генрих Мани (после 1918 г.) (<i>О. В. Егоров</i>)	494
Глава XXX. Гессе (<i>Е. И. Маркович</i>)	511
Глава XXXI. Арнольд Цвейг (до 1945 г.) (<i>Л. М. Юрьева</i>)	528
Глава XXXII. Фейхтвангер (<i>Б. Л. Сучков</i>)	543
Глава XXXIII. Бехер (до 1945 г.) (<i>П. Р. Биркан</i>)	567
Глава XXXIV. Брехт (до 1945 г.) (<i>И. М. Фрадкин</i>)	599
Глава XXXV. Зегерс (до 1945 г.) (<i>Л. М. Юрьева</i>)	638
Глава XXXVI. Бредель (до 1945 г.) (<i>С. В. Рожновский</i>)	655
Указатель имен и названий произведений	669
Список иллюстраций	692

История немецкой литературы, т. 5

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редакторы издательства Г. А. Гудимова, В. И. Рымарева
Художественный редактор С. А. Литвак. Технический редактор А. П. Гусева
Корректоры Е. Н. Белоусова, Р. П. Шаблеева

Сдано в набор 15/VIII 1975 г. Подписано к печати 2/II 1976 г. Формат 70×108^{1/16}. Бумага № 1.
Усл. печ. л. 60,9. Уч.-изд. л. 63,1. Тираж 6900 экз. А-12617. Тип. зак. 2829. Цена 4 р. 31 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10