История литературы ФРГ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ФРГ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1980

83.3Нем
И 90
8И(Нем)



Книга охватывает западногерманский литературный процесс с 1945 по 1975 г. Идейно-эстетический анализ литературы авторы связывают с социально-историческими процессами. В отдельных монографических главах рассматривается творчество тридцати писателей ФРГ — Генриха Бёлля, Гюнтера Грасса, Зигфрида Ленца, Вольфганга Борхерта, Готфрида Бенна, Вольфганга Кёппена, Петера Вайса и др.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Д. В. ЗАТОНСКИЙ, Н. С. ПАВЛОВА,
И. М. ФРАДКИН (отв. редактор)

13482-1

ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ
БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА
Бауманского района
г. МОСКВЫ

И $\frac{70202—294}{042(02)—80}$ 537—80 3603020440

© Издательство «Наука», 1980 г.

ВВЕДЕНИЕ

Настоящий том посвящен истории литературы Федеративной Республики Германии.

Литература ФРГ (или, как мы ее иногда называем, «западногерманская литература») является сравнительно недавним образованием на литературной карте Европы. Ее возникновение было связано с историческими последствиями — политическими, культурными, духовными — второй мировой войны и разгрома гитлеровского рейха.

Всемирно-историческая победа антигитлеровской коалиции создала благоприятные предпосылки для демократизации общественно-политической жизни Германии. На Потсдамской конференции летом 1945 г. союзные державы взяли на себя обязательства провести демилитаризацию, денацификацию и демократизацию страны. Однако в то время, как эта программа в послевоенные годы последовательно осуществлялась в Восточной зоне, где были проведены коренные демократические преобразования, в западных зонах она столь же последовательно саботировалась. Это и определило два пути развития, которые привели 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 общественно-политических условий определило и характер духовного развития в обеих странах; сложились и продолжали развиваться две различные немецкоязычные литературы: литература ГДР и литература ФРГ.

Социально-политическая атмосфера в Федеративной Республике Германии — в особенности в первые два десятилетия, в так называемую «аденауэровскую эру»,— была крайне неблагоприятной для развития прогрессивных, демократических тенденций в литературе. Им приходилось пробивать себе дорогу вопреки препятствиям со стороны влиятельных реакционных сил, противостоять огромному давлению официальной пропаганды. И было бы неразумно и несправедливо относиться к западногерманской литературе с неким априорным недоверием, рассматривая ее в прямой связи с реставрационным и реваншистским курсом христианско-демократических правительств. Напротив, все истинно значительное в литературе ФРГ, все, что снискало высокое международное признание, всегда было проникнуто духом гуманизма и демократии и неизменно стояло в оппозиции к официальным политическим и идеологическим доктринам западногерманского государства.

За тридцать с лишним лет своего развития литература ФРГ стала одной из самых выдающихся литератур Европы. Имена Вольфганга Борхерта, Ганса Эриха Носсака, Генриха Бёлля, Нелли Закс, Вольфганга Кеппена, Гюнтера Грасса, Петера Вайса, Альфреда Андерша и др. широко известны во всем мире, многие из них отмечены международными премиями, их произведения переведены и изданы на десятках иностранных языков. Большой популярностью пользуется западногерманская литература и в нашей стране. Достаточно просмотреть оглавление настоящего тома или полистать его обзорные главы, чтобы убедиться, что большинство названных там авторов известно советским читателям не только

по именам, но и по множеству переведенных на языки народов СССР книг. В Советском Союзе существует обширная критическая литература о писателях ФРГ, творчеству Вольфганга Борхерта, Германа Казака, Генриха Бёлля, Гюнтера Грасса, Зигфрида Ленца и др. посвящены диссертационные исследования.

Законен вопрос: что было причиной такого подъема западногерманской литературы, что определяло общественно-нравственную и эстетическую значительность ее лучших достижений? Кратко на это можно ответить так: историческая память. Память о гитлеризме и нацистском терроре, об антифашистском Сопротивлении, об опустошительной войне и ее катастрофическом финале жила и живет не только в сознании тех, кто лично пережил эти события, был их свидетелем и участником. Она передается от поколения к поколению и продолжает воздействовать на западногерманскую литературу и в 60-е, и 70-е годы не с убывающей, а, скорее, возрастающей силой. Над отцами иногда тяготело чувство вины и ответственности, поиски причин и объяснения подчас переходили у них в поиски оправдания. Сыновья и внуки от этого свободны: повинуясь исторической памяти, они ставят вопросы бескомпромиссно и беспощадно.

Горький опыт германской истории в XX в., опыт трагический и одновременно постыдный, оставшийся незаживающей раной в национальной совести и вечно напоминающей о себе проблемой в национальном сознании, был постоянным фактором, определяющим многие процессы в литературе ФРГ. На основе этого опыта сложился тот антифашистский потенциал, который характеризовал национально-историческое своеобразие западногерманской литературы и сохранился в ней неизрасходованным на протяжении десятилетий. Когда вслед за темой расчета с фашистским прошлым в литературу пришла тема расчета с настоящим, т. е. с современной социальной действительностью ФРГ, то и в произведениях, посвященных этой сегодняшней теме, продолжали достаточно ощутимо присутствовать сопоставления, реминисценции, мысли, связанные с историческим уроком, с опытом 30—40-х годов. Оглядываясь на этот опыт, писатели сверяли с ним изображаемую ими современную жизнь, все ее повороты, проблемы, новшества, и это придавало их лучшим книгам особую реалистическую глубину и силу.

Западногерманская литература прошла в своем развитии три этапа.

Как особая (наряду с австрийской и немецко-швейцарской) немецкоязычная литература, отличная — по характеру обусловливавшей ее социальной действительности и вследствие этого по своему идейно-эстетическому существу, т. е. по своей проблематике и формам ее художественного воплощения,— от одновременно с ней развивавшейся литературы Восточной зоны, западногерманская литература возникла еще до образования Федеративной Республики Германии, в период с 1945 по 1949 г.

В это время на облике формирующейся литературы прежде всего сказывалось то состояние духовного кризиса, смятения, утраты ориентиров, которым были охвачены значительные слои творческой интеллигенции в обстановке, вызванной крахом фашистского режима, военным разгромом, голодом и разрухой. Вместе с тем рухнул железный занавес, на протяжении двенадцати лет отделявший культурную жизнь Германии от духовного движения в зарубежных странах, и началось ускоренное — а иногда и поспешное, поверхностное — освоение прежде пропущенных фактов мирового литературного процесса. В первые послевоенные годы это привело к исключительной идейной и стилевой пестроте воздействий на западногерманскую литературу. Экзистенциализм, сюрреализм и школа «потока сознания», Фолкнер, Сартр, Кафка, Хемингуэй, Уайлдер, Ануйль — влияние этих течений и этих художников проявлялось очень интенсивно, часто параллельно, во всевозможных эклектических сочетаниях.

В литературе западных зон оккупации главное место занимали писатели так называемой «внутренней эмиграции», т. е. писатели, в годы гитлеризма находившиеся в Германии, там писавшие и издававшие свои



Писатели Стефан Андрес, Ханс Хенни Янн и Эрнст Кройдер (слева направо), опубликовавшие в числе 20 видных писателей ФРГ 4 сентября 1957 г. протест против подготовки термоядерной войны.

Бонн, 1957

книги, но в той или иной степени настроенные оппозиционно по отношению к нацистскому режиму. Наиболее значительные произведения 1945—1949 гг. (Г. Казак. «Город за рекой», Э. Ланггессер. «Неизгладимая печать», Г. Э. Носсак. «Интервью со смертью» и др.) в какой-то мере анахроничны: они запечатлели духовное состояние определенных кругов интеллигенции в период фашизма и войны. Эти произведения отчасти писались до мая 1945 г., во всяком случае несли на себе отпечаток апокалипсических умонастроений вчерашнего дня и еще не были — в позитивном смысле — связаны с проблематикой нового послевоенного этапа в жизни немецкого народа.

Творчество писателей антифашистской эмиграции (Т. Манн, Г. Манн, А. Деблин, Л. Фейхтвангер, Э. М. Ремарк, не говоря уже об И. Р. Бехере, Б. Брехте, А. Зегерс и др.) прививалось на западногерманской почве в первые послевоенные годы с большим трудом, наталкивалось на сопротивление и недоброжелательство по идейно-политическим мотивам. Но постепенно (особенно после образования «группы 47») в литературу пришли и со временем стали в ней играть все более заметную роль новые, молодые писатели, опирающиеся на свой жизненный опыт, приобретенный ими в годы гитлеризма и войны, со своим реалистическим (отчасти стихийно-реалистическим) ви́дением мира. Эти писатели: В. Борхерт, В. Шнурре, Г. Бёлль, Г. В. Рихтер, В. Кольбенхоф, З. Ленц и др.— в своем идейно-эстетическом противостоянии писателям «внутренней эмиграции» положили начало социально-критической и реалистической традиции в западногерманской литературе.

Второй этап в развитии литературы ФРГ охватывал период от провозглашения Федеративной Республики Германии 7 сентября 1949 г. до 1968 г. (с внутренней цезурой на рубеже 50—60-х годов). В этот период — особенно в 50-е годы — общественный и духовный климат в стране в значительной мере определялся реставрационным и ремилитаризационным курсом аденауэровского правительства (1955 год — вступление в НАТО, 1956 год — закон о всеобщей воинской повинности и одновременно запрещение Коммунистической партии Германии, 1958 год — раз-

работка «чрезвычайных законов», предусматривавших «при необходимости» отмену демократических свобод и введение диктатуры, и т. д.) и сопровождавшей этот курс резко антисоветской и антикоммунистической нацеленностью официальной пропаганды. Прямым следствием этого в 50-е годы было оживление в стане неонацистской и милитаристской литературы. Используя выгодную конъюнктуру, снова дают о себе знать ветераны гитлеровских времен вроде Г. Гримма, Э. Г. Кольбенхейера, Б. Брема, Э. Э. Двингера, В. Боймельбурга и др. Антисоветские «бестселлеры» И. М. Бауэра и Г. Г. Конзалика достигают угрожающих тиражей.

Наряду с этим пользовались полуофициальным признанием и поддержкой и приобрели заметное положение в литературе писатели, исповедовавшие консервативно-клерикальные доктрины (в духе ХДС—ХСС) с «модными» антисоветскими и антикоммунистическими вариациями: Э. Шапер, Р. Кремер-Бадони, Г. Э. Хольтхузен, Р. Хагельштанге и др. Эта тенденция оказалась фактором, регулирующим приток зарубежных влияний: пророками и учителями в 50-е годы в ФРГ почитались П. Клодель, Т. С. Элиот, Дж. Оруэлл, А. Кестлер...

И все же в западногерманской литературе продолжало развиваться и приобретать все больший резонанс социально-критическое и гуманистическое направление, начавшее формироваться вокруг «группы 47» еще в конце 40-х годов. Исходя из страстной антифашистской презумпции, Г. Бёлль, Г. В. Рихтер, Г. Э. Носсак, А. Андерш, Г. Айх, В. Кеппен, З. Ленц, Г. Крамер и другие с тревогой и недоверием всматривались в опьяненное своим экономическим чудом «общество потребления», пораженное проказой непреодоленного прошлого. Правда, в творчестве некоторых из этих писателей реалистическая сила социального обличения подчас ослаблялась разнородными модернистскими влияниями (от экзистенциализма до «нового романа»).

Заметной вехой был рубеж 50—60-х годов: момент некоего качественного перехода, значительного идейно-художественного подъема реалистического, общественно-ангажированного направления в литературе ФРГ. Он ознаменовался созданием произведений вершинных, открывающих новый этап в творчестве ряда уже известных, видных художников слова (Г. Бёлль. «Биллиард в половине десятого», 1959; П. Шаллюк. «Энгельберт Рейнеке», 1959; З. Ленц. «Пожарное судно», 1960; и др.), а также — особенно! — выходом на литературную арену плеяды молодых писателей, сразу заявивших о себе произведениями, поднявшими в мировом общественном мнении литературу ФРГ на новую ступень (Г. Грасс. «Жестяной барабан», 1959; М. Вальзер. «Половина игры», 1960; У. Йонзон. «Догадки о Якобе», 1959; Г. М. Энценсбергер. «Защита волков», 1957, «Язык страны», 1960; Р. Хоххут. «Наместник», 1963; П. Вайс. «Преследование и убийство Ж. П. Марата...», 1964). В области поэзии «уроки Бенна», под знаком которых прошли 50-е годы, сменились, условно говоря, «уроками Брехта», культ чистой формы уступил место поэзии, проникнутой социальной мыслью и страстью (Г. М. Энценсбергер, П. Рюмкорф, Э. Фрид, К. Меккель и др.). В драме начало 60-х годов совпало с приходом в литературу или с творческой зрелостью П. Вайса, Р. Хоххута, М. Вальзера, Т. Дорста, Х. Кипхардта...

Начало третьего этапа в истории литературы ФРГ было связано с событиями 1968—1970-х годов. В это время достигла небывалой прежде остроты поляризация политических сил. На выборах в бундестаг в сентябре 1969 г. неофашистская НДП получила около полутора миллионов голосов — зловещая опасность правительственной политики гонений на «левых» и поощрения неонацизма была продемонстрирована перед лицом западногерманской общественности с устрашающей наглядностью. С другой стороны, выплеснулись на улицы и приобрели боевой характер движение «новых левых», выступления студентов. В ноябре 1969 г., впервые после двадцатилетнего засилья консервативных демохристианских партий, к власти пришла «левая коалиция» социал-демократов и свободных демократов и было образовано социально-либеральное правительство во



На заседании «группы 47». Вторая слева Ингеборг Бахман, далее — Альфред Андерш и Гюнтер Грасс.

Эльмау, 1959

главе с Вилли Брандтом, которое вступило на путь преодоления того упрямого и опасного игнорирования политических реальностей послевоенного мира, которое было прежде программой Аденауэра — Эрхарда —Кизингера. В политической и культурной жизни ФРГ стали ощущаться новые веяния, наметилась перспектива нормализации отношений со странами социалистического содружества. В 1970 г. был заключен Московский договор.

«Слишком трагичным для обоих народов было оставленное позади прошлое, чтобы можно было переоценить совершенный тогда смелый поворот,— так писал впоследствии Л. И. Брежнев.— Договор стал крупным событием международного масштаба. Он заложил один из краеугольных камней в здание разрядки напряженности» [1].

Политические события и изменения в ФРГ с конца 60-х годов способствовали существенным переменам в общем облике западногерманской литературы. Прежде всего это выразилось в процессе политизации интересов писателей и тематики их творчества. Поток политизированной духовной энергии в основном направился по двум руслам.

Возросшая популярность философии «новых левых» и значительная активизация леворадикального и студенческого движения вызвали волну политически тенденциозных писаний, содержавших в себе весь спектр идей современного левацкого экстремизма (анархизм, троцкизм, маоизм и т. п.). Формой выражения той же тенденции был и нигилистический неоавангардизм, провозглашавший полное разрушение литературы и языка в их эстетическом и коммуникативном значении. Экспериментальные «тексты» в прозе, «конкретная» поэзия, хэппенинги взамен театра, разнообразные «шоковые» воздействия на восприятие читателя и зрителя — все это было якобы призвано революционизировать общественное сознание и тем самым содействовать социальной революции. К середине 70-х годов левацкий неоавангардизм, исчерпав себя, пошел на убыль, и в творчестве некоторых его представителей (Д. Веллерсхоф, П. Хандке,

---

[1] Ответы товарища Л. И. Брежнева на вопросы еженедельника социал-демократической партии Германии «Форвертс».— «Правда», 4 мая 1978 г.

II. Хотьевиц и др.) наметился переход на позиции реалистического искусства.

Другим очень важным и знаменательным явлением в литературе ФРГ в 70-е годы был значительный рост и усиление в ней социалистических тенденций. Движение, начало которому было положено дортмундской «группой 61», приобретает в это время в идейно-художественном отношении гораздо более зрелый и последовательный характер. Вокруг воссозданной в 1968 г. легальной Германской коммунистической партии группируются как уже известные, так и молодые талантливые писатели — М. Вальзер, Ф. К. Крец, Г. Хербургер, Ф. И. Дегенхард, П. Шютт и др. В 70-е годы социалистическое направление в западногерманской литературе получило широкий резонанс и оказывает все возрастающее влияние на интеллектуальную жизнь Федеративной Республики Германии.

* * *

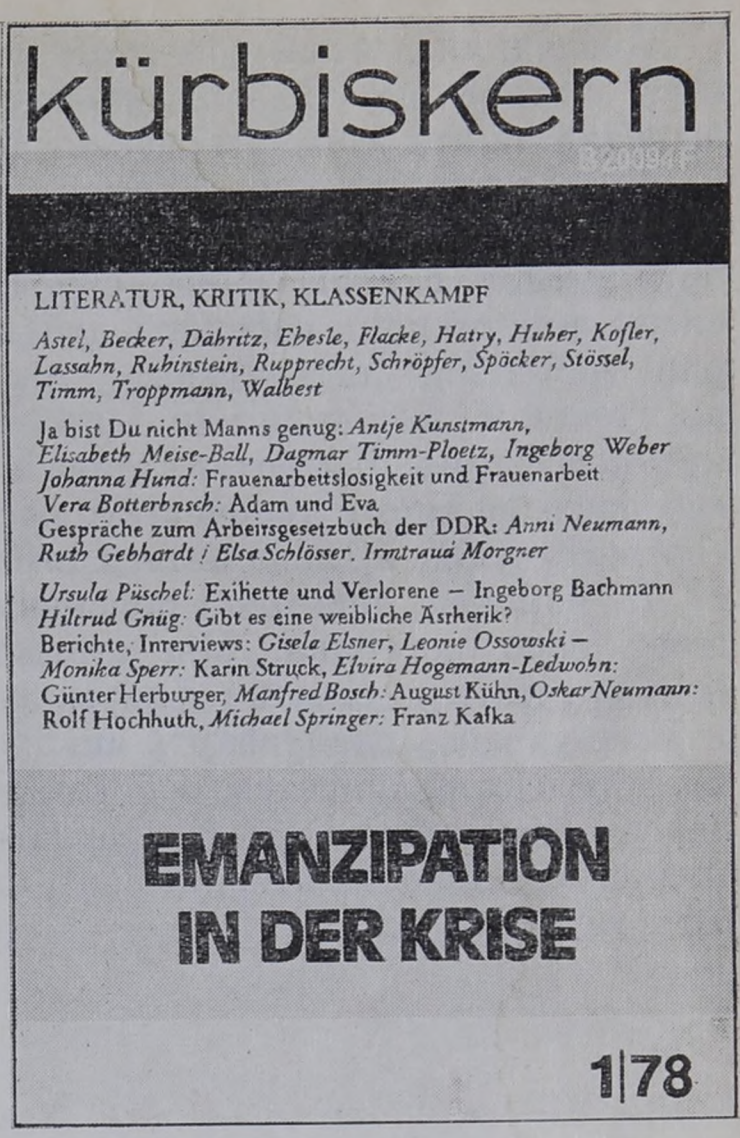
При определении состава западногерманской литературы возникают неожиданные сложности, связанные, в частности, с вопросом о национальной принадлежности некоторых немецкоязычных писателей. Вопрос этот подчас возникает потому, что одни из них родились, в какие-то годы жили или живут в настоящее время вне ФРГ, другие имеют иностранное подданство — австрийское, швейцарское или даже шведское, итальянское, французское и т. д. К какой же национальной литературе их отнести?

Каждый индивидуальный случай отличен от другого, но все они имеют под собой некую общую историческую основу. В большинстве своем они так или иначе восходят к эпохе нацистских гонений и вынужденной эмиграции. Именно в те годы некоторые немецкие писатели натурализовались в странах своего изгнания и становились обладателями иностранных паспортов. Так, Карл Цукмайер и Ульрих Бехер после бурной эмигрантской одиссеи обосновались на постоянное жительство в Швейцарии; Нелли Закс, спасшись бегством в Швецию, до конца жизни оставалась в Стокгольме; Петер Вайс, обреченный в 17 лет стать изгнанником, с 1945 г. состоит в шведском гражданстве; а Эрих Фрид, родившийся и живший в Вене, в 1938 г. в связи с «аншлюсом» эмигрировал из Австрии в Англию и по сей день является жителем Лондона. «Аденауэровская эра» в ФРГ с ее реставрационной политикой снова вызвала среди прогрессивных писателей тенденцию к добровольной экспатриации: на продолжительное время уезжает в Норвегию Ганс Магнус Энценсбергер, Альфред Андерш в 1958 г. переселяется в Швейцарию и приобретает швейцарское гражданство, Стефан Андрес с 1961 г. остаток своих дней проводит в Италии...

И тем не менее мы относим перечисленных писателей к литературе ФРГ. Герцен не стал английским писателем или Гейне — французским оттого, что они десятилетиями находились в эмиграции и подчас лишены были возможности издаваться на родине и в легальных формах поддерживать контакт с отечественными читателями. Принадлежность к национальной культуре — это не вопрос паспорта и даже не вопрос местожительства. Названные выше немецкие писатели многочисленными нитями связаны именно с западногерманской литературой. Связаны языком, на котором пишут, но, разумеется, не только языком; социальная и нравственная проблематика их творчества отражает общественные и духовные интересы, взгляды и настроения различных кругов западногерманского общества. Наконец, многие из этих писателей принимали и принимают по сей день активное участие в политической жизни ФРГ, в деятельности ее общественных организаций, культурных учреждений, творческих союзов...

В иной плоскости рассматриваются нами австрийские и немецко-швейцарские писатели в их отношении к западногерманскому литературному

процессу. Здесь речь идет о разных национальных литературах, но все же во многом связанных друг с другом. Кроме общности языка и отчасти культурных традиций, а также сходства общественно-исторических условий их развития, немецкоязычные литературы Запада несколько сближает еще одно обстоятельство: гегемония ФРГ в области издательского дела и книжного рынка. Большинство произведений современных австрийских и немецко-швейцарских писателей издается и распространяется в ФРГ. По всем этим причинам их творчество в ряде случаев активно интегрируется в западногерманский литературный процесс. Трудно, например, себе представить развитие поэзии ФРГ без учета места, занимаемого в нем австрийскими поэтами Паулем Целаном и Ингеборг Бахман, или положение дел в западногерманской драматургии и театре, абстрагируясь при этом от творчества швейцарских драматургов Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта. В подобных случаях мы не посвящаем этим инонациональным авторам специальных монографических глав, но надлежащим образом касаемся их творчества в обзорно-проблемных главах.



Титульный лист журнала «Кюрбискерн», 1978, № 1

Наконец, особое значение имеет вопрос о взаимодействии литератур ГДР и ФРГ. Эти литературы формировались и развивались, отражая в своем существе глубокое различие социально-политических условий в обеих странах. Однако это не исключало возможность идейно-художественных контактов и влияний. Наиболее ярким примером в этом смысле было (начиная с середины 50-х годов) сильное и глубокое влияние Бертольта Брехта не только на драму или поэзию, но на литературу ФРГ в целом. В творчестве некоторых западногерманских поэтов сказалось влияние Иоганнеса Бобровского. В становлении в ФРГ литературы о «мире труда» заметную роль сыграли идеи движения «пишущих рабочих» и программные положения «биттерфельдского курса», провозглашенного в ГДР в 1959 г. Существенное значение имели и факты обратного воздействия. Так, в 50-е годы на ряд прозаиков ГДР оказало определенное влияние творчество Вольфганга Борхерта. Позднее не прошли бесследно для прозы ГДР и романы Гюнтера Грасса и Макса Фриша. В поэзии — например, в стиле и интонационном строе лирики Фелькера Брауна — нередко слышался голос Ганса Магнуса Энценсбергера. Драматургия ГДР, в частности «документальная драма», многим обязана примеру и опыту Петера Вайса.

* * *

Пятитомная «История немецкой литературы», которая издана Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР в период с 1962— по 1976 г., была доведена до 1945 г. Дальнейшее литературное развитие рассматривается в двух отдельных книгах: «История литературы ГДР» и «История литературы ФРГ». Каждая из них является самостоятельной книгой и в то же время преемственной по отношению к пятитомной «Истории немецкой литературы».

Последний, пятый том этой «Истории» охватывал литературный процесс с 1918 по 1945 г., однако в отдельных монографических главах выходил за эти хронологические пределы. Так, анализ творчества Томаса Манна, Генриха Манна, Германа Гессе, Альфреда Деблина, Лиона Фейхтвангера, Эриха Мариа Ремарка и других был доведен до конца их жизненного пути, т. е. в отдельных случаях до конца 60-х годов. Стремясь в максимальной степени избежать дублирования материалов пятого тома «Истории немецкой литературы», мы послевоенного творчества названных писателей не касаемся или — при необходимости — касаемся лишь в самой краткой форме. Напротив, глава о Леонгарде Франке посвящена целиком его послевоенному творчеству, поскольку оно совсем не было освещено в соответствующей главе пятого тома.

И, наконец, еще одно пояснение. Ход текущих событий всегда опережает перо историка. Мы стремились в нашей «Истории литературы ФРГ» учесть новейшие факты литературного развития, и в некоторых главах удалось подвергнуть анализу произведения, появившиеся в 1977 и 1978 гг. Но, разумеется, в большинстве глав известный исторический интервал был неизбежен. В предлагаемом читателю томе рассмотрение западногерманского литературного процесса в целом доводится до середины 70-х годов.

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ (1945—1949)

Историческую ситуацию, в которой оказалась Германия и немецкий народ после разгрома гитлеровского рейха, в западной публицистике и историографии нередко называли — иногда называют и по сей день — «нулевым пунктом». Позади — так тогда рисовалось положение многим летописцам событий [1] — одни руины, материальные и духовные, прошлое разрушено до основания, традиции скомпрометированы, нити преемственности порваны; во всех сферах жизни, от политического и государственного строя и вплоть до культуры, литературы, искусства, все предстоит начать совершенно заново, на пустом месте, «с нуля».

Действительность, казалось, подтверждала такое мнение. Например, на состоянии литературы — если иметь в виду официальную литературу фашистского государства — разгром Третьей империи сказался сокрушительным образом. Коричневый Парнас рухнул: нацистские издательства и периодическая печать прекратили свое существование, гитлеровские литераторы предстали перед комиссиями по денацификации, и многие из них (правда, не навсегда, но по крайней мере на ближайшие годы) были отстранены от профессиональной писательской деятельности. Вплоть до 1949 г. их книги в Германии не издавались.

Но значит ли это, что послевоенная немецкая литература начинала с нуля? Эта формула, в которой отразились впечатления современников, потрясенных грандиозностью катастрофы, свидетелями коей они были, была эмоциональной метафорой, но никак не итогом строгого научного анализа. История — во всяком случае, история нового времени — вообще не знает абсолютно «нулевых» состояний, и Германия в мае 1945 г. не стала в этом смысле исключением. Новое развитие, которое в те дни затеплилось среди развалин, было связано с определенными процессами и направлениями в прежней общественной и культурной жизни страны.

Что же касается западногерманской литературы первых послевоенных лет, то в ней различались три в значительной мере обособленных друг от друга течения, каждое из которых имело в прошлом (иногда даже вопреки собственным декларациям) свои истоки и традиции. «Три литературы,— констатировал критик Гейнц Людвиг Арнольд (и отнюдь не он один),— авторы из так называемой «внутренней эмиграции» имели с теми, кто возвращался из внешней эмиграции, так же мало общего, как и те и другие — с молодыми писателями...» [2].

---

[1] Организатор и активный участник литературных начинаний того времени Вольфганг Вейраух утверждал, что молодые писатели «и в языке, и в содержании, и в концепции — во всем начинают с азов» («Tausend Gramm». Hrsg. von W. Weyrauch. Hamburg — Stuttgart, 1949, S. 213). Вольфдитрих Шнурре, вспоминая об условиях, в которых он и его товарищи начинали писать в первые послевоенные годы, замечал: «Писать было непросто. Не было нравственной опоры. Не было литературных образцов. Не было традиции... Даже язык был непригоден к употреблению» (W. Schnurre. Man sollte dagegen sein. Frankfurt a/M.— Hamburg, 1964, S. 9).

[2] H. L. Arnold. Die drei Sprünge der westdeutschen Literatur.— «Akzente», 1973, N 1—2, S. 74.

1

Западногерманская литература как особая немецкоязычная литература возникла не сразу после мая 1945 г. Не сразу, но все же процесс ее формирования и обособления проходил в течение очень короткого исторического срока. При этом, наряду с общественными и духовными факторами собственно внутригерманского происхождения, особое значение имели оккупационный статус Германии и политика оккупационных властей.

Поначалу Контрольный совет, координировавший и согласовывавший направление деятельности (в том числе и в области культуры) военных администраций в четырех оккупационных зонах, стремился исходить из тех общих и единых принципов оккупационной политики, которые были выработаны державами антигитлеровской коалиции на конференциях в Ялте и Потсдаме. Хотя различия в политических взглядах и симпатиях нередко сказывались при принятии конкретных решений, все же в первоначальных мероприятиях оккупационных властей соблюдалось известное единство и согласованность: лицензии на издательства, периодические издания и т. п. выдавались антифашистам или по крайней мере лицам, не запятнанным нацистским прошлым. Над издательской деятельностью в тех или иных формах соблюдался политический контроль. Несмотря на чрезвычайные трудности межзональных транспортных сообщений и почтовой связи, лицензированные издания в принципе функционировали как общегерманские, книги и журналы могли распространяться во всех четырех зонах. Творческие и культурные общественные организации, допущенные военной администрацией одной из зон (например, Культурбунд, основанный 4 июля 1945 г. в Берлине и возглавленный Иоганнесом Р. Бехером), нередко простирали свою деятельность на территорию всей Германии. Все это создавало возможности для развития немецкой литературы в общенациональном масштабе.

Показательна в этом смысле была деятельность некоторых журналов. Так, в журнале «Ауфбау» (издавался по советской лицензии, ответственный редактор Клаус Гизи) в 1945—1947 гг. наряду с авторами из советской зоны активно сотрудничали Гюнтер Вайзенборн, Эрнст Вихерт, Герберт Иеринг, Макс Бензе, Герберт Ойленберг, Манфред Хаусман, Ильза Лангнер, Герхарт Поль, Герберт Бургмюллер, Вольфганг Вейраух и другие западногерманские писатели. В дискуссиях и обмене мнениями по литературным и культурным проблемам на страницах этого журнала неизменно участвовали литераторы из всех четырех оккупационных зон (и четырех секторов Берлина). В свою очередь, в журнале «Уленшпигель» (издавался по американской лицензии художником Гербертом Зандбергом и писателем Гюнтером Вайзенборном, главный редактор — Карл Шног) рядом с западногерманскими писателями Мартином Кесселем, Эрихом Кестнером, Вольфгангом Вейраухом, Карлом Кроловом, Элизабет Ланггессер и другими регулярно выступали авторы из советской зоны — Фридрих Вольф, Стефан Хермлин, Михаэль Чесно-Хелль, Харальд Хаузер... Здесь состоялись литературные дебюты в то время еще совершенно неизвестных семнадцатилетних Гюнтера Кунерта и Лотара Куше из восточного сектора Берлина, впоследствии видных писателей Германской Демократической Республики.

Однако условия относительно благоприятные для развития общенациональной немецкой литературы сохранялись недолго. В политике западных оккупационных держав постепенно обозначился курс на отход от потсдамских решений о демилитаризации, денацификации и демократизации Германии. Если эта программа 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 сохра-



Американский полковник Макмагон вручает Курту Дешу лицензию на издательство.
Мюнхен, 1945

нены помещичье землевладение, картели и тресты, а денацификация носила чисто формальный характер. Все это неизбежно вело шаг за шагом (образование «Бизонии», затем «Тризонии», сепаратная денежная реформа и т. п.) к экономическому, политическому и культурному расколу страны и образованию двух германских государств. В марте 1948 г. в результате саботажа со стороны западных держав прекратилась деятельность Контрольного Совета — механизм согласованного четырехстороннего управления страной окончательно распался.

Все эти изменения политического курса Запада в сторону антисоветизма и холодной войны неизбежно сказывались в литературной политике оккупационных властей, прежде всего Американской военной администрации — ОМГУС (OMGUS — Office of Military Government for Germany (US) [3]. В составе ОМГУС был отдел контроля над информацией — ИКД (ICD — Information Control Division), осуществлявший идейно-политическую ориентацию западногерманской периодики, книжных изданий, радио, кино, театра и музыки — в соответствии с официальной американской программой «перевоспитания» (reeducation). Деятельность этого отдела с самого начала заключала в себе определенные рекламно-апологетические по отношению к американскому образу жизни тенденции. Например, при отборе произведений американской литературы для западногерманских издательств и театров решительно отвергались Фолкнер, Колдуэлл, Дос-Пассос, Стейнбек, Артур Миллер: «...все то, что ИКД казалось хотя бы отдаленно самокритичным (по отношению к социальной действительности США.— *И. Ф.*) или не обнаруживало достаточной демо-

[3] В последние годы литературная политика ОМГУС начала изучаться на основе документальных архивных материалов. См.: H. Gehring. Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945—1953. Ein Aspekt des Re-Education-Programms. Stuttgart, 1976; B. Adam und D. Müller. Amerikanische Literaturpolitik und Literatur.— «Zur literarischen Situation 1945—1949». Hrsg. von G. Hay. Kronberg, 1977.

кратически-оптимистической направленности, не допускалось к изданию и на сцену» [4].

И однако если поставить вместе с Гансиоргом Герингом вопрос о том, «изменила ли и как холодная война цели «перевоспитания» и тем самым литературную политику, т. е. пришел ли и в какой мере культ примитивного антикоммунизма на смену первоначальной установке поддерживать демократизацию и содействовать вытеснению традиционного — авторитарного — образа мыслей и действий?» [5], то ответить на него придется утвердительно. 1 ноября 1947 г. Государственный департамент США направил своему политическому советнику при ОМГУС телеграфную директиву — организовать через средства информации пропагандистскую кампанию против Советского Союза и Восточной зоны. Правда, при этом была сделана осторожная оговорка: «В эту программу включаются только официальные средства Военной администрации. Пресса и издательства, действующие по американским лицензиям, не обязаны и не принуждаются к участию» [6].

Эта оговорка мало что значила, если принять во внимание стоявшую за ней реальность. Ведь большинство тогдашних сотрудников «официальных средств Американской военной администрации» (например, газеты «Нойе Цайтунг», радиостанции РИАС и др.), большинство авторов и редакторов составляли немецкие писатели и журналисты, принуждать которых не только разрешалось, но и предписывалось. Директива Государственного департамента ставила западногерманских литераторов перед тяжелым выбором. Спустя тридцать лет Вальтер Кольбенхоф вспоминал: «...Андерш, Рихтер, Хамм-Брюхер — многие имена тогда стали известными благодаря «Нойе Цайтунг», пока американцы не начали оказывать на нас давление в связи с нашими независимыми идеями и целями. Мы ушли...» [7]. Кольбенхоф, Андерш, Рихтер, а также Эрих Кестнер и другие ушли, но многие не нашли в себе сил сопротивляться давлению. Излишне говорить о том, какое деморализующее действие на литературу оказывал этот шантаж.

Кроме того, не следует думать, что на периодическую печать и издательства, лицензированные ОМГУС, никакого давления действительно не оказывалось. Для этого существовали различные и притом достаточно действенные способы. Бумажные фонды и их распределение целиком находились в руках оккупационных администраций. Если программа издательства не соответствовала представлениям американских властей, признают современные западногерманские исследователи, то издателя очень быстро можно было вразумить приостановкой снабжения бумагой. А если и это не «вразумляло», указывают те же авторы, то ИКД прибегал к такому радикальному способу, как аннулирование ранее выданной лицензии [8]. Так, еще в апреле 1947 г. у Андерша и Рихтера была изъята лицензия на право издания журнала «Дер Руф». Весной 1948 г. издатель журнала «Энде унд Анфанг» Иозеф Баутц был наказан трехмесячной приостановкой издания. Вскоре Зандберг и Вайзенборн в связи с постоянными гонениями со стороны американских властей были вынуждены вернуть им лицензию на право издания журнала «Уленшпигель».

Давление со стороны оккупационных властей и все усиливавшейся западногерманской реакции способствовало установлению социально-политического и духовного климата, неблагоприятного для развития передовых, демократических тенденций во всех областях культуры. Общегерманское функционирование газет, журналов и книг наталкивалось на всевозраставшие трудности, пока 10 ноября 1948 г. распространение в

---

[4] V. Wehdeking. Eine deutsche Lost Generation? — «Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur». Reinbek bei Hamburg, 1977, S. 147.

[5] H. Gehring. Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland. 1945—1953..., S. 9.

[6] Там же, стр. 74.

[7] H. M. Novak. Besuch bei Walter Kolbenhoff.— «Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur», S. 283—284.

[8] B. Adam und D. Müller. Amerikanische Literaturpolitik und Literatur, S. 151–152.

западных зонах изданий, выходивших по советской лицензии, не было запрещено окончательно. Прогрессировавший процесс раскола немецкой литературы и обособления западногерманской не только начинал сказываться в ее идейно-художественной структуре, но и приближался к своему организационному выражению. В этом смысле заметной вехой в истории послевоенной немецкой литературы был Первый съезд немецких писателей в октябре 1947 г. в Берлине, первый и последний общегерманский съезд.

Инициатива этого съезда исходила от Культурбунда и группы писателей-антифашистов, стремившихся к консолидации литераторов всех зон на прогрессивной, демократической платформе. Однако по ходу выступлений на съезде обнаружились существенные расхождения между консервативными писателями, противниками социально ориентированного искусства, как Гюнтер Биркенфельд, Рудольф Хагельштанге и Альбин Штюбс, и сторонниками активной антифашистской гражданственности, позицию которых представляли Эдуард Клаудиус, Стефан Хермлин, Вольфганг Харих... Тем не менее возможность продолжения диалога между писателями восточной и западных зон сохранялась вплоть до скандального, злобно антисоветского выступления «гостя», американского журналиста Мелвина Ласки. Этим выступлением, инспирированным ОМГУС с сознательной целью вызвать раскол и разрушить сотрудничество писателей «Запада» и «Востока», американская политика холодной войны была впервые открыто и провокационно вынесена на общегерманскую общественную трибуну. Когда в мае 1948 г. во Франкфурте-на-Майне под эгидой ОМГУС был снова созван съезд писателей, это уже был сепаратный съезд только западногерманских литераторов — политика раскола в области культуры получила свое организационное закрепление.

«Первый час послевоенной эры принадлежал не молодым авторам без литературной биографии, не писателям, бежавшим от Гитлера в другие страны, а представителям так называемой, как ее вскоре будут именовать, „внутренней эмиграции“ [9]»,— констатируют западногерманские литературоведы Бернгард Адам и Дитер Мюллер [10]. И в самом деле: когда западные оккупационные власти выдали лицензии первым издателям и восстановленные типографии были подготовлены к выпуску первой печатной продукции, появились и первые авторы. Первые, но не новые или незнакомые. Казимир Эдшмид, Ганс Каросса, Гертруд фон Ле Форт, Эмиль Барт, Франк Тисс, Манфред Хаусман, Хорст Ланге, Август Шольтис и другие — эти имена уже сами по себе были опровержением версии о «нулевом пункте». Большинство авторов «первых» книг были фактически авторами пятой, десятой или даже двадцатой книги. Это были писатели, начавшие свой литературный путь задолго до 1945 г., многие даже до 1933 и до 1918 г. Их новые «первые» книги не столько свидетельствовали о «начале с нуля», сколько, скорее, создавали впечатление некоего континуума, непрерывности немецкого литературного процесса. Многие авторы регулярно выпускали свои книги во все предыдущие годы, и роковой порог «нулевого пункта» они переступили, не споткнувшись и даже не нарушив ритма своего движения.

Сказано это не в укор названным писателям, во всяком случае не в укор всем без разбору. Нацистских крикунов и пропагандистов среди них не было: те (приблизительно до начала 1949 г., т. е. до отмены системы лицензий) были отстранены от активного участия в литературной жизни.

---

[9] О понятии «внутренняя эмиграция» и о его реальном историческом содержании см. главу «Оппозиционная литература в гитлеровской Германии» в «Истории немецкой литературы» (т. 5. М., 1976, стр. 383—402).

[10] B. Adam und D. Müller. Amerikanische Literaturpolitik und Literatur.— «Zur literarischen Situation 1945—1949». Hrsg. von G. Hay, S. 165. (В указанном издании цитируемое высказывание ошибочно приписано Генриху Формвегу. Сделанная на него ссылка при проверке ее de visu не подтверждается.— *И. Ф.*)

Что же касается «внутренних эмигрантов», то, будучи профессиональными литераторами, они, разумеется, писали и при гитлеровской диктатуре и, насколько это было возможно, стремились издавать свои произведения у себя на родине. Само по себе это не предосудительно. Важно лишь, что это были за произведения и в каком свете представлялась этим писателям их собственная роль, их общественный и литературный статус в общем духовном развитии Германии вчерашнего и сегодняшнего дня.

Лагерь писателей «внутренней эмиграции» был далеко не однороден. «Но и то, что их объединяло,— замечает Герхард Гай,— впечатления и переживания этих двенадцати бедственных лет — стало неким предикатом, имевшим одно значение для Эриха Кестнера, другое — для Альфреда Андерша, третье — для Готфрида Бенна или Эрнста Юнгера и совсем иное — для Гертруд фон Ле Форт или Рудольфа Александра Шредера» [11]. Демократы, симпатизировавшие рабочему движению, и консерваторы с националистической фразой на устах, ортодоксальные адепты христианства и атеисты экзистенциалистского направления — диапазон политических и философских воззрений был необычайно широк. Однако всех этих писателей отличало неприятие — в той или иной степени и в той или иной форме — гитлеровской идеологии и общественной практики.

Среди писателей «внутренней эмиграции» мало кто пользовался в послевоенные годы таким безусловным общественным признанием и уважением, как Эрнст Вихерт (Ernst Wiechert, 1887—1950). Это признание не всегда безоговорочно относилось к Вихерту-художнику, но на фоне распространенной инфляции человеческих ценностей авторитет Вихерта — человека и гражданина — был незыблемой величиной, ибо никто не мог отказать писателю в твердости убеждений и исключительном мужестве, которые он проявил в годы испытаний [12]. Он был «одним из очень немногих, кто отваживался давать отпор диктатуре» [13]. Вихерт не участвовал в подпольном Сопротивлении, но зато действовал почти совершенно открыто: произносил публичные речи недвусмысленно антифашистского характера, писал и пытался издавать произведения, иносказательность которых была чисто условной [14], выступал в защиту лиц, подвергавшихся политическим преследованиям. В 1938 г. по личному распоряжению Геббельса он был на несколько месяцев подвергнут заключению в концлагере Бухенвальд, а при освобождении предупрежден, что «при малейшей провинности будет физически уничтожен».

После краха гитлеровской империи Вихерт — в прошлом учитель, проработавший двадцать с лишним лет в школе,— видит свою миссию в том, чтобы перевоспитывать немецкое юношество в духе гуманизма, чтобы содействовать восстановлению в душах людей системы традиционных христианских нравственных ценностей, которую разрушал и над которой надругался фашизм. Писатель снова выступает с публичными речами «К немецкой молодежи» («Rede an die deutsche Jugend», 1946), «Об искусстве и художниках» («Uber Kunst und Künstler», 1946), «Разрушенное человеческое лицо» («Das zerstörte Menschengesicht», 1948) и др. Однако речи эти, несомненно субъективно честные и искренние, не имели большого резонанса, подчас даже наталкивались на ироническое неприятие и не только со стороны нацистских последышей. Отчасти потому, что старомодный торжественный пафос этих речей, напоминавший архаичный стиль церковной проповеди, казался молодым людям после кровавой бойни и плена, в обстановке разрухи, нищеты, черного рынка,

---

[11] «Zur literarischen Situation 1945—1949». Hrsg. von G. Hay, S. 4.

[12] О творчестве и гражданском поведении Вихерта в годы фашизма см.: «История немецкой литературы», т. 5. М., 1976, стр. 394—395, 397—398.

[13] R. Grimm. Innere Emigration als Lebensform.— «Exil und innere Emigration». Hrsg. von R. Grimm und J. Hermand. Frankfurt, 1972, S. 54.

[14] Эти произведения были изданы лишь после разгрома фашизма: «отчет» о пережитом и продуманном в концлагере Бухенвальд «Лес мертвецов» («Der Totenwald», 1945) и повесть «Белый буйвол, или О великой справедливости» («Der weisse Büffel oder Von der grossen Gerechtigkeit», 1946).

чем-то неуместным и несуразным. Но также и потому, что абстрактное морализирование Вихерта, отвергавшее любые социально-исторические объяснения, не давало ответов на самые жгучие вопросы времени. Критически настроенный ум не мог удовлетвориться нагромождением метафор взамен анализа; он понимал, что образ ворвавшегося в господский дом хама в грязных сапогах, обвешанного краденными драгоценностями, срывающего со стен и топчущего иконы, портреты предков и т. п.[15], нисколько не приближает к познанию сущности фашизма и что сказать о недавно закончившейся второй мировой войне, что это была «война черни против господ, война пролетариев против джентльменов, война сволочи против имущих»[16], вовсе не значит раскрыть действительную суть этой войны.



Эрнст Вихерт.
Фотография, 1948

В первые послевоенные годы Вихерт завершает свой итоговый двухтомный роман «Дети Еромина» («Die Jerominkinder», 1945—1947), роман столь же противоречивый, как мировоззрение и творчество писателя в целом. В книге описывается история рода Еромина и деревни Зовирог в Восточной Пруссии приблизительно с 1900 до 1935 г., а вместе с тем — как бы увиденная через некий полупрозрачный занавес — и история Германии от вильгельмовской империи и первой мировой войны до Веймарской республики и начала гитлеровской диктатуры. В первом приближении этот роман трудно не причислить к доктрине «крови и почвы»: в нем — в соответствии с канонами этой доктрины — «здоровый», «органичный» патриархальный деревенский мир, покоящийся на незыблемых и благостных вековых устоях, противопоставлен тлетворному влиянию больших городов, этих разрушительных очагов разврата и общественно-политических смут. Лишь при более внимательном рассмотрении выясняется, что схема фашистского деревенского романа (столь схожая со схемой романов Фридриха Гризе, Германа Эрика Буссе и др.) в данном случае соединяется с прямой антифашистской направленностью. Вредоносные миазмы, которые злой ветер приносит из города и которые отравляют воздух в затерянной среди лесов и озер сельской общине, на этот раз отнюдь не традиционные порождения «асфальта», не марксистские «смутьяны» или смуглые, горбоносые «инородцы», а нацисты, штурмовики, гестаповцы. Роман «Дети Еромина» представлял собой причудливую амальгаму неизменно присущего Вихерту консерватизма (в равной степени сказывавшегося на всех уровнях — в области социально-политических, моральных и эстетических убеждений) со столь же последовательным и решительным антигитлеризмом.

Эрнст Вихерт принадлежал к тем писателям «внутренней эмиграции», которые могли представить достаточно убедительные свидетельства своего оппозиционного по отношению к гитлеризму прошлого. За различные акты гражданской и литературной «крамолы» арестовывались в годы фашизма и подвергались заключению в концлагерях и тюрьмах Луиза

---

[15] См.: E. Wiechert. Rede an die deutsche Jugend. Berlin, 1947, S. 20—21.
[16] E. Wiechert. Rede an die deutsche Jugend, S. 23.

Ринзер, Рудольф Пехель, Иозеф Дрексель, Арнольт Броннен, Эрих Кестнер, Лео Вайсмантель. Рикарда Хух и Рейнгольд Шнейдер привлекались к следствию по политическим обвинениям. Вернер Бергенгрюн был исключен из Имперской палаты письменности. Гюнтер Вайзенборн, Эрнст Никиш и Вернер Краус — активные участники организованного антифашистского Сопротивления — были освобождены из тюремных камер лишь в 1945 г. Советской Армией и войсками антигитлеровской коалиции.

Но и другие писатели, не располагавшие столь явными доказательствами своего антифашизма, усматривали их, однако,— одни с большим, другие с меньшим на то правом — в самой сути написанных и изданных ими в те годы книг. Поэтому себя они считали не сообщниками нацистов и не соучастниками (хотя бы даже пассивными или невольными) их преступлений, а, напротив, людьми, сопротивлявшимися фашизму или уж по меньшей мере его жертвами. Естественно, что тезис о коллективной вине (следовательно, и об их вине) они — в особенности те, кто не имел вполне надежного личного алиби,— воспринимали очень болезненно и в большинстве своем отклоняли его как незаслуженный и несправедливый.

Круг идей и тем литературы «внутренней эмиграции» был сравнительно узок, он определялся социальным опытом сформировавшегося до и вне гитлеровского идеологического диктата слоя немецкой художественной интеллигенции. Тема подпольной антифашистской борьбы, как правило, отсутствовала в послевоенном творчестве этих писателей. В течение двенадцати лет они жили где-то рядом с организованным Сопротивлением, но не соприкасались и почти ничего не знали о нем. С другой стороны, в их произведениях — за редкими исключениями — нет ни описаний, ни анализа механизма нацистского господства; эти писатели (к их чести) были далеки от властей и верхов гитлеровской империи, от социально-политических кругов, вершивших судьбу народа. Пребывавшие в годы фашизма в определенной общественной и духовной изоляции «внутренние эмигранты» были главным образом сосредоточены на моральной и профессиональной проблематике своего социального круга, и поэтому естественно получилось, что тема вины (подчас трансформированная в тему невиновности) стала главной и доминирующей в их послевоенных произведениях.

Книга философа Карла Ясперса «Вопрос о вине» [17] среди этих литераторов особой популярностью не пользовалась, ибо Ясперс, хотя и отрицал коллективную вину («Коллективной вины одного народа или одной группы внутри народа — кроме политической ответственности — быть не может: ни как уголовной, ни как моральной, ни как метафизической вины... Морально судим всегда может быть лишь отдельный человек, коллектив — никогда» [18]), но категорию «моральной вины», не говоря уже о «вине политической» (или тем более «вине метафизической»), толковал очень широко и взыскательно, вовлекая в круг виновных всех, кто не оказывал лично, жертвуя собой, активное сопротивление террористическому режиму.

Но можно было проблему вины, т. е. проблему отношения немецкого народа и его отдельных представителей к феномену германского фашизма, направить и по другому руслу. «Для многочисленных и для известных писателей так называемой «внутренней эмиграции»,— замечает Юрген Мантей,— гитлеровское варварство было лишь частью и острой формой гораздо большего и более общего варварства...» [19]. Иначе говоря, исторически и социально конкретную вину сопричастности к преступлениям национал-социализма они растворяли в вине вселенской, универ-

---

[17] О ней см. подробнее в главе «Экзистенциалистская волна».

[18] K. J a s p e r s. Die Schuldfrage. Ein Beitrag zur deutschen Frage. Zürich, 1947, S. 20—21.

[19] «Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur», S. 17.

сальной, вине всего человечества [20]. Не обвиняйте нас, вы сами не лучше! или: Пусть тот бросит в нас камень, кто сам без греха! — таков был контрнаступательный подтекст этой благочестивой философии. Свое вполне недвусмысленное выражение она нашла в проповедническом по тону стихотворении В. Бергенгрюна «К народам Земли»:

Народы Земли, что попрали законы господни,
Мы страдали также за ваши грехи и расплачиваемся сегодня.
... Народы Земли, вы выносите нам приговор,
Не забудьте ж про мудрость, известную с давних пор:
Кто соблазнам не подвергался, других громче всех осуждает,
Кто не знал испытаний, тот силой своей щеголяет,
Тот, кого не толкали, тем, что не падал, гордится,
Нет, народы, мы равно должны все пред Высшим Судьею склониться [21].

Этот контробвинительный пафос находил свое выражение в различных попытках «направить следствие по ложному пути». Часто вина возлагалась на другие народы, вообще на человечество [22]. Что же касается собственного народа, то многие литераторы (Эрнст Юнгер, Эмиль Барт, Август Шольтис, Софи-Доротея Подевильс, Эрик Регер, Ганс Виндиш и др.) спешили выдать свидетельства об антифашизме социальной и духовной аристократии, а опорой, едва ли не источником гитлеровского режима объявляли «пролетарские массы». «Сопротивление,— утверждал Эрик Регер,— было распространено значительно больше, чем внешне могло показаться, особенно среди интеллигентной буржуазии, которая к своему безграничному разочарованию убеждалась, что она брошена рабочим классом на произвол судьбы» [23].

Картина неожиданная, можно сказать, гротескная и к тому же в высшей степени бесстыдная! Однако для значительной части «внутренних эмигрантов» этот миф был психологической необходимостью, оправданием своей плаксиво-самодовольной позы. Такова исходная посылка ряда произведений, в которых изображались отношения между духовной личностью — писателем — и действительностью нацистского рейха. Характерными в этом смысле примерами могут служить книги Э. Барта и К. Эдшмида.

Эмиль Барт (Emil Barth, 1900—1958) был типичным представителем «немецкого самоуглубления». Применительно к нему понятие «внутренняя эмиграция» приобретало особый смысл: он эмигрировал внутрь себя, его писательский взор был сосредоточен главным образом на собственном внутреннем мире. Первые книги Барта появились в 20-е годы, но известность ему принесли лишь «романы воспитания» на автобиографической основе: «Потерянный дом» («Das verlorene Haus», 1936) и «Планета» («Der Wandelstern», 1939). Вскоре после войны он опубликовал свои заметки и медитации, точнее говоря, дневник военных лет (1943—1945) под названием «Лемурия» («Lemuria», 1946).

Дневник этот не давал никаких оснований сомневаться в «антифашизме» автора, т. е. в том, что гитлеровский режим и тем более война ему

---

[20] См., например, выступления Фердинанда Фриденсбурга и Отто Дильшнейдера в ходе дискуссии «Gibt es eine besondere deutsche Kriese?» («Aufbau», 1947, H. 4, S. 305—325).

[21] W. Bergengruen. An die Völker der Erde.— «Dies Irae» München, o. J. (1945), S. 33 f.

[22] Разумеется, не следует забывать, что мюнхенская политика западных держав, политика поощрения германского фашизма с целью натравить его на Советский Союз, возлагала на правительства этих стран значительную долю исторической ответственности за последующие преступления нацизма. Но писатели «внутренней эмиграции» обычно не касались собственно политики. Их обвинения по адресу «народов Земли» носили преимущественно метафизический и религиозный характер.

[23] E. Reger. Vom künftigen Deutschland. Berlin, 1947, S. 19.

действительно не нравились: они мешали ему спокойно, в обстановке бытового и нравственного комфорта предаваться самоуглублению и высокой духовной деятельности. Дневник свидетельствовал о том, как Барт с духовно-аристократической брезгливостью (что для него равнялось «антифашизму») уклонялся от всяческих контактов с окружающей его действительностью, а на выдвигаемые ею беспощадные вопросы избегал давать конкретные политические ответы. Сведения о зверствах в фашистских концлагерях располагали, например, Барта к «медитациям» такого рода: самое важное теперь, «чтобы каждый человек углубился в свое чистилище и подверг себя очищающему огню своей совести», ибо все перенесенные (кем именно перенесенные?) страдания окажутся напрасными, если «все современное западное человечество (и Барта также беспокоят не столько его соотечественники, сколько «народы Земли».— *И. Ф.*) не сделает в неустанных умственных и нравственных усилиях ужасный опыт этих лет основным материалом для самопроверки и обновления». Так «эмиграция внутрь себя» подчас оборачивалась эмиграцией не столько от фашизма, сколько от гражданского самосознания и активности, от общественного долга — в мир уклончиво-абстрактных «медитаций» и самодовольного эгоизма «творческой личности».

Сходное умонастроение — с бестактной и шокирующей прямолинейностью — было выражено и Казимиром Эдшмидом (Kasimir Edschmid, настоящее имя — Эдуард Шмид, 1890—1966), в прошлом известным представителем экспрессионистской прозы и эссеистом, в его романе «Полное право» («Das gute Recht», 1948). «Полное право», на которое указывал писатель названием романа,— это право человека, тем более «духовной личности», на независимость и покой в своем доме. Вместе с тем это и право не желать знать ничего, что происходит вне его дома и его личных интересов, и право считать себя свободным от любых обязательств перед согражданами, обществом, государством. И «антифашизм» Эдшмида заключается, в сущности, в том, что он находится в претензии к нацистскому государству, поскольку оно это его право нарушило — войной и вытекающими из нее для него неудобствами.

В центре романа «Полное право» стоит автобиографический персонаж, писатель Ротенган. На протяжении тысячи с лишним страниц, охватывающих шесть лет жизни Ротенгана (1940—1945), автор с нескрываемым самодовольством описывает «оппозиционное» поведение своего героя, эгоцентрического эстета, занятого в годы войны и надвигающейся национальной катастрофы своего народа мелочными дрязгами, которые писатель, однако, стремится истолковать в антифашистском смысле. И если Ротенган отказывается впустить в свой барский особняк семью измученных беженцев, то это потому, что, во-первых, он, писатель Ротенган, не обязан за свой счет расхлебывать кашу, которую заварил Гитлер (тот виноват, пусть тот и отвечает), и, во-вторых, покой его рабочего кабинета, где он пишет эссе об Италии, важнее любых войн, революций и страданий его соотечественников. Неудивительно, что новое издание этого романа в 60-е годы в ФРГ вызвало протесты против «наивного эгоизма привилегированных» [24].

Барт и Эдшмид были в первые послевоенные годы типичны для определенной части «внутренней эмиграции», но, разумеется, не представляли ее в целом. Герман Казак, Стефан Андрес, Элизабет Ланггессер, Рейнгольд Шнейдер, Луиза Ринзер сумели больше увидеть, над большим задуматься, к большему осознать свою причастность; они вынесли из опыта «изнутри» пережитых ими двенадцати лет нацистского варварства более глубокие антифашистские уроки, и их послевоенные произведения несли в себе несомненно более значительное идейно-эстетическое содержание. Но эти писатели еще долгое время продолжали мысленно жить в гитлеровском рейхе во «внутренней эмиграции», производя свой расчет с прош-

---

[24] H. Vormweg. Deutsche Literatur 1945—1960: keine Stunde Null.— «Die deutsche Literatur der Gegenwart». Hrsg. M. Durzak. Stuttgart, 1971, S. 14.

лым, с трудом находя путь к проблемам современной послевоенной действительности. Войти в живое взаимодействие с этой действительностью удавалось лишь очень немногим, и первым из них был Эрих Кестнер [25].

Эрих Кестнер (Erich Kästner, 1899—1974) не особенно добивался чести именоваться «внутренним эмигрантом», ему это было ни к чему. Но он был им, был одним из тех писателей, к которым это определение в годы фашизма по праву должно было относиться в первую очередь. И вместе с тем среди «внутренних эмигрантов» он оказался одним из вовсе немногих, кто сразу же нашел свое место и свою миссию в новой исторической обстановке среди послевоенного хаоса и запустения. В то время как Казак, Андрес, Ланггессер и другие все еще оставались во власти катастрофальных комплексов 1944—1945 гг., Кестнер сразу же включился с необычайной увлеченностью, энергией, талантом в то, в чем он видел требование времени,— в борьбу за демократизацию немецкого общественного сознания. Работая, как некогда Тухольский, «в пять лошадиных сил», он нес на себе разнообразный и тяжелый груз.

Газета: в течение трех лет (1945—1948) он руководил литературным отделом выходившей в Мюнхене влиятельной газеты «Нойе Цайтунг» (между прочим, здесь, под его эгидой, в качестве его ассистента делал в 1945—1946 гг. свои первые шаги в литературе Альфред Андерш) и покинул ее, разойдясь со все более обострявшимся антикоммунистическим курсом ее издателей — американской военной администрации. Журнал: Кестнер основал и с 1946 по 1949 г. редактировал журнал для юношества «Пингвин», активно выступая в нем и в качестве автора фельетонов, стихотворений, статей. Кабаре: в 1945 г. он основал в Мюнхене литературное кабаре «Балаган», а позднее кабаре «Маленькая свобода», программы которых постоянно пополнялись его актуальными и острыми зонгами, скетчами, репризами. Издательская деятельность: он составлял и издавал сборники забытых или запрещенных в годы нацизма немецких сатириков-демократов, и, в частности, он первым вернул Курта Тухольского немецким читателям, издав в 1946 г. однотомник его избранных произведений «Привет вперед».

И одновременно со всей этой оперативной и текущей организационной, редакторской, публицистической и пр. деятельностью Кестнер продолжает свой литературный труд поэта, прозаика, драматурга. Его послевоенные стихи, зонги и фельетоны выходят двумя сборниками: «Повседневные дела» («Der tägliche Kram», 1948) и «Маленькая свобода» («Die kleine Freiheit», 1952). Ставятся на сцене его антифашистские комедии «В верные руки» («Zu treuen Händen», 1948) и «Школа диктаторов» («Die Schule der Diktatoren», 1956). И, наконец, особенным успехом не только в Западной Германии, но и во многих странах, в переводе на многие языки, пользуются книги Кестнера для детей: оригинальные повести «Двойная Лоттхен» («Das doppelte Lottchen», 1949), «Конференция зверей» («Die Konferenz der Tiere», 1950) и пересказы классических сюжетов (книги о бароне Мюнхгаузене, Дон Кихоте, шильдбюргерах и др.). Как детский писатель, он укрепляет свою международную популярность, которую завоевал еще на рубеже 20—30-х годов; детские книги Кестнера свидетельствуют о его неизменной верности своему общественному и нравственному кредо («То, что я проповедовал 30 лет тому назад, проповедую я и сегодня», — скажет он несколько позже), кредо просветителя и воспитателя в духе гуманности и демократии.

Литературная и гражданская активность Кестнера в первые послевоенные годы была знаменательна еще и тем, что он был вдохновителем небольшой ориентировавшейся на него литературной партии, как и он, поставившей свое перо на службу «требованиям дня».

Бывший коллега Кестнера в 20-е годы по журналу «Вельтбюне» Карл Шног (Karl Schnog, 1897—1964), переживший страшные годы заключе-

---

[25] О творчестве Кестнера в 20—30-е годы см.: «История немецкой литературы», т. 5, стр. 95—98.

ния в концлагерях Дахау, Заксенгаузен и Бухенвальд и освобожденный в 1945 г. войсками союзников, развернул в Западном Берлине деятельность, аналогичную той, что вел Кестнер в Мюнхене. Он был главным редактором литературно-политического и сатирического журнала «Уленшпигель», а также одним из руководителей и ведущих авторов одноименного западноберлинского кабаре. Своими стихами, собранными в книгах «Каждому — свое» («Jedem das Seine», 1947) и «Современные стихи — современная история» («Zeitgedichte — Zeitgeschichte», 1949), с которыми вначале он выступал в различных периодических изданиях и по радио, Шног принимал активное участие в политической жизни Германии с последовательно демократических и антифашистских позиций.

К той же литературной партии принадлежал и Герхарт Герман Мостар (Gerhart Herrmann Mostar, настоящее имя Герхарт Герман, 1901—1973), в годы Веймарской республики сотрудник центральной социал-демократической газеты «Форвертс», затем эмигрировавший из Германии после того, как в марте 1933 г. рабочие типографии «Форвертс» нелегально выпустили и разослали подписчикам его исторический роман о Карле Марксе «Черный рыцарь» («Der schwarze Ritter»). Вернувшись из изгнания, Мостар организовал в Баварии литературно-политическое кабаре «Родные и близкие покойного» («Die Hinterbliebenen»), руководил им и был его основным автором в течение трех лет (1945—1948). Одновременно Мостар написал несколько политических пьес («Владелец комнаты» — «Zimmerherr», 1947, и др.), в которых в аллегорической форме производил расчет с преступным гитлеровским прошлым. Впоследствии Мостар выступал в разных жанрах — как романист, драматург, поэт, но особенной популярностью в ФРГ пользовались его судебные очерки и репортажи.

Наконец, в эти годы в известной мере родственный творчеству Кестнера, Шнога и Мостара характер носила и деятельность сатирика Хорста Ломмера (Horst Lommer, 1904—1969), писавшего в тех же оперативных малых жанрах политического стихотворения, зонга, скетча, обозрения для кабаре, эстрады, радио. Сборник стихотворений «Тысячелетняя империя» («Das Tausendjährige Reich», 1946), сатирическое ревю «Адский парад» («Höllenparade», 1946), стихи и эстрадные сцены, позднее собранные в книге «От времени к времени» («Von Zeit zu Zeit», 1949),— эти произведения «легкой музы» Ломмера, хотя и не отличались глубиной социально-исторического анализа, привлекали, однако, читателей и зрителей остроумием и резкостью сатирического обличения гитлеризма, милитаризма и первых тревожных симптомов их возрождения.

3

В первые послевоенные годы «внутренняя эмиграция» была предметом ожесточенных споров, в которых эмоции нередко преобладали над исторической объективностью. Неумеренно восторженное отношение с привкусом саморекламы и самозванства сталкивалось с холодно-ироническим отрицанием «легенд» и «мифов». При такой контроверзе отступала на задний план главная проблема: оценка исторического значения литературы «внутренней эмиграции» при нацистском господстве и в коренным образом изменившихся условиях послевоенной действительности и определение ее места в современной немецкой литературе в целом.

Среди западногерманских оценок «внутренней эмиграции» в те годы выделялась глубокая (хотя и чрезмерно расширительно толковавшая предмет) оценка Альфреда Андерша. «...Любая поэзия,— писал он,— появившаяся при господстве национал-социализма, была ему враждебна, если только она была поэзией. Из духа национал-социализма поэзия не рождалась... Нигде не было доказано убедительней, чем в национал-социалистской Германии, что категории бесчеловечного и эстетического несоединимы. Таким образом, анализ творчества «внутренней эмиграции» идентичен анализу вообще немецкой литературы, которая создавалась

внутри Германии» [26]. Отдавая тем самым должное произведениям «внутренней эмиграции», которые во времена фашистского варварства были по своему духу чужды или даже враждебны фашизму, Андерш, однако, уже иначе оценивал творчество этих писателей в изменившейся исторической обстановке: стагнация идей и образного языка представлялась ему признаком омертвения, утраты связи литературы с актуальными проблемами жизни. «...Символизм юнгеровского толка — превосходная вещь во времена диктатуры; в соседстве с по-настоящему свободной литературой он может стать пустым жеманством...» [27].

Мысль о том, что язык символов и намеков, иносказаний и парабол был единственно возможным и оправданным в условиях диктаторского режима, но после его разгрома исчерпал себя и оказался несоответствующим задачам времени,— эта мысль (заметим, забегая вперед) была одним из аргументов, выдвигаемых молодыми литераторами из журнала «Дер Руф» и «группы 47» против «внутренней эмиграции». Наряду с этим высказывался и другой упрек: да, произведения «внутренней эмиграции», таких писателей, как Казак, Ланггессер, Вихерт или даже Барт, бесспорно выражали негативное отношение к варварскому, бесчеловечному режиму, но при этом давали очень мало для постижения его сущности.

В этом смысле поэты и прозаики отражали в своем творчестве тот уровень общественно-исторического познания, на котором находилась философская и социальная мысль «внутренней эмиграции» в целом. Такие известные и влиятельные в первые послевоенные годы книги, как «Немецкая катастрофа» Фридриха Майнеке, «Вождь и проведенные» Ганса Виндиша, отчасти даже «Вопрос о вине» Карла Ясперса [28], поражали одной своей содержательной и одновременно стилистической особенностью — тяготением к мифологизации истории, подчас граничащей с неким метафоризованным шаманством. Словно у этих авторов для определения пережитого национального бедствия, для характеристики недавних событий и фактов не было ясных, конкретных и недвусмысленных слов, и поэтому рациональный, точный и трезвый исторический анализ национал-социализма они были вынуждены заменять возвышенно-поэтической и загадочно-туманной фразеологией. «Безумие», «Болезнь», «Царство демонов», «Наваждение», «Инферно», «Тысячеголовая гидра», «Фатальное падение», «Взрыв стихий» — такие ничего не объясняющие определения в устах представителей науки, философов и историков соответствующим образом ориентировали и писателей, влияли на склад их художественного мышления, на их творческий метод.

По отношению ко многим авторам и произведениям, стяжавшим известность и успех в первые послевоенные годы, в литературной критике закрепилось понятие «магический реализм». Начиная еще с того времени, а также в историко-литературных трудах последующих десятилетий, это обозначение стало употребляться как некая формула, определявшая программные установки и художественное содержание творчества таких писателей — главным образом из среды «внутренней эмиграции»,— как Элизабет Ланггессер («Неизгладимая печать»), Герман Казак («Город за рекой»), Эрнст Кройдер («Общество с чердака», «Неуловимые»), Хорст Ланге («Песнь иволги», «На киммерийском берегу»), Ганс Эрих Носсак («Некия», «Интервью со смертью»), Август Шольтис («Волшебный костыль») и некоторые другие [29].

Многое связывало этих писателей. Одних, как, например, Кройдера и Ланге,— тесная личная дружба. Других — групповая литературная общность в прошлом: так, Ланггессер, Ланге и Айх еще в последние годы

---

[26] A. Andersch. Deutsche Literatur in der Entscheidung. Karlsruhe, 1948, S. 7—8.

[27] Там же, стр. 14.

[28] F. Meineke. Die deutsche Katastrophe. Wiesbaden, 1946; H. Windisch. Führer und Verführte. Seebruck am Chiemsee, 1946; K. Jaspers. Die Schuldfrage. Zürich, 1947.

[29] Об эстетической проблематике «магического реализма» см. содержательную диссертацию Л. И. Мальчукова «Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945—1949 гг.» (Л., 1971).

Веймарской республики принадлежали к кружку молодых писателей, группировавшихся вокруг журнала «Ди Колонне». Шольтис и Ланге были земляками, и их сближала привязанность к родному силезскому ландшафту, силезским культурным традициям, отраженная и в их творчестве. Однако при известной объективной общности художественного метода «магические реалисты» в послевоенные годы не составляли литературного направления, организационно или эстетически объединенного некой единой программой, и их индивидуальные позиции по тем или иным идеологическим или творческим вопросам отнюдь не всегда совпадали.

«Магический реализм» предполагал такой способ повествования и изображения жизни, при котором материальный мир, предметная действительность сохраняли свой конкретный реальный облик, но вместе с тем приобретали некое потустороннее, трансцендентальное значение, лежащее за пределами повседневной, бытовой, рационально постижимой системы мер. Этой установке соответствовала и определенная поэтика. Излюбленным приемом было частичное, «пунктирное» перенесение сюжета в сферу фантасмагорических сновидений, в которых действия, лица, вещи сопрягались не по законам яви, а с нарушением логики обычной, «нормальной» жизни. Историческому времени и пространству, окружавшим происходящие события, часто придавались черты максимальной неопределенности. Действительность нередко изображалась через налагаемую на нее сеть мифов — античных, христианских, буддистских.

«Магический реализм» возник в послевоенной западногерманской литературе не на пустом месте: он представлял собой в сущности определенную модификацию авангардистских течений 10—20-х годов. Он был связан с ними генетически и даже через творческое прошлое некоторых своих представителей, которые и сами эту связь признавали. Герман Казак, например, утверждал: «Сюрреализм, магический реализм и какие бы еще этикетки ни прикладывать к этому феномену внерациональной поэзии — все эти благотворные и узаконенные формы выразительности суть экспрессионистского происхождения» [30].

Лучшим произведениям «магического реализма» нельзя было отказать в поэтичности. Нельзя было не увидеть в них и несомненное неприятие фашистского тоталитарного строя. И все же: то, что для авторов этих произведений было заключено в эпитете «магический», придавало их творчеству в главном и решающем нереалистический характер. «...Реалистический метод,— справедливо замечает Л. Мальчуков,— по существу нейтрализовался надбавкой, дополнениями, поправками к нему, смысл которых сводился к «преодолению» социального взгляда на мир» [31].

Одним из наиболее видных представителей «магического реализма» был Эрнст Кройдер (Ernst Kreuder, 1903—1972). Его заметное место в послевоенной литературе определялось как широким внутригерманским и международным резонансом его повести «Общество с чердака» («Die Gesellschaft vom Dachboden», 1946) и романа «Неуловимые» («Die Unauffindbaren», 1948), так и его полемическим темпераментом, его активными выступлениями против социально-критического реализма и ведущих тенденций «группы 47».

В течение двух десятилетий Эрнст Кройдер был незаметным аутсайдером немецкой литературы. В 20—30-е годы его сказочно-романтические и приключенческие рассказы появлялись в газетах, изредка даже выходили отдельными изданиями, не привлекая к себе особого внимания критики. Тогда же он работал в тиши над романом «Неуловимые», законченным и вышедшим в свет лишь после войны.

---

[30] H. Kasack. Deutsche Literatur im Zeichen des Expressionismus.— «Merkur», 158 (1961), S. 357. Ср. с Франком Троммлером, который писал, что «для магического реализма важные элементы подготовили экспрессионизм и сюрреализм» (F. Trommler. Der zögernde Nachwuchs.— «Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945». Hrsg. von Thomas Koebner. Stuttgart, 1971, S. 23).

[31] Л. И. Мальчуков. Реализм и «магический реализм...», стр. 29.

То, что гитлеризм с его вульгарной патетикой и культом воняющего казармой «героя», с «коллективизмом» строевого, плацпарадного толка, с унифицированной и принудительной идеологией, с презрением ко всему духовному и интимному и вколачиванием в души публичного и площадного был бесконечно чужд и тягостен Кройдеру, в этом можно было не сомневаться. Но свое неприятие фашистской действительности он выражал не через ее критическое изображение (хотя бы даже иносказательное, параболическое), а через ее принципиальное и решительное игнорирование.

В письме к Хорсту Ланге от 24 октября 1945 г. он писал: «Я должен сказать, что меня эта реальность, в которой разыгрываются такие кровавые бульварные романы, не интересует. К политике и эротике я не могу больше серьезно относиться, не говоря уже о том, чтобы делать это предметом искусства. Действительность многослойна...» [32].

Все, что было связано с нацизмом и войной, а точнее говоря, весь социальный слой действительности Кройдер исключал из своего искусства. Взамен того в своих романах и повестях он создал (видимо, производя его в ранг некоего особого «слоя» действительности) полусказочный, воображаемый мир и населял его столь же необычайными героями «не от мира сего», романтическими чудаками, энтузиастами, сновидцами, прямыми потомками гофмановских мечтателей и эйхендорфовских «бездельников». Мир прозы Кройдера был именно полусказочным, а не вполне сказочным (хотя и «магический», но все же «реализм»): в нем сохранялись подлинный материальный облик вещей и правдоподобие физических жестов; персонажи двигались и совершали поступки среди реальных предметов современного быта и образа жизни — многоэтажных домов, автомашин, пароходов, фотоаппаратов, телефонов, москательных лавок и чердаков... Но при этом автор смещает обычные соотношения вещей, приводит их между собой в странные, неестественные связи, как на сюрреалистических полотнах Сальвадора Дали. Картины словно видятся во сне: предметы деформированы, их контуры размыты. Вместе с тем и повествование в целом утрачивает приметы места и времени, деисторизуется.

То, что действие «Общества с чердака» происходит или вроде бы должно происходить в Германии 30-х годов, это можно заключить по некоторым косвенным признакам. Например, по именам писателей, часто упоминаемым в повести в разговорах героев на литературные темы. В остальном же это могли бы быть и 30-е годы XIX в. (что даже больше бы соответствовало стилю и атмосфере произведения). В повести нет даже и намека на фашизм, на то, что по улицам — надо полагать — ходят странные люди в коричневой форме и приветствуют знакомых не менее странным жестом и каким-то непривычным для романтических фантазеров возгласом «Хайль Гитлер!». Дороги персонажей повести и персонажей реальной истории 30-х годов нигде не пересекаются; они, видимо, даже не подозревают о существовании друг друга. Повесть о тайном Союзе Семерых, одухотворенные странствия и приключения которых составляют содержание «Общества с чердака», равно как и роман о секте «Неуловимых», живущих в Америке своих снов, своего воображения, могут считаться в литературе «магического реализма» примерами наиболее последовательного осуществления принципа внесоциального повествования.

Но Кройдер не только был наиболее последователен в этом смысле в своем художественном творчестве — он был и наиболее настойчивым, до одержимости, и наиболее крайним в своих взглядах ратоборцем эстетики «магического реализма». Он никогда не упускал случая — будь то художественная проза, личная переписка, публичные выступления или статьи в периодической печати — повторять свое «Карфаген должен быть разрушен». Карфагеном для него был социально-критический реализм. К этой теме неоднократно обращается, например, президент Союза Семерых

---

[32] «Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur», S. 215.

Вальдемар в своих пространных монологах: он гневно клеймит «горьких как хинин реалистов», призывает художников к «прорыву так называемой действительности, к взлету в ирреальность». Выражая свое недовольство современными писателями, он восклицает: «Это все потому, что они продались неумолимому, унылому реализму. Словно искусство имеет что-либо общее с реальностью. Нет — видения! По мне так даже галлюцинации!» [33]

Наиболее полно свою эстетическую программу Кройдер декларировал в речи перед коллегами по Академии наук и литературы в Майнце, опубликованной под названием «К литературной ситуации современности» («Zur literarischen Situation der Gegenwart», 1951). Он исходит из банального, давно уже ставшего общим местом германской консервативной литературной традиции противопоставления: писатель — поэт (Schriftsteller — Dichter). «Писатель» (для Кройдера в сущности синоним понятия «реалист») не подымается выше репродуцирующего изображения жизни; «поэт» стремится постичь тайный смысл действительности. Прикасаясь к ее тайнам, поэт выполняет свою мистическую, пророческую миссию (kassandrische Mission). Но он не претендует при этом на то, чтобы раскрыть и объяснить эти тайны рациональным путем. Это была бы вульгарная, противоречащая миссии искусства претензия, ибо тайна по самой сути своей непостижима (Кройдер при этом опирается на авторитеты, цитируя их. Кафка: «Символы хотят лишь сказать, что непостижимое непостижимо». Гвардини: «Истинная тайна сопротивляется «объяснению». Или: «Тайна есть качественно нечто иное, чем «проблема»).

Перенося далее эти критерии на современное состояние немецкой литературы, Кройдер поименно называет тех, кто, по его мнению, достоин имени «поэта», кто отвечает «отрешенной от цели, рационально непостижимой, далекой от актуальности, чуждой реальности, вполне суверенной сущности искусства» [34]. С пренебрежением отбрасывая «таких авторов, как Кольбенхоф, Рихтер, Бруно Е. Вернер», т. е. еще раз демонстрируя свое неприятие реализма и «группы 47», Кройдер предлагал список достаточно определенный: в него входили почти все видные прозаики — «магические реалисты» и «пейзажно-магические» лирики: Элизабет Ланггессер, Хорст Ланге, Вильгельм Леман, Карл Кролов, Герман Казак, Ода Шефер, Ганс Эрих Носсак [35].

В эстетической программе Кройдера, в его неприятии социального реализма сказывались известный консерватизм и элитарность. Но у него эти тенденции относились преимущественно к сфере эстетических воззрений и вкусов, не подчиняя себе общественно-политических убеждений. Это существенно отличало его от некоторых других представителей «магического реализма», в частности от Августа Шольтиса (August Scholtis, 1901—1969), в чьем послевоенном творчестве резкий по форме антифашистский сарказм парадоксальным и причудливым образом соединялся с антидемократическими проповедями.

Шольтис, бытописатель и историк Верхнесилезского края, ставший известным благодаря своему роману «Баба и ее дети» («Baba und ihre Kinder», 1934), после войны снова привлек к себе внимание повестью «Волшебный костыль» («Die Zauberkrücke», 1948). Она создавалась в то время, когда в Западной Германии широко бытовало представление о фашизме, как «великом времени маленьких людей». Эта в своем социальном аспекте более чем двусмысленная формула принимается писателем в его

---

[33] E. Kreuder. Die Gesellschaft vom Dachboden. Hamburg — Stuttgart, 1946, S. 27—28.

[34] E. Kreuder. Zur literarischen Situation der Gegenwart. Akademie der Wissenschaften und der Literatur — Mainz. Abhandlungen der Klasse der Literatur, 1951, N 1, S. 12.

[35] Леман, Кролов, Шефер принадлежали к так называемой пейзажно-магической (naturmagisch) школе, бывшей в области поэзии неким подобием «магического реализма». Ланггессер, Казак и Ланге как поэты также относились к пейзажно-магической лирике.



Суперобложка и иллюстрация из первого издания повести Августа Шольтиса «Волшебный костыль».

Художник Эгон Штольтерфот, 1948

«фантастической истории» как некая основополагающая аксиома. «Здесь я отыскал, наконец,— восклицает герой «Волшебного костыля»,— корни немецкой катастрофы... Существенное заключается в том, что этой второй мировой войне полностью содействовали, ее подталкивали и вели клапоцкие, пачулоки, гублеры, циппели, финкельфлюгели и тому подобное отродье...» [36].

Шольтис полон — хотя и не понятно, по какому, собственно, праву,— высокомерного презрения ко всем этим клапоцким и пачулокам. И вместе с тем он не верит, что, изменив социальные и материальные условия жизни, можно тем самым как-то изменить, перевоспитать его порочных соотечественников. Чему отдать приоритет: «картошке» или «человеку» — неожиданно ставит он вопрос: «К черту картошку! Уж слишком много люди говорят о жратве! А, по-моему, людям нужна лишь одна революция — нравственная! Человек должен измениться для того, чтобы изменились мертвые вещи, ибо не может же измениться картошка для того, чтобы изменился человек...» [37]. Итак, никаких социальных революций, реформ, преобразований — пусть сначала изменится человек, пусть произойдет нравственная революция среди клапоцких и пачулоков! Можно ли на это рассчитывать?

Герой повести Шольтиса (повествование ведется от первого лица), то в мундире солдата гитлеровской армии, то в рубище возвращающегося домой военнопленного, странствует по Германии сквозь последние годы войны и первые годы мира. Его сопровождают всюду неразлучные с ним священные реликвии, символизирующие вечные свойства немецкой души, две стороны национальной духовной субстанции,— костыль Фридриха II, «пережиток крепостничества», «проверенное и зарекомендовавшее себя орудие прусского воспитания», и дорожная сумка с обломками экспонатов из Веймарского музея. Милитаризм и гуманизм, Фридрих II и Гёте,

---

[36] A. Scholtis. Die Zauberkrücke. Berlin, 1948, S. 95—96.
[37] Там же, стр. 106.

Потсдам и Веймар, Зигфрид и Фауст, казарма и музей, власть и дух — таков роковой симбиоз двух извечных начал германской истории, и оба эти начала невытравимы из немецкой души никакими уроками истории, никакими катастрофами, никакими изменениями политических и материальных условий.

Порочный круг: изменение «картошки» не может изменить человека, лишь наоборот, но так как человек-немец не обнаруживает готовности и способности меняться, то, видимо, не изменится и «картошка». Пруссачество — вечный жребий Германии, против него бессильны любые демократические преобразования; его нельзя «ни задушить, ни сжечь, ни выбросить из души» [38]. Из самых недр немецкой земли, покрытой трупами и развалинами, вырываются звуки прусского военного марша. Сапожник Клапоцкий, портной Пачулок, школьный учитель Гублер, парикмахер, прачка (заметим, речь идет не о владельцах концернов, земельных магнатах или генералах!) — все они остались после поражения такими же, какими были при Гитлере: восторженными почитателями маршировки, надутыми, чванливыми шовинистами. Группа мальчишек, воспитанных в гитлерюгенд и распевающих песню Хорста Весселя, во главе с сыном Гублера Карлгейнцем похищает у героя повести прусский костыль, он меняет владельца и становится зловещим наследием последующих поколений немцев.

В отличие от Кройдера Шольтис как будто «не бойкотирует» социальный слой действительности. Однако фактически и он нисколько не пытается подвергнуть его художественному исследованию. Ставя знак равенства между фашизмом и клапоцкими-пачулоками, повторяя в этом смысле расхожие банальности западногерманской публицистики, он не углубляется в анализ действительности, а остается в своей «фантастической истории» на уровне метафизических предвзятостей — сродни той мифологизации истории и того метафоризованного шаманства, о которых уже шла речь выше.

Принято считать, что обозначение «магический реализм» ввел в обращение Герхарт Поль в 1948 г. в статье, хотя и во многом неточной, но дававшей достаточно ясное представление о предмете разговора [39]. Видимо, это не совсем верно. Так, Вольфдитрих Шнурре, например, вспоминает, что понятие «магический реализм» было сформулировано еще на первом заседании «группы 47» в Баннвальдзее (т. е. в сентябре 1947 г.) [40]. Это представляется вполне вероятным, поскольку еще раньше, в марте 1947 г., этим понятием оперировал в статье «Литература в междуцарствии» («Literatur im Interregnum») в журнале «Дер Руф» [41] будущий основатель «группы 47» Ганс Вернер Рихтер. Так или иначе, в 1947—1948 гг. слово пало на подготовленную почву, термин получил широкое распространение, не обошлось даже без спора о приоритете, о том, кто первый сказал «э-э» [42]. Между тем претендентам на патент можно было бы напомнить, что еще в середине 20-х годов о «магическом реализме» заговорили в Германии искусствовед Фриц Роо, в Италии — писатель Массимо Бонтемпелли. В Германии это понятие в то время иногда соотносили с «новой деловитостью». Позднее в словаре «Новый Гердер» фигурировало следующее определение: «*Магический реализм* — направление в современной живописи и художественной литературе, которое, стремясь к постижению сущности вещей, в то же время символически включает их в нереальные магические связи. См. Сюрреализм» [43].

За 12 лет нацистского духовного изоляционизма и провинциализма все эти довольно разноречивые суждения о «магическом реализме» были настолько основательно забыты, что Герхарт Поль или Иоганнес фон

---

[38] Там же, стр. 79.
[39] G. P o h l. Magischer Realismus.— «Aufbau», 1948, H. 8, S. 650—653.
[40] См.: «Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur», S. 196.
[41] «Der Ruf», 1947, H. 15, S. 108.
[42] См.: «Aufbau», 1948, H. 9, S. 829.
[43] Der neue Herder, Bd. II, S. 2561.

Гюнтер могли уже ничтоже сумняшеся претендовать на роль первооткрывателей. Правда, сохранились некоторые живые носители традиции: те писатели, которые в конце 20-х или в 30-е годы — в пору своего ученичества и своих литературных дебютов — находились под влиянием складывавшейся тогда школы «магического реализма», как уже названные выше Г. Казак, Э. Ланггессер, М. Л. Кашниц, Г. Айх и др.

В годы фашизма для «внутренних эмигрантов», для многих оппозиционных по отношению к режиму (но продолжавших свою творческую деятельность в легальных формах) писателей язык «магического реализма» был адекватен как их потенциям, так и их обусловленным обстоятельствами места и времени возможностям. Тогдашняя немецкая проза (впрочем, и поэзия, и драма) неизбежно должны были считаться со столь прозаическими фактами, как идеологический надзор со стороны пропагандистских органов, прямая и косвенная цензура и, наконец, репрессивная система нацистского государства. Поэтому писатели охотно прибегали к «несобственно прямой речи», к неуличимой туманной иносказательности, к такой повествовательной манере, при которой два ряда — подразумеваемая действительность гитлеровской империи и ее образные, метафорические соответствия — были разведены на достаточно безопасное расстояние.

Эту осторожную, завуалированную манеру ставить задним числом «магическому реализму» в укор было бы неверно. Напротив, в то время он в своем моральном и эстетическом противостоянии фашистскому варварству достигал предела возможного, и история литературы должна будет по справедливости воздать ему должное. Но после краха Третьей империи, в годы, когда история уже не могла оправдывать «магический» полумрак, скрадывающий у Ланггессер, Казака, Кройдера и других очертания материальных предметов и социальных явлений, а, напротив, требовала ясной и определенной артикуляции, в это время «магический реализм», перенесенный на почву другой действительности, вызывает подчас резкие возражения.

Ему прежде всего противостоит молодое поколение — писатели «группы 47», — причем ход времени подтверждает их правоту. Пройдет лишь несколько лет, и к концу 50-х годов недавние литературные мэтры «магического реализма» будут забыты. В 60-е годы Германа Казака, Эрнста Кройдера, Хорста Ланге уже почти не вспоминают, хотя они продолжают писать и время от времени появляются их новые книги. Правда, Ганс Эрих Носсак или Гюнтер Айх добиваются наибольшего успеха, обретают особую известность именно в 50—60-е годы. Но в своем эстетическом существе это уже во многом другие Носсак и Айх, оставившие «магический реализм» позади себя, как стоптанные детские башмаки.

4

Было бы логично предположить, что первыми среди тех, кто сможет после разгрома гитлеровского рейха преподать своим соотечественникам уроки демократии и гуманизма и кто сыграет авангардную роль в становлении послевоенной западногерманской литературы, будут немецкие писатели, прошедшие суровую школу антифашистской эмиграции и вернувшиеся на освобожденную родину, духовно обогащенные опытом пережитого и познанного. Однако действительный ход событий не оправдал этих ожиданий. Процесс реэмиграции немецких писателей-антифашистов протекал отнюдь не в таких благополучно-идиллических условиях, как надеялись иные оптимисты, он протекал затрудненно и весьма неравномерно.

Значительное большинство писателей, возвращавшихся из изгнания, держало путь в Восточную Германию. Здесь, в обстановке активных демократических преобразований, творчеству прогрессивных немецких писателей и их общественному участию в строительстве новой демократической культуры придавалось большое значение. «Все же только русские,—

признает Франк Троммлер,— предоставили изгнанникам серьезные возможности вновь интегрироваться на их родине» [44]. Именно здесь, в советской оккупационной зоне, их с радостью встречали, создавали условия для новой жизни, здесь сразу же, начиная с 1945 г., широко издавались их произведения, написанные в эмиграции, и их наследие было той основой, на которой начинает развиваться молодая литература новых поколений. В первые послевоенные годы в Восточную Германию вернулись из СССР писатели И. Р. Бехер, В. Бредель, Ф. Вольф, Э. Вайнерт, А. Шаррер, Г. Циннер, Ф. Эрпенбек, а также очень многие писатели из западной эмиграции: А. Цвейг, А. Зегерс, Б. Брехт, Л. Ренн, Л. Фюрнберг, Б. Узе, Э. Арендт, Г. Мархвица, Р. Леонгард, Куба, Я. Петерзен, А. Абуш и др.

Совершенно иначе развивались события в западных зонах, что было в первую очередь связано с политическим курсом оккупационных властей и реставрационными устремлениями влиятельных консервативных западногерманских кругов. Писатели-эмигранты, в особенности последовательные демократы и антифашисты, были этим кругам решительно не с руки, они были для них «подозрительно левыми» [45]. Политическая предубежденность против эмиграции была главной причиной сложившегося в итоге положения, которое ныне не могут уже отрицать и западные литературоведы. Так, Гизела Берглунд, например, констатирует: «В то время как в ГДР после 1945 г. коммунистическая, равно как и большая часть всей остальной эмигрантской литературы была интегрирована в современную литературу, в ФРГ развитие пошло прежде всего в противоположном направлении. Здесь литература эмиграции, исключая нескольких крупных писателей, оставалась в значительной мере неизвестной» [46].

Лишь в самые первые месяцы после капитуляции, когда западногерманская реакция еще не успела организоваться и собраться с силами, а в действиях оккупационных властей еще продолжала сказываться инерция Ялты и Потсдама, чувствовалось, что в обстановке массовой растерянности взоры многих с пытливостью и надеждой обращены к эмиграции. В порядке частной инициативы следуют призывы к изгнанникам вернуться на родину. Периодические издания и театры, обгоняя друг друга, стремятся скорее ознакомить публику с творчеством писателей-эмигрантов. Но прежде чем были достигнуты заметные результаты, волна покатилась в обратном направлении. Уже в конце первого послевоенного театрального сезона газета «Ди Вельт» констатировала: «Произведения эмигрировавших или находившихся под запретом художников, на которые в начале зимы была большая мода, ныне уже едва ли найдешь в репертуаре» [47].

Постепенно все бóльшую силу в Западной Германии набирает определенным образом инспирируемая и направляемая националистическая кампания против эмигрантов, которые изображаются антипатриотами, ненавистниками всего немецкого, наслаждавшимися где-нибудь в Калифорнии всеми благами тамошней жизни в то время, как их соотечественники дома добровольно испили всю чашу бедствий во имя своей любви к родине. Распространенный пароль послевоенного мещанства гласил: эмигранты — плохие немцы! (Видимо, «хорошими» они были бы, лишь оставшись в Третьей империи и крича хором «Хайль Гитлер!»). В передовых статьях западногерманской прессы, утверждает Герхард Ролофф на основе широкого статистического исследования, упрочилась преимущест-

---

[44] F. Trommler. Der zögernde Nachwuchs.— «Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945». Stuttgart, 1971, S. 5. Сама по себе абсолютно справедливая мысль выражена не совсем точно: такова была политика не только «русских», но и «немцев», т. е. не только советской военной администрации, но и немецких общественных организаций и административных органов Восточной оккупационной зоны.

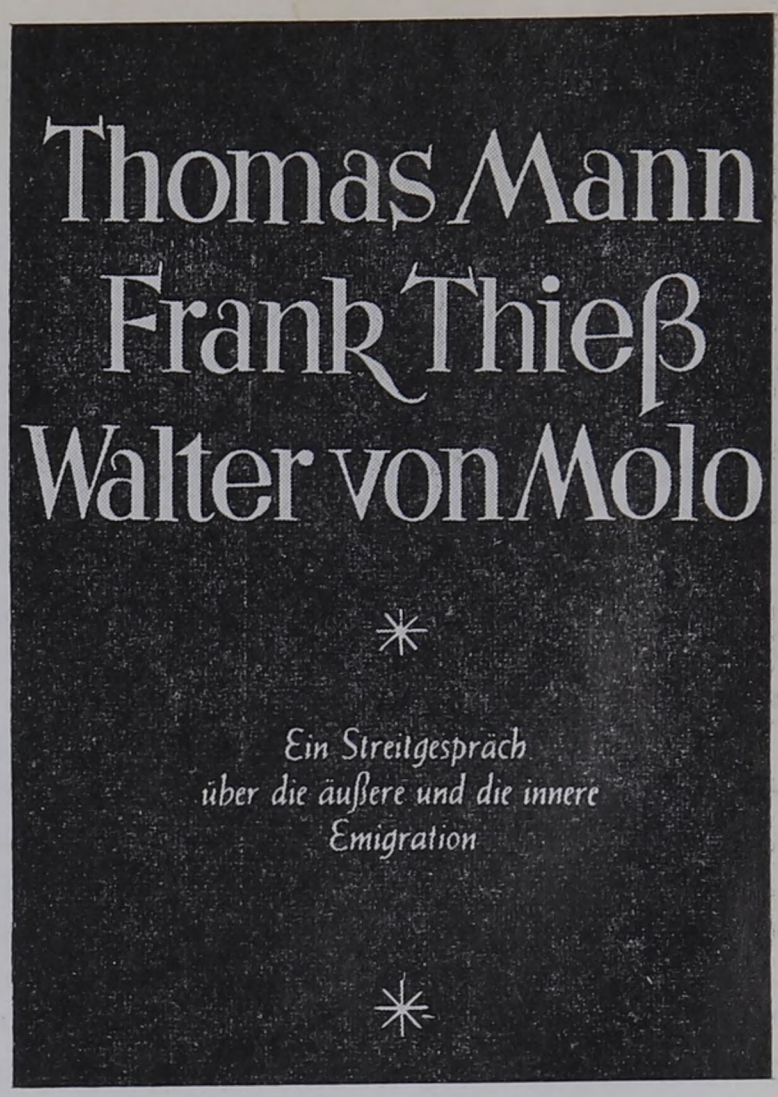
[45] «Exil und innere Emigration». Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt a/M., 1972, S. 199.

[46] G. Berglund. Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Stockholm, 1972, S. 7.

[47] «Die Welt», 21.V 1946.

венно аденауэровская позиция «взвешенного отношения и вместе с ней скрытого недоверия к эмигрантам, как возможным государственным изменникам» [48]. Все это имело вполне практические последствия.

Прежде всего не предпринималось никаких шагов к тому, чтобы побудить писателей-изгнанников к реэмиграции. «...Ни одна официальная западногерманская инстанция никогда не приглашала эмигрантов вернуться...» [49]. Те же немногие, которые решались вернуться в западные зоны, надеясь внести там свой вклад в преобразование германской культуры в демократическом и гуманистическом духе, испытывали горькие, подчас трагические разочарования. Леонгард Франк, Альфред Деблин, Фриц фон Унру, Клаус Манн, Петер Мартин Лампель оказались в состоянии общественной и духовной изоляции... В ФРГ они не сумели вернуть себе то писательское имя, которое имели до эмиграции. Издательства печатали их крайне неохотно, многое оставалось неопубликованным. Зато их произведения издавались в ГДР и именно там имели широкий успех (особенно Л. Франк и А. Дёблин). После искренних и активных, но тщетных усилий повлиять на общественно-нравственный климат в Западной Германии Деблин и Унру, отчаявшись, снова покинули родину, вторично эмигрировали. «Самоубийство Клауса Манна в 1949 г. было в решающей степени мотивировано разочарованием писателя в послевоенном развитии» [50].



Обложка отдельного издания писем и статей Томаса Манна, Франка Тисса и Вальтера фон Моло о внешней и внутренней эмиграции

Характерным показателем распространенного в западногерманских полуофициальных кругах отношения к писателям антифашистской эмиграции была травля Томаса Манна, начатая осенью 1945 г. некоторыми «внутренними эмигрантами» (Франк Тисс, позднее Манфред Хаусман и др.) и перешедшая в последующие годы в устойчивый националистический предрассудок [51]. Уже в начале 1946 г. некоторые органы печати позволяли себе высказываться о великом писателе-антифашисте в таком тоне: «Выступление Томаса Манна не было обвинением против национал-социализма, оно было обвинением против Германии. И это обвинение, которое по своей резкости, тяжкости, ужасности превосходило все, что когда бы то ни было с момента катастрофы было сказано на эту тему, исходило из уст человека, который обязан Германии всем: своей культурой, своим образованием, своим языком и отнюдь не в последнюю очередь своими успехами, своим богатством и своим положением в мире (?!). Мысль о том, что такой человек претендует на право быть в Соединенных Штатах представителем немецкой культуры, т. е. именно той культуры, на которую он так злобно нападает (?!), наполняет наше

[48] G. Roloff. Exil und Exilliteratur in der deutschen Presse 1945—1949. Worms, 1976, S. 210.
[49] F. Trommler. Der zögernde Nachwuchs..., S. 11.
[50] Там же.
[51] Об этом см.: «История немецкой литературы», т. 5, стр. 385—386, а также: U. Golenik. Thomas Mann — Repräsentant der Nachkriegszeit? — «Zur literarischen Situation 1945—1949». Hrsg von G. Hay, S. 205—226.

сердце болью» [52]. Если подобного рода клеветнические тирады были возможны в печати уже в январе 1946 г., то стоит ли удивляться, что в 1948—1949 гг. магистраты некоторых западногерманских городов принимают решения (голосами христианско-демократических советников против коммунистов и социал-демократов) о переименовании улиц, носивших имя Томаса Манна?! [53]

Политическая и духовная атмосфера, складывавшаяся в западных зонах, была для многих антифашистских писателей-эмигрантов сигналом предостережения. Так и не вернулись на родину ни Томас Манн, ни Генрих Манн (последний умер в США накануне своего уже решенного переезда в ГДР, где ему предстояло занять пост президента Академии искусств). То же относилось и к Герману Гессе, Лиону Фейхтвангеру, Эриху Мариа Ремарку, Герману Броху, Оскару Мариа Графу, Нелли Закс и многим другим: аденауэровская Германия не вызывала у них ни симпатии, ни доверия.

Но дело было не только в невозвращении писателей. На характере складывавшейся в те годы западногерманской литературы определенным образом сказывалось и «невозвращение» (или по крайней мере весьма затрудненное и запоздалое возвращение) книг. Книжный фонд 20-х годов основательно поредел за время нацизма: книги писателей-изгнанников запрещались, изымались из библиотек и антиквариата, сжигались. Те же, что издавались в 30—40-е годы в эмиграции, распространялись за границей и в первое время в западные зоны оккупации не поступали. Прославленные в Веймарской Германии имена читателями старшего поколения были полузабыты, а для молодых немцев это были абсолютные незнакомцы. Таким образом, в период формирования западногерманской литературы важнейшая в идейно-художественном отношении традиция оказалась в значительной мере выключенной из этого процесса.

«В этой стране,— констатировали Рейнхольд Гримм и Иост Херманд,— правительство которой стремилось к последовательной реставрации всех буржуазных порядков и в итоге этого добилось, левоангажированные авторы были не нужны. И поэтому даже такие значительные писатели-эмигранты, как Генрих Манн, Анна Зегерс, Арнольд Цвейг, Альфред Деблин, более того — до 1955 г. и Бертольт Брехт, оставались в 50-е годы в ФРГ в значительной степени неизвестными или сознательно игнорируемыми величинами» [54].

Когда в конце 40-х годов произведения писателей-эмигрантов стали наконец постепенно появляться на западногерманском книжком рынке, им был уготовлен весьма прохладный прием. Большинство критиков (продолжая в этом смысле линию Тисса, Хаусмана и др.) с теми или иными экивоками утверждали, что правдиво постичь и художественно воплотить немецкую трагедию в годы гитлеризма и войны способны лишь писатели, находившиеся в 1933—1945 гг. в Германии. Так, например, Вальтер Белих по поводу ни более ни менее как «Доктора Фаустуса» Т. Манна высокомерно и поучительно замечал: «Такие вещи трудно изображать, если их сам не пережил. Это была эпоха во всемирной истории, и Томас Манн может сказать, что он при этом не присутствовал» [55]. Этой ядовитой реплике (с намеком на известные слова Гёте после битвы при Вальми), пожалуй, не откажешь в остроумии, но что касается самого существа дела, то — увы! — нельзя не признать: «при этом присутствовавшие» (сиречь «внутренние эмигранты» вроде Франка Тисса и ему подобных) все вместе взятые не создали и сотой доли того, что внес «отсутствовавший» Т. Манн в историю художественного познания фашизма и его духовных истоков.

В общем можно несомненно констатировать, что в первые послевоенные годы произведения писателей-изгнанников, создаваемые в США,

---

[52] K. von Rath. Nachwort zu Fall Thomas Mann.— «Kölnischer Kurier», 11.I 1946.
[53] См.: G. Roloff. Exil und Exilliteratur in der deutschen Presse 1945—1949..., S. 128.
[54] «Exil und innere Emigration», S. 200.
[55] «Merkur», 1948, S. 589.

Швейцарии, Англии, Швеции и других странах продолжавшейся эмиграции, не входили в западногерманскую литературу и не составляли ее органической части. В это время писались и издавались (преимущественно за рубежом) значительные книги — достаточно назвать «Доктора Фаустуса» (1947) Т. Манна, «Обзор века» (1945) Г. Манна, «Триумфальную арку» (1946) Э. М. Ремарка, «Лисы в винограднике» (1947) Л. Фейхтвангера и др.[56],— которые находили признание если не на родине авторов, то в остальном мире. Со временем это признание придет к писателям-эмигрантам и в ФРГ. В 60-е годы в литературе ФРГ заметную роль будут играть писатели-эмигранты второго поколения, как Петер Вайс, Вольфганг Хильдесхаймер, Яков Линд, Эрих Фрид и др., и вместе с тем западногерманские литераторы — пусть с запозданием — обратятся к наследию Т. Манна, Г. Манна, А. Деблина, Г. Гессе как к живой и близкой им традиции.

5

Но все же основоположниками послевоенной западногерманской литературы в собственном смысле слова были не «внутренние» и не внешние эмигранты, а совершенно новые и вчера еще никому не ведомые в писательском мире люди. Они выступили из серо-зеленого потока возвращавшихся на родину солдат, появились из толпы оборванных и голодных горожан, анонимных свидетелей и участников всего, что происходило в Германии в годы нацизма и войны. Они не были особенно молоды, большинство уже разменяло четвертый десяток, их литературные дебюты были задержаны неблагоприятными историческими обстоятельствами. И когда наконец настал их час, они пришли в литературу, неискушенные в вопросах художественной формы, без литературного образования и опыта, но переполненные опытом жизни и нетерпеливым желанием реализовать его в слове. «Импульс новообразовывающейся литературы, по выражению одного западногерманского критика, шел непосредственно от пережитого времени и его катастроф...» [57]

В преддверье этой новой литературы возникли и получили в первые послевоенные годы широкое распространение книги особого рода — «человеческие документы», т. е. воспоминания, дневники, письма, принадлежавшие перу не профессиональных литераторов, а лиц, многое наблюдавших и переживших в гитлеровской империи,— борцов Сопротивления, узников лагерей и тюрем, жертв фашизма, солдат [58]. К «человеческим документам» относились книги Фридриха Шлоттербека «Чем ночь темней, тем ярче звезды» («Je dunkler die Nacht, desto heller die Sterne», 1945), Рут Андреас-Фридрих «Человек-тень» («Der Schattenmann», 1947), Лины Хааг «Горсть праха» («Ein Handvoll Staub», 1947) и др. Авторы этих книг не всегда становились писателями, чаще они оставались авторами одной-единственной книги. Историческое и общественно-нравственное значение «человеческих документов» было очень велико. Они способствовали созданию духовной атмосферы, в которой рождалась новая литература, но сами по себе они не всегда были уже явлениями этой литературы.

На опустошенной фашизмом и войной почве новые литературные всходы появлялись медленно. Самым ранним провозвестником западногерманской литературы был молодой, безвременно скончавшийся в 1947 г. Вольфганг Борхерт. В первые два послевоенных года трудно было на-

---

[56] Об этих произведениях см. в соответствующих главах «Истории немецкой литературы», т. 5.

[57] H. L. Arnold.— «Akzente», 1973, N 1—2, S. 72.

[58] При этом не имеются в виду произведения профессиональных писателей, т. е. многочисленные в эти годы воспоминания, дневники и т. п., принадлежавшие перу авторов, переживших страшное время (Гюнтер Вайзенборн, Эрнст Вихерт, Луиза Ринзер, Эмиль Барт, Эрнст Никиш и др.), или опубликованные посмертно (Теодор Хеккер, Феликс Хартлауб, Иохен Клеппер, Фридрих Персифаль Рек-Малекцевен и др.).

звать еще какие-нибудь имена рядом с ним. Но затем возникла «группа 47», которой суждено было сыграть особую и выдающуюся роль в становлении новой западногерманской литературы.

В начале сентября 1947 г. в деревушке Баннвальдзее близ Фюссена собралось полтора десятка начинающих, еще никому не известных литераторов, чтобы почитать друг другу свои рукописи и выслушать критические суждения товарищей. Это событие, положившее начало «группе 47», прошло в то время незамеченным. Но когда в 1967 г. отмечалось двадцатилетие группы, наряду с посвященными ей юбилейными публикациями появился том с несколько странным названием: «Кроме того. Немецкая литература минус «группа 47» — сколько в остатке?» [59]. Составитель тома издал его с одной целью: доказать, что «группа 47» не равнозначна понятию «Литература ФРГ», что за вычетом группы остается еще какое-то количество достойных упоминания писателей и произведений. Доказать это Гансу Доллингеру в общем удалось, да и сам руководитель «группы 47» Ганс Вернер Рихтер достаточно определенно заявил, что он далек от мысли отождествлять группу со «всей современной немецкой литературой» [60]. Однако самая возможность такой постановки вопроса свидетельствовала о том, каких масштабов достигла и какое огромное влияние в литературной жизни ФРГ приобрела группа, некогда бывшая лишь горсткой никому не ведомых начинающих.

История «группы 47» имела свою предысторию, начавшуюся еще в последние месяцы войны по ту сторону Атлантического океана в американских лагерях военнопленных [61]. В марте 1945 г. в США начал выходить под наблюдением американских властей на немецком языке журнал «Дер Руф». Его авторами, редакторами и читателями были преимущественно немецкие военнопленные. Актив, образовавшийся вокруг журнала, состоял из начинающих публицистов и литераторов, в числе которых были Ганс Вернер Рихтер, Альфред Андерш, Вальтер Кольбенхоф, Вальтер Манцен и др.— будущие члены-учредители «группы 47». После мая 1945 г. военнопленные из заокеанских лагерей стали постепенно возвращаться на родину, американский журнал терял читателей и сотрудников и весной 1946 г. прекратил свое существование. На смену ему в Мюнхене возник одноименный двухнедельный журнал («Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation»), его первый номер вышел 15 августа 1946 г. Редактором его по лицензии американских оккупационных властей был Альфред Андерш, к которому с четвертого номера присоединился Ганс Вернер Рихтер.

Мюнхенский «Дер Руф» завоевал в послевоенной Германии большую популярность, число его подписчиков превысило 100 000, возникла даже инициатива создания политической партии — Rufpartei. Подчеркивая в подзаголовке независимость своей позиции («Независимые листки молодого поколения»), «Дер Руф» стремился оправдать эту заявку на практике. Он позволял себе — насколько это было возможно — осуждать политику оккупационных властей за поддержку консервативных и реставрационных сил в Западной Германии. Выступая за максимальное развитие демократической самодеятельности немецкого народа, авторы и редакторы журнала критиковали Нюрнбергский процесс, проводимый державами-победительницами; они требовали, чтобы фашистские и военные преступники предстали перед немецкими революционными судами. Они ратовали за социализацию в западных зонах средств производства, за реформы, аналогичные тем, которые проводились в Восточной Германии. Они обличали замеченные ими в зародыше реставрационные тенденции, т. е.,

---

[59] «Ausserdem. Deutsche Literatur minus Gruppe 47-wieviel?» München — Bern — Wien, 1967.

[60] H. W. Richter. Brief an den Herausgeber.— «Ausserdem...», S. 5.

[61] О зачаточных явлениях западногерманской литературы в американских лагерях военнопленных см.: V. Ch. Wehdeking. Der Nullpunkt. Uber die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945—1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern. Stuttgart, 1971.

как писал Г. В. Рихтер, «повторение того, что уже однажды было, восстановление государственно-правовых отношений, существовавших до 1933 г.» [62]

Но главной идеей журнала «Дер Руф» была идея единства Германии на основе синтеза буржуазной демократии и социалистической экономики, т. е. тех социально-политических структур, которые складывались под эгидой оккупационных держав в западных и в восточной зонах. В представлении А. Андерша и Г. В. Рихтера историческая обстановка в послевоенной Германии предоставляла ее молодому поколению великий и неповторимый шанс. Оно могло быть приобщено «на востоке к социализму, на западе — к демократии. По ту сторону Эльбы — к плановому хозяйству, к коллективизму, к социалистической государственности, по эту сторону Эльбы — к свободе личности, к либеральному порядку, к демократическому правовому государству... оно должно одновременно демократизировать социализм и социализировать демократию» [63].


UNABHANGIGE BLATTER
DER RUF
DER JUNGEN GENERATION
Das deutsche Volk und die Demokratie / Walter Meier
IN DIESER NUMMER:

Титульный лист журнала «Дер Руф», № 16, 1 апреля 1947

Хотя, как легко заметить, подобные суждения были подчас довольно поверхностны и свидетельствовали о некотором политическом дилетантизме их авторов, они своей общей направленностью вызывали все возраставшее беспокойство американских властей. Тем более что, заглянув в досье на редакторов и ведущих сотрудников журнала, эти власти легко могли установить, что А. Андерш, Г. В. Рихтер и В. Кольбенхоф в прошлом были членами КПГ, а другие, как, например, Вальтер Манцен, не скрывают своей приверженности к марксизму. В общем журнал «Дер Руф» под руководством А. Андерша и Г. В. Рихтера продержался лишь 8 месяцев, до апреля 1947 г., когда американская военная администрация отстранила от участия в нем обоих главных редакторов. Вместе с ними мюнхенский «Дер Руф» покинули и многие сотрудники, определявшие лицо журнала. Он продолжал выходить под руководством другого редактора, но утратил свое прежнее влиятельное положение в общественной жизни страны.

Лишившись трибуны, Рихтер не сложил оружия. Он решил издавать литературно-художественный журнал и уже окрестил его «Скорпионом». Рассчитывая на участие своих испытанных сотрудников, с которыми он сблизился за время работы в американском и мюнхенском изданиях «Дер Руф», Рихтер пригласил их собраться и захватить с собой рукописи произведений, которые могли бы подойти для первых номеров «Скорпиона». Встреча состоялась в Баннвальдзее (см. выше), рукописи читались и обсуждались, был даже издан небольшим тиражом пробный выпуск журнала. Правда, вскоре выяснилось, что «Скорпиона» не будет: американские власти отказали Рихтеру в лицензии на издание журнала. Зато в сентябре 1947 г. в Баннвальдзее родилась «группа 47» [64].

---

[62] «Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift». Hrsg. von Hans Schwab-Felisch. München, 1962, S. 251—252.

[63] H. W. Richter. Deutschland — Brücke zwischen Ost und West.— «Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift...», S. 47, 49.

[64] О «группе 47» написано много. Ограничимся указанием на следующие работы: «Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik». Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied und Berlin, 1967; «Almanach der Gruppe 47, 1947—1962». Hrsg. von Hans Werner Richter.

Впоследствии на вопрос репортера, что собой представляет «группа 47», ее руководитель Г. В. Рихтер однажды ответил: «Это группа, которая, собственно говоря, не является группой. Она лишь так себя называет». Эта группа нигде не была зарегистрирована и ни от кого не получала лицензии. В ней не существовало твердого понятия о членстве, не было членских билетов или официальных списков, никто не становился и не снимался с учета. Группа не имела ни устава, ни программы и, в отличие от большинства прежних литературных группировок и школ, не издавала никаких художественных манифестов. В сущности «группа 47» была весьма нестабильным по своему составу рабочим кружком, свободным союзом молодых писателей и журналистов, объединенных дружескими отношениями и в еще большей степени общностью литературных интересов. Что касается практического функционирования группы, то Ганс Вернер Рихтер имел бы полное право сказать: «группа 47» это — я! Любое заседание группы было обязано его личной инициативе: он выбирал время и место встречи (до 1955 г. заседания происходили дважды, а затем по одному разу в год), определял круг приглашаемых лиц и рассылал приглашения, председательствовал на заседаниях, поддерживал контакты с прессой, был искусным «менэджером» группы.

Европейская печать, уделяя в 50—60-е годы много внимания «группе 47», особенно охотно останавливалась на ее внутренних обычаях и всяких пикантных подробностях: на «электрическом стуле», сидя на котором испытуемый читал свою рукопись, а затем должен был, не выдавая ничем своих чувств, стоически выслушивать суровую критику, на жестоком правиле, согласно которому чтение прекращалось немедленно, если слушатели недвусмысленным жестом древнеримских посетителей гладиаторских боев — большой палец опущен вниз! — выражали свое неодобрение и т. п. За этими красочными частностями не всегда улавливалось главное — то в общественном и эстетическом смысле значительное, что несла в себе «группа 47» и что в немалой степени определяло в целом облик западногерманской литературы на разных этапах ее развития.

Во многом меняясь (в смысле своего состава, ведущих эстетических и стилевых тенденций и т. д.), «группа 47» неизменно сохраняла, однако, на протяжении своего более чем 20-летнего существования преданность высшим целям художественного творчества, каковыми для писателей этой группы изначально и навсегда были цели общественные и политические. «По происхождению своему «группа 47» была политической и публицистической,— писал Г. В. Рихтер к 15-летнему юбилею группы.— Ее создали не литераторы, а политически ангажированные публицисты с литературным честолюбием. Их намерения могут быть поняты только исходя из разгрома Третьей империи и атмосферы первых послевоенных лет. Они хотели во что бы то ни стало и навсегда предотвратить возможность повторения того, что уже однажды произошло, и одновременно они хотели наряду с основами новой демократической Германии и лучшего будущего заложить и краеугольный камень новой литературы, сознающей свою ответственность за дальнейшее общесоциальное и политическое развитие». Далее, характеризуя группу, Рихтер продолжал: «Она была изначально кружком политических и литературных друзей, обладавших некой общностью подхода к рассмотрению вещей. Основная тенденция этого рассмотрения была антифашистской и антиавторитарной» [65].

Обязательной и письменно зафиксированной политической платформы «группа 47» не имела. Но она была столь очевидна, что подразумевалась без лишних слов. Даже не будучи иной раз прямо высказана, она

Reinbek bei Hamburg, 1962; H. Lehnert. Die Gruppe 47. Ihre Anfänge und ihre Gründungsmitglieder.— «Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen». Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart, 1971; H. F. Nöhbauer. Literarische Gruppen.— «Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945». Hrsg. von Thomas Koebner. Stuttgart, 1971; «Gruppe 47. Die Polemik um die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Dokumentation». Hrsg. von Klaus Ziermann, 1966; С. В. Рожновский. Группа 47.— «Вопросы литературы», 1963, № 3.

[65] «Almanach der Gruppe 47. 1947—1962...», S. 8, 13.

безошибочно отторгала от группы чужеродные тела и способствовала мгновенному обращению пытавшихся было «примазаться» в озлобленных врагов группы (так было, например, с Рудольфом Кремером-Бадони). Эта платформа оставалась в принципе неизменной — антифашистской! антиавторитарной! — и в последующие годы. Она проявлялась в актах гражданской активности группы, в ее коллективных заявлениях и протестах (в частности, против атомного вооружения бундесвера — 1958 г., против американской войны во Вьетнаме — 1965 г., против полицейского террора в Западном Берлине в связи с убийством студента Бенно Онезорга — 1967 г., и др.), в ее непримиримо критическом отношении к аденауэровской политике.

Такого единства взглядов, как в области политики, по вопросам собственно художественным и стилистическим в «группе 47» не было. Единодушно отвергалось все консервативно-провинциальное, все, напоминавшее о «крови и почве», об эстетических догмах нацистского искусства. Но дальше дорога разветвлялась. «...Задолго до того, как это стало модой,— констатировал впоследствии Г. Бёлль,— «группа 47» была тем, что со временем федеративно-республиканское общество столь самоуверенно объявило своей принадлежностью, а именно — была плюралистичной». Правда, тут же Бёлль справедливо замечал: «Насколько группа обнаруживала общую тенденцию, это был своего рода «критический реализм», отнюдь не магический...» [66]. При этом, однако, не следует забывать, что эта «общность» обнимала многообразие различных эстетических и стилевых ориентаций.

В эти годы для молодых писателей, стремившихся обрести свой художественный язык, свои выразительные средства, большое значение имела открывшаяся перед ними возможность наверстать то, что прошло мимо них в течение 12 лет насильственной изоляции от духовной жизни за рубежом, вернуться к невольно пропущенным фактам мирового литературного процесса 30—40-х годов. В этом смысле для первых послевоенных лет как нельзя более характерной была, например, фигура прозаика, поэта и радиодраматурга Вольфганга Вейрауха (Wolfgang Weyrauch, род. в 1907 г.), писателя с репутацией неутомимого экспериментатора и авангардиста, фактически же судорожно метавшегося между разнообразными новомодными эстетическими моделями.

Вейраух не был начинающим писателем. Он начинал когда-то на рубеже 20—30-х годов в русле «новой деловитости», с социальным пониманием задач искусства. Затем его настигло и адаптировало фашистское лихолетье. Повести и романы, которые он писал и публиковал между 1933 и 1945 гг., не были по своей идейной направленности нацистскими, но уже имели по своей стилистике мало общего с левой интеллигентской «литературой асфальта». Это были сентиментальные, эпигонски-романтические, проникнутые провинциальным духом, с некоторым уклоном в тривиальность опусы. 1945 год возродил в писателе — даже с избыточным динамизмом — художественные склонности его молодости. И когда он энергично начал соединять антифашистские, антимилитаристские, антинационалистические идеи с новейшими формами авангардистского искусства, то при несомненной доброй воле и искренности его порывов нельзя было не подивиться несовместимой пестроте избираемых образцов. В трудно определимом по жанру тексте «На движущейся земле» («Auf der bewegten Erde», 1946) и в еще более калейдоскопическом и эклектичном рассказе «Любящие» («Die Liebenden», 1947) запутанная, едва поддающаяся расшифровке ассоциативность и поток сознания сплетались с жесткой «мужской», неприкрашенной, имитирующей примитивность повествовательной манерой американской прозы, Джойс и Деблин — с Дос Пассосом, Фолкнером и Хемингуэем. В поэтических сборниках Вейрауха «О милосердии счастья» («Von des Glückes Barmherzigkeit», 1947) и

---

[66] H. Böll. Angst vor der Gruppe 47? — «Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik...», S. 391, 390.

«Написано на стене» («An die Wand geschrieben», 1950) влияние Уитмена и Маяковского накладывалось на немецкую экспрессионистскую основу; позднее его поэзия граничила с абсолютной эзотеричностью.

Вейраух лишь в 1951 г. присоединился к «группе 47». Но уже в 40-е годы он представлял в своем творчестве в суммарной форме эстетический «плюрализм», характерный для группы. В это время ее основное ядро — председатель группы Ганс Вернер Рихтер, члены-учредители Вальтер Кольбенхоф, Николаус Зомбарт, Гейнц Фридрих, а также Ганс Юрген Зеринг и Генрих Бёлль со своими ранними рассказами — ратовало за реализм — репортажный, актуальный, в духе прежней «новой деловитости» и современного, расцветавшего в эти годы итальянского «неореализма». Новеллисты «группы 47» Вольфдитрих Шнурре, Георг Хензель, Эрнст Шнабель испытывали сильное влияние Хемингуэя и американской short story. Страстным пропагандистом экзистенциализма, в частности французского, выступал в группе Альфред Андерш [67]; Сартр и Камю и особенно заново открытый в эти год Кафка были кумирами и литературными мэтрами Вальтера Иенса, Ильзы Айхингер, Рольфа Шроерса. Поэты «группы 47» Ильзе Шнейдер-Ленгьел, Пауль Целан, отчасти Гюнтер Айх были многим обязаны французским сюрреалистам. Этот художественный «плюрализм» выливался подчас в жаркие споры на заседаниях группы (например, в связи с присуждением премии группы Генриху Бёллю в 1951 г.), но он вместе с тем предохранял ее от застоя и «академического» вырождения.

В первые послевоенные годы творчески наиболее заметно себя проявившими писателями в «группе 47» были Вальтер Кольбенхоф (Walter Kolbenhoff, настоящее имя — Вальтер Гофман, род. в 1908 г.) и Вольфдитрих Шнурре (Wolfdietrich Schnurre, род. в 1920 г.). Возрастная разница между ними в 12 лет была важна не отвлеченно, сама по себе, но прежде всего потому, что предоставила им неодинаковые исторические возможности.

Кольбенхоф в 1922 г., уже в 14 лет, был фабричным рабочим, участвовал в социалистическом юношеском движении. В 17 лет он отправился в пешие странствия по Европе, Северной Африке, Ближнему Востоку, добывая себе на хлеб случайной работой и исполнением на улице собственных песен. В 1930 г. он снова в Берлине, сотрудничает в рабочей печати. Сразу после фашистского переворота эмигрирует в Голландию, затем в Данию, где пишет и издает в конце 1933 г. свою первую книгу, роман «Недочеловеки» («Untermenschen»). В Дании Кольбенхоф стал коммунистом и после оккупации страны гитлеровскими войсками в 1940 г. не скрывался, а по заданию партии вступил в вермахт, чтобы разлагать его изнутри. Вряд ли существенно преуспев в этом направлении, он был вынужден участвовать в сражениях под Севастополем и под Эль Аламейн прежде, чем ему 1 июля 1944 г. удалось наконец сдаться в плен американцам в районе Монте Кассино. В заокеанском лагере военнопленных Кольбенхоф становится активным сотрудником американского издания журнала «Дер Руф», знакомится и сближается с Г. В. Рихтером, А. Андершем и др., пишет роман «От нашей плоти и крови» («Von unserem Fleisch und Blüt»), за который получает премию журнала, и с этим романом в рюкзаке возвращается в 1946 г. на родину.

Уже первый, во многом незрелый роман Кольбенхофа «Недочеловеки», в котором изображался Берлин, прежде всего его пролетарские круги, в дни прихода фашистов к власти, свидетельствовал об определенности социальных и эстетических позиций молодого автора. Травмированный событиями на родине, он с некоторой долей скептицизма относится к организованному рабочему движению, но его симпатии безоговорочно принадлежат «пасынкам жизни», угнетаемым, преследуемым и все же сохраняющим силу духа; его герои — молодой берлинец Чарли, мучимый

---

[67] См.: A. Andersch. Deutsche Literatur in der Entscheidung. Karlsruhe, 1948, S. 29.

вопросом: «Когда же начнется революция?», и коммунист Артур, распространявший антифашистские листовки и ставший жертвой обывательского самосуда. В романе, выдержанном в строгом репортажном стиле, слышались отзвуки «новой деловитости», улавливались следы влияния дебли-новского «Берлин-Александерплатц».

В первой книге Кольбенхофа действие происходило в дни образования нацистского рейха, в романе «От нашей плоти и крови» — в дни его бесславного краха. Точнее — в ночь накануне капитуляции, в обстановке хаоса и распада всех общественных связей, когда в последние часы перед рассветом люди определяли свою линию поведения — на данный момент и на будущее, воплощая в своих решениях и поступках свою общественно-психологическую сущность. Здесь под покровом ночной темноты — убивающие и убиваемые, отчаянно мечущиеся в поисках спасения и пассивно отдавшиеся на волю судьбы, находящиеся во власти переживаемого момента и с надеждой заглядывающие в завтрашний день; здесь завороженный нацистской романтикой жестокости 17-летний фанатик — «вервольф» Ганс и его мать, бегущий, как крыса с тонущего корабля, фашистский функционер Мюллер и инвалид войны Вернер, дезертир и его возлюбленная...

«Доминирующий в романе Кольбенхофа стилевой принцип типического характеризовал его близость к постэкспрессионизму» [68],— утверждает Ф. К. Ведекинг. Другие критики усматривают в романе «От нашей плоти и крови», скорее, связь с традициями «новой деловитости». Так или иначе, известный налет литературщины был ему действительно присущ. Автор писал его в США, после нескольких лет пребывания в американском плену, не будучи свидетелем описываемого и возмещая недостаток непосредственных впечатлений характерами и ситуациями книжного происхождения. Зато на третьем романе Кольбенхофа «Возвращение на чужбину» («Heimkehr in die Fremde», 1949) лежал отпечаток подлинности, прямого и непосредственного видения. Он, кстати, в смысле тематики и стиля был одним из наиболее характерных образчиков «молодой» прозы первых послевоенных лет.

Это роман, в котором картины бедственного повседневного быта некоего западногерманского города в период до денежной реформы, выбор и расстановка действующих лиц, их размышления, поступки и их конечная участь — все сосредоточено вокруг одного вопроса: о судьбе Германии, о том, что она переживает сейчас и что ее ожидает в будущем. Повествование ведется от лица человека из толпы, «одного из тех» (выражаясь словами В. Борхерта), кто вернулся из американского плена, живет среди разрухи и опустошения впроголодь, ходит в рваной шинели. От тысяч ему подобных героя-повествователя отличает лишь то, что вечером, вернувшись в свою каморку, он достает тетрадь и начинает писать. И в этот момент черты его лица приобретают сходство с самим Вальтером Кольбенхофом.

Этот герой-рассказчик, alter ego автора, хотя и не склонен к высокопарному философствованию, но обладает все же неким общим взглядом на послевоенную западногерманскую действительность. Наблюдая вокруг настроения подавленности и апатии, он, однако, считает, что нищета, разруха, голод таят в себе и некие потенциальные возможности: рухнул старый буржуазный уклад жизни, мир состоятельных людей, наступило время всеобщей пролетаризации — куда же пойдет дальнейшее развитие? В сторону реставрации старых порядков, будь то веймарских или нацистских, или, напротив, перед страной открывается социалистическая перспектива? «... Вы — буржуа,— говорит герой доктору Ринка,— и ваш мир мертв. Откажитесь от него, или вы загнетесь вместе с ним... Я происхожу из совсем другого мира. Когда вам прививали ваше гуманитарное образование, я работал на фабрике. У меня злые силы не так уже много отня-

---

[68] V. C. Wehdeking. Der Nullpunkt. Uber die Konstituierung..., S. 75.

ли. Ваш мир безвозвратно погиб, мой — лишь в становлении. С чего ж это мне быть пессимистом?» [69]

Представители старого мира идут ко дну. Бывший предприниматель нацист Костлер, экспроприированный, потерявший почву под ногами, но огрызающийся как затравленный волк, погибает от ножа грабителя. Интеллектуал и эрудит доктор Ринка не выдерживает испытания временем, нравственно деградирует, становится озлобленным циником, гангстером и исчезает где-то во мраке уголовного подполья. Зато в финале романа возвращается из плена и сразу, без нытья и злобы берется за расчистку развалин и строительство новой жизни пролетарий Ганнес Мюллер, олицетворяющий конструктивные силы западногерманского общества.

Итак, герой Кольбенхофа, человек с резко выраженным, хотя и несколько упрощенным классовым самосознанием, делит своих современников-соотечественников на две друг другу чуждые и взаимно враждебные категории — людей состоятельных, барственных (feine Leute) и обездоленных, эксплуатируемых. И еще один критерий возникает в процессе этого размежевания: образованность, интеллигентность. Вспомним слова, обращенные к доктору Ринка: «Когда Вам прививали ваше гуманитарное образование, я работал на фабрике». Изысканная литературная речь, посещение концертов классической музыки, разговоры о Рембрандте, Шостаковиче или Рильке — все то, что — увы! — недоступно простому необразованному человеку, и действует на него отчуждающе, герой-рассказчик рассматривает как некую вызывающую демонстрацию элитарности, как знак социального высокомерия. Отсюда и проистекают некоторые эстетические антипатии Кольбенхофа, в частности столь характерное для писателей «группы 47» в целом резко критическое отношение к послевоенному литературному творчеству «внутренних эмигрантов».

Показательный в этом смысле эпизод в романе: чтение героем очередного номера журнала. «Это была статья писателя Эрнста Вихерта о нашей судьбе, и я читал внимательно. Но я не мог обнаружить в этой статье ни моей судьбы, ни судьбы Стефи. Не мог я также обнаружить и судьбы тех облаченных в перекрашенные шинели горемык, которые, подобно мне, бродят по улицам. Статья мне быстро наскучила. Я отложил ее, не дочитав. Я подумал: вы слишком образованы, господин писатель, вы говорите не на нашем языке. Ваша статья не доходит до нас, потому что судьба, о которой вы говорите, это — не наша судьба». Герой (как мы помним, сам начинающий писатель) свое несложное эстетическое кредо формулирует, как бы отталкиваясь от Вихерта, от «слишком образованных» и стилистически изысканных авторов: «Быть честным, думал я, начиная писать, не обольщаться красивыми словами. Пиши честно, рассказывай совершенно просто, старайся рассказывать так просто, как только можно» [70].

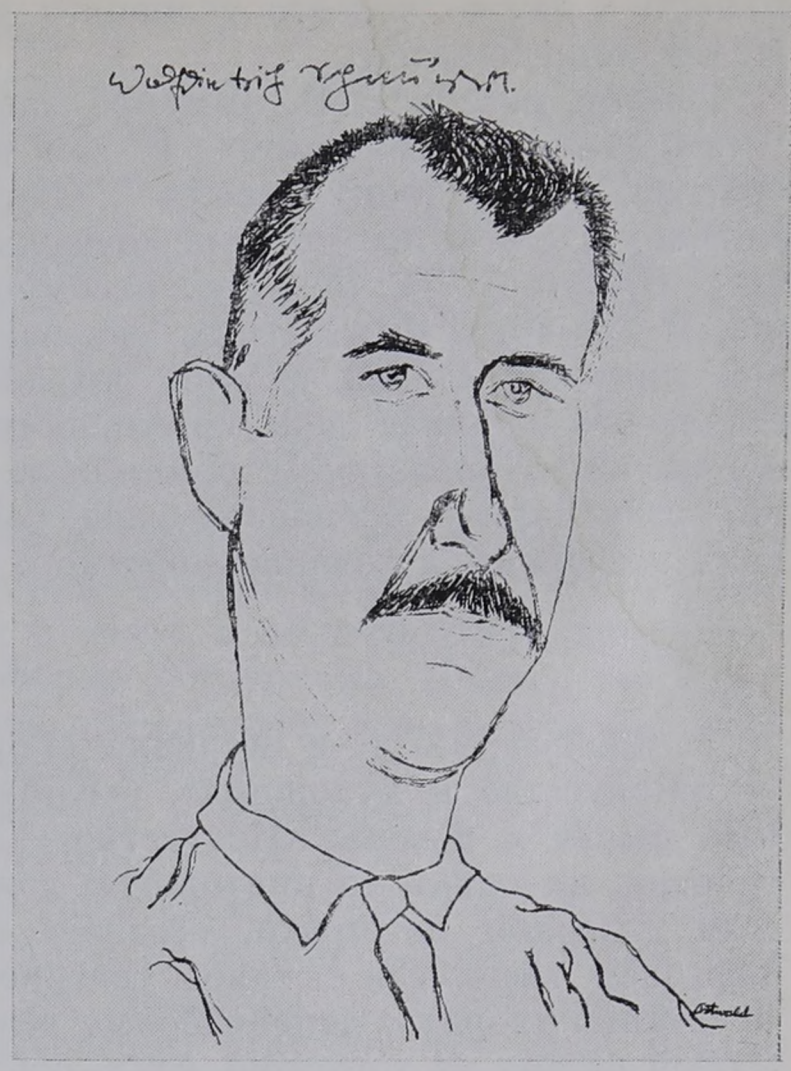
Кольбенхоф был именно таким писателем, «честным и простым». Несколькими годами позже проблематика западногерманской жизни первых послевоенных лет найдет более глубокое и художественно более совершенное выражение в творчестве Генриха Бёлля и Вольфганга Кёппена. Но Кольбенхоф был первым. Рядом с ним в то время в «группе 47» начинал свой путь Вольфдитрих Шнурре.

Социальный и жизненный опыт Шнурре был у́же. Правда, и он с восьмилетнего возраста жил в пролетарском районе Берлина и по-своему, детскими глазами наблюдал общественные волнения тех лет: забастовки, демонстрации, уличные столкновения. Позднее он вспоминал: «Я воспитывался в антифашистском духе, в социалистической школе и гуманистической гимназии. Мои учителя были социалистами, коммунистами, веймарскими демократами...» [71]. Но ему не исполнилось и тринадцати

---

[69] W. Kolbenhoff. Heimkehr in die Fremde. München, 1949, S. 172—173.
[70] W. Kolbenhoff. Heimkehr in die Fremde, S. 21, 246.
[71] Цит. по: «Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur...», S. 191.

лет, как установилась гитлеровская диктатура, и он был обречен жить дальше с гнетущим чувством несвободы, недозволенности любых желаний, заказанности всех путей. В 1939 г. он был призван в вермахт и шесть с половиной лет тянул ненавистную лямку в казарме и на фронте. Шнурре был «плохим солдатом», неоднократно наказывался за нарушения дисциплины, был направлен в штрафную роту, в апреле 1945 г. дезертировал и скрывался до объявления капитуляции. Затем он вынырнул в полуразрушенном Берлине, обретя свободу, но не имея за душой ничего сверх того — ни имущества, ни профессии, ни ясности мировоззрения. Он решил попробовать себя в журналистике и начал волонтером в нескольких западноберлинских изданиях: писал рецензии, исподволь пробовал писать рассказы...



Вольфдитрих Шнурре.
Рисунок Михаэля Оствальда

Первое, ставшее историческим заседание «группы 47» в Банквальдзее в сентябре 1947 г. открылось чтением ставшего столь же историческим рассказа Шнурре «Похороны» («Das Begräbnis», 1946). Поразительная сила этого рассказа заключена в резком, почти гротескном несоответствии предмета и его стилевого выражения. «Никем не любимый, никем не ненавидимый почил навеки после долгих, с ангельским терпением переносимых мучений — Бог» [72] — это загадочным образом доставленное герою траурное объявление — не просто некая вариация известной философской формулы Ницше, но и прямое указание на переживаемый послевоенным западногерманским обществом нравственный кризис. «Бог умер» — эта весть воспринимается с черствым равнодушием; она падает в хлюпающую грязь нищенского, пролетаризированного быта, с циничной грубостью обсуждается на примитивном диалекте берлинских подворотен. Вся стилевая материя рассказа воплощает образ общества, переживающего инфляцию своих духовных и нравственных ценностей.

Большинство других ранних послевоенных рассказов В. Шнурре, объединенных в сборнике «Выпь кричит каждый день» («Die Rohrdommel ruft jeden Tag», 1950), представляют собой резкую антивоенную, антифашистскую сатиру. В некоторых из них, датированных 1947 г., писатель, опережая ход истории, но безошибочно его предвидя, клеймил реваншистскую идеологию и грядущую ремилитаризацию Западной Германии. Свои обличения и пророчества он подчас облекал в условные, гротескно-гиперболические образы. В рассказе «Выступление» («Der Ausmarsch», 1946) изображалась отправка на фронт детского батальона, напутственные речи — высокопарно-патриотическая священника и казарменно-ёрническая капитана — и, наконец, марш детей со строевой песней и плюшевыми медведями в руках — сквозь строй матерей на вокзал для погрузки в эшелон. В рассказе «Следовало быть против» («Man sollte dagegen sein», 1947) кошмарная картина всенародного националистического неистовства и кровавого самосуда над одиноким пацифистом также пред-

---

[72] W. Schnurre. Man sollte dagegen sein. Frankfurt a/M.— Hamburg, 1964, S. 21.

ставала в форме некоего условного допущения с множеством фантастических подробностей.

Ранние рассказы В. Шнурре западные критики нередко связывали с «магическим реализмом». И сам писатель впоследствии склонен был принять такую точку зрения [73]. Однако «магическим реалистом» в том смысле, в каком это понятие относилось, например, к Э. Ланггессер или к Э. Кройдеру, В. Шнурре, несомненно, не был. В его рассказах элементы гротеска, фантастики, сказочности являлись сознательно выбранной иносказательной формой выражения идей, вытекавших из реалистического анализа действительности. Впрочем, к такому социальному, идейно-ангажированному пониманию задач искусства В. Шнурре пришел не сразу: этому предшествовала определенная эволюция его эстетических воззрений в течение короткого времени, первых послевоенных лет.

6

В январе 1947 г. в журнале «Горизонт» появилась статья В. Шнурре «Искусство и художник» («Kunst und Künstler»). Вот ее характерные мысли и фразы: «Искусство — это тоска по бессмертию. Смертный человек, на какую-то ничтожную долю вечности вознесенный божественным глаголом из праха, осознает свой удел... Петь лицом к лицу с Горгоной тленности — таков трагический жребий художника... Творить, неустанно творить, непоколебимо вслушиваясь в свой внутренний голос... Любой взгляд на торжище, слух, обращенный вовне,— это предательство. У художника есть лишь единственный друг — одиночество. И у него есть лишь единственный враг — масса» [74].

По поводу таких банальных, мелодраматических сентенций можно, конечно, ограничиться указанием на их эпигонский характер, на то, что подобные декларации асоциального эстетизма уже до Шнурре произносились бесконечное число раз. Но при желании можно им найти в данном случае и определенное историческое объяснение: стоит ли удивляться, что годы, прожитые под гнетом тоталитарного режима, строевого устава, казарменного «коллективизма», породили в сознании вчерашнего солдата и начинающего литератора безотчетное отвращение к массе и стремление к одиночеству? Но так или иначе примечательно, что эти сентенции принадлежали не кому иному, как Шнурре, т. е. именно тому писателю, который вскоре — всего лишь через два года — перейдет на прямо противоположные позиции и провозгласит «уход из башен из слоновой кости».

Примечательно и то, что уже в начале 1947 г. эстетская декларация Шнурре не осталась без ответа и что оппонентом, выступившим в защиту общественного назначения искусства, оказался литератор с бóльшим социальным опытом, гражданski более зрелый. В своем полемическом ответе Вальтер Кольбенхоф писал: «Если я вижу, как дети мрут с голоду, и при этом сажусь и пишу стихи о ястребе, парящем над подернутым дымкой лесом, и о цветах в траве (как, по мнению Шнурре, оно и должно быть), то этим я лишь доказываю, что голод детей меня совершенно не интересует. А это уже значит занять определенную позицию... Тысяча ястребов и десять тысяч цветиков в настоящее время для нашей страны не так важны, как демократизация молодежи и восстановление разрушенных городов» [75].

Таким образом, мы можем констатировать (особенно на первых порах) среди молодых литераторов резкие расхождения эстетических позиций, в частности, по такому кардинальному вопросу, как предназначение искусства. Кольбенхоф, утверждавший общественные, гражданские задачи художественного творчества, был не одинок. Сходные взгляды развивали и начинающие писатели, группировавшиеся вокруг журнала «Энде унд

[73] См.: «Literaturmagazin 7...», S. 196—197.
[74] «Horizont», 5.I 1947.
[75] «Horizont», 2.III 1947.

Анфанг», прежде всего Эрнст Шумахер [76] и Тео Пиркер. Последний, выступая в защиту активного, реалистического искусства, следующим образом (кое в чем, несомненно, перегибая палку) рисовал облик современного писателя: «Он призывает — прямо или косвенно — к изменению существующих условий действительности, к их преодолению... Прежде всего он ищет правду (а красота — лишь дар, который может быть к ней добавлен). Его цели суть политические, а не эстетические, коллективные, а не индивидуальные, содержательные, а не формальные...» [77].

Характерно, что для писателей, утверждавших общественную функцию искусства (хотя они и были в той или иной степени «молоды»), 1945 год никак не был «нулевым годом». Кольбенхоф имел за плечами как социальный, так и литературно-творческий опыт конца 20-х — начала 30-х годов. Пиркер и Шумахер были значительно моложе, но и они начинали отнюдь не с нуля. Вспоминая о своем политическом и литературном самообразовании в последние месяцы гитлеризма, Пиркер рассказывает: «Шумахер и я систематически проработали всю литературу веймарского времени... К 1945 г. мы были вполне готовы: вся Веймарская республика была у нас в голове, включая и коммунистические издания и направления (Zeitungen und Entwicklungen.— *И. Ф.*)» [78].

Итак, повторяем, среди «молодых» писателей в 1945—1947 гг. «общественник» Кольбенхоф был не одинок. Но то же можно сказать и об «эстете» Шнурре, т. е. о Шнурре, каким он предстает в своей декларации от 5 января 1947 г. В период образования «группы 47» Ганс Вернер Рихтер констатировал в газетном интервью, что «нынешняя пишущая молодежь в своей значительной части еще не оправилась от ужасающего шока последних лет и все уходит в некий воображаемый, романтический мир... Они все еще живут в другом времени, их образцы чаще всего Рильке, Георге, Гейзе, Альвердес и др. На языке, соответствующем нашему времени, они не говорят» [79].

Вплоть до образования «группы 47», т. е. до конца 1947 г., в художественных воззрениях молодых писателей царил разнобой, беспорядочно переплетались эстетские и социально-реалистические тенденции. На страницах журнала «Дер Руф» еще не было четкого размежевания с «магическим реализмом». Более того, сам Г. В. Рихтер в статье «Литература в междуцарствии» (1947, № 15) призывал писателей «показывать за реальностью ирреальное, за действительным — иррациональное, за великим процессом общественных перемен — изменение человека» и предлагал этот метод «называть реализмом или магическим реализмом» [80]. Другой соредактор журнала Альфред Андерш провозглашал Эрнста Кройдера «первой великой надеждой молодой немецкой литературы после войны» и здесь же предоставлял слово самому Кройдеру, который резко выступал против «литературы фактов, опирающейся на фотографию, статистику и репортаж» (1947, № 13). Несомненно, что годом позже подобный симбиоз Рихтера и Кройдера под одной крышей был бы уже невозможен.

После возникновения «группы 47», которая, как мы помним, с самого начала сознавала свои задачи прежде всего как задачи общественные и политические, и особенно по мере того, как группа росла и охватывала своим влиянием все бóльшие круги молодых литераторов, процесс размежевания с «магическим реализмом» и формирования контраверзных по отношению к нему метода и стиля принял стремительный характер. В этом смысле заметной вехой был 1949 год — не только по значению выпавших на него политических событий (образование двух германских государств), но и потому, что в это время были сформули-

---

[76] Поэт и эссеист Эрнст Шумахер (Ernst Schumacher, род. в 1921 г.) позднее покинул ФРГ. Он является ныне видным театральным критиком и театроведом ГДР.
[77] «Ende und Anfang», 1947, N 13/14, S. 8.
[78] Цит. по: «Zur literarischen Situation 1945—1949», S. 89.
[79] Цит. по: «Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik...», S. 25.
[80] Цит. по: «Zur literarischen Situation 1945—1949», S. 121—122.

рованы — как некий промежуточный итог развития — программные эстетические и стилевые принципы молодой западногерманской литературы. «Сплошная вырубка» и «уход из башни из слоновой кости»,— подчеркивает критик Г. Формвег,— были провозглашены лишь в 1949 г. Эти вызывающие формулировки Вольфганга Вейрауха и Вольфдитриха Шнурре, эти столь важные для литературы первых послевоенных 15 лет лозунги имели непосредственный резонанс, ибо они выражали стремления и начала, уже раньше рвавшиеся наружу» [81].

Одним из ярких свидетельств этих уже раньше рвавшихся наружу стремлений была статья Густава Рене Хокке «Немецкая каллиграфия, или Блеск и нищета современной литературы» в журнале «Дер Руф» (1946, № 7). Это сравнительно ранняя статья. Г. Поль еще не воскресил, не ввел заново в оборот термин «магический реализм», и послевоенные представители этого метода еще не успели полностью развернуть свои боевые порядки. Еще не появились ни «Город за рекой» Казака, ни первые романы Носсака, ни радиопьесы Айха и Кашниц, ни «Гелиополис» Эрнста Юнгера. Поэтому Хокке не применяет понятие «магический реализм» и не называет конкретные произведения (хотя и весьма недвусмысленно намекает в одном месте на роман Юнгера «На мраморных утесах»), но его резкая критика «немецкой каллиграфии», «эстетизирующей прозы» по существу целиком направлена против послевоенных публикаций «внутренних эмигрантов» и присущего им «магического» стилевого канона, некоей амальгамы манерно-изысканного югендстиля и экспрессионистской метафорики.

Хокке признает, что «эстетизирующая проза» имела право на существование и даже свой особый смысл в годы фашизма. И потому что ее иносказательные, символические или эксцентрические сюжеты давали писателю возможность уклоняться от выплаты податей нацистской пропаганде, не рискуя в то же время угодить в гестапо. И поэтому еще, что «она решительно возносила стиль из болотной трясины ведомственного, газетного или ораторского языка периода диктатуры в сферу, правда, тягостных, но в основе своей безупречно благих намерений». Но уместна ли эта «гипертрофированно искусственная проза» после краха гитлеризма, должно ли этим путем следовать новое поколение писателей? «Лучшие из них поймут, что общественный фундамент, который некогда позитивно или негативно способствовал возникновению этой искусственной прозы, изменился... Сегодня мы видим в Германии, как дальнейшее творчество подобных же каллиграфов, которые при диктатуре были несомненно уместны, становится проблематичным, ибо оно проходит мимо своего, изменившегося времени».

Отвергая, таким образом, «внутреннюю эмиграцию» с ее «магическим реализмом», Хокке связывает свои чаяния с «новой реалистической литературой», с молодыми начинающими писателями, стремящимися «к прямому, несущему информацию (mitteilend) языку, который схватывает людей, предметы, ситуации и события...». Хокке считает, что само переживаемое страной время требует не «каллиграфии», а реалистического изображения, ибо «в развалинах познаются первые новые законы социальной и психологической действительности сегодняшнего дня... Перед лицом страданий красота меняет свои пропорции. Вещи видят такими, каковы они суть, и то, что находят на обочинах дорог и развалин, называют напрямик без всяких фиглей-миглей» [82]. Первый образец такой литературы и такого стиля Хокке в конце 1946 г. видит в репортаже, прежде всего в путевых репортажах о поездках через оккупационные зоны Германии.

Статья Хокке (хотя лично он ни тогда, ни позднее не стоял близко к движению молодых писателей и не входил в «группу 47») была, пожалуй, первым эстетическим манифестом новой послевоенной западно-

[81] См.: «Die deutsche Literatur der Gegenwart». Hrsg. von M. Durzak. Stuttgart, 1971, S. 15.

[82] «Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift...», S. 203—208.

германской литературы. С ее программными положениями в дальнейшем перекликались эссе Вольфганга Борхерта «Вот — наш манифест» (1947), доклад Альфреда Андерша «Немецкая литература перед решением» (1948) и, наконец, послесловие Вольфганга Вейрауха к антологии малой прозы «Тысяча граммов» (1949), содержавшее ставший знаменитым тезис о так называемой «сплошной вырубке» (Kahlschlag).

Подводя некоторые предварительные итоги, Вейраух следующим образом характеризовал достигнутое новой западногерманской литературой: «Она производит сплошную вырубку в наших дебрях. В современной немецкой прозе появилось несколько писателей, которые стремятся наши слепые глаза сделать зрячими, наши глухие уши — слышащими и наши орущие рты — членораздельно говорящими... Вырубщики и в языке, и в содержании, и в концепции — во всем начинают с азов... Начиная с азов, с самого начала, со сложения частей и мельчайших частичек действия, с азбуки предложений и отдельных слов, с исходных положений, они тем самым выступают (и подчас даже весьма категорически) против дальнейшего существования в Германии каллиграфической литературы,.. против нового и рокового по своим возможным последствиям распространения у нас всяческих миражей» [83].

Тезис о «сплошной вырубке» представлял собой конгломерат определенных идейно-эстетических черт, характеризовавших в конце 40-х годов в той или иной степени творчество таких писателей послевоенного поколения, как В. Борхерт, Г. Бёлль, Г. В. Рихтер, В. Кольбенхоф, А. Андерш, В. Шнурре, Э. Шнабель и др. В то время эти писатели в своем литературном самосознании разделяли иллюзорные представления о «нулевом пункте». Некоторым из них «сплошная вырубка» представлялась началом от нуля, отказом от любых предшественников, традиций и преемственных связей [84]. Фактически же этот отказ, эта энергия отрицания относились лишь к тому, что они непосредственно застали, вступая в литературу, т. е. (разумеется!) к нацистской «письменности», а также к творчеству «внутренних эмигрантов» и «магических реалистов».

Конфронтация с писателями типа Э. Юнгера, Э. Ланггессер или Э. Барта носила у «вырубщиков» многообразный характер. В этой несовместимости переплетались социальные, возрастные и психологические мотивы. Опаленным войной, пролетаризированным и неимущим, не имеющим ни прочного общественного положения, ни систематического образования, бывшим солдатам был бесконечно чужд мир «отцов» — будь то националистов и милитаристов гитлеровского толка или просто респектабельных и образованных людей, духовно сложившихся еще в легендарные веймарские годы. Соответственно чужды были молодым писателям консерватизм и элитарность авторов из «внутренней эмиграции», их склонность к учености, эзотеризму, «каллиграфии». «Вырубщики», напротив, были демократичны. Охваченные «интенсивностью и силой непосредственного переживания» [85], они стремились сообщить читателю простую неприкрашенную правду о простых вещах, расположенных на уровне повседневного и грубого быта. Они писали о нищете и бездомности беженцев, о голоде, о калеках и инвалидах, черном рынке, проституции, американском шоколаде и сигаретах, т. е. о предметах, которые для «эстетизирующей», «магической» прозы как бы вовсе и не существовали.

Реализм «сплошной вырубки» обладал определенной суммой примет — не только идейных и тематических, но и стилевых. Этот стиль нередко именовали «стилем инвентаризации», по названию стихотворения Гюнтера Айха «Инвентаризация» («Inventur», 1948).

---

[83] «Tausend Gramm». Hrsg. von W. Weyrauch. Hamburg — Stuttgart, 1949, S. 213—214.

[84] Но позднее, в 70-е годы, оглядываясь на истоки своего пути, они видели их уже в несколько ином свете. Так, Г. Бёлль и В. Шнурре, вспоминая (см.: «Literaturmagazin 7...») о своей литературной начитанности в молодые годы, перечисляют писателей, на которых они ориентировались, в которых видели своих учителей.

[85] A. Andersch. Deutsche Literatur in der Entscheidung..., S. 25.

Вот моя шапка.
А это — шинель.
Прибор для бритья
В холщевом мешочке.

Консервная банка —
Стакан и тарелка.
Я имя мое
Нацарапал на жести.

Нацарапал вот этой
Драгоценной иголкой,
Которую прячу
От завистливых глаз.

В сумке для хлеба
Шерстяные носки
И еще кое-что,
А что — не скажу.

По ночам эта сумка
Мне служит подушкой.
А клеенку стелю я
Меж землею и мной.

Больше всего
Я люблю карандаш:
Днем он пишет стихи,
Что я ночью придумал.

Вот мой блокнот.
Вот мои нитки.
Вот моя плащ-палатка.
Вот мое полотенце.

Пер. И. Фрадкина

Это стихотворение, внешне столь безыскусное, едва ли не примитивное, выражало, однако, мировосприятие тех, кто, оказавшись после опустошительной катастрофы как бы голым человеком на голой земле, сохранил вместе с малыми крупицами цивилизации и несокрушенную волю к возрождению, к тому, чтобы жить достойной человека жизнью. Такое же созвучие с переживаемым временем и бесстрашие перед лицом правды было заключено и в «стиле инвентаризации» —в стиле близкого соответствия повествования материально-предметному миру, стиле банального бытового реквизита, «низкой» разговорной речи, простого паратаксического синтаксиса.

Молодое поколение западногерманских писателей, которых с легкой руки В. Вейрауха часто называют писателями «сплошной вырубки», представляло собой в смысле общественных, идейных и художественных установок некую цельность, сформировавшуюся в первые послевоенные годы и под влиянием исторической действительности этих лет. Дальнейшая эволюция писателей после образования Федеративной Республики Германии, после существенных изменений экономической, социально-политической и духовной обстановки в стране — предмет последующих глав.

Глава вторая

ВОЛЬФГАНГ БОРХЕРТ

Когда утром 20 ноября 1947 г. в базельском госпитале святой Клары двадцатишестилетний пациент из Гамбурга Вольфганг Борхерт навсегда закрыл глаза, «группа 47», проведшая за два месяца до этого свое первое заседание, еще не приобрела общественной известности, звезда Генриха Бёлля еще не взошла, послевоенное поколение западногерманских писателей еще не успело заявить о себе достаточно громко. И хотя творческое наследие Борхерта [1] в своей значительной части было издано лишь после его смерти, и все оно уместилось целиком в двух небольших томиках («Das Gesamtwerk», 1955; «Die traurigen Geranien», 1962), но именно этому безвременно умершему писателю суждено было стать пионером и основоположником литературного поколения, известного в ФРГ под именем «поколения вернувшихся». Для представителей этого поколения — для Генриха Бёлля, Альфреда Андерша, Ганса Вернера Рихтера, Эрнста Шнабеля, Пауля Шаллюка, Вольфдитриха Шнурре — имя Борхерта, его творчество и его исполненная символического смысла судьба имели в последующие годы программное значение [2].

Вольфганг Борхерт (Wolfgang Borchert, 1921—1947) родился в Гамбурге. Отец его был школьным учителем, мать — писательницей. В годы фашизма семью Борхерт преследовала репутация политической неблагонадежности, и юному Вольфгангу пришлось очень рано свести знакомство с гестапо. Ему было лишь 18 лет, когда он был в первый раз арестован. Правда, нелепость выдвинутых против него обвинений быстро выяснилась, и он был сразу освобожден, но за ним устанавливается слежка, письма его перлюстрируются, и в дальнейшем ему предстоят гораздо более зловещие встречи с органами гитлеровского террора.

Уже в отроческие годы в Борхерте пробудилось творческое призвание. Он пишет стихи, и с 1938 г. они начинают появляться в гамбургских газетах. Он берет уроки актерского мастерства и мечтает о сценической деятельности. Но фашистская солдатчина грубо растоптала его

---

[1] Из монографий, исследующих творчество Борхерта, заслуживают быть названными: P. Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1961; H. Gumtau. Wolfgang Borchert. Berlin, 1969; M. Schmidt. Wolfgang Borchert — Analysen und Aspekte. Halle (Saale), 1970. Борхерту посвящен ряд диссертаций в ФРГ (K. Freydank. Das Prosawerk Borcherts: zur Problematik der Kurzgeschichte in Deutschland. Marburg, 1964), ГДР (M. Schmidt. Probleme des Humanismus und der Perspektive im Schaffen Wolfgang Borcherts. Greifswald, 1966) и в Советском Союзе (Ц. М. Гецене. Вольфганг Борхерт — зачинатель прогрессивной западногерманской литературы. Львов, 1968; З. Чхенкели. Судьба молодого поколения в прозе Вольфганга Борхерта. Тбилиси, 1969 (на грузинском языке); Л. П. Антонова. Поэтика прозы Вольфганга Борхерта. Киев, 1972; специальный раздел в дисс. Л. И. Мальчукова „Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945—1949 гг.“

[2] О значении Борхерта для последующей западногерманской литературы см.: И. Фрадкин. Вольфганг Борхерт и «поколение вернувшихся».— «Иностранная литература», 1958, № 2; М. Харитонов. Вольфганг Борхерт, прочитанный сегодня.— «Иностранная литература», 1972, № 3.

мечты и надежды. Три месяца в труппе театра в Люнебурге («счастливейшее время моей жизни»,— вспоминал Борхерт впоследствии), затем призывная повестка из вермахта, казарменная муштра в запасном полку в Веймаре, и в декабре 1941 г. Борхерт на Восточном фронте, участник зимней битвы под Москвой. Через два месяца он попадает в лазарет с пулевым ранением в левую руку и с тяжелой желтухой (первым симптомом той до конца не диагносцированной болезни печени, которая через шесть лет свела его в могилу).

В мае 1942 г. Борхерт арестован в лазарете и переведен в следственную тюрьму в Нюрнберг. Ему предъявлено обвинение в самостреле, т. е. по статье, предусматривающей лишь одно наказание — смертную казнь. Сто дней он проводит в одиночке в ожидании расстрела. Затем, оправданный судом, он сразу же снова привлекается к дознанию за «враждебные государству и партии» высказывания. «Прокурор располагал,— пишет П. Рюмкорф,— целой коллекцией вскрытых писем» [3]. В них, пренебрегая осторожностью, Борхерт проклинал «коричневую военщину», «третью империю», «эсэсовских свиней» — весь нацистский режим в целом. Военный суд приговаривает его к четырем месяцам тюрьмы, их заменяют шестью неделями карцера с последующим «искуплением вины» на фронте.

В декабре 1942 г. Борхерт снова в России, на передовой в районе Торопца, а через месяц с тяжелыми обмораживаниями, сыпным тифом и повторными приступами желтухи отослан в тыл. Начинаются мучительные странствия по госпиталям. В конце 1943 г. врачи признают Борхерта негодным к строевой службе, и уже принято решение о зачислении его актером во фронтовой гастрольный театр. Но накануне освобождения на него поступает донос: сообщается, что в ходе импровизированного эстрадного представления в казарме Борхерт пародировал Геббельса и рассказывал анекдоты с целью «подрыва боевого духа вермахта». Опять длительное подследственное заключение в Моабите (Берлин) и новый приговор военно-полевого суда: девять месяцев тюрьмы. И снова фронт, где панцергренадир Борхерт кровью должен смыть свою вину...

В апреле 1945 г. Борхерт под Франкфуртом попадает в плен к французам. Ему удается бежать, и, разыгрывая из себя сумасшедшего (чтобы не быть схваченным снова), он проходит пешком сотни километров среди дымящихся руин немецких городов и сел и 10 мая возвращается в отчий дом. Его терзают лихорадка, мучительные боли, желтуха, он отмечен печатью неисцелимой болезни. Фашизм и война убили этого юношу, хотя его физическая агония продолжалась еще два с половиной года.

Вернувшись в Гамбург, Борхерт пытается снова связать нить своей жизни в том месте, где она была оборвана призывом в вермахт. Его мысли обращены к театру: он выступает в кабаре, участвует в основании театра «Комедия», начинает ассистировать режиссеру в постановке «Натана Мудрого» Лессинга. Но в конце 1945 г. болезнь уже навсегда приковывает Борхерта к постели. С мечтой о театре ему приходится расстаться. Но у него еще остаются перо и бумага...

В течение неполных двух лет Борхерт писал наперегонки со смертью. Писал как одержимый, с фанатической страстью превозмогая голод, жестокого спутника первых послевоенных лет, холод нетопленных комнат и мучительную болезнь. Он писал, словно выполняя обет, данный миллионам погибших ровесников, миллионам калек и одиноких, бездомных бродяг, вернувшихся к остывшим очагам, разрушенным домам, могилам близких.

Правда, стихи Борхерт писал уже давно, с середины 30-х годов,— в огромном количестве, с неистощимостью, в которой было что-то графоманское. Стихи эти были не столько непосредственным выражением переживаний поэта, сколько зеркалом сменяющихся литературных впечатлений и реминисценций. Долгое время в них сказывались влияния Гель-

[3] P. Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen..., S. 66.



Вольфганг Борхерт.
Фотография, 1946

дерлина и Рильке. Затем наступает пора увлечения экспрессионистами, с полузапретной поэзией которых Борхерт познакомился в 1940 г., в бытность свою учеником в книготорговой фирме Бойзен[4], и тогда в его поэзии слышны интонации Тракля, Гейма, Штадлера и др. Одновременно Борхерт пишет и стихи эстрадно-кабаретистского толка в духе Моргенштерна и Рингельнаца.

В годы войны у Борхерта постепенно начинает появляться собственный поэтический голос; он пишет стихи, выдержанные в мягкой, пастельной гамме, лирические миниатюры с повторяющимися мотивами, передававшими характерные для поэта настроения и приметы любимого им гамбургского ландшафта: порт, серая мгла, фонари, дождь, ночная перекличка паровозных гудков, вечернее одиночество... Позднее Борхерт отобрал 14 стихотворений и выпустил их отдельной книжечкой под названием «Фонарь, ночь и звезды» («Laterne, Nacht und Sterne», 1946), но к этому времени к созданиям своей поэтической музы он уже относился довольно критически, равно и к своим эпигонским пьесам, которые

---

[4] Об этом см. в воспоминаниях Изот Килиан. Цит. по: M. Schmidt. Wolfgang Borchert — Analysen..., S., 15; P. Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen..., S. 36.

он писал на рубеже 30—40-х годов и настолько не придавал им значения, что рукописи большинства из них не сохранил [5].

Но однажды — этот день можно точно датировать — сразу и как бы неожиданно родился тот писатель Борхерт, который затем уже навсегда вошел в историю немецкой литературы. 24 января 1946 г. на больничной койке в больнице святой Елизаветы (Гамбург) Борхерт пишет рассказ «Одуванчик» («Die Hundeblüme»), первый из тех 57 небольших рассказов и эссе, которые вместе с пьесой «На улице перед дверью» принесли ему славу.

Рассказы печатаются в газетах и журналах, объединяются в циклы и выходят отдельными изданиями. В апреле 1947 г. появляется первый сборник рассказов Борхерта, второй сборник — «В этот вторник» («An diesem Dienstag») выходит уже после смерти автора, в конце ноября 1947 г.

Рассказы привлекают к себе внимание, имя Борхерта становится известным, но особое, почти шоковое воздействие на общественное сознание в послевоенной Германии производит пьеса «На улице перед дверью». Борхерт написал эту пьесу в течение восьми дней в январе 1947 г., 13 февраля состоялась ее радиопремьера. Правда, автор не услышал этой передачи: в его квартале в это время было выключено электричество. Но многие, сотни тысяч, а может быть и миллионы, услышали. «...Жизнь всего народа началась с крика, раздавшегося из громкоговорителей 13 февраля 1947 года» [6] — так пишет историк жанра радиопьесы: преувеличение, конечно, не характерное. Резонанс радиопостановки был колоссален, тысячи молодых людей увидели в герое пьесы и в ее авторе отражение своей собственной судьбы, собственных проблем и собственной безысходности. На Борхерта обрушилась лавина писем, откликов, посещений — о нем говорили и писали по всей стране.

До театральной премьеры Борхерт не дожил. Болезнь его стремительно прогрессировала. Соединенными усилиями его друзей и влиятельных покровителей удалось исхлопотать для него разрешение на выезд в целях лечения в Швейцарию. 22 сентября 1947 г. он покидает Гамбург. В Базеле его помещают в госпиталь святой Клары, пытаются облегчить его страдания, но врачи признают его положение безнадежным. 20 ноября Борхерт умер, а на следующий день в Гамбургском Камерном театре с огромным успехом прошла премьера «На улице перед дверью». За ней последовали постановки почти во всех театрах Западной и Восточной Германии, переводы на иностранные языки, спектакли в Цюрихе, Осло, Копенгагене, Нью-Йорке, Париже, Стокгольме, Токио, Лондоне, Белграде, мировая посмертная слава...

2

Основное произведение Борхерта — драма «На улице перед дверью» («Draussen vor der Tür») — имеет подзаголовок: «Пьеса, которую никакой театр не захочет ставить, никакая публика — смотреть». Писатель сознавал, что он является аутсайдером, и в его уверенности, что все направление его творчества идет вразрез с преобладающими в Западной Германии общественной психологией и политическими настроениями, была своя горькая правда. Нацисты не хотели видеть на сцене развенчание своих преступных идеалов; развращенные фашизмом обыватели оберегали свой душевный комфорт, боялись и избегали суровых истин, способных потревожить их убаюканную совесть; многие молодые люди, чьи лучшие годы поглотила война, жадно и неразборчиво стремились наверстать упущенное и не желали вспоминать о кошмарах недавнего прошлого.

Но горькая правда была все же неполной правдой: для пьесы Бор-

---

[5] О пьесе «Гранвелла — черный кардинал» см.: H. Gumtau. Wolfgang Borchert, S. 20—21.

[6] H. Schwitzke. Das Hörspiel. Köln — Berlin, 1963, S. 257—258.

херта нашлись и театры, и публика. Ибо писатель попал в болевую точку немецкого общественного сознания первых послевоенных лет. Он обратился к теме мучительно актуальной, вобравшей в себя судьбы миллионов немцев,— к теме возвращения. Из серо-зеленой массы возвращающихся он выбрал одного — некоего унтер-офицера Бекмана, «одного из тех, что приходят домой и все же домой не приходят, потому что для них больше нет дома. Их «дома» на улице, перед дверью. Их Германия — ночью на улице, когда хлещет дождь». Бекман тысячу дней мерз на фронте, стал инвалидом, мыкался в плену,— и вот он снова на родине, в Гамбурге, «призрак времен войны, кое-как подновленный для мирного времени» [7]. Он подобен огородному пугалу в своей рваной шинели, дырявых сапогах и нелепых противогазных очках. Самодовольные и практичные люди заняты кругом своим устройством в новой, послевоенной жизни, и никому нет дела до Бекмана. Он вызывает лишь чувства недоумения и раздражения, его жалобы воспринимаются в лучшем случае как неумные и неуместные шутки.

Бекман приходит на родину, где его никто не ждет. Жена, давно забыв о нем, живет с другим, ребенок погребен под развалинами дома. Бекман остается на улице, мерзнет и голодает. Ему снится, что он пытается покончить с собой, бросившись в Эльбу, но тщетно — грубо насмехаясь над «сопливым самоубийцей», Эльба выбрасывает его на берег, снова возвращает к суровым испытаниям жизни. И вот начинается нисхождение Бекмана по кругам послевоенного западногерманского ада.

Перед Бекманом вспыхивает мгновенный проблеск счастья. Он находит себе временный кров у приютившей его женщины, но при этом чувствует себя преступником, совершающим по отношению к ее мужу, своему неведомому фронтовому товарищу, такое же предательство, какое было совершено по отношению к нему самому. Возвратившийся муж оказывается инвалидом, потерявшим ногу на фронте при исполнении бессмысленного приказа унтер-офицера Бекмана. Укоры совести изгоняют Бекмана из его обители, и он снова на улице, перед закрытой дверью.

Он идет к своему бывшему полковнику, одному из мясников великой бойни, виновнику смерти двух тысяч солдат, которому это не мешает ныне есть с аппетитом и спать спокойно, без страшных сновидений. Сытый и самодовольный казарменный философ чувствует себя превосходно, он с недоумением смотрит на внезапно возникшего перед ним, истерзанного ночными кошмарами Бекмана. Он силится понять, что скрывается за его страстной и сбивчивой речью. Душевное расстройство? Хмель? Крамольный, не солдатский образ мыслей? Да нет, видимо, этот оборванец просто лицедействует, он — весельчак-малый, шутник, решивший распотешить своего бывшего начальника... Давясь от смеха, полковник советует Бекману испытать свой комический талант на сцене.

И вот Бекман предстает перед директором кабаре, который «хотел быть смелым, но потом предпочел стать трусом». Несмотря на свою богемную браваду, он привык покорно служить вкусам мещанской публики. Его пугает трагическое звучание исполняемой Бекманом песенки, и он отказывает ему в дебюте. «...Это уже вполне сносно,— говорит он,— но это еще не искусство. *Бекман.* Искусство, искусство! Но ведь это же правда! *Директор.* Да, правда! Но искусство ничего общего с правдой не имеет!.. На правде далеко не уедешь... Кому она нужна в наши дни?»

Получив отказ у директора кабаре, Бекман вспоминает о последнем прибежище — доме своих родителей. Но на пороге с детства знакомой квартиры его встречает чужая женщина, некая фрау Хлам. Перемежая свой рассказ развязными и пошлыми сентенциями, она сообщает Бекману, что его родители, сломленные невзгодами жизни, покончили с собой, отравившись газом.

---

[7] В. Борхерт. Избранное. М., 1977, стр. 19, 28.

«... Глупость какая, сказал мой старик, на этом газе мы целый месяц могли бы готовить» [8]. На этом круг замыкается: Бекману снова снятся холодные воды Эльбы, и перед ним проходят образы его вольных и невольных убийц — полковник, директор кабаре, фрау Хлам... Криком отчаяния и безысходности, исступленным монологом Бекмана заканчивается эта пьеса.

Пьеса «На улице перед дверью» отчетливо выявила идейно-политические антагонизмы в западногерманском обществе. Мнения о ней раскололись, и смысл этого раскола отнюдь не сводился к различию художественных вкусов. Бекманы в рваных вермахтовских шинелях, составлявшие характерную примету немецкой толпы первых послевоенных лет, поколение вернувшихся, или (как его нередко именовали в печати) «немое поколение», обрело в Борхерте свой голос, проклинавший войну и фашизм. Но не остались безгласными и Полковник, и фрау Хлам... Их негативную по отношению к пьесе и ее герою точку зрения представляли конформистские критики, готовые обелить фашистское прошлое и с благосклонным сочувствием относившиеся к реставрационным тенденциям в западногерманской действительности. Суть их критических выпадов против пьесы Борхерта сводилась примерно к следующему: из-за чего, собственно, такой шум? На что жалуется и на что негодует Бекман? Имеет ли этот нытик и недотепа право кого-нибудь винить в своих бедах и своей неприкаянности? Если он и остался на улице перед дверью, то уже по меньшей мере «не без собственной вины» [9].

Эта точка зрения с особым цинизмом проповедовалась, например, в статье В. Шульце, который отправным пунктом своих рассуждений выбрал противогазные очки Бекмана. Эти очки, дескать, искажают картину мира и представляют людей и обстоятельства в несправедливо мрачном свете. «Так ли действительно недостойно и заслуживает осуждения их (полковника, директора кабаре и фрау Хлам.— *И. Ф.*) поведение,— спрашивает критик,— как это кажется на первый взгляд?» По мнению Шульце, Бекман — не жертва, не гонимый извне, он сам виновник своей гибели: его чрезмерно щепетильная совесть, чрезмерное чувство ответственности (качества эти, может быть, и хороши, но только в меру и себе не во вред) делают его нежизнеспособным. И уж во всяком случае ни в чем не повинен полковник, который лишь выполнял свой долг. «Разъяснение понятия долга,— пишет критик,— должно внушить понимание того, что действия полковника на войне никак не следует рассматривать как дурные, бессовестные или безответственные» [10]. Более того, Шульце предлагает при разборе пьесы Борхерта в гимназиях вслед за установлением невиновности полковника обращаться с теми же критериями к оценке личности подсудимых в проходящих в ФРГ процессах над военными и фашистскими преступниками.

Оставляя в стороне вопрос о неприкрытом политическом смысле подобного «анализа», можно, конечно, согласиться, что у Бекмана была возможность «устроиться», и если он ею не воспользовался, то «по собственной вине». Он мог остаться «примаком» у приютившей его женщины, мог последовать практическим наставлениям полковника и т. п. Так, возможно, и поступил бы совсем другой герой в другой пьесе. Но для Бекмана положение «на улице перед дверью» это не просто некая обусловленная социально-историческими обстоятельствами поражения Германии бедственная ситуация, преодолимая в конкретных случаях с помощью личной энергии и изворотливости. Это прежде всего, как справедливо замечает П. Рюмкорф, «обозначение сознательно избранной позиции, формула добровольного занятия места вне буржуазных норм и порядков» [11].

---

[8] Там же, стр. 47, 52.
[9] «Borchert wieder draussen».— «Spiegel», 1961, N 26, S. 56.
[10] W. Schulze. «Draussen vor der Tür».— «Wirkendes Wort», 1963, N 2, S. 116, 121.
[11] P. Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen..., S. 135.

Аутсайдерство Бекмана по отношению к миру ничего не забывших и ничему не научившихся западногерманских обывателей, для которых уроки истории были как с гуся вода и которые продолжали думать и чувствовать по-прежнему, словно ничего не случилось,— это аутсайдерство не было лишь вынужденной ролью неудачника, оказавшегося слабым в борьбе за существование. В нем был заключен и высший нравственный смысл: неприятие общества, упрямо сохраняющего свой прежний, сформировавшийся в III империи духовный статус, и сознание собственной совиновности — совиновности послушного винтика в фашистской машине массового человекоистребления. Именно голос совести, очень сильный в Бекмане, делает его безоружным перед полковником и ему подобными, в столь завидной степени лишенными этого голоса.

Важное место в пьесе занимает персонаж, именуемый Другой, постоянный партнер и собеседник Бекмана. Структурная природа этого образа поначалу не вызывает никаких сомнений: это некая часть Бекмана, его внутренний искуситель и оппонент, вынесенный из собственно духовной сферы его психологических борений и колебаний во внешнее физическое пространство сцены и обретший самостоятельный материальный облик. Он сопровождает Бекмана в его хождении по мукам, но старается — вопреки всему — представить жизнь и людей в радужном свете, внушить ему веру, надежду, удержать от самоубийства. О себе он говорит: «Я Другой, тот, кто есть всегда: другой человек. Говорящий *да*, который смеется, когда ты плачешь... Я оптимист, видящий добро во зле и фонари в непроглядном мраке. Я тот, кто верит, кто смеется, кто любит! Я тот, кто и на хромой ноге маршрует дальше. Кто говорит *да*, когда ты говоришь *нет*...» [12].

Другой как бы выполняет при Бекмане противоречивую функцию Мефистофеля. Его оптимизм и жизнеутверждение, пожалуй, единственная сила, способная поддержать Бекмана, дать ему возможность выстоять. Но вместе с тем «оптимизм» Другого нередко носит конформистский характер, его «жизнеутверждение» основано в конечном счете на эгоистических и даже циничных посылках. Его противостояние «пессимисту» и «нигилисту» Бекману заключает в себе некую апологию сытой, самодовольной бессовестности, которая от мучительных и беспощадно честных вопросов возмущенного несправедливостями сознания отделывается равнодушными, демагогическими, заученно-пустыми фразами. «Каждый день умирают люди. Неужто же вечности исходить надгробным плачем? Живи! Ешь свой хлеб с маргарином, живи! У жизни тысяча шансов. Хватай и ты!» [13] — эти поучения Другого, обращенные к Бекману, по своей общей тональности мало чем отличимы от житейской философии Полковника (кстати, в словах Другого — «Я смеюсь, когда ты плачешь» — предвосхищена ситуация конфликта между Полковником и Бекманом).

Это наблюдение приближает ко второму значению образа Другого. Он не только внутренний голос, некий мнимый друг и доброжелатель, расположившийся со своими советами в сознании Бекмана, он также и олицетворение чуждого ему образа мыслей и образа жизни, враждебного мира, воплощенного в пьесе и в ряде других персонажей. Собственно, Борхерт мог бы назвать свою пьесу «Бекман и другие». Именно здесь проходит водораздел основного драматического конфликта: между главным героем и «другими», т. е. равнодушными свидетелями или даже виновниками его гибели. Оптимист и проповедник жизнеутверждения, Другой призывает Бекмана уподобиться этим «другим»: «Слева, справа, спереди; все другие живут. Живи, Бекман, все живут!», но Бекман отвечает: «Другие? Кто другие? Полковник? Директор? Фрау Хлам? Жить с ними?.. Другие — убийцы» [14].

В этом смысле Другой и «другие» — фигуры родственные. Но в драматической структуре пьесы, в русле ее логики разница между ними

---

[12] В. Борхерт. Избранное, стр. 24.
[13] Там же, стр. 66.
[14] Там же, стр. 60.



В. Борхерт. «На улице перед дверью» — сцена из спектакля.
Дюссельдорф, 1956

очень велика, как на это метко указывает критик М. Шмидт: «Этого Другого следует рассматривать как драматургически и в смысле содержания несамостоятельную, целиком зависимую от Бекмана фигуру, как его внутренний голос, ибо он может выступать лишь вместе с Бекманом и лишь для него одного зримо. Для других персонажей он не существует»[15]. Эти другие персонажи (Полковник, Директор кабаре, фрау Хлам) не только никак не соприкасаются с Другим, состоящим при Бекмане, но и не имеют при себе собственных Других: в их сознании нет раскола, нет внутренней борьбы и терзаний совести, в них безраздельно и монопольно властвует (полностью тождествен им) Другой — жизнеутверждающий оптимист, процветавший в годы гитлеризма, но не растерявшийся и сумевший без особых неудобств и трудностей ловко приспособиться и к новой послевоенной западногерманской действительности.

Отчужденность Бекмана от этих «других», т. е. мира сытых и аморальных мещан, настолько велика, что даже лишает обе стороны возможности взаимопонимания. Словесное выражение контактов героя с его антагонистами, в сущности, не носит характера подлинных диалогов; реплики, которыми они обмениваются, обычно не пересекаются, не содержат в себе реального духовного общения: каждый думает свое, и, даже повторяя те же слова и словосочетания, они вкладывают в них разный смысл. Если буквально перевести немецкое выражение — они «говорят друг мимо друга», и их раздельные монологи скрещиваются, как справедливо замечает та же М. Шмидт, «уже за пределами пьесы — в голове зрителя!»[16]. Вообще, прямое обращение к читателю и зрителю было сознательной установкой Борхерта, и не случайно пьеса его заканчивается непосредственной апелляцией через рампу к зрительному залу, монологом с открытыми вопросами. «Бекман в конце не идет в Эльбу — так комментировал Борхерт финал своей пьесы.— Он требует ответа...

---

[15] M. S c h m i d t. Wolfgang Borchert — Analysen..., S. 84.
[16] Там же, стр. 74.



В. Борхерт. «На улице перед дверью» — сцена из спектакля в Паневежюском театре (Литовская ССР)

Он спрашивает о смысле жизни в этом мире. И он не получает ответа. Нет ответа. Сама жизнь — ответ...» [17].

Действие «На улице перед дверью» происходит как бы в полуяви-полусне, в неровном, химерическом свете, при котором подчас неразличима грань между призрачным и реальным. В пьесе действует персонифицированная река Эльба, выступает бог в образе беспомощного и слезливого «старика, в которого никто больше не верит», появляется смерть в лице похоронных дел мастера. Таким образом, по характеру изобразительных средств, по своей драматургической технике пьеса Борхерта (чисто внешне!) имеет черты сходства с некоторыми формами модернистской драматургии. Опираясь на это сходство некоторые литературоведы на Западе пытаются сопричислить Борхерта к экзистенциализму, сюрреализму, «магическому реализму» и другим подобным направлениям и школам.

Характерный в этом смысле пример — работа американского германиста А. Лесли Уилсона «Бекман-Тонущий». Исходный «новаторский» тезис Уилсона содержит утверждение, что Бекман, в самом начале пьесы бросившийся с моста в Эльбу, не выносится рекой на берег у Бланкенезе и не спасается, а тонет, и что, следовательно, все действие драмы не совершается в реальном мире, а является лишь миражом, вереницей видений, мгновенно проносящихся в меркнущем сознании идущего ко дну, гибнущего героя. Уилсон видит в этом отношении в пьесе «На улице перед дверью» полную аналогию известному рассказу Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» и некоторым произведениям Уильяма Голдинга и Гюнтера Айха. Довольно изобретательно обосновывая эту неожиданную идею, автор все же неизбежно приходит в столкновение как с прямым смыслом интерпретируемой им пьесы, так и с толкованиями, которые ей давал сам Борхерт.

Впрочем, такое более чем проблематичное прочтение пьесы важно для Уилсона не само по себе, а лишь как необходимая предпосылка для

[17] Письмо к Максу Гранцу от 27.II 1947 г.— P. Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen..., S. 72.

последующих выводов; «подобная гипотеза,— подчеркивает сам критик,— должна привести к переоценке всей пьесы...» Ибо если все происходящее в ней — не реальная действительность, а предсмертный бред, то, следовательно, незачем в ней искать конкретно-историческую правду или некий социально-критический смысл, как это нередко делалось «при поверхностном рассмотрении». Следовательно, и Бекмана нужно трактовать в свете извечных, метафизических проблем бытия — как «предостережение от атеистического морального максимализма», как «символ экзистенциальной вины», как угодно иначе, но только не как «типичную жертву последствий войны», не как «типичного вернувшегося, который приходит домой после войны и чувствует себя отвергнутым и изолированным» [18]. Короче говоря, Уилсон (как и В. Шульце, В. Гренцман, К. С. Веймар и ряд других критиков) отказывается — вопреки очевидности!— рассматривать пьесу Борхерта в ее соотнесенности с конкретно-исторической и социальной обстановкой послевоенной Западной Германии.

Отметим прежде всего несостоятельность исходной посылки подобных рассуждений. Отмеченные выше особенности поэтики «На улице перед дверью» отнюдь еще не свидетельствовали о принадлежности Борхерта к модернизму, поскольку они сами по себе вовсе не противопоказаны реалистическому методу. К тому же и Борхерт открыл их для себя в творчестве писателя-реалиста, своего старшего современника.

В марте 1947 г. в гамбургском театре «Юнге бюне» состоялась премьера пьесы в то время еще почти безвестного Макса Фриша «Опять они поют» [19]. Тяжело больной и не выходивший из дому Борхерт не мог видеть спектакля, но текст «пьесы-реквиема», несомненно, был широко известен в литературной и театральной среде Гамбурга задолго до премьеры. Сопоставление обеих драм позволяет предположить, что Борхерт, когда он в январе 1947 г. писал «На улице перед дверью», пьесу Фриша знал. И нравственный пафос этой пьесы (неотступно преследующее героя сознание его личной ответственности), и двуплановая структура действия в ней с неотчетливой, часто переступаемой границей между миром реальным и миром условно-призрачным,— все это произвело, видимо, на Борхерта сильное впечатление и заметно сказалось на его драме, создаваемой как раз в это время.

3

Летом 1942 г. в тюремной камере в Нюрнберге Борхерт занес в дневник сочиненное им четверостишие:

Пусть один голос скажет,
Что не выразить в хоре:
За всех — свою радость,
За всех — свое горе! [20]

Пер. И. Фрадкина

Так, по существу, еще до того, как он стал писателем, Борхерт предугадал свою будущую писательскую миссию — быть голосом поколения и в своей индивидуальной художественной версии выразить коллективное сознание соотечественников, которых согнуло бремя войны и фашизма. Впоследствии Борхерт ясно сознавал, более того — декларировал представительный характер своего творчества и своей личности как писателя и человека. Его герой Бекман — «один из тех», «один из великого серого множества» [21]. О себе он говорит во множественном числе, и от

[18] A. L. Willson. Beckmann, der Ertrinkende. «Akzente», 1972, N 5, S. 466, 467, 471.
[19] См.: «Theaterdienst», 1947, H. 9, S. 8 und H. 18. S. 4—5. О своеобразии реализма М. Фриша в пьесе «Опять они поют» см.: И. М. Фрадкин. Вопросы Макса Фриша.— В кн.: «Литература Швейцарии». М., 1969, стр. 287—294.
[20] H. Jung. Wolfgang Borchert zum Gedächtnis.— «Schweizer Monatshefte», Nov. 1957, N 8, S. 697.
[21] В. Борхерт. Избранное, стр. 18, 20.

имени этого множества, от имени своего поколения он обвиняет другое множество — поколение отцов — в том, что те предали своих сыновей, воспитали их для войны и послали на войну, «а теперь сидят за запертыми дверями. Господин учитель, господин директор, господин советник юстиции, господин главный врач... Мы стоим на улице, а они со своих кафедр, из своих кресел пальцами показывают на нас...» [22].

Черты обобщенности, общезначимости, присущие Бекману, характерны также для большинства героев прозы Борхерта. «То, что Борхерт представляет как душевную жизнь персонажа,— справедливо замечает Л. И. Мальчуков — ... обладает деперсонализирующими, коллективистскими свойствами. Личность у Борхерта не состоялась как неповторимость, зато содержание ее биографии обрело явственный типизирующий аспект («коллективный знаменатель индивидуального несчастья», как сказано Борхертом в другой связи)» [23].

Вместе с тем представительность, общезначимость поразительным образом соединяются в творчестве Борхерта с индивидуально-личным и субъективным началом. Для обобщенного образа молодого немца 1945 г., «вернувшегося», Борхерту неизменно служит моделью его собственная биография, собственная память, сугубо личный и интимный круг впечатлений и переживаний. Его рассказы — фрагменты лирической автобиографии. Почти все они носят скрыто мемуарный характер и представляют собой описание некогда виденных и запомнившихся эпизодов или монтаж отложившихся в памяти оптических кадров, минутных сцен, произнесенных реплик... Это действительно он, заключенный Борхерт, сорвал одуванчик во дворе Нюрнбергской тюрьмы, за что на неделю был лишен прогулки («Одуванчик»). Это он, солдат Борхерт, лежал в Смоленском эпидемическом госпитале и видел, как санитары почти непрерывно вносят сыпнотифозных и выносят мертвецов («В этот вторник» — «An diesem Dienstag»). Это его, Борхерта, в сентябре 1944 г. задержал в Иене военный патруль, во время свидания с молодой работницей-француженкой («Маргарита» — «Marguerite»). И даже не только в рассказах от третьего лица с некоей сюжетно-повествовательной основой, но и в столь характерных для Борхерта художественно-публицистических декларациях «от имени поколения» представительная коллективистская нота перебивается субъективно-личными ассоциациями и воспоминаниями. «Мы встречаемся под стенами Смоленского собора, мы — мужчина и женщина, а потом крадемся в разные стороны... Встречаемся в вестфальском имении, мы — счастливые, выздоравливающие, а потом крадемся в разные стороны» («Поколение без прощанья» — «Generation ohne Abschied») [24]. И здесь, в этих неясных словах, зашифрованы реальные факты биографии Борхерта...

Личная биография и духовная драма Борхерта, возведенные в некую степень обобщения и универсальности, определяют социально-психологический склад главного героя его творчества. Наиболее полно он воплощен в образе унтер-офицера Бекмана, «одного из тех».

Восседая за ужином в своем комфортабельном доме, Полковник снисходительно поучает голодного и бездомного Бекмана: «Почему вас не произвели в офицеры? Это бы дало вам доступ в совсем другие круги общества. У вас была бы добропорядочная жена и сейчас был бы уже добропорядочный дом. Вы были бы другим человеком. Почему вы не стали офицером? *Бекман.* У меня голос слишком тихий, господин Полковник, голос слишком тихий?» [25]

---

[22] Там же, стр. 65. За несколько дней до своей смерти Борхерт в письме к теологу Мартину Кордесу повторил в тех же выражениях те же обвинения поколению отцов от имени поколения сыновей. См.: P. Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen..., S. 159.

[23] Л. И. Мальчуков. Реализм и «магический реализм...», стр. 248—249.

[24] В. Борхерт. Избранное, стр. 103—104.

[25] Там же, стр. 34.



Обложка первого издания сборника рассказов Борхерта «В этот вторник».

Художник Карл Штаудингер, 1947

Человек с тихим голосом — таков главный герой Борхерта, своеобразная разновидность традиционного образа маленького человека. Он также неспособен стать офицером, как полковому цирюльнику Войцеку не быть тамбур-мажором. И если, доведенный до состояния, близкого к невменяемости, он способен на эксцессы, на продиктованный отчаянием бунт, то бунт этот принимает столь же истерически-беспомощный, трагический и в то же время жалкий характер, как умоисступление бюхнеровского героя [26].

Но, с другой стороны, человеку с тихим голосом прежде всего присуще смирение. Это относится не только к Бекману, но и к героям многих рассказов Борхерта, таких, как «Ради» («Radi»), «Кухонные часы» («Küchenuhr»), «Иисус отказывается» («Jesus macht nicht mehr mit»), «Шижиф, или Кельнер моего дяди» («Schischyphus oder der Kellner meines Onkels»), «Дрова на завтра» («Das Holz für Morgen»), «Печальные герани» («Die traurigen Geranien»). В них изображены робкие, застенчивые люди, чувствующие себя в чем-то виноватыми, неведомо в чем, подавленные своим горем, но не решающиеся им докучать кому-либо, не уверенные в своем праве на внимание и участие других людей. Боясь причинить беспокойство, вызвать раздражение, они стесняются перед лицом сытых и самодовольных обнаружить свой голод, свою тревогу и страдания.

Исторгнутый из хода нормальной и благополучной жизни, одинокий и неудачливый человек с тихим голосом (как и маленькие люди Достоевского или Бюхнера) является не жертвой некоей экзистенциальной вины или метафизического зла, а прежде всего жертвой социальной несправедливости. Несправедливость, гнетущая героя Борхерта, находит свое исторически конкретное выражение в войне, в варварской бойне, организованной фашистскими человеконенавистниками. Война и все проистекающее из нее для человека — такова неизменная тема рассказов Борхерта. И если, ведомый на своем писательском пути собственной судьбой и страданиями своего поколения, он пишет не только об окопном аде, но и о жизни за тюремной решеткой («Наш маленький Моцарт» — «Unser kleine Mozart», «Воскресное утро» — «Ein Sonntagmorgen», «Мария — это все Мария» — «Maria, alles Maria»), о каменных пустынях разрушенных городов («Биллбрук» — «Billbrook»), о муках голода («Хлеб» — «Das Brot»), о любовных объятиях, отравленных фронтовыми кошмарами («Останься, жираф!» — «Bleib doch, Giraffe»), о страданиях детей («Ведь

[26] В статьях западногерманских литераторов несколько раз промелькнуло сравнение Борхерта с Бюхнером (см., например: A. Andersch. Das Grass und der alte Mann.— «Frankfurter Hefte», 1948, N 10, S. 929). Это сопоставление, возможно, было вызвано бросающимся в глаза сходством двух мученических судеб. Оба писателя подвергались политическим гонениям, и их безвременная смерть была прямым результатом этих гонений. Все, что вышло из-под пера обоих писателей, было ими создано в поразительно короткий срок, в последние полтора-два года их жизни. Но, помимо совпадения биографий и личных судеб, Борхерта и Бюхнера роднили и некоторые мотивы их творчества — близость тем, сходство в духовном строе героев.

ночью крысы спят» — «Nachts schlafen die Ratten doch»), о бездомности («Вороны вечером летят домой» — «Die Krähen flegen abends nach Hause»), об одиночестве человека в толпе людской («Кофе, он неопределим» — «Der Kaffee ist undefinierbar», «Война и ему принесла немало горестей» — «Er hatte auch viel Ärger mit den Kriegen»), то во всем этом многообразии зла он видит прямую или косвенную, явную или скрытую связь с войной — главной первопричиной катастрофы, постигшей его соотечественников.

Герои Борхерта настолько травмированы войной, настолько чувствуют свою беспомощность перед ее грозной и жестокой мощью, что их сознание не в состоянии ее постичь, проникнуть в ее социальную природу. В их представлении они — кегли, бессильные против направленного в них шара, песчинки, вовлеченные в движение неподвластной им силой, «и никто не знает: куда?» Отсюда и их пассивность, их общественная бездеятельность. Отсюда и тот мучительный внутренний конфликт, который терзает героев Борхерта, тяга к человеческой солидарности, стремление помочь собратьям и одновременно чувство одиночества и покинутости, унизительное сознание своего бессилия, ограниченных возможностей своего «тихого голоса»:

Я маяком хотел бы стать,
Быть путеводною звездой
Для моряков во мгле ночной
Средь рева волн,
Но сам я бедствие терплю,
Убогий чёлн [27].

Пер. И. Фрадкина

И вместе с тем Борхерт, несомненно, возвышается над фаталистической точкой зрения человека с тихим голосом. Он знает, что в кегельбане, помимо кеглей, сбиваемых шарами, есть и игроки, рукой которых эти шары пущены. Не неким непостижимым роком и не порочностью человеческой натуры вообще вызываются войны, а преступной и корыстной деятельностью определенных лиц — таков лейтмотив многих рассказов Борхерта.

«У всех уже есть швейная машина, радио, холодильник и телефон. Чем мы займемся теперь? — спросил владелец завода.

— Бомбами,— сказал изобретатель.

— Войной,— сказал генерал.

— Что же,— сказал владелец завода,— если иначе никак нельзя...» [28]

Недолгие годы, прожитые Борхертом в литературе, были годами интенсивных изменений в его эстетической ориентации, в жанровой и стилевой природе его произведений. Его исходные формулы относились к предыстории зрелого творчества: в то время — во второй половине 30-х и на рубеже 40-х годов — Борхерт сочинял подражательные стихи, целиком настроенные по камертону лирики Гельдерлина и Рильке. Все красивости, «поэтизмы», которыми изобиловала поэзия Борхерта в те годы, были вторичными, эпигонскими, воспринимались как расхожие, стертые от частого употребления банальности.

Однако поздние стихи Борхерта и прежде всего его проза, начиная с «Одуванчика», и его пьеса знаменовали решительный разрыв с традициями Гельдерлина и Рильке. Гармоничность, соразмерность, высокий поэтический строй лексики и синтаксиса, столь характерные для прежних кумиров Борхерта, отныне чужды его творчеству. Исследователи даже отмечают моменты прямой пародийности, стилистической издевки по адресу тех, кому он прежде поклонялся. Писатель страстно ищет новые формы, способные выразить дисгармоничное, разорванное сознание его героя и хаотичную действительность войны. Он пишет эссе «Вот наш ма-

[27] W. Borchert. Das Gesamtwerk. Halle (Saale), 1957, S. 7.
[28] В. Борхерт. Избранное, стр. 294.

нифест» («Das ist unser Manifest»), отрицая, сомневаясь, спрашивая: «Кто напишет нам новый учебник о гармонии? Хорошо темперированные клавиры уже не для нас. Мы — сыны диссонанса... Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой: на хорошую грамматику терпения нет. Нам нужны поэты, чтобы писали жарко и хрипло, навзрыд. Чтобы называли дерево деревом, бабу бабой, чтобы говорили «да», говорили «нет»: громко и внятно, дважды и трижды без сослагательных форм» [29]. И ту же тему Борхерт варьирует в рассказе «В мае, в мае куковала кукушка» («Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck»): «Кто из нас, кто знает рифму к предсмертному хрипу простреленного легкого, рифму к воплю казнимого?.. Кто знает метр для лая автоматов, вокабулу для только что остановившегося глаза мертвой лошади, в котором больше не отражается небо, не отражаются даже горящие деревни?... Ведь для грандиозного воя этого мира и для адской его тишины нет у нас даже приблизительных вокабул. Все, что мы можем сделать, это: складывать, накапливать, подсчитывать, записывать» [30].

Это с задыхающейся невнятностью высказанное эстетическое кредо в переводе на язык более отчетливых понятий означало отход от художественных традиций, которые некогда были выражением гармоничного, уравновешенного, ясного в понимании своих идеалов сознания. С болью расстается Борхерт (и называет их поименно) с Бахом и Моцартом, с Лютером и Гельдерлином, наконец, с Рильке. Они отныне составляют для Борхерта предмет ностальгического чувства как нечто безвозвратно утраченное в кровавом хаосе войны и свалке нечистот, воздвигнутой фашизмом. Если они даже и сохраняют для писателя свою притягательную силу, он все равно убежден в их анахроничности и неприложимости к современному миру с его режущими социальными, нравственными и эстетическими диссонансами.

В своем стремлении найти «слова» и художественные средства, чтобы адекватно выразить взбаламученную, полную трагедий и тупиков действительность, Борхерт обращался к различным источникам. Он вобрал в себя опыт новейшей американской прозы — Т. Вулфа, Дж. Дос-Пассоса. У. Фолкнера, Э. Хемингуэя. Он не прошел также и мимо школы «потока сознания» с присущей ей повествовательной техникой (ассоциативный монтаж кадров, симультанная панорама и т. п.), о чем неопровержимо свидетельствуют такие рассказы, как, например, «По длинной, длинной улице» («Die lange, lange Strasse lang»). Из ближайших традиций немецкой литературы Борхерт был тесно связан с наследием экспрессионизма — как в своей драматургии, так и прозе. И вместе с тем, как справедливо замечает П. Рюмкорф, «при всей его родственности Гейму и Лотцу, и Больдту, и Бенну, и вечному Шлемилю Эренштейну, и «поэту Агасферу» Вегнеру (здесь можно было бы назвать и Барлаха, и автора «Хинкемана» Толлера.— *И. Ф.*) стиль его в значительной мере определяется как раз географически обусловленной конкретностью и локально-окрашенными элементами» [31]. А эта запечатленная в лексике прозы Борхерта, в его пейзажах и бытовых реалиях тесная связь с предметным миром Гамбурга и «Вассерканте» отделяла его от экспрессионизма и, напротив, сближала со столь примечательным в немецкой литературе первых послевоенных лет и охарактеризованным выше стилем «инвентарной описи» («складывать, накапливать, подсчитывать, записывать») [32].

Несмотря на исключительную краткость своего творческого пути, Борхерт проделал в течение неполных двух лет заметную эволюцию, и не только в отношении эстетических взглядов и стиля. Развивалось и его общественное сознание — от стихийного пацифизма к антимилитаризму более активному, действенному. В последние месяцы своей жизни он на-

---

[29] Там же, стр. 290.
[30] Там же, стр. 192.
[31] P. R ü h m k o r f. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen..., S. 110.
[32] Стилю и поэтике прозы Борхерта посвящена содержательная диссертация Л. П. Антоновой — см. выше.

писал несколько программно-политических рассказов, тенденция которых нашла свое дальнейшее развитие в движении сторонников мира. Творчество Борхерта, в частности такие его произведения, как «Вот — наш манифест», «Рассказы для хрестоматии» и «Тогда остается только одно!», несомненно участвовало в идеологической подготовке этого движения, хотя Всемирный конгресс деятелей культуры в защиту мира во Вроцлаве, положивший ему начало, происходил уже после смерти писателя.

Лейтмотивом эссе «Вот — наш манифест» Борхерт сделал слова, которые весной 1945 г. были начертаны на развалинах немецких городов. «Никогда больше не быть войне!» («Nie wieder Krieg!»). Автор начинает с констатации факта «мы проиграли» и продолжает: «Мы уже не будем строиться по первому свистку и говорить «Так точно!» по первому лаю. Лай фельдфебелей и пушек заглох. Мы можем теперь плакать, петь, оправляться, когда приспичит... Мы больше не будем вгрызаться зубами в песок от страха (ни в песок степей, ни в песок Украины, Киренаики или Нормандии, ни в горький и грубый песок нашей отчизны). И не будет больше этого слепого жаркого сгустка в мозгу, в кишках за секунду до битвы... Ибо мы — те, кто говорит «нет!» Но мы говорим «нет» не от отчаянья. Наше «нет» — протест... потому что мы любим эту гигантскую пустыню, что зовется Германией... И эту Германию нам надо снова строить — в пустоте над бездной — из нашей нужды, силой нашей любви» [33].

Наиболее отчетливо и последовательно в своей страстной антимилитаристской устремленности воззвание «Тогда остается только одно!» («Dann gibt es nur eins!»), последнее произведение Борхерта, написанное им в Базеле за несколько дней до смерти. Он призывает твердо сказать «нет» рабочего, которому прикажут делать пулеметы, исследователя, которому велят изобрести «новую смерть против старой жизни», поэта, которого будут заставлять писать песни ненависти вместо песен любви, портного, которому дадут заказ на мундиры и шинели, судью, которого введут в состав военного трибунала, железнодорожника, которому прикажут дать отправление эшелону с боеприпасами, любого гражданина, которому вручат призывную повестку...

Так уже при возникновении реставрационных тенденций в Западной Германии и в сущности еще до того, как начался процесс ремилитаризации, Борхерт сумел заметить в зародыше и предугадать направление развития. Решительное и страстное «нет!» войне, реваншизму, ремилитаризации было последним словом, завещанием писателя. Политическая определенность и направленность этого завещания — и вместе с тем идейно-эстетический облик Борхерта в целом — определили его влияние на последующее развитие литературы ФРГ, на демократическое и гуманистическое направление в ней. Пьеса Борхерта продолжала идти на западногерманской сцене, многие видные писатели, в частности члены «группы 47», считали себя его продолжателями, наследниками его заветов.

---

[33] В. Борхерт. Избранное, стр. 288—289, 293—294.

Глава третья

ГЮНТЕР ВАЙЗЕНБОРН

Гюнтер Вайзенборн (Günther Weisenborn, 1902—1969) писатель антифашист, творчество которого носит активный, гражданский характер, один из крупнейших немецких драматургов XX в. В своих главных произведениях он обращается к большим общественно значимым темам, стремится пробудить действенное, социально ответственное отношение к жизни.

Гюнтер Вайзенборн родился в 1902 г. в городе Фельберте Рейнской области. После окончания школы он изучал филологию, философию и медицину в университетах Бонна, Кельна и Берлина. Его литературный путь начался в 1928 г., когда в театре «Фольксбюне» в Берлине с большим успехом была поставлена его первая пьеса «Подводная лодка С-4» («U-Bott S 4») — антимилитаристское произведение, в документальной форме обличающее бесчеловечность и варварство империализма. Пьеса эта в 30-е годы шла и на советских сценах. Вторая общественно значимая пьеса Вайзенборна «Рабочие из Джерси» («Die Arbeiter von Jersey») появилась в 1929 г. Изображая несчастный случай — отравление рабочих на одной из американских фабрик — писатель протестует против тяжелых условий труда в капиталистическом обществе.

Документальная основа первых пьес Вайзенборна находилась в соответствии с общим тяготением передовой немецкой литературы того времени к документальности (Э. Толлер. «Гасить котлы», 1930; Э. Мюзам. «Сакко и Ванцетти», 1928; и др.).

В 1930 г. Вайзенборн уехал в Аргентину. Вернувшись в 1931 г. в Германию, писатель принял активное участие в литературной жизни страны.

Большое значение для творческой и идейной ориентации Вайзенборна имела его дружба с Бертольтом Брехтом. Свою пьесу по роману Горького «Мать» («Die Mutter», 1930—1932) Брехт создал в содружестве с Гюнтером Вайзенборном и Златаном Дудовым. Вспоминая о том, как они работали с Брехтом, Гюнтер Вайзенборн рассказывал автору данной работы: «Мы писали пьесу, разыгрывая ее. Расхаживая по комнате, Брехт как бы играл роль матери, я отвечал ему, как Павел. Потом мы менялись ролями. Каждая реплика подвергалась обсуждению и тут же записывалась. Чтобы правильно понять произведение Горького, мы читали Ленина и Плеханова. Я смело могу утверждать, что Горький сделал меня социалистом. Абсолютно уверен в том, что и Брехту работа над пьесой по мотивам Горького помогла стать марксистом»[1]. Впервые поставленная Брехтом в 1932 г., «Мать» стала не только заметной вехой в развитии революционного немецкого театра, но также революционным событием в жизни страны в те годы.

Совместная работа с Брехтом, большое уважение к его творческому опыту и творческим принципам сказались на последующем идейно-художественном развитии Вайзенборна. В творчестве обоих писателей можно найти общие черты. Это реалистическая драматургия, широко исполь-

[1] Запись беседы, состоявшейся в Берлине 11 и 12 ноября 1957 г. Опубликовано: Л. М. Юрьева. М. Горький и передовые немецкие писатели XX века. М., 1961, стр. 132.



Гюнтер Вайзенборн (справа) и Бертольт Брехт. Встреча после возвращения из фашистской тюрьмы и из антифашистской эмиграции.

Фотография, 1948

зующая условность и фантастику в сочетании с философичностью. Подобно Брехту, Вайзенборн отвлекается от конкретно-бытовой обстановки и реальности деталей. Так же, как и у Брехта, у Вайзенборна есть тяга к символическому обобщению. Абстрагируя действие ряда драм от конкретного места и времени, он хочет тем самым подчеркнуть, что описываемая ситуация имеет общечеловеческое значение, может повторяться у разных народов. Историзм ряда его пьес носит условный характер, что не мешает писателю в форме притчи высказывать горькую правду о современном буржуазном обществе, разоблачать его жестокость, лицемерие, корысть.

После захвата власти гитлеровцы запретили книги Вайзенборна, некоторые из них вместе с книгами других передовых немецких писателей были публично сожжены. Вайзенборн уезжает на некоторое время в Латинскую Америку, работает репортером в Нью-Йорке, затем возвращается в Германию. К этому периоду относится его пьеса «Нойберша» («Die Neuberin», 1935), в которой он выводит образ Каролины Нойбер, известной немецкой актрисы XVIII в., выступавшей против классицистических условностей в театре, и поэтический любовный роман из жизни рыбаков «Девушка из Фане» («Das Mädchen von Fanö», 1935).

Чтобы иметь возможность печататься, Вайзенборн некоторые свои произведения публикует под псевдонимом, избегает острых современных политических сюжетов. Однако и в произведениях, посвященных частным человеческим судьбам, как, например, в романе «Девушка из Фане», автор находит возможность выразить большие гуманистические идеи. Перед лицом опасности, угрожающей товарищам на море, утихает ревность и соперничество Ипке и Фрерка, влюбленных в очаровательную девушку Патрицию с острова Фане, и они вместе самоотверженно борются с разбушевавшейся стихией.

В пьесе «Добрые враги» («Die guten Feinde», 1937) основой сюжета является борьба знаменитого ученого Роберта Коха за свое научное открытие. Одержав победу, Кох говорит своему главному оппоненту, что в

их споре было хорошее диалектически положительное начало, ибо научная дискуссия помогает выявлению истины, которая для настоящего ученого превыше всего.

Южноамериканскими впечатлениями писателя навеян роман «Фурия» («Die Furie», 1937). Его главный герой, немецкий врач Христиан Мунк, отправляется в Южную Америку, чтобы исследовать некоторые медицинские проблемы, но оказывается вовлеченным в местную войну и запутанную любовную историю. Личная история Христиана Мунка дает возможность изобразить экзотическую тропическую природу, бурные политические страсти, многокрасочный колорит южноамериканского континента. В романе царит напряженная атмосфера таинственности, опасности, коварства и жестокости, подстерегающих человека и в темных чащах тропического леса, и в блестящих светских салонах.

В 1937 г. Вайзенборн возвращается в Берлин и становится членом антифашистской подпольной группы, возглавляемой Арвидом Харнаком и Харро Шульце-Бойзеном. Группа Харнака — Шульце-Бойзена вошла в историю немецкого антифашистского Сопротивления под названием «Красная капелла». По заданию «Красной капеллы» Вайзенборн распространял антифашистскую информацию, передаваемую зарубежными радиостанциями, расклеивал антифашистские листовки и плакаты. «Красная капелла» была выслежена гестапо и разгромлена. Вайзенборна арестовали, судили, приговорили к смертной казни, которая была заменена заключением в тюрьме Лукау. Просидев в тюрьме три года, Вайзенборн был освобожден весной 1945 г. советскими войсками.

Некоторое время писатель исполняет обязанности сельского бургомистра, затем едет в Берлин, где вместе с режиссером Карлхейнцем Мартином создает театр имени Геббеля, становится заведующим литературной частью театра. Много сил он отдает вновь созданному литературно-сатирическому журналу «Уленшпигель», восстановлению и обновлению немецкой культуры.

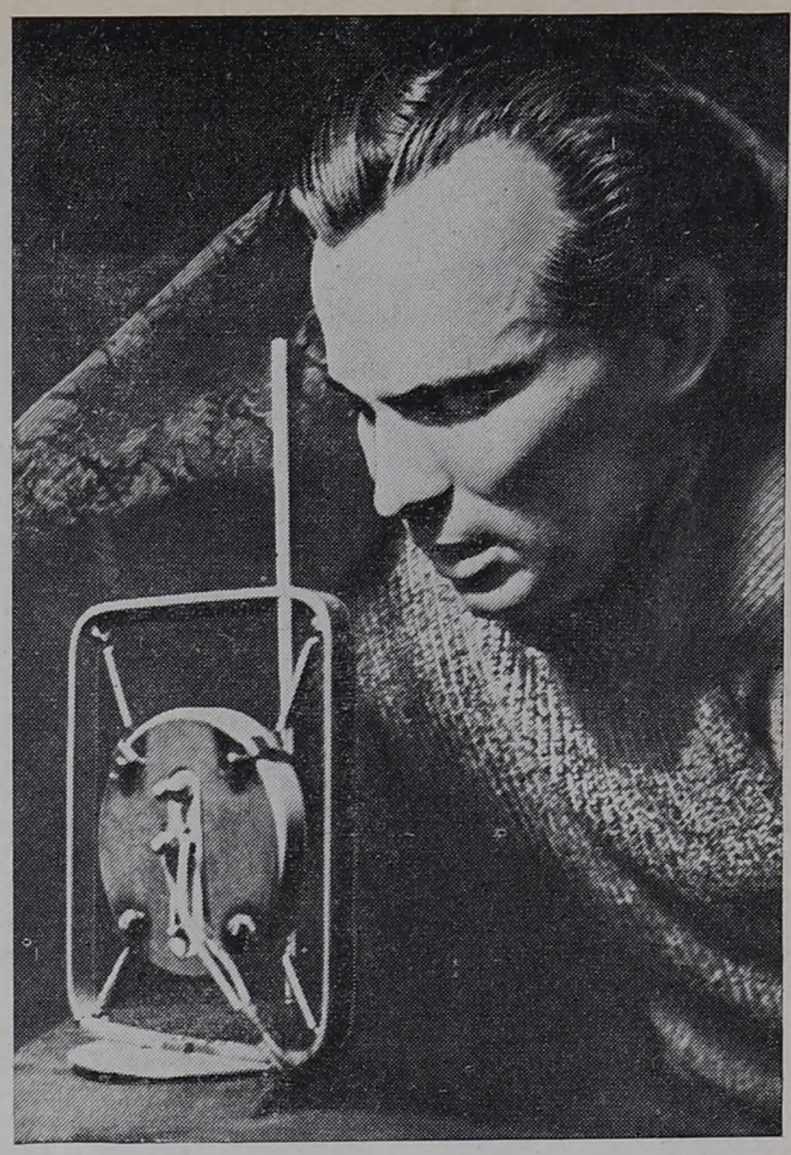
Осенью 1945 г. Вайзенборн произносит речь, опубликованную под заглавием «К обновлению театра» («Zur Erneuerung des Theaters»). Писатель утверждал, что театр должен иметь общественный характер, служить злобе дня; он призывал деятелей театра быть политически страстными людьми и осуждал то бегство от реальности, которое можно было наблюдать в то время на некоторых берлинских сценах, ставивших бездумные пустяковые спектакли. Вайзенборн назвал имена многих писателей, пьесы которых, по его мнению, способствовали бы обновлению немецкого театра. Среди названных был классик Грибоедов и советские писатели Вишневский, Симонов, Погодин, Катаев. Речь Вайзенборна прозвучала в годы, когда немецкий театр и драматургия, в отличие от романа и поэзии, отошли от политики. Тем важнее был призыв Вайзенборна к обновлению театра, к служению общественным интересам.

После войны увидела свет написанная еще в тюрьме пьеса «Вавилон» («Babel», 1946), посвященная борьбе двух гигантов капиталистического мира за власть. Заголовок «Вавилон» заключает в себе символически глубокий смысл. Вавилон — это огромный капиталистический город-спрут, «первобытный лес из бетона, каменные джунгли», где идет беспощадная битва конкурентов. Вайзенборн очень выразительно описывает царящие в Вавилоне каннибальские нравы, показывая, как люди, вовлеченные в смертельную схватку за деньги и власть, теряют все лучшие человеческие свойства. Для них перестают существовать любовь, дружба, привязанность, их окружает лишь пустота и ненависть, а доверенное лицо в решающий момент наносит удар в спину. Жестокой и дикой вакханалии Вавилона противопоставлены естественные, бескорыстные, чистые сердцем люди.

Драма «Вавилон» обнаруживает характерные черты творческого метода Вайзенборна-драматурга. Она лишена конкретно-бытового правдоподобия, но зато в ней вскрыта самая суть отношений в капиталистическом обществе. Условный элемент в драматургии Вайзенборна, так же как и

у Брехта, служит задаче обобщенно-символического отражения действительности. «Вавилон» явился большой творческой удачей Вайзенборна, он обошел сцены многих стран.

В первые послевоенные годы Вайзенборн издает выдающиеся произведения, посвященные антифашистской борьбе — драму «Подпольщики» («Die Illegalen», 1945) и книгу дневникового типа «Мемориал» («Memorial», 1947). Оба эти произведения занимают особое место в западногерманской литературе, поскольку Вайзенборн оказался в ней почти единственным писателем, который запечатлел подпольную борьбу в годы гитлеризма (эта тема встает также в «Генерале-дьяволе» Цукмайера).



Г. Вайзенборн. «Подпольщики» — премьера в Геббельтеатре.

Западный Берлин, 1946

Пьеса «Подпольщики» имеет подзаголовок «Драма немецкого движения Сопротивления». Вобравшие в себя личный опыт Вайзенборна, члена «Красной капеллы» и отразившие ряд конкретных эпизодов ее деятельности, «Подпольщики» стали одним из первых произведений о движении Сопротивления вообще. В пьесе хорошо передана опасная, суровая работа антифашистов, требующая огромного мужества, самообладания, хладнокровия. Захватывающий сюжет, четкая композиция, мастерски построенные диалоги, динамично развивающееся действие, скупыми, но безошибочно выразительными штрихами обрисованные характеры,— все это делает «Подпольщиков» сильным документом-памятником погибшим антифашистам. В пьесе два кульминационных драматических момента. Первый — когда фашистские изуверы хитростью заставляют маленькую девочку свидетельствовать против отца, второй — героическая смерть Вальтера, ведущего по радио антифашистские передачи. Окруженный гестапо, он продолжает передачу-репортаж о собственной гибели. В послевоенной обстановке «Подпольщики» имели исключительно важное общественно-политическое и нравственное значение. Поставленные на 350 сценах и переданные по радио пятью радиокомпаниями, «Подпольщики» стали самым крупным театральным событием в Германии 1946 г.

«Мемориал» можно назвать романом-дневником. Композиционно книга складывается из двух перемежающихся и, как правило, контрастирующих потоков воспоминаний. Одна линия — антифашистская работа в подполье, длительное пребывание в тюрьме, допросы, издевательства надсмотрщиков, жестокость, гнусность нацистского режима, мужество и стойкость антифашистов, проявляющиеся даже в тягчайших условиях застенков.

Другая линия — внезапно возникающие светлые воспоминания о тех ослепительных мгновениях в жизни человека, «когда взгляд вечности останавливается на нем». Здесь и наслаждение красотой природы, и любовь, и путешествия. Наряду с такими мгновениями мелькают картины жизни будничной, неприметельной, но по-своему прекрасной, потому что всплывают эти картины в сознании человека, томящегося в застенке. Автор пишет и о своих студенческих годах, занятиях в библиотеках, «хранящих память человечества», и о работе на радио, когда он, приба-

вив ноль к цифре, передаваемой гитлеровцами, довел информацию до полного абсурда и таким путем разоблачил геббельсовскую пропаганду.

В зарисовках прежней жизни бросается в глаза географическая пестрота и разнообразие. Действие происходит не только в самых разных местах Германии, но также в Нью-Йорке, Буэнос-Айресе, Риме, Неаполе, Лиссабоне, Лондоне, Кракове, в Финляндии и Аргентине, на пароходе, пересекающем Атлантический океан. Лес, озеро, море, горы, пампасы, заброшенный в тропической чаще индейский город, воспоминания юности, первых успехов в литературе — вся эта мозаика в целом создает представление об интересной, разнообразной, немного авантюрной жизни. В жанре «Мемориала» есть нечто общее с циклом Хемингуэя «В наше время».

Книга Вайзенборна провозглашает неразрывность гуманистических, демократических традиций в Германии и перекликается с лучшими произведениями немецкой антифашистской литературы, в частности с романами А. Зегерс. Подобно Зегерс, Вайзенборн стремится раскрыть величие духа людей, которые умирали, но не сдавались, не жертвовали своими передовыми убеждениями. Вайзенборн рисует антифашистов как лучших людей Германии, мужественных, стойких, принципиальных, верных своим идеалам и готовых на самопожертвование. Это те люди, которые, по меткому выражению писателя, погибли «на эшафотном фронте». Так он пишет о Харро Шульце-Бойзене: «Вот он стоит передо мной в гестаповском подземелье, молодой, талантливый, чистотой веет от него, он словно вестник грядущего, прошедший через нацистское чистилище... Здесь, в подвале, передо мной стояла надежда немцев, отважная, чистая, юная. Накануне рождества немцы повесили его в Плётцензее».

И каким разительным контрастом этим чистым благородным людям выступают озверевшие нацисты во главе с фюрером, которого Вайзенборн видел несколько раз. Писатель метко описывает те хитроумные инсценировки и режиссерские изощрения, к которым прибегало окружение Гитлера для возвеличивания и обожествления фюрера. «Чудовище с оплывшей физиономией», «проклятие Европы, наряженное в мундир, отвратительный и коварный паша» разыгрывал спектакль скромности и простоты, внушавший Вайзенборну гадливость и ненависть.

Стиль «Мемориала», его сюжет отражают контрасты настроения, мироощущения. Главы, посвященные воспоминаниям о мирной обычной жизни, написаны изящно, насыщены ассоциациями и размышлениями. Вот, например, автор вспоминает дни отдыха на Средиземном море. Это не просто радость бытия, чувственного удовольствия, здоровья, это еще и работа мысли, особая духовная радость от того, что Средиземное море — «море самой истории». Человек на море — это еще и «любопытный потомок, обозревающий историю», он думает о ходе времени, о закономерностях прогресса, вспоминает многосложное бурное прошлое народов, населяющих средиземноморский бассейн.

«Мемориал» проникнут лиризмом и философичностью. Глубоки по мысли эпиграфы к отдельным главам: «Счастье — это антипод одиночества, глубочайшее самоутверждение личности».

Чем меньше человек ощущает самого себя,
тем он счастливей.
Чем больше он думает о других,
тем меньше он ощущает самого себя.

Эти содержащие общечеловеческую мудрость афоризмы не случайны. Они формулируют то главное, стержневое в характере и образе мыслей людей, которые погибали «на эшафотном фронте».

К «Мемориалу» примыкает документальная книга о немецком антифашистском Сопротивлении «Безмолвное восстание» («Der lautlose Aufstand», 1953), в которой Вайзенборн, опираясь на документы, пишет о мужестве антифашистов и с гневом говорит о том заговоре молчания,

который существует в ФРГ вокруг этих героических людей, спасавших честь немецкого народа.

В книге использованы сообщения различных групп Сопротивления об их деятельности, результаты исследовательской работы по истории Сопротивления, судебные акты, письма, воспоминания и т. д. Вайзенборн подчеркивает, что он стремился к объективному и разностороннему освещению движения Сопротивления. Специальные разделы посвящены сопротивлению буржуазии, верующих, военных, рабочих, интеллигенции. Тем более важно отметить, что логика фактов заставила автора прийти к выводу о том, что с самого начала немецкого антифашистского движения рабочие были наиболее последовательными борцами против фашизма и понесли самые значительные потери.

В 1948 г. в составе делегации деятелей немецкой культуры Вайзенборн посещает Советский Союз.

В драме «Баллада об Уленшпигеле, Федерле и толстой Помпанне» («Ballade vom Eulenspiegel, Federle und von der dicken Pompanne», 1949) выведен Уленшпигель как действующее лицо Крестьянской войны в Германии. По признанию самого писателя, он сделал Уленшпигеля героем Крестьянской войны, «этой первой попытки немецкой революции», чтобы обратить внимание на такое оружие угнетенных, как «шутка, хитрость» [2]. Вайзенборн видит причину поражения крестьян в отсутствии единства в их рядах, в то время как реакция выступала сплоченно, и, по его мнению, этот исторический урок глубоко поучителен и для современности. Возглавивший восстание Уленшпигель — «крестьянский дурак», весельчак и забавник, высказывающий людям горькую правду о жизни. «У него сердце льва и голова лисицы»,— говорят о нем крестьяне, прославляя его храбрость и хитрость. Подобно другим драмам Вайзенборна, пьеса об Уленшпигеле не является отражением реальных исторических событий, но передает общую атмосферу бурной и трагической эпохи Крестьянской войны.

В предисловии к «Уленшпигелю» Вайзенборн высказывает ряд общих положений, характерных для его драматургии. Он заявляет, что сознательно стремится избегать двух «аристотелевских единств» — единства места и времени. Костюмы и освещение становятся основными компонентами театральной постановки. Действие разыгрывается на голой сцене на нейтральном фоне. В народном театре, театре античности, у английских драматургов елизаветинской эпохи, у Пискатора и Брехта находит Вайзенборн подтверждение своих эстетических убеждений.

Однако такие воззрения писателя не помешали ему творить и в другой «жизнеподобной» манере. Одновременно с «Уленшпигелем» была создана драма «Испанская свадьба» («Spanische Hochzeit», 1949). И как сообщает в предисловии к ней сам Вайзенборн, пьеса написана в соответствии с требованиями «трех единств», словно автор, ратующий и в теории, и в собственной художественной практике за разрушение и обновление традиционных форм, захотел вдруг испробовать их пригодность для своих творческих целей.

С 1951 г. Вайзенборн жил в Гамбурге, где организовал «Сцену для чтения» («Lektürenbühne»), своего рода экспериментальный театр, в котором актеры, сидя на сцене, читали текст пьесы, время от времени разыгрывая отдельные эпизоды. Вайзенборн считал, что, используя эту новую форму, можно значительно увеличить количество доведенных до зрителя и слушателя пьес, привлечь новую публику. В соответствии со своими общими взглядами на современный театр Вайзенборн утверждал, что предельная простота, отсутствие декораций возбуждают фантазию и воображение зрителей, сосредоточивают их внимание на самом тексте и в конечном счете — смысле пьесы. Писатель полагал, что «Сцена для чтения» предназначена по преимуществу для молодой публики.

---

[2] G. Weisenborn. Theater, Bd. 4. Berlin, 1967, S. 282.

«Сцена для чтения» была реализацией общих теоретических взглядов Вайзенборна на современный театр. В своих эстетических убеждениях Вайзенборн не остался одиноким, его взгляды разделяют многие деятели современной драматургии. Так, например, первое знакомство зрителей ГДР с «Дознанием» П. Вайса произошло в той форме, которую утверждала «Сцена для чтения» Вайзенборна. В Базеле подобный экспериментальный театр на рубеже 60—70-х годов создал Фридрих Дюрренматт.

В начале 50-х годов Вайзенборн организовал в Гамбурге «Драматургическую коллегию» («Dramaturgisches Kollegium»), своего рода постоянно действующий семинар драматургов, в состав которого входили главным образом молодые авторы, но были и маститые. На заседаниях «Драматургической коллегии» обсуждались общие законы драматургии, состояние современного театра, а также пьесы участников коллегии. Специальные заседания посвящались различным элементам драмы — напряжению, диалогу, фабуле.

В статье «Драматургия без точно обозначенного места действия» («Ortlose Dramaturgie») Вайзенборн формулирует свои эстетические принципы драматурга. Он отрицает не только дорогие декорации, но и декорации вообще, считая, что фабула «бьется в тисках декораций», он вновь ссылается на античный театр и театр елизаветинцев, в котором декорации отсутствовали. Вайзенборну кажется, что в драматургии без точно обозначенного места действия фабула развивается свободнее, следуя своим собственным внутренним законам. Резюмируя три главнейших положения драматургии без точно обозначенного места действия, Вайзенборн утверждает, что эта драматургия освобождает фабулу, освобождает сцену, активизирует зрителя.

Подобно Брехту, Вайзенборн считал, что современный театр должен освобождать ум и воображение зрителей от условностей обычного иллюзионного театра, побуждать их к сотворчеству, сопереживанию, домысливанию. Подобно Брехту, Вайзенборн полагал, что театр имеет своей конечной целью познание и изменение мира. Эпический театр и драматургию без точно обозначенного места действия («Ortlose Dramaturgie») Вайзенборн расценивал как два новых явления в немецком театре XX в. То, что Вайзенборн разграничивал эпический театр (т. е. театр Брехта) и свой собственный («Ortlose Dramaturgie»), не было случайностью. В критической литературе уже стало общим местом утверждение о воздействии Брехта на Вайзенборна. Действительно, театр Брехта и театр Вайзенборна обнаруживают большое типологическое сходство. Совместная работа над «Матерью» также не могла не оставить своих следов. Однако сам Вайзенборн объясняет созвучие своей драматургии и драматургии Брехта отнюдь не влиянием на него Брехта. В статье «Европейский и азиатский театр» («Europäisches und asiatisches Theater», 1962), отразившей впечатления Вайзенборна от поездок в Китай, где он усиленно изучал китайский классический театр, Вайзенборн утверждает, что и Брехт, и он сам находились под большим воздействием этого театра, следовательно, черпали из общего источника. Отсюда проистекают общие черты их драматургии, по мнению Вайзенборна.

Результатом увлечения Вайзенборна китайским классическим театром явились две пьесы: «Пятнадцать связок денег» («Fünfzehn Schnüre Geld») — переработка для европейской сцены китайской пьесы XVII в. и «Счастье наложниц» («Das Glück der Konkubinen») — своеобразная интерпретация старой китайской комедии.

В комедии «Три уважаемых господина» («Drei ehrenwerte Herren, 1951) едко высмеиваются недалекие обыватели провинциального городка, трусливые и беспринципные, готовые приспособиться к любому режиму, лишь бы он не затрагивал их интересы. Фантастическая комедия «Два ангела спускаются на землю» («Zwei Engel steigen aus», 1954) создана на основе приема «остранения» обычных явлений. Два фантастических существа спускаются в космическом корабле на землю. Жители другого мира, они с удивлением знакомятся с привычными для людей понятиями.

Их устами Вайзенборн резко осуждает войну, атомную и водородную бомбу, убийства, насилия, несправедливость, социальное неравенство. Все эти явления предстают в восприятии внеземных существ во всей своей нелепости, жестокости, неестественности. И только любовь, чуждая спустившимся на землю ангелам, живущим по законам чистого разума, предстает перед ними во всем своем магическом обаянии и силе.

Весьма плодотворным был для Гюнтера Вайзенборна 1956 год, когда появились такие значительные его произведения, как романы «Ясновидец» («Der Dritte Blick»), «Построено на песке» («Auf Sand gebaut») и драма «Потерянное лицо» («Das verlorene Gesicht»). Романы «Ясновидец» и «Построено на песке» вызвали недоброжелательные отклики официальной западногерманской критики, потребовавшей даже запрещения романа «Построено на песке». Оба произведения отличаются остро разоблачительной тенденцией, протестом против милитаризма и фашизма, а также ряда социально-политических институтов боннского государства.

В «Ясновидце» тесно переплетаются фантастика и реальность. В свое время Эрнст Гофман в романе «Повелитель блох» изобразил героя, который с помощью волшебного увеличительного стекла угадывает, о чем думают люди. Такой прием давал возможность с большим обличительным пафосом показать изнанку жизни, сорвать маски с лицемеров и лжецов. К подобному же приему прибегает Вайзенборн в романе «Ясновидец», главный герой которого Виктор Бель обладает чудесным сверхъестественным даром — «третьим взглядом», благодаря которому он читает самые сокровенные мысли других людей. Бель хочет использовать свою необычную способность на благо людям, но не может найти применения своим силам. Отчаявшись в возможности служить добру и правде и как бы мстя не понявшим его людям, Бель попадает в руки крупного дельца и прожженного циника Генриха Шютца, который использует Беля в своекорыстных целях. Генриху Шютцу противостоит возлюбленная Беля Од. В этой простой скромной девушке Вайзенборн подчеркивает внутреннюю силу, цельность натуры, моральную чистоту. Она пытается противодействовать тому растлевающему влиянию, которое оказывает на Беля Генрих Шютц.

Но Виктор Бель слишком слабый и бесхарактерный человек, чтобы бороться за изменение мира. Через роман проходит мотив возмездия за поругание правды. «Человек, продавший себя,— плохой борец» — в этих словах приговор Белю. Чтение чужих мыслей, разгадывание коммерческих тайн стоят Белю душевного равновесия и здоровья. Вся та грязь, которую он видит под покровом внешней благопристойности, как бы проходит через него, и Беля охватывает отвращение к людям, к жизни. Богатство не приносит ему подлинного счастья, а лишь мельчит характер. И когда Бель отваживается наконец на решительный шаг — на разоблачение негодяя, погубившего антифашистски настроенного отца Од, он не может справиться с преступником, и сам становится его жертвой.

Роман «Построено на песке» еще конкретнее и политически острее разоблачает быт и нравы западногерманской буржуазии, возрождающийся милитаризм, закулисные грязные махинации промышленников и дельцов, демагогию парламентаризма. В центре романа — молодой служащий мукомольного завода Клаус Буцбах, человек неподкупной справедливости и большой энергии. Случайно узнав, что при отбелке муки применяются химические вещества, весьма вредные для здоровья, он пытается воспрепятствовать этому, но его увольняют. Исследуя этот вопрос дальше, Буцбах узнает, что и другие продукты подвергаются в ФРГ химической обработке, которая вызывает страшные болезни. Однако для дельцов собственная выгода важнее, чем здоровье потребителей.

Начав борьбу с поставщиками отравленных продуктов, Клаус Буцбах впервые по-настоящему сталкивается с жизнью. Деятельность Буцбаха, издаваемый им разоблачительный бюллетень вызывают злобу тех, чьи материальные интересы оказываются затронутыми. С Буцбахом пытаются расправиться. Против него применяют заранее обдуманную провокацию,

подбивают на рискованные высказывания и объявляют опасным агентом. В романе хорошо описаны нечистоплотные приемы политической борьбы, коварный тайный террор, невидимый и неслышимый и тем не менее действующий безотказно. В скрытую травлю втягиваются канцелярии и ведомства. Буцбаха подвергают общественному остракизму, ему объявляют бойкот, который носит такой же организованный характер, как и предшествовавшая ему провокация. Буцбахом начинает интересоваться некая полулегальная профашистская организация, не останавливающаяся перед убийством.

Своим романом «Построено на песке» Вайзенборн как бы предвосхитил некоторые идеи романа Мартина Вальзера «Половина игры» (1970), в котором писатель резко критикует сами принципы современной буржуазной торговли. Во имя более скорого товарооборота придумывается система быстрого старения товаров, искусственного разжигания новых потребностей, которые вовсе не вызываются разумной необходимостью.

За перипетиями личной судьбы Буцбаха встает мрачная картина действительности ФРГ. Критическая позиция автора проявляется в изображении правительственного бюрократического аппарата, различных официальных учреждений и служб, в рассказе о том, как благоденствуют в ФРГ бывшие высокопоставленные чиновники Гитлера. Роман Вайзенборна проникнут антимилитаристскими настроениями. Разные люди, выведенные в нем, заявляют, что немецкий народ не хочет войны, гонки вооружений, американского вмешательства. Простые люди не понимают политики, согласно которой, чтобы избежать войны, надо еще больше вооружаться. «Политика теперь — дело такое серьезное, что одним политикам ее доверять нельзя!» — эта фраза как бы аккумулирует мнение народа.

Создается впечатление, что боннские власти являются чем-то внешним, извне навязанным народу и не выражающим его интересов. Писатель не раз акцентирует непрочность, как бы эфемерность окружающей жизни. Символическое значение приобретает сцена шумного бала, на который собрались сливки боннского общества. А в подвале дома, где идет бал, два монтера, чинящие проводку, говорят о том, что все здесь построено на песке, а «песок не бетон». Та же мысль о непрочности, ложной видимости и фальши проходит и через символический эпизод с неразорвавшейся, оставшейся от войны бомбой, погребенной под новым зданием банка. Попытка обезвредить бомбу кончается неудачей, и бомба так и остается лежать под фундаментом дома боннской миллионерши, которая сама живет под страхом катастрофы.

В романе встает тема личной ответственности, а его главный герой рисуется как человек, руководствующийся высокими принципами, а не соображениями выгоды. Но тема личной ответственности имеет и ретроспективный аспект. Во времена фашизма тысячи гнусных дел творились «по приказу», и поэтому после войны никто не чувствует за собой никакой вины. Писатель ставит вопрос, где же все-таки начинается личная ответственность отдающего приказ и подчиняющегося приказу, как провести границу между совестью и приказом — вопрос, который в разных вариантах звучит в произведениях других прогрессивных западногерманских писателей.

На протяжении всего романа подчеркивается, что Буцбах — наивный идеалист, вступивший в неравный бой. Он сравнивается то с Михаэлем Кольхасом, то с Парцифалем, то с муравьем, борющимся против локомотива. Идиллически благополучный и неопределенный финал романа несколько противоречит его внутренней логике. Однако в целом «Построено на песке» относится к числу честных и смелых разоблачительных произведений западногерманской литературы.

Драма Вайзенборна «Потерянное лицо» имеет подзаголовок «Баллада о смеющемся человеке». Используя сюжет романа Гюго, Вайзенборн создает пьесу, полную глубокого социального и этического смысла.

Мотив обезображенного, потерянного лица приобретает символическое значение: лицо всего народа изуродовано насилием. Маска смеха на лице Лафтера (так зовут у Вайзенборна человека, который смеется) выражает затаенную боль и возмущение, ибо властьимущие делают все для того, чтобы обезличить народ, превратить его в серую, тупую массу рабов.

Сильные мира сего в пьесе Вайзенборна уверяют, что лицо есть только у них. «У кого есть власть, у того есть и лицо». Лафтер приходит к выводу, что обрести свое лицо люди могут только тогда, когда восстанут против существующего порядка. Пьеса Вайзенборна была поставлена в ряде театров ГДР и ФРГ и вызвала много откликов в печати. Сам Вайзенборн выступил в качестве режиссера постановки своей пьесы в театре Бремена.

В творчестве Вайзенборна есть ряд произведений, в которых он протестует против атомного вооружения, предостерегает человечество от трагических последствий термоядерной войны. В 1958 г. Вайзенборн создает «Геттингенскую кантату» («Göttinger Kantate»), которую посвящает выступлению восемнадцати ученых Геттингена против вооружения атомной бомбой. Сам Вайзенборн назвал свою кантату «Призывом к действию». Она завершается «Хоралом разума», в котором звучит мысль о том, что люди упорно должны бороться против атомного оружия и, если они не осознают этого сегодня, завтра может быть уже поздно. Поставленная Эрвином Пискатором «Геттингенская кантата» стала примером политически острого агитационного спектакля.

Мужественным писателем, обеспокоенным судьбой человечества, проявил себя Гюнтер Вайзенборн в пьесе «Семья из Невады» («Die Familie von Nevada», 1958), не потерявшей своего злободневного звучания и в наши дни. В качестве эпиграфа пьесе предпосланы слова Эйнштейна: «Освобожденная энергия атома изменила все, кроме нашего образа мыслей, и мы катимся навстречу чудовищной катастрофе. Чтобы человечество осталось в живых, нам нужно изменить образ мыслей».

Мысль о фатальном противоречии между передовым техническим оснащением и внутренним духовным убожеством буржуазного мира проходит через всю пьесу, имеющую социально-фантастический характер. Подобно Чапеку, Вайзенборн в «Семье из Невады» как бы производит некий научно-технический, социальный и нравственно-психологический эксперимент, чтобы яснее и нагляднее раскрыть проблемы, волнующие человечество. Семья из кукол-манекенов с витрины водворена в пьесе Вайзенборна в пустыню Невада, где ей созданы «человеческие условия жизни» с тем, чтобы установить, что станет с куклами в результате атомного взрыва. Но волею автора куклы оживают, превращаются в людей, и разыгрывается подлинная человеческая трагедия.

В критической литературе уже отмечалось влияние на Вайзенборна немецкой экспрессионистской драматургии в лице таких ее представителей, как Георг Кайзер, Эрнст Толлер, Вальтер Газенклевер. Общее у этих писателей и Вайзенборна — некоторая абстрактность и отвлеченность образов, стремление показать человека вообще, персонификация идей, агитационность. На наш взгляд, можно также найти точки соприкосновения между Вайзенборном и драматургией Карела Чапека. Так же как и в пьесах Чапека, некое фантастическое допущение, искусственные обстоятельства в пьесе Вайзенборна помогают острее выразить социальные закономерности и нравственно-психологические коллизии.

В пьесе встает тема ответственности и морали ученого. Устами одного из персонажей высказана мысль: «если ученому неизвестно, к чему приведет его работа — к добру или к преступлению, это означает, что он живет по ту сторону морали». И действующие в пьесе ученые ожесточенно спорят. Если ученый-реакционер считает, что войны — это «биологические регуляторы истории» и «переполненная людьми эпоха опорожняется в гробы», то передовой ученый Джордан убежден в том, что «только мужественное жизнеутверждение ведет вперед, увеличивает энергию». Через некоторое время Вайзенборн переделал свою пьесу, назвал ее

«Семья из Макаба», перенес действие из Америки в фиктивное место и тем самым в какой-то мере ослабил ее конкретно-обличительную направленность.

Последний роман Вайзенборна «Преследователь. Записки Даниэля Бренделя» («Der Verfolger. Die Niederschrift des Daniel Brendel», 1961) поднимает целый комплекс общественных и этических проблем, весьма характерных для западногерманской литературы. Тема непреодоленного фашистского прошлого, расчета с прошлым, стремление призвать к ответу нацистских преступников, мотивы совести, личной ответственности, вины, выбора, соучастия и решения — все эти встающие в романе Вайзенборна проблемы сближают это произведение с творчеством таких, например, западногерманских писателей, как Вольфганг Борхерт, Вольфганг Кеппен, Мартин Вальзер.

Главный герой романа Даниэль Брендель преследует Пауля Риделя, предателя и доносчика, шпика гестапо, на совести которого «целое кладбище могил». Ридель выдал гестапо подпольную группу Сопротивления, в которую входил Брендель, и многих других людей. Брендель уверен в том, что не личная неприязнь сделала его непримиримым врагом Риделя, не личная неприязнь заставляет его каждую ночь, сидя за рулем тяжелого лимузина, караулить Риделя в надежде, что ему удастся, раздавив преступника машиной, совершить акт справедливого возмездия. Сначала Брендель пытается восстановить справедливость через суд. Но адвокат, к которому обращается Брендель, уверяет его, что время меняет все оценки и суждения, что преступление, совершенное несколько лет назад, сегодня никого не волнует, что в мире возмездия не столько же, сколько вины, что вина очень часто остается неискупленной, а зло и преступление ненаказанными... В сущности, адвокат предстает как трезвый, расчетливый циник, который уживается с любым режимом, искусно лавируя в водовороте времени.

Еще более страшен судья К., тот самый, который вынес смертный приговор «Серебряной шестерке». Он занимает тот же пост, что и при фашизме, и этот факт не нуждается в комментариях. Судья К. делает вид, что совершенно не помнит Бренделя. Он даже пытается лицемерно уверять, что очень страдал, вынося смертные приговоры. Сам Пауль Ридель уверен в своей безопасности в условиях ФРГ. После первого замешательства от встречи с Бренделем, которого он считал мертвым, Ридель начинает угрожать своему преследователю, цинично заявляя, что привлечет Бренделя к ответственности по обвинению в клевете.

Брендель узнает много горьких истин о юстиции ФРГ, о круговой поруке, сознательном желании забыть фашистское прошлое, о том, что «вчерашние преступники не только не несут наказания, а иной раз даже награждаются за усердие». Адвокат требует от Бренделя доказательств и свидетелей, и Брендель тонет в трясине крючкотворных уловок, убеждается в том, что в ФРГ практически невозможно через суд призвать к ответу нацистского преступника. Его охватывает чувство безнадежности, одиночества, бессилия. И он выносит свой приговор — приговор одиночки, бросающего вызов обществу, в котором под покровом забвения прячутся самые гнусные преступления. Считая, что «забвение — это мерзкий растлитель душ», он хочет судить Риделя судом своей совести, судом справедливым и честным.

Случай сводит Бренделя с Евой Ланг, певицей из «Серебряной шестерки», мужественной женщиной, с которой в дни войны Бренделя связывала самая искренняя любовь. Однако и Ева отказывается быть свидетельницей. Она полагает, что причины всех бед в самом обществе, ей кажется, что новые поколения, может быть, учтут опыт отцов, и она хочет посвятить себя воспитанию нового поколения. Все эти добрые намерения Евы в сущности весьма наивны. Ева, такая решительная и смелая в антифашистской борьбе, на этот раз отступает, она не в состоянии противопоставить что-то реальное торжествующему злу.

В страшной внутренней борьбе с самим собой Бренделъ приходит к выводу, что путь Евы правильный, что «вскрыть причины — гораздо важнее», что никогда уже он не испытает радости, если убьет человека, а проведет остаток жизни «в полумраке, в сумеречном свете своей вины».

Финал романа дает возможность разных толкований. Можно сделать вывод, что отдельный человек не имеет морального права приговорить другого к смерти и совершить акт возмездия, каким бы мерзавцем ни был преступник. А может быть, герой понял, что устранение одного преступника ничего не изменит в жизни? Недаром Бренделю кажется, когда он поджидает в своей машине Риделя, что все человечество «напряженно следит за двумя крошечными, как мошки, противниками на арене — один из них поджидает другого, а другой очень медленно приближается — словно исход их поединка имеет для человечества хоть какое-нибудь значение, а сам поединок повторяется изо дня в день». В этом рассуждении горькая ирония над самообольщением Бренделя, пытающегося что-то изменить в этом мире, где все повторяется. Таким образом, глубокие внутренние сомнения в целесообразности и правомерности мщения заставляют Бренделя в решающий момент повернуть руль машины. Роман кончается вопросом, обращенным героем и к самому себе, и к другим людям.

И эта связь единичного, частного случая с устройством общества, это расширение моральной проблематики единичного случая до всеобщей значимости определяют важнейшую особенность и ценность романа Вайзенборна. Вместе с тем в романе остается открытой возможность привлечь Риделя к суду, снова найти Еву, убедить ее выступить в качестве свидетеля.

Как и многие другие произведения Вайзенборна, «Преследователь» очень искусно построен. Композиция книги представляет собой стремительное чередование настоящего и прошлого. Настоящее — это напряженное ожидание в машине, и каждая глава точно обозначает время. Если первая называется «Три часа утра», то последняя фиксирует: «Четыре часа и одна минута». Таким образом, из настоящего времени берется только час. А прошлое — это вся жизнь Даниэля Бренделя, это история группы «Серебряная шестерка», которую предал Ридель, это трагическое время фашистской диктатуры. Многое вспоминает, о многом думает Бренделъ в течение часа, который, таким образом, предстает как предельно спрессованное, уплотненное время. В его сознании возникают то картины прошлого, то он снова возвращается в настоящее. Чередование разных временных пластов придает роману динамичность, остроту, занимательность. В «Преследователе» Вайзенборн продолжает тот принцип монтажа, на котором был построен его «Мемориал».

Для Вайзенборна — романиста и драматурга характерно большое мастерство в построении общественно значимого сюжета, его произведения читаются с неослабевающим интересом, и один из секретов этого умения захватить читателя состоит в крутых поворотах фабулы при соблюдении главной идеи книги.

В 1964—1967 гг. в ГДР в издательстве «Хеншель» вышли четыре тома пьес Вайзенборна под общим заглавием «Театр». В послесловии к изданию писатель указывал, что все его пьесы объединяет желание «изменить человека, того самого, который, покрытый рубцами, вышел из войны и который принялся за строительство нового мира. Они имеют своей целью показать, что до сих пор человечество и война были неразлучны, как рана и нож, и что это положение следует изменить» [3].

Изданный в ГДР четырехтомник пьес Вайзенборна побудил литературоведов к новому осмыслению его театра. Обобщающий характер имеет статья Гансйорга Шнейдера «Театральная практика Гюнтера Вайзенборна» [4]. В статье подчеркивается тематическое и формальное разнообразие

---

[3] G. Weisenborn. Theater, Bd. 4, S. 308.
[4] «Sinn und Form», 1968, N 6.

пьес Вайзенборна, гуманистический злободневный характер его творчества, стремление писателя занять четкую позицию по отношению к важнейшим общественным проблемам своего времени, а также тесные связи Вайзенборна с ГДР.

«Едва ли можно говорить об этом авторе, не затрагивая вопроса о его отношениях с Брехтом»,— пишет Г. Шнейдер и дает свой обстоятельный ответ на этот вопрос. Он указывает на общие черты театра Брехта и Вайзенборна — балладическое начало в структуре многих драм, использование сонгов, простоту языка, а также единство гражданской позиции драматургов, их стремление воздействовать на зрителя, пробудить его политическое сознание. Вместе с тем, по мнению Г. Шнейдера, театр Вайзенборна «организован иначе, чем театр Брехта». Г. Шнейдер ссылается на мнение критика Пауля Риллы, утверждавшего, что Вайзенборн «не рассказывает, он видит и слышит». Вопреки тенденции к эпизации, которую сам Вайзенборн считает основной закономерностью современного театра, он не отказывается от обычных театральных приемов, он стремится захватить и потрясти публику и через вчувствование (Mitfühlen) достичь совместного мышления (Mitdenken).

Существенные расхождения между театром Брехта и Вайзенборна проявляются, по мнению Г. Шнейдера, «в различных пропорциях между действием и воздействием, сценой и публикой, актером и ролью»[5]. Вместе с тем вслед за Брехтом Вайзенборн считает, что театр должен помогать преобразовывать общество, улучшать человека — в этом его назначение. Сцена для Вайзенборна — место битвы за передовые идеалы времени. Вайзенборн выступает как драматург-практик, хорошо знающий театр, сцену.

Гюнтер Вайзенборн умер в марте 1969 г. В ГДР отклики на его смерть появились под весьма выразительными заголовками: «Он никогда не прекращал борьбы» («Neues Deutschland», 30. März 1969), «Он был одним из «партизан» мира» («Berliner Zeitung» 28. März 1969), «Борющийся гуманист и антифашист» («Berliner Zeitung», 27. März, 1969). В последней из названных статей указывалось, что произведения Вайзенборна переведены на 17 языков и изданы общим тиражом 1,5 миллиона экземпляров.

А в 1977 г. к 75-летию со дня рождения писателя «Нойес Дейчланд» поместила статью Райнера Кернлля «Он был и остается для нас соратником и товарищем», в которой автор утверждал, что легко представляет себе Вайзенборна, сидящим на состоявшейся в Софии в 1977 г. Международной писательской конференции, проходившей под девизом «Писатели и мир. Дух Хельсинки и долг мастеров культуры». Автор характеризует Вайзенборна как писателя, который боролся «за солидарность народов, за сохранение мира, за социальный прогресс».

---

[5] Там же, стр. 513.

Глава четвертая

ГОТФРИД БЕНН

Творчество Готфрида Бенна пользовалось особым вниманием в течение полутора десятилетий после второй мировой войны. В это время было впервые опубликовано многое из написанного им за двенадцать лет фашистского режима. Печатались новые произведения, переиздавались стихи и проза 10—20-х годов. Большое число исследований, посвященных Бенну, также приходится на 50-е — начало 60-х годов [1]. Для многих молодых поэтов Готфрид Бенн был одной из самых значительных фигур в немецкой поэзии. Эстетическое кредо Бенна оказывает заметное влияние на развитие западногерманской лирики в течение целого десятилетия.

Необычайный резонанс, который получило творчество Бенна в Германии после разгрома фашизма, имел свои причины. Поэзия и проза Бенна, по видимости не соприкасавшиеся с политическими запросами дня, в то же время предлагали выход из духовного вакуума первых послевоенных лет в мир «высокого» одиночества, героизировали возведенную в принцип изолированность и всеобъемлющий скепсис по отношению к любого рода политической и общественной активности. Поэзия Бенна находилась в странных, но показательных отношениях с действительностью XX в. Писатель считал себя представителем своего времени, или, как он говорил, фенотипом текущего столетия. Он жил, несомненно, претендуя на выражение существенных горьких истин о сегодняшнем человеке и человечестве. Его стихи и на самом деле были продуктом времени. Но само время — реальная действительность — изгонялось Бенном из созданного его творчеством мира. То, что он называл характерным сознанием современника, было сознанием человека, выключавшего себя из действительности, принимавшего за единственно возможную позицию совершенную изоляцию, замкнутость.

1

Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1886—1956) родился на севере Германии в семье протестантского пастора. По воле отца он занимался теологией и филологией в Марбургском и Берлинском университетах, но вскоре перешел к медицине. Среди многочисленных специальностей Бенна были венерология, дерматология, психиатрия, патологическая анатомия. Врачебную практику Бенн не оставлял всю жизнь, опубликовав не один десяток медицинских статей. Он считал себя сыном века науки. Естественнонаучные и медицинские знания оказали несомненное влияние на его творчество.

Слава Бенна-поэта имела два взлета. В свое время сенсационное впечатление произвели его первые поэтические сборники («Морг» — «Morgue», 1912, и «Плоть» — «Fleisch», 1917). На общем фоне экспрессионизма, в русле которого развивалось раннее творчество Бенна, они поражали скепсисом по отношению к человеку. В 20-е годы известность Бенна все более нарастала. В 1932 г. он был избран членом Прусской академии искусств. К этому времени его стихи уже были переведены на ряд европейских языков.

[1] Библиография произведений Г. Бенна, а также исследований о нем — E. Lohner. Gottfried Benn. Bibliographie, 1912—1956. Wiesbaden, 1958.



Готфрид Бенн.
Фотография, 1950

Многих почитателей творчества Г. Бенна глубоко поразила та позиция, которую он занял по отношению к фашизму. В 1933 г. поэт выступил с позорной речью и несколькими публичными заявлениями, прославлявшими Третий рейх. Он не покинул академию, когда с приходом Гитлера к власти она превратилась в орудие нацистской пропаганды. По существу, Бенн был единственным действительно крупным немецким писателем, воодушевившимся некоторыми идеями национал-социализма.

Увлечение Бенна национал-социализмом было недолгим. Со своей стороны нацистское руководство «культурой» не могло не распознать чужеродный элемент в этом рафинированном представителе европейского духа. За годы нацистского режима были изданы лишь два сборника стихов Бенна («Ausgewählte Gedichte», 1936, и «Gedichte», 1936), а с 1936 г. он не издавался: на его произведения был наложен запрет, а сам он исключен из Имперской палаты письменности. В 1943 г. за свой счет ничтожным тиражом он публикует двадцать два новых стихотворения (сб. «Zweiundzwanzig Gedichte»). Остальное, написанное им, оставалось неизданным.

Новый взлет интереса к Бенну относится, как уже говорилось, к середине века [2]. В Швейцарии, а затем в ФРГ один за другим выходят сборники его стихов — «Статичные стихи» («Statische Gedichte», 1948), «Упоенный поток» («Trunkene Flut», 1949), «Фрагменты. Новые стихи» («Fragmente. Neue Gedichte», 1951), «Дистилляции. Новые стихи» («Destillationen. Neue Gedichte», 1953), «Aprèslude» (1955), а также его проза. В 1954 г. Г. Бенну была присуждена премия имени Бюхнера.

Большинство его послевоенных поэтических сборников включает как новые, так и старые стихи. Такое соединение органично: хотя творчество Бенна изменялось от десятилетия к десятилетию, оно в то же время оставалось на редкость верным основополагающим для автора идеям.

2

В произведениях, написанных после разгрома фашизма, в конце 40-х — середине 50-х годов, Бенн утверждал нигилизм, являвшийся основой его художественного мировосприятия начиная с первых экспрессионистских стихов и прозы. Его творчество в 10—20-е годы весьма отличалось от творчества его тогдашних литературных соратников. Бенн был близок экспрессионизму в отрицании действительности. Однако он решительно отвергал ту социальную утопию всеобщего братства и справедливости, которую возвещали экспрессионисты. Вера в осуществимость ве-

[2] Резко отрицательную оценку творчества Бенна в связи с его увлечением фашизмом дает в это время В. Мушг: W. M u s c h g. Die Zerstörung der deutschen Literatur. Mainz — Wiesbaden, 1956. Восприятию творчества Бенна в исторической последовательности посвящена антология: G. B e n n. Wirkung gegen Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hrsg. von P. U. Hohendahl. Frankfurt a/M., 1971.

ковых мечтаний человечества вообще невозможна для Бенна. «Вечный мир на земле, вечная весна на Северном полюсе»,— иронизировал он в 1932 г. в ответе на анкету журнала «Ди литераришe вельт» о реальности долгого мира [3]. И еще через двадцать лет, отвечая на вопрос газеты «На что мы должны возлагать надежды?»: «...Надеяться — значит иметь ложные представления о жизни, о том, чего она требует и что может предложить...» (IV, 332).

Мысль Бенна отличалась безнадежностью, которую он убежденно выдавал за абсолютную трезвость. Он отрицал возможность совершенствования человека, общества, мира. В этом смысле писатель всегда воспринимал жизнь как неподвижную. В дальнейшем, как представлял себе Бенн, человечество будет стремиться лишь к удовлетворению своих материальных нужд и к социальному уравнению. В подобных целях Бенн не видел единственно в его глазах важного нравственного содержания. Социализм в интерпретации писателя — учение чисто прагматическое. Его суть исчерпывалась, по Бенну, девизом: как можно меньше страданий, как можно больше удобств.

Среди немецких писателей XX в. именно Бенн испытывал сильнейшее влияние философии Ницше, отрицавшей достижения прогресса, истории, гуманизма, рационального знания. «Фоном для нас был Ницше»,— писал Бенн за год до смерти, в 1955 г. (IV, 383). С утратой к концу отошедшего столетия общезначимой системы нравственных ценностей, с крушением в буржуазном мире понятий прогресс, мораль, добро, считал Бенн, человек стал единицей, замкнутой в самом себе. Его безответственное своекорыстие породило социальную неудовлетворенность. Современный человек со «зрачками, обращенными внутрь», замечающий, кроме себя, лишь клочья доступной его восприятию действительности,— единственный человек, которого видел и о котором писал Бенн,— не был способен выдвинуть новые духовные идеалы.

Нигилизм, объявляемый Бенном естественным средством трезвого восприятия современного мира, был для него всеохватывающим. «Речь шла уже не о распаде отдельной личности и даже не о ветхости расы, континента, социального порядка или системы — случилось нечто, имевшее гораздо более широкий размах: ощущалось отсутствие будущего для целого проекта творения» (II, 219).

Программный поэтический сборник 1948 г. Бенн назвал «Статичные стихи». С первых шагов в литературе и вплоть до последних произведений одной из неизменных особенностей его творчества оставалась статика.

В строе его фразы часто заметно преобладание существительных. Некоторые стихотворения Бенна разных лет кажутся реестром предметов («Банан» — «Banane», 1925; «Поздно» — «Spät», 1953). Но суть не в увлечении техникой монтажа, никогда специально не занимавшей Бенна.

Главное значение в стихе Бенн придавал слову как таковому, рождавшему широкий ареал ассоциаций и значений, а не связи слов, не развитию мысли. Стихотворения Бенна обычно «разворачивают», а не развивают эту мысль, ибо выраженное стихотворением в какой-то мере содержится и в каждой его строчке. Стихотворение представляет собой формально замкнутое, статичное, закругленное целое:

Астры — дни налитые,
Заклинания, чары, зов,
Медля, держат боги благие
В равновесии чаши весов.

Пер. Б. Чулкова

Статика, остановленное движение является и одной из главных тем, многообразно варьируемых в поэзии Бенна.

---

[3] G. Benn. Gesammelte Werke. Hrsg. von D. Wellerschoff. Wiesbaden, 1959, Bd. 4, S. 238. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

В стихотворении «Астры» все замедлено, уравновешено, остановлено. Ничто не движется. Ни одна чаша не тянет вниз. Все легко, невесомо. Подобное положение вещей в мире не раз описывалось Бенном. В позднем стихотворении «Меланхолия» («Melancholie» — написано в 1954 г., опубл. в сб. «Aprèslude») звук струн так же парит в воздухе, как ароматы цветов, как легкое, словно крыло, развевающееся платье. В написанном за год до смерти стихотворении «О том, что плохо» («Was schlimm ist») Бенн говорил, что хуже всего умирать летом, «когда кругом светло, а земля легка для лопат». Как будто сама собой, без всякой натуги поднимается эта земля, как будто ничего не стоит ей отделиться от своей массы и перейти в пределы другой стихии — воздуха.

Но странное дело. Легкость у Бенна непременно связывается с почти физически ощутимой тяжестью. Ведь то, что висит неподвижно, будь это даже птичье перо, напоминает о своей весомости уже потому, что его положение неестественно. «Опять придет зима,— писал Бенн в прозе 1949 г. «Птолемеец»,— цвет и покой бронзы лежат над городом, и паутина проступает яснее» (II, 242). В этой фразе все характерно. По-прежнему перед читателем состояние, а не движение. Будущее только маячит впереди: пока оно еще «втянуто» в настоящее. Но ощущение неподвижности выражено и по-другому. Кружево невесомой осенней листвы, где все — неустойчивость, все — движение, видится автору в ином качестве. Бронза — излюбленный цветовой отлив в его стихах и прозе — воспринимается одновременно и как давящая тяжесть металла. «Цвет и покой бронзы» — эти несколько слов, прочтенные вне контекста, вызывают ассоциации с безнадежным холодом памятников, смертью, непоправимостью. Знакомое состояние взвешенности («лежат над городом») таит в себе ощущение оцепенелости.

Над миром Бенна разлита тяжесть. В разные годы, будто признаваясь в этом, он писал о «мраморном цветении магнолии», о «шиферно-сером потоке». В его действительности различимы две субстанции. Что-то в ней хрупко и явно безжизненно (как засохшие листья на деревьях осенью) и существует поэтому в мертвой отдельности, будто окруженное призрачной оболочкой. Но это лишь конечное состояние и последняя фаза предшествовавшего процесса, когда все живое прижато, скручено, сдавлено невидимым глазу прессом («вдавленные жертвы» в стихотворении «Сны, сны» — «Träume, Träume», 1934), все втянуто в сумятицу хаоса, в бездонность, увлечено динамикой «упоенного потока». «Вначале был поток»,— перефразирует Бенн первые слова «Книги бытия».

Бенн неоднократно сравнивал свою поэзию с потоком раскаленного стекла. Но в какой-то миг движение останавливается. Жар побежден холодом. От сечения через века («поперечное сечение» — частое слово Бенна об искусстве), от огромного разлета пространства («перенасытить себя географией» — считал он своей задачей) остаются сгустки, фрагменты, детали. «Упоенное течение», «река» — повторяющиеся эмблематические образы его творчества — преграждаются препонами (этот процесс метаморфически описан в стихотворении «На плотине» — «Am Brückenwehr», 1934).

В поэзии Бенна образ обычно несет в себе разные временны́е пласты. Статика служит опознавательным знаком настоящего, современного состояния мира и человека. В раннем сборнике «Морг» сам замысел заставляет показать человека как неживой предмет. Эта мысль еще более заострена дерзким уподоблением препарированного трупа вещи: маленькая астра торчит, как из вазы, в разверстой груди утопленника (стих. «Kleine Aster»). Но и мертвые тела напоминают случайными позами о когда-то кипевших в них страстях.

В 20-е годы поэзия Бенна стремилась передать изначальную полноту бытия. Современность сопряжена с древностью; Восток и Запад встречаются на излюбленном Бенном Средиземноморье — месте пересечения разных культур и эпох. Многообразие географических, зоологических, ботанических наименований (кондор, кактусы, лианы, но и липа, рябина,

крот); реальность большого города и миф — «геология» культуры, «геология» человечества; быстрая смена планов от частного ко всеобщему; смена ракурсов и точек, с которых увиден мир,— вся эта многообразно представленная разнослойность жизни парадоксальным образом сочеталась с классической четкостью формы, симметричностью антитез, обычными для Бенна (особенно в эти годы) параллелизмами, повторяющимися началом или концовкой строф. При пугающей многодонности увиденного им бытия — правильные, однообразные ритмы; при намеренном разнобое лексики — почти постоянные рифмы, которые Бенн всегда понимал как «упорядочивающий принцип и контроль внутри стиха» (I, 514). Сама строгость формы накладывала оковы — сдерживала и умеряла. Бенн принадлежал к тем, для кого будто были живы в XX в. идеалы классической завершенности. Та же «классичность» была свойственна поэзии Т. С. Элиота, романам Э. Юнгера, многим произведениям сюрреалистической живописи (Кирико). Но это была мнимая классичность. Успокоение достигалось ценой отчаяния — признанием бессмысленности любой активности человека на земле» [4].

В 20-е годы Бенн с интересом воспринял труды философа и известного биолога-виталиста Ганса Дриша (его книга «Философия органического» вышла в свет в 1921 г.), откуда и заимствовал уподобление истории человечества геологическим катаклизмам [5]. В обоих случаях главное, полагал Бенн,— случайное распределение материи. И в истории, и в геологии действуют процессы собирания, уплотнения, сжатия, при которых непредвиденные сочетания приводят к непредвиденным результатам. Значительность исторических событий он измеряет количеством жертв, в которое они обошлись человечеству.

Известный западногерманский поэт Карл Кролов не без оснований отмечал в лирике Бенна влияние декадентства 900-х годов с его культом сладостного умирания [6]. Однажды Бенн написал, что не в силах видеть расцвет и цветение, столько в них напряжения, предвещающего неизбежный конец. Цветок, приобретающий в его поэзии почти символическое значение,— царственная роза. «Тяжелая роза» — писал он не раз, будто взвешивая готовые опасть лепестки. Статичность, невольное оцепенение, полдень как миг вне времени, на перевале между двумя половинами дня, как будто скрывают в себе тот самый призыв к полнокровному ощущению быстротекущего мига, который отличал и мироощущение декаданса 900-х годов.

И все-таки сходство приблизительно. В поэзии Бенна иная, чем в декадансе начала века, степень драматизма. Мир отодвинулся, стал чужим, «крутится по чужим орбитам». Чужое навязано, привнесено извне. Цветущие розы получают страшное уподобление, в котором перестают быть сами собой — их красота тушится гнетом действительности («кромка ран — кромка роз»). И, это сказано с твердой определенностью, «вкус денег в уплату Харону под языком у каждого».

Состояние сладостного умирания (тоже своего рода идиллия!) незнакомо Бенну. В реальности, какой он ее видел, происходили более страшные процессы. В образном строе бенновской поэзии они выражены медленным стиранием отчетливо нарисованной и как будто совершенно статичной картины. В стихотворении «Valse triste» (1936, вошло под названием «Пролог» в сб. «Стихотворения» 1936 г., перепечатано в сб. «Упо-

---

[4] Д. Веллерсхоф справедливо оговаривает мнимую классичность формы у Г. Бенна: его целое — не «спокойная уравновешенность всех частей», а сосуществование сохраняющих самостоятельность фрагментов» (D. Wellershoff. Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. München, 1976, S. 196).

[5] Геологические термины — четвертичный период, травертин, талассогенный — занимают в его стихах не меньшее место, чем термины биологические (фенотип, регрессия, церебрация и т. п.). С этими двумя специальными лексическими сферами соперничает по частоте словоупотребления разве что античность, уравновешенная, однако, сугубо современной обиходной речью, даже жаргоном.

[6] K. Krolow. Jugendstil und Gottfried Benn.— G. Benn. Wirkung gegen Willen, S. 260—262.

енный поток»), навеянном музыкой Сибелиуса, упоминается о двойном расставании, расставании, возведенном в квадрат: поток уносит не только розы, но и их лепестки отдают сначала свой цвет — «краски текут в море». Такова, по Бенну, и судьба человека: он все дальше отступает в «глубокую синеву теней», отрешившись сначала от неистовства «природы и народов, от трепета победы». Ход стихотворения порой напоминает у Бенна воспроизведенный в обратном порядке процесс проявления фотографии: изображение меркнет, теряет определенность, уходит вглубь. Так Бенну видится осень:

Die Bilder werden blasser,
entrücken sich der Zeit,
wohl spiegelt sie noch ein Wasser
doch auch die Wasser ist weit

Образы бледнеют,
отрешаются от времени,
их еще отражает где-то вода,
но и эта вода далека.

«День, которым кончается лето», 1937.

В позднем стихотворении «Эпилог 1949» («Epilog 1949») из сборника 1949 г. «Упоенный поток» Бенн прямо связывает этот процесс выцветания, отдаления с оскуднением мира, его «предсмертной синевой». Отделяются слой за слоем пласты привычной жизни. Люди уходят постепенно, «листок за листком». Человек и вещь теряют свое лицо. Реальность скудеет. «Формы тают» (стих. «Плакат», 1917).

Сокровенное представление Бенна о жизни, как оно выразилось в его стихах, можно было бы графически изобразить в виде постепенно выпрямляющейся дуги. О сходстве жизни с дугой Бенн писал неоднократно (стих. «Мы чертим большую дугу» — «Wir ziehen einen grossen Bogen», сб. «Фрагменты», 1951). Кривая постепенно выравнивается, дуга превращается в плоско стелющуюся линию. Наползающие туманы сравнивают все выступы земли, обволакивают все ее бугры (стих. «Туманы» — «Nebel», впервые опубл. в сб. «Schutt», 1924). Травы шумят и клонятся, прикрывая все трещины. Neigen — клониться, опускаться — частый глагол в поэзии Бенна. В его стихах «стоит и клонится» лето. Тяжелая минута «опускается» на человека. «Быть — падать — не считать дни»,— пишет он в стихотворении «Гладиолусы» («Gladiolen», сб. «Фрагменты»). Умирающему человеку предложено в этой поэзии растечься: «пролей темное вино на землю» (стих. «Часы, потоки» — «Stunden, Ströme», 1926). Да и сам поток, в который превращаются потерявшие форму и назначение предметы, есть лишь все та же выравнивающая горизонталь («поля сползают с холмов»,— писал Бенн в упомянутом стихотворении).

Статичные образы Бенна не имели проекции в будущее. Однако они долгое время вбирали в себя иную сферу — память о давности, юнговское «коллективное подсознательное», миф. «Поперечное сечение» через века шло у него в одном постоянном направлении — вниз к древности, к нерасчлененному хаосу.

Вернуться вспять, за первый день творенья,
Комочком слизи в теплый мрак болот,
Где жизнь и смерть, зачатье и рожденье —
Все в дреме соков медленно течет.

«Гимн», 1913. Пер. А. Карельского

Уровни нервной системы, соответствующие инстинктам, писал Бенн в 1930 г. в статье «Строение личности» («Der Aufbau der Persönlichkeit»), гораздо древнее тех, что рождают мысль. На основании этой бесспорной биологической аксиомы он строил произвольный вывод о ложном пути, по которому пошло развитие человечества, о гибельности разъедающего душу интеллектуализма, о церебрации личности («Verhirnlichung, Zerebration»). «Мозг — ложный путь» — говорилось еще в стихотворении «Плоть» из одноименного сборника.

Писатель ярко выраженного интеллектуального склада, Бенн писал в то же время о непродуктивности многовековой работы человеческой мысли. Как утверждал он, все великие представители белой расы — «Дюрер, Гёте, Бетховен, Бальзак — все!» — занимались в течение последних пятисот лет исключительно тем, что пытались преодолеть или по крайней мере затушевать свой нигилизм. По Бенну, такие усилия тщетны.

В его поэзии обществу противопоставлялась «природа», гуманистическим идеалам — стихийные начала, современной цивилизации и демократии — прасуществование.

Важнейший для Бенна узел идей и абстрактных умозаключений конкретно и картинно воплощает в его поэзии море. Будто специально вычерченная графическая эмблема, море идеально соединяет в себе тот образ изначального существования, который волновал Бенна. Оно беспредельно и в то же время замкнуто четкой линией берегов (приблизительное соответствие овалу, кругу, также имело для Бенна особое значение как графический символ самодостаточности). Бурно волнуясь, оно не выходит из своих границ («неподвижный простор»,— писал Бенн о морской стихии). Тысячелетия, растворившись в его неизменности, не ощутимы. «Никогда» и «всегда» здесь будто сомкнулись. И вся жизнь, «все пять знаменитых континентов» — лишь «стесняющая его помеха» (стих. «Мелодии» — «Melodien», сб. «Избранные стихотворения», 1952). В ряде стихов Бенн уподобляет море раковине, содержимое которой не изведано и таинственно. В море, в беспредельности, писал он, сходятся истина и безумие. Все теряет свою узкую определенность, сбрасывает форму, лишается отпечатка индивидуального, растворяется в его огромности. Море — идеальное осуществление той великой равнины, горизонтальной плоскости, на которой нет ни одного самонадеянного выступа, горделиво возносящейся вверх вершины, ничего, что могло бы строптиво противостоять его монотонности. «Глаз скользит по горизонту, не знающему ни одной вертикали»,— писал Бенн еще в 1916 г. в стихотворении «Путешествие» («Reise»).

Погружение в «море», в «теплый мрак» первозданного мыслилось как освобождение современного человека от его «самоуверенного индивидуализма», от страсти к самостоятельной мысли, от тщетного расчета на «иссушающий душу» разум. «Сила» и «жизнь» должны были подняться «со дна», поглощающего все индивидуальное. «Остров, такой маленький, как птица над морем, почти как кучка золы и все же полный силы»,— писал Бенн в одном из самых известных своих стихотворений «Остров Пасхи» («Osterinsel», 1927). Клочок земли, отграниченная четкими контурами неподвижность, таит в себе неисчерпаемую магическую энергию. Нависнув, как птица, над морской пучиной, он немощен в своей материальной малости. В этой своей сути он «не перспективен» для любого развития. Но бесконечна энергия, вливающаяся в него из глубин, со дна, может, еще более удаленного, чем то, что покрыто водорослями. Те же глубины во временном исчислении подчеркнуты в названии: остров Пасхи — древняя забытая культура, дух древних народов, исчезнувших с лица земли.

С подобной точки зрения бессмысленным казалось всякое развитие. Действие, процесс, становление — вечное werden — кажутся Бенну «отвратительной недостаточностью при чудовищных надеждах» (I, 414). «За необоснованностью» отрицалась кардинальная для немецкой классики идея, нашедшая отражение и в творчестве крупнейших писателей-гуманистов XX в., о бесконечных возможностях развития и воспитания человека [7].

Поэзия Бенна вплоть до последних предфашистских лет была попыткой интенсифицировать мгновение, защитой настоящего перед лицом будущего, противопоставлением — sein — werden. В напряженнейшее для

[7] «Nicht mehr stirb und nicht mehr werde: formstill sieht ihn die Vollendung an»,— писал Бенн, перефразируя Гёте, в стихотворении «Кто одинок» («Wer allein ist», сб. «Избранные стихотворения», 1936).

Германии время, за два года до прихода фашизма к власти, в речи, посвященной Генриху Манну («Rede auf Heinrich Mann», 1931), Бенн также парадоксальным образом отрицал активность духа, действие, демократию, страстным поборником которой был прославлявшийся им писатель. Эта речь, как и другие выступления Бенна того времени, откровенно выразила позицию писателя на ближайшие следующие годы. Впрочем, его позиция складывалась исподволь и еще в 20-е годы была с тревогой замечена наиболее проницательными его читателями. Как писал Готфриду Бенну Клаус Манн 9 мая 1933 г. (накануне публичного сожжения книг, продемонстрировавшего восторжествовавшее в Германии варварство), он уже в течение многих лет с беспокойством следил за «все более яростным иррационализмом» глубоко почитавшегося им поэта: «То, что сильная склонность к иррационализму ведет к политической реакции, представляется сегодня почти что законом... Сначала возвышенные речи против «цивилизации» — речи, которые, как я знаю, очень привлекают человека культуры,— и вот вы уже оказываетесь сторонником культа силы, а там и Адольфа Гитлера» [8].

В речи «Новое государство и интеллигенты» («Der neue Staat und die Intellektuellen»), произнесенной по радио в апреле 1933 г. и на следующий день опубликованной, так же как в ряде предшествовавших и последующих выступлений, Бенн защищал идею о первичном значении стихийного «элементарного» начала в природе и обществе, о правах «жизни». Правда, за исключением нескольких лет на рубеже 20—30-х годов понятие «жизнь» все же имело ограничение права в его миросозерцании. То, что связывалось с этой категорией у представителей «философии жизни» — теоретическое оправдание ее всесилием, всевластием дионисийского начала отступничества от морали, теории, духа,— не подчиняло себе у Бенна современной действительности. Если он в чем-то и расходился с идеями Ницше, то именно в этом настороженно-холодноватом отношении к «жизни». Напряжение и расцвет жизненных сил, всепобеждающий зов плоти и бурное цветение — все это виделось в его стихах 20-х годов затуманенным далью прошедших тысячелетий. Жизнь сама по себе не была в системе Бенна оправданием и смыслом существования человечества. После разгрома фашизма и конца второй мировой войны он выразил в прозе «Птолемеец» то же и ранее ему свойственное отношение к «жизни»: «Жизнь и ее вечные цели... Жизнь — эта плевательница, в которую плевали все — коровы, и черви, и проститутки,— жизнь, которую они все жрали вместе с шелухой, ее крайнее тупоумие, ее низший физиологический вариант — пищеварение, осеменение, рефлексы — и это еще приправлялось вечными целями...» (II, 214—215). Нигилист Бенн, несомненно, хотел найти более возвышенный смысл существования. В этом, может быть, и заключались главное противоречие и мука его творчества, а вместе с тем та высокая строгость, которую впоследствии подчеркнул в стихотворении на смерть Бенна Иоганнес Р. Бехер, и та особая чистота, которую отмечал Клаус Манн в своем предостерегающем письме писателю.

Но на протяжении нескольких лет на рубеже 20—30-х годов «жизнь» расценивалась Готфридом Бенном иначе. В своем всеохватывающем нигилизме он вдруг обнаруживает брешь: опьяняющая надежда возлагается им на кардинальное перевоссоздание одной из составляющих «неудавшегося проекта творения» — человека. В 1932 г. из-под пера Бенна выходит статья с показательным названием «После нигилизма» («Nach dem Nihilismus»). В ней говорится об антропологическом повороте в развитии человечества, о рождении и создании путем евгенического подбора нового человеческого типа, исполненного элементарных, биологических сил, свободного от «оков цивилизации». Надежды этого аристократа духа, не выдержавшего нищеты и замкнутости абсолютного безверия, неожиданно оказываются весьма созвучными самым расхожим тезисам нацистской

---

[8] K. M a n n. Prüfungen. Schriften zur Literatur. München, 1968, S. 177.

пропаганды. После этой статьи в выступлениях Бенна вплоть до быстро наступившего отрезвления будут повторяться слова фашистского лексикона: «немецкий человек», «раса», «предки», «почва», «фюрер», «национальное государство». «История действует не демократично, а стихийно, на своих поворотах — всегда стихийно. Она не приглашает голосовать, но создает новый биологический тип, ибо у нее нет других методов. И вот он перед нами — действуй же и страдай, воздвигай из материала времени идею своего поколения и своей природы, не уклоняйся, страдай и действуй, как и велит закон жизни» (II, 214—215). Он приветствовал наступивший фашизм, апеллировавший к низменным инстинктам непросвещенной массы [9]. Лишь в 1937 г. в не опубликованном тогда эссе «Пивная Вольф» — гротескно-символическом изображении фашистского государства — он высказал мнение о всевластии «жизни», противоположное тому, которым недавно пытался оправдать нацистское варварство: «...То, что эти тут называли делом или деятельностью, то, во что я и должен был впутаться, по мнению хозяйки... представляло собой, если исключить предпринимательство, голые рефлексы, или то, что отрастает у моллюсков, чтобы привести студень в безопасное соответствие с окружающим миром. Необходимостью я это не мог счесть. Необходимостью я считаю то, что век думает и что соединяет его мысль с мыслью прошлых эпох» (II, 137).

3

Проза «Пивная Вольф» («Weinhaus Wolf», опубликована в 1949 г.) с трудом поддается жанровому определению. От общего корпуса бенновской прозы легче всего отчленить статьи. Но и вся проза Бенна — это «статьи», эссе,— и тогда, когда она имеет ясно выраженный биографический характер («Двойная жизнь», 1950), и тогда, когда автор дает рассказчику вымышленную биографию, придумывает отвлеченные экспериментальные ситуации. В фрагменте «Роман фенотипа» («Roman des Phänotyp. Landsberger Fragment», 1944), написанном им в городе Ландсберге, на территории теперешней Польши, где Бенн состоял врачом при военных казармах, он утверждал, что проза должна очертить и проанализировать те сферы действительности, которые входят в кругозор современного человека. Для такого анализа не нужен сюжет и индивидуализированные образы. Главным героем является мысль, отсекающая все случайное, выделяющая главное — особые черты современной личности, современного фенотипа. По утверждению Бенна, в кругозор современного человека почти не входит, к примеру, природа, гораздо более закрытая для него, чем это было в прошлые века. Почти исключены настроения и чувства. Любовь лишь создает заманчивые, но зато и неустойчивые условия по сравнению с реальными. «Единственное настроение, которое его волнует,— это существование...» (II, 153). Наиболее адекватным отражением современной ситуации Бенн, несомненно, считал свое собственное сознание.

Ситуация, нарисованная в прозе «Пивная Вольф»,— ситуация уединенно живущего человека, находящегося в скрытой оппозиции к фашистской идеологии, безусловно, была близка положению Бенна после 1936 г. Однако такого рода «внутренняя эмиграция», естественно, не могла ограждать его от ежечасного соприкосновения с фашистской действительностью.

Автора прозы «Пивная Вольф» возмущает теперь в этой действительности все, начиная с когда-то охотно употреблявшейся им нацистской лексики и расхожих идей нацистской пропаганды. Писатель, еще несколько лет назад, в 1933 г., провозгласивший по радио на всю Германию «тезис»: «свобода духа — свобода разложения, антигероическая идео-

[9] Неслучайность подобной позиции Бенна проанализирована в вышедшей в ГДР книге: H. K a i s e r. Mythos, Rausch und Reaktion. Der Weg G. Benns und E. Jüngers. Berlin, 1962.

логия!»,— думает и пишет теперь прямо обратное. «Моими устами говорит разложение,— возражали мне часто. Нет, отвечал я, пока я еще отвечал, моими устами говорит дух западной культуры, который, конечно, является разложением жизни и природы, ее разложением и ее воссозданием по человеческому закону... Как же это, говорили мне мои соседи по столику... Вы хотите разложить природу... Нашу всеобщую кровь и почву (Blut und Boden — идеологический штамп фашистской пропаганды.— *Н. П.*). Ваша естественная природа, принужден я был возражать,— естественна ли она?» (II, 142).

Мир поэзии Бенна с середины 30-х годов — это мир абсолютной изоляции. Поверхность земли как будто образовала твердую корку, через которую не пробьешься к жарким глубинам: «земля холодна и ничтожна», «земля без добра», «земля, которой удается лишь власть», и единственный цветок на коротком стебле, особенно ясно видный среди пустоты (стих. «Анемон» — «Anemone», 1937, «Статичные стихи», 1948).

С конца 30-х годов в его поэзии впервые заходит речь об отдельном человеке, не поглощенном безликим космосом. Бенн видит теперь типологически-значительное в отграниченно-индивидуальном. В общественно-политическом смысле это означало отказ от идеи стирания личности и ее переориентации «в направлении к государству», когда-то защищавшейся Бенном в оправдавшем фашизм «Ответе литературным эмигрантам» («Antwort an die literarischen Emigranten», 1933). В поэзии это имело ряд следствий более глубоких, чем увеличение числа «автобиографических» стихов.

Если в 10—20-х годах Бенн провозглашал тезис о растворении индивидуального сознания в древнем резервуаре коллективного подсознательного, если любая выдающаяся вершина, по его мнению, подлежала стиранию «великой горизонталью», то после 1934—1935 гг. он впервые признает личность центром, от которого зависит проникновение в суть вещей, удовлетворение той самой жажды прояснения скрытого смысла («Verklärung»), которые всегда были скрытой страстью иррационалиста Бенна.

Художественное мышление Бенна склонно к типологизации. Его поэзия и проза постоянно толкуют о всеобщих проблемах, сжатых до их проявления в конкретных и частных деталях или почти осязаемых пластических образах. Большинство стихов Бенна — это замкнутая в себе предметная действительность, доступ в которую не облегчен автором (ибо комментарий отсутствует), и все же властно подчиненная его концепции.

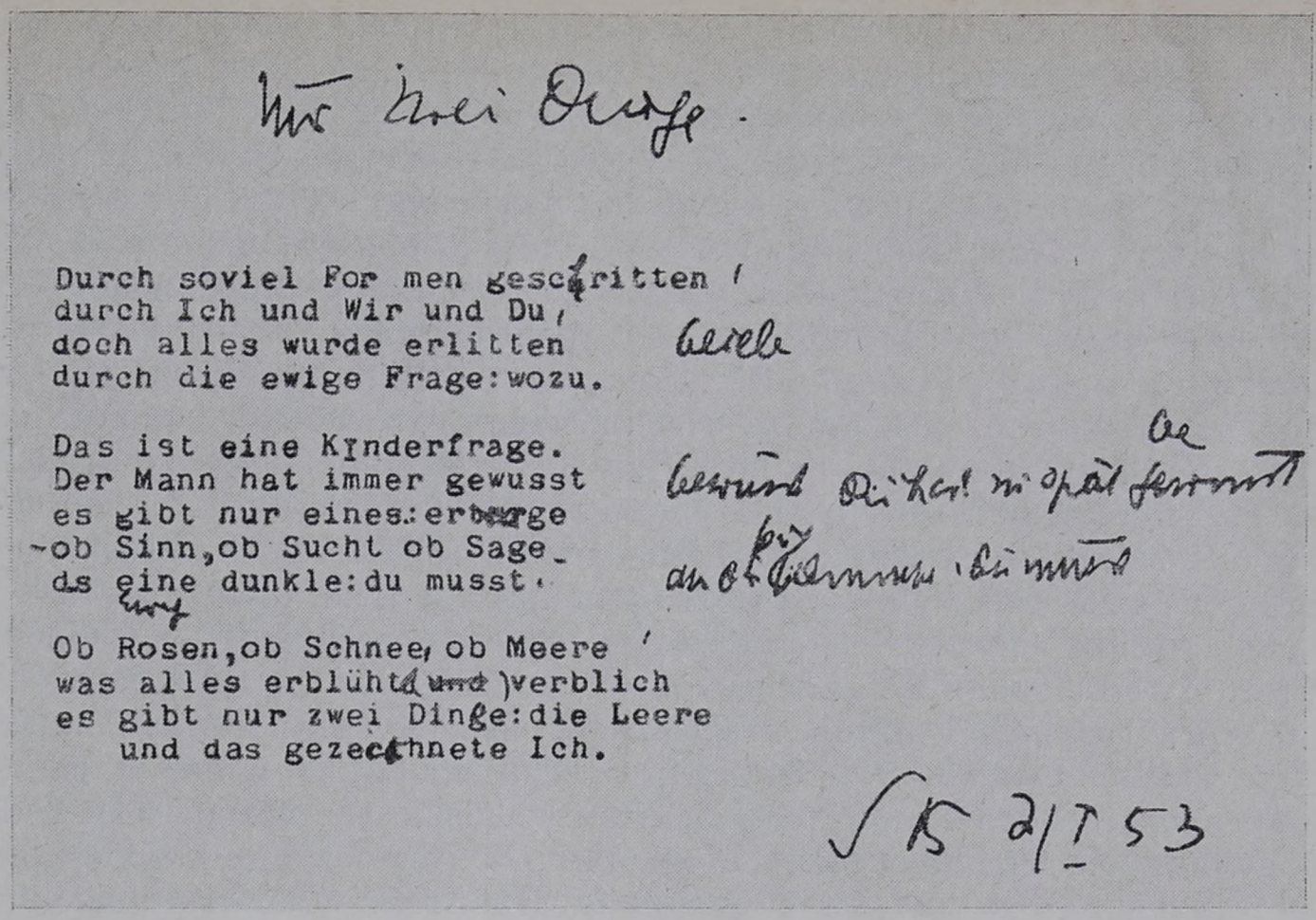
Концепция эта, однако, особого рода. Самое важное и типологически общее Бенн видел в существовании изолированной личности. Он, несомненно, исходил из идей, близких разработанным Теодором Адорно, объявлявшим трагическое одиночество «всеобщим явлением» в современном мире и, соответственно, полагавшим, что «одинокая речь» говорит сегодня больше об общественной тенденции, чем «коммуникативная» [10]. Именно такого рода личность и есть главное лицо бенновской поэзии, то «ты», о котором как бы со стороны идет речь теперь:

Einsamer Gang wie nie,	Шаги одинокие, как никогда.
die letzten, die Bewährten	Последних, испытанных годами
der Jahre, die Gefährten	спутников ты оставил,
du liessest sie,	для кого и для чьей власти?
für wen und welche Macht?	

«Спутники» — «Die Gefährten», 1937

Вместе с тем отношения между человеком и жизнью получали новый драматизм. Ведь именно преходящий человек, не обладающий «протяженностью», оказывается для Бенна единственным носителем смысла в бессмысленном мире. Но каков этот смысл? Каков этот дух? Способен ли он объять то всеобщее, что могло бы служить объяснению жизни? И если

[10] Th. W. Adorno. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a/M., 1949, S. 50.


Nur zwei Dinge.

Durch soviel Formen geschritten
durch Ich und Wir und Du,
doch alles wurde erlitten
durch die ewige Frage: wozu.

Das ist eine Kinderfrage.
Der Mann hat immer gewusst
es gibt nur eines: erbarge
ob Sinn, ob Sucht ob Sage
es eine dunkle: du musst.

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere
was alles erblüht und verblich
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich.

5 2/I 53

Автограф стихотворения Г. Бенна «Лишь две вещи»

нет (к чему, несомненно, склонялся Бенн), то к чему это тщетное и в то же время неугасимое стремление связать воедино распадающиеся частности или (пользуясь еще одним образом Бенна) сплести воедино бесчисленные листья на ветвях дерева? «Измученный: как долго смеешь ты оставаться собой, видеть в собственном обязательное?»

Идея абсолютной изоляции детально разработана в поздней прозе Бенна. В 1943—1944 гг. он написал автобиографический отрывок «Корпус II, комната 66» («Block II. Zimmer 66»), впоследствии дополненный другими частями и получивший провоцирующее название «Двойная жизнь» («Doppelleben», 1956). В маленькой комнате военной казармы врач Бенн писал о грандиозной бесстыдной мистификации, в которую — все с большими сомнениями — продолжал верить немецкий народ. «Сталинград — трагическая случайность; поражение в подводной войне — маленькое техническое изобретение англичан» (IV, 125), пустая болтовня, блеф, и — с другой стороны — абсолютная пустота в душах людей, втайне думавших о проигранной войне и разбомбленном доме в Берлине. Человек думавший не совпадал, по наблюдениям Бенна, с его проявлением во вне, с человеком, совершавшим поступки.

В отличие от первых десятилетий творчества Бенн признавал теперь значение «дела». Однако дело понималось только как творчество («Умереть — значит оставить все неразрешенным, образы — незапечатленными, мечты — обреченными на голодную смерть в зиянии между миров»,— писал он в стихотворении «Монолог» — «Monolog»). Возможности реального сопротивления фашистскому режиму — высшего проявления духа в условиях политической диктатуры — Бенн не видел. Еще в 1937 г. в эссе «Пивная Вольф» он написал о духе как о ни в коей мере не сопричастном реальности. Дух,— утверждал он,— не просветляет действительность, но враждебен ей. Духовная деятельность не соприкасается с политическим режимом: она «антинатуралистична», рождается как его противоположность и отрицание. «Дух,— следовал конечный вывод,— есть нигилизм» (II, 150).

В большом эссе «Птолемеец. Берлинская новелла, 1947» («Der Ptolemäer. Berliner Novelle, 1947», 1949) Бенн разработал рецепт существования, не имеющего никаких общественных и нравственных ориентиров. Массовое уничтожение людей в нацистских лагерях, все то «чудовищное», что, как упоминает он, стало известно после войны, по его мнению, не-

опровержимо доказывает полное отмирание в человеке «моральных флюидов». Бессмысленной представлялась Бенну та идея ответственности за фашистское прошлое и современный политический курс ФРГ, которую утверждала в те годы передовая немецкая литература. Ничем не направляемый дух имел одну цель — охранять собственную чистоту, освободившись от пут жизни. Бенн предлагал технику саморасщепления личности, способ жить в современном мире, не совсем в нем присутствуя. В его холодной, двухмерной прозе, производящей особое впечатление вкраплением в мир отвлеченной мысли житейских примет послевоенной реальности (разруха, развалины, крысы, давно отказавшая канализация), нарисовано фантастическое в условиях тогдашней Германии учреждение— институт красоты «Лотос». Автор ставит себя, а вместе с тем и читателя в положение хозяина этого заведения. Косметика и кауферное искусство, десятки способов скрыть изъяны лица и тела, аромат белого волшебного цветка (лотос — в древности символ надежды и забвения), а вместе с тем полная независимость от любой политической конъюнктуры и, как утверждает автор, абсолютная свобода внутренней жизни — свобода любых суждений и выводов о современниках и своем времени. Спроектированный Бенном раздвоенный человек не обязан был учитывать изменявшееся общественное мнение. Он был вообще освобожден от задач «развития» и мыслей о будущем. Институт красоты, уверяет автор, будет нужен всегда, во все времена, даже если в конечном итоге людей заменят роботы. Герой Бенна получал наконец возможность безответственно жить минутой, быть в ней «самим собой». Наконец, достигался тот идеал отключения человека от бурь времени, к которому стремился Бенн. В бешеном круговращении современной жизни человек якобы нащупывал точку неподвижности. В мире, где «все вертится вокруг всего» (II, 207), целенаправленные движения, полагал Бенн, взаимно уничтожаются. Земля неподвижна, как учил Птолемей, а не вращается вокруг солнца, как утверждали «старые тетушки» Кеплер и Галилей. «Земля Птолемея и медленно поворачивающееся небо, покой и краски бронзы внизу под беззвучной синевой» (II, 256).

Как явственно ощутимо из приведенной цитаты, сам автор мучительно чувствовал пустоту и незаполненность этого мира. В стихотворении «Решетка» («Die Gitter», сб. «Фрагменты», 1951) Бенн писал, что спасся в замкнутом пространстве, но никому не протянул руки, не было тех, кого можно назвать «другие», и убежище стало тюрьмой.

В поэзии откровеннее, чем в прозе, передана тяжесть одиночества, естественная тяга к общению, взаимопониманию («Придите, будем говорить, кто говорит — не умер». Стих. «Придите» — «Kommt, reden wir zusammen», 1955). Однако подобные связи не удавались Бенну — отчасти из-за трагической гибели его близких, отчасти потому, что в отделении, в неприсоединении к «другим» он видел единственную возможность «свободы» и «самостоятельной мысли». По Бенну, современному человеку предстояло решать дилемму: или присоединяться к шаблонам общего мнения, или иметь отвагу жить в пустоте (Leere). В этом он также был солидарен с Теодором Адорно, полагавшим, что искусство в «организованном обществе» может еще что-нибудь открыть людям лишь в случае крайней обособленности — «полного отказа от истертой коммуникации» [11].

Подобные идеи не освобождали Бенна, однако, от ощущения глубокой кризисности собственного творчества.

Сам он неоднократно отмечал преследовавшее его чувство оскудения действительности («Земли под ногами у нас едва хватит на несколько шагов, вообще мало всего земного, все очень скудно; все нужно взвешивать с большой осторожностью...» — II, 175). «Жизнь лишь задевает, бьет по губам, касается мимоходом» (streift — стих. «Летом» — «Sommers»), не давая ощутить свою полновесность, пресекая ту тягу к осязанию, которая мучительно напряжена в поэзии Бенна. От действитель-

[11] Th. W. A d o r n o. Philosophie der neuen Musik, S. 28.

ности остаются лишь тени, обрывки, фрагменты, по которым в его стихах и предложено судить о целом: «Тени ветвей на стене, движимые полуденным ветром,— в этом достаточно земли, а что касается глаза,— достаточно участия в игре неба» (стих. «Тень на стене» — «Ein Schatten an der Mauer», 1950).

Из искусства уходит живое и человеческое. Совершается тот процесс дегуманизации культуры, о котором, как о единственной возможности ее спасения в век «восстания масс» писал проповедник элитарного искусства Ортега-и-Гассет.

В 1951 г. в Марбургском университете Готфрид Бенн выступил с докладом «Проблемы лирики» («Probleme der Lyrik»). Многие его молодые слушатели, а впоследствии поэты и критики (Энценсбергер, Рюмкопф) восторженно приняли этот доклад как утверждение формальной поэзии, дававшей возможность сохранить творчество в «чистоте», в изоляции от деляческой атмосферы наступавшего экономического процветания [12]. Выступление Бенна, несомненно, было одним из самых развернутых манифестов модернизма за послевоенное время. Однако его содержание достаточно сложно. Бенн действительно защищал абстрактное искусство. Параллельно с эссе «Роман фенотипа», где был выдвинут тезис об «абсолютной прозе», абстрагированной от ситуации дня, он рекламировал в своем докладе «абсолютную поэзию» и «абсолютное стихотворение». Современный этап в поэзии должен стать, считал он, периодом артистизма. Стихотворение может быть «сконструировано», «сделано»; главным участником этого процесса является холодный рассудок, а не чувство. Огромное значение придавалось форме и стилю. Годом раньше, в «Двойной жизни», Бенн высказался еще более вызывающе: «Стиль выше истины, он несет в себе доказательство существования» (IV, 159).

И все же чистое формотворчество никогда не привлекало Бенна. Апелляция к стилю и форме была единственной возможностью найти эрзац неуловимого для нигилиста смысла жизни. Мир получал оправдание, но лишь как предмет отражения в искусстве, как «эстетический феномен» (Ницше). Стиль и творчество становились способом существования, единственно возможным самовыражением художника, заменой истины, средством запечатлеть, а значит, «осмыслить» не поддающуюся и бессмысленную, по концепции Бенна, действительность.

Муки писателя, принявшего нигилизм за исходную точку, с особой наглядностью проявляются в разорванности Бенна как творческой личности.

Писатель с несомненной склонностью к поучительству и дидактизму, Готфрид Бенн то и дело разительно противоречил самому себе, опровергал и ниспровергал защищавшиеся им как неопровержимые тезисы, то и дело мучительно бился в путах принятой им системы взглядов — возведенном самому себе убежище и темнице.

Человек и писатель, объявлявший движение истории бессмысленным, а природу — не имеющей твердых форм, алогичной в своей эволюции, бесцельно экспериментирующей, он был занят тем, что отбрасывал единичное, обнажал общее, пытался уловить «закон». Слова «смысл», «закон», «тип», «фенотип» имеют в произведениях этого нигилиста не меньший вес и значение, чем «тьма», «пустота», «холод». Вслед за Гегелем Бенн повторял, что человек должен принять на себя «напряжение понятий» (IV, 61). Даже в пору наибольшего увлечения иррационализмом он писал, что самым жестоким инстинктом («тяжелее голода, ужаснее мук любви») является жажда «целостного мышления, жажда определений» (IV, 62).

Как говорилось, Бенн не видел для человека несокрушимых святынь — его мир был пуст. Однако непереносимость пустоты проявляла себя в его же творчестве непрекращавшимися попытками найти хоть-

[12] Проблеме формализма в творчестве Г. Бенна посвящена книга: P. Reichel. Künstlermoral. Das Formalismus — Programm spätbürgerlicher Dichtung in G. Benns «gereimter Weltanschauung». Berlin, 1974.

какой-то свет — брезжущий смысл существования. «Если в мире есть святое»,— писал он на склоне лет,— мы должны его искать. Если существуют великие заповеди, мы должны спросить себя, как мы относимся к ним» (II, 414).

На протяжении долгих лет своего творчества Бенн неоднократно цитировал парадокс Ницше: «Нигилизм — счастливое чувство». В контексте его жизни и творчества это счастье означало «сладость» ниспровержения авторитетов; «сладость» признания пустоты и бессодержательности жизни; «сладость» одиночества; «сладость» самонадеянного признания за самим собой способности единственно верного и точного истолкования мира. Творчество Бенна не только отражает эту концепцию, но и демонстрирует ее несостоятельность, порою очевидную для самого писателя.

Апологет статичной действительности, он видел неудержимость ее движения. Художник, считавший искусство оправданием жизни, он ощущал бессмыслицу и холод отчужденного творчества, не имевшего выхода к людям. Человек, кичившийся абсолютной свободой и смелостью своего нигилизма, он должен был незадолго до смерти признать вторичность своей мировоззренческой концепции по отношению к породившему ее кризисному состоянию буржуазного мира: «Все, говорю я сегодня, было гораздо более отягощено, чем мы думали, в большей степени предопределено, чем казалось, и, что самое удивительное, в воздухе носилось куда больше, чем можно было предположить, замкнувшись в своей автономии» (I, 578).

В творчестве Готфрида Бенна с впечатляющей силой выражено мертвенное спокойствие безнадежности. Гармония его стихов — это продукт духа, потерявшего опору в действительности. Сам строй его поэзии — от виртуозно обыгрывавшихся семантических отсветов слова до монотонности его ритмов — отражает все ту же неподвижность — характерную константу в мироощущении модернизма XX в.

Глава пятая

ЭРНСТ ЮНГЕР

Среди образцов каллиграфического мастерства, предъявляемых князем Мышкиным генералу Епанчину, есть и такой шрифт, в котором «проглянула военно-писарская душа»: «разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина...» [1]

Таков «почерк» Эрнста Юнгера (Ernst Jünger, род. в 1895 г.). Главный нерв его прозы был однажды охарактеризован как «воля к стилю» [2]. Перекличка с Ницше здесь не случайна: отправляясь идейно от певца «опасной» и «героической» жизни, Юнгер сумел несколько обуздать его трескучий лексикон. Однако полностью изжить щеголеватость «военно-писарской душе» было не дано. Вот характерная запись, которую делает в своем дневнике от 27 мая 1944 г. прикомандированный к штабу Роммеля в Париже капитан Эрнст Юнгер:

«Тревога, налет. С крыши «Рафаэля» я наблюдал, как дважды поднялись клубы дыма над Сен-Жерменом после того, как там пролетели эскадрильи. Целью атаки были мосты через реку. Способ и последовательность ее проведения указывают на светлый ум. При втором налете в лучах заходящего солнца я поднял бокал бургундского, в котором плавали ягоды земляники. Город с его башнями и куполами лежал в величественной красоте, подобно бутону, замершему в ожидании смертельного оплодотворения. Все было зрелищем, все было чистой, утверждаемой и возвышенной страданием силой» [3].

Изданный в 1948 г. «Второй парижский дневник» («Das zweite Pariser Tagebuch») пестрит подобными «демоническими» блестками. С вызовом подпольного человека Юнгер то и дело пишет о том, как нежны розы и изощренна раскраска бабочек, как болит живот и тревожит бессоница — в то время, как скрежещет металл, свистят бомбы, рушатся государства, гибнут миллионы; в то время, как «светлые умы» вершат свою тризну. Туника Нерона, украшенная хризантемой Оскара Уайльда,— вроде бы слишком дешевая драпировка, как и само соединение опьянения и смерти, дионисийского разгула и гибели со времени Ницше вроде бы пошловато. А любимая тема Юнгера — кризис гуманизма в эпоху технической цивилизации — не нова по меньшей мере после Шпенглера. Чем же объяснить бесспорную славу Юнгера и столь же бесспорную его влиятельность? Собственно художественная часть его творчества к этой славе отношения не имеет: слабость его художественных вещей признают даже завзятые почитатели Юнгера. Славу принесли ему дневники и эссе — славу устойчивую, длящуюся до сих пор: Эрнст Юнгер занимает в настоящее время одно из первых мест среди писателей ФРГ по количеству зарубежных изданий и исследований его творчества. Часто ссылаются на «кристальность» языка и стиля эссеиста Юнгера, но эта «кристальность», как мы уже видели (и как показано в специаль-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 8. Л., 1973, стр. 29.
[2] M. Rychner. Ernst Jünger.— «Sphären der Bücherwelt». Zürich, 1952, S. 201.
[3] E. Jünger. Werke im 10 Bd., Bd. 3. Stuttgart, 1960—1963, S. 280. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.



Эрнст Юнгер.
Шарж П. Розье

ной работе П. Вапневского [4]), слишком замутнена кокетливостью и претенциозностью, свидетельствующими о вкусе не вполне безупречном. В чем же дело?

Дело, видимо, в том, что Эрнст Юнгер — один из немногих буржуазных писателей нашего времени, не ведающих «отчуждения», разлада между тем, что он пишет и как живет. Западная литература нашего века кишмя кишит процветающими пессимистами или кабинетными адептами романтики. Тот же Ницше отозвался в писаниях сотен благополучных профессоров. Стоящий вполне на уровне профессорского образования, Юнгер на деле осуществил идеал «опасной» жизни — сначала, удрав с гимназической скамьи, в иностранном легионе в Африке («Африканские игры» — «Afrikanische Spiele», 1936), затем в пекле первой мировой войны. Командуя ударной ротой на Западном фронте, Юнгер проявил исключительную, отчаянную храбрость, был четырнадцать раз ранен, стал кавалером высших немецких орденов за воинскую доблесть. Своей первой книгой «В стальных грозах» («In Stahlgewittern», 1920) он прославил войну — как средство «самоосуществления» — и прославил себя. Ореол героя закрепился за ним надолго, и Юнгер зорко следил за тем, чтобы он не тускнел. «На свои глаза я могу положиться, я испытал их не только в охоте на куропаток» (IX, 458) — такие фразы он отмеренно ронял, словно постукивал стеком по голенищу. Удивительно ли, что его авторитет у реакционно настроенной части интеллигенции был непререкаем?

В 20-е годы Юнгер издавал журналы радикально националистического толка и всячески использовал свой авторитет для дела «национального возрождения». «Гарантировать всем немцам подобающее место в великом, многомиллионном царстве будущего — вот цель, ради которой стоит, пожалуй, умереть и подавить любое сопротивление» (IV, 212),— писал он в книге «Роща 125» («Das Wäldchen 125», 1925). Рассуждая в книге «Рабочий» («Der Arbeiter», 1932) о технических основах современной цивилизации, Юнгер определяет тип специалиста-технократа и солдата как тот, которому принадлежит будущее. Помимо этого лестного для фашистов пророчества, Юнгер подарил фашистским идеологам не одну крылатую формулу (таковыми стали уже названия его книг: «Бой как внутреннее переживание» — «Der Kampf als inneres Erlebnis», 1922; «Авантюрное сердце» — «Das abenteuerliche Herz», 1929; «Тотальная мобилизация» — «Die totale Mobilmachung», 1931). Правда, после фашистского переворота Юнгер брезгливо отмежевался от грязной практики своих прежних единомышленников. Сын скромного аптекаря, он, благодаря импозантной надменности своего поведения, стал даже олицетворением скрытой «аристократической» оппозиции режиму [5]. Однако

---

[4] P. Wapnewski. Ernst Jünger oder Der allzu hoch angesetzte Ton.— «Die Zeit», 1974, N 46, 8. November.

[5] Характерно признание, которое Юнгер обронил в разговоре с писателем Э. фон Заломоном, которого случайно встретил на улице в 1937 г.: «Я подыскал себе площад-

былые заслуги обеспечили ему неприкосновенность — и когда из печати вышел его роман-притча «На мраморных скалах» («Auf den Marmorklippen», 1939), содержавший прозрачное неодобрение режима и диктатора, и когда он оказался замешан в антигитлеровском заговоре 20 июля 1944 г.

Уволенный из армии, Юнгер поселился в Кирххорсте близ Ганновера, где его и застало окончание войны. В первые послевоенные годы Юнгеру запрещено было печататься, однако его присутствие в духовной жизни Германии было ощутимо. Распространялся в списках и повсеместно обсуждался его трактат «Мир» («Der Friede», 1945) [6], в котором он, ввиду очевидного краха националистических идей, приведших Германию к катастрофе, выступает в защиту паневропейской доктрины, призванной противостоять проникновению «с Востока» коммунистической идеологии. Только что закончившуюся преступную войну Юнгер объявляет всечеловеческим грехом. Комментируя этот трактат, критик Вольфганг Харих писал: «Здесь мы встречаемся со своеобразным, позорным и, к сожалению, типично немецким явлением, а именно — с тем фактом, что мы, немцы, лишь тогда обращаемся к космополитизму, когда наш собственный шовинизм нам выходит боком» [7]. Далее В. Харих справедливо пишет о том, что деятельность Юнгера в первые послевоенные годы наилучшим образом отвечала духовной потребности тех социальных слоев, которые, будучи виновными в злодеяниях фашизма, после его падения пытались всячески выгородить себя, перекладывая вину на «метафизические» обстоятельства.

Несмотря на публикационный запрет, Юнгер пользовался благорасположением оккупационных властей западных стран: в издаваемых ими журналах появлялись интервью с ним, рассказы журналистов о житье-бытье «уединенного затворника». Вскоре был снят и запрет, и в печати стали появляться сначала репортажи о Юнгере, затем дневники и эссе самого писателя. Год образования Федеративной республики он встретил двумя приметными книгами — дневниками «Излучения» («Strahlungen») [8] и романом «Гелиополис» («Heliopolis»). В «Излучениях» Юнгер продолжает начатую в «Мире» самореабилитацию — в виде переложения вины за происшедшее на общие «биологические» законы жизни — и призывает духовную «элиту» к защите культурных ценностей, завещанных Европе веками античности и христианства. Резко антикоммунистический аспект этой апологии культуры скажется затем в книге «Гордиев узел» («Der gordische Knoten», 1953), где противостояние двух общественно-политических систем еще раз ляжет на матрицу «извечного», «природного» противоборства германского и славянского мира, олицетворяющих, по Юнгеру, «мужское» и «женское» начало.

ку повыше, откуда наблюдаю, как эти клопы пожирают друг друга».— Цит. по: H. K a i s e r. Mythos, Rausch und Reaktion. Berlin, 1964.

[6] Трактат Э. Юнгера «Мир» получил хождение в списках и стал достоянием литературной общественности в 1945 г., но был опубликован лишь в 1948 г., после того, как с автора был снят публикационный запрет.

[7] W. H a r i c h. Ernst Jünger und der Friede.— «Aufbau», 1946, N 6, S. 565.

[8] В книгу наряду с обоими парижскими дневниками и «Кирххорстскими листьями» («Kirchhorster Blätter») вошли также «Кавказские записи» («Die Kaukasischen Aufzeichnungen»). Юнгер провел несколько месяцев на Восточном фронте в конце 1942 — начале 1943 г. (Киев, Ростов, Кавказ). Крайне солипсистские по своему характеру записи больше сообщают о внутреннем состоянии и круге чтения автора, чем об увиденном им в России, хотя автор многократно упоминает о «физиогномических штудиях», которым предается на улицах Ростова и станицы Апшеронской. Эти «штудии» продиктованы, однако, изначальной «расовой» спесью автора. Так, атмосферу «человечности и товарищества» он подмечает в отношении друг к другу немецких солдат, а «опустошенность и тупость взгляда» — только в лицах русских карателей, сотрудничающих с фашистами. Поразившая немцев массовая невинность русских девушек связывается им с многовековым крепостническим рабством, и т. д. Общий вывод заезжего «европейца»: «Как есть на этой земле волшебные страны, так узнаем мы и другие, в которых удалось полное отсутствие волшебства, без малейших следов чудесного».

Роман «Гелиополис» возник в русле антиутопий, получивших распространение в европейской литературе начиная с 20-х годов (О. Хаксли, Дж. Оруэлл, Ф. Верфель, Г. Казак и др.). Ответ на центральный вопрос: «Что будет с человеком и человечеством?» — дается в таких романах в пессимистическом духе: за технический прогресс и комфорт человек заплатит утратой души и свободы.

Действие «Гелиополиса» происходит в отдаленном будущем — в одном южном городе и высоко над городом, в эфирном пространстве, «царстве чистого духа»; в эру неслыханно развитой техники — преимущественно военной, служащей целям подавления и устрашения: в романе фигурируют «парящие» танки, лазерное оружие, атомные бомбы карманного формата. Особенно большое значение приобрел «фонофор» — устройство, мгновенно устанавливающее и суммирующее мнения всех жителей планеты и ставшее, благодаря этому, «идеальным средством планетной демократии, которое незримо связывало каждого с каждым». Однако демократия эта — мнимая, поскольку «право ставить вопросы принадлежало немногим. И хотя все могли слышать, о чем идет речь, и сообщать свое мнение, темы обсуждений определялись этими немногими. Царило пассивное равенство при большой разнице функций. Древний обман избирательного права повторялся в эпоху автоматов» (X, 291).

Развитие техники, таким образом, не в состоянии облегчить участь человека. Напротив, будущее сулит ему все меньше шансов на благоприятное разрешение «вечного» конфликта между властью и человечностью, между государственным порядком и личной свободой. Сходную — в жанровом отношении — разработку этой темы Юнгер еще раз осуществит в романе «Стеклянные пчелы» («Gläserne Bienen», 1957). Искусственные пчелы становятся в этом романе символом грядущей эпохи роботов, грозящих вытеснить человека. Для главного героя романа, капитана в отставке, героя первой мировой войны (к тому же повествование ведется от первого лица, так что сходство с автором полное), искусственные пчелы, которых держит в своем саду миллионер Цаппарони (стоимость каждой равняется стоимости самолета, «продуктивность» в тысячу раз выше, чем у натуральной пчелы), представляются существами, которые не только нарушают мировой порядок, «космический чертеж», но и грозят концом мира, уничтожением живой жизни.

Оба романа (как и предшествовавший — «На мраморных скалах») написаны маловыразительно с «миметической» точки зрения: живая жизнь, поборником которой выступает всегда Эрнст Юнгер, мало дается его перу. Плакатность характеров, схематичность сюжета, туманность рассуждений, некоторая вымороченность в изображении любви, полное отсутствие юмора, иронии — все это слишком существенные недочеты для полнокровного художественного произведения. Держатся романы Юнгера другим — постоянно просвечивающим в них символическим планом, неотвязной тяжестью масштабных проблем, освещаемых с позиций позднебуржуазного нигилизма.

В отличие от утопий предшествующих веков, рожденных историческим оптимизмом и верой в прогресс, современные антиутопии — детища глубокого кризиса буржуазной культуры. Они возникли в момент, когда прежде могучий «дух» стал глубоко сомневаться в себе. Как показывает пример Юнгера (или во многом близкого ему Бенна) сомнение это относится к Homo sapiens как виду вообще, как случайной ошибке природы, нелепой прихоти эволюции. «Четвертичный период опрокидывается навзничь» [9],— писал Готфрид Бенн. Юнгер вторит ему в многочисленных рассуждениях о «глобальных мутациях», предстоящих всему живому,— с совершенно неясным исходом.

Те же мотивы постоянно возникают в эстетически более убедительной эссеистике Юнгера. Именно в эссе — особенно 50-х годов — всего отчет-

[9] Цит. по: K. L. Tank. Was wird aus dem Menschen? Aspekte des utopischen Romans.— «Wandlung und Wiederkehr. Ernst Jünger zum 70. Geburtstag». Aachen, 1965, S. 216.

ливее и законченнее проявился «типичный Юнгер» как стилист. Щеголеватость укрощенного ритма, стерильность языка, переходящая в искусственность, но не препятствующая туманностям и недомолвкам, легкое жеманство при сугубо «мужской» дисциплине энергично укороченной — в целях нагнетания суггестивности — фразы, претенциозность словаря и оборотов — вот характерные признаки этого стиля, как и отмеченная уже сугубая серьезность тона: Юнгер — один из самых неулыбчивых писателей в немецкой литературе, по давней склонности тяготеющей к иронии.

«Ежеосенне является ангел меланхолии. Нам бы следовало жертвовать ему, а не бежать. Это один из способов подготовиться к мистерии смерти: умирание также требует упражнения» [10],— это зачин эссе «Ноябрь». В эссе «Декабрь» — дальнейшая эксплуатация красивости, в которую облечен жутковатый мотив: «Октябрь окрасил листву, ноябрь срезал ее, декабрь покрывает все своим саваном. Так следуют друг за другом созревание, умирание и смерть» [11]. Отмеченные особенности стиля здесь налицо, они не утрачиваются даже в переводе. Характерна для эссеистики Юнгера и эта установка на «физиогномичность» подхода к предмету, на выявление общего плана, просвечивающего за внешними признаками, стремление вскрыть всеобщую связь, единый ритм происходящих в природе и истории процессов. Собственно физиогномической явилась книга Юнгера «Язык и строение тела» («Sprache und Körperbau», 1947), в которой собраны интересные данные нескольких европейских литератур о связи языка с анатомией человека.

В начале 50-х годов вышло несколько сборников эссе Юнгера, выделяющихся в его творчестве особой отделанностью языка и концентрированностью свойственной ему в это время проблематики: «За линию» («Über die Linie», 1950), «На каменистом побережье» («Am Kieselstrand», 1951), «Прогулка по лесу» («Der Waldgang», 1951), «Три булыжника» («Drei Kiesel», 1952). Духовная ситуация Германии после сорок пятого года характеризовалась модой на экзистенциализм, понимаемый как философия одиночества, культом Кафки. Искали преодоления отчаяния «диалектическим» путем — путем утверждения бессмысленности жизни. Нигилизм Юнгера пришелся здесь кстати — благо его проповедник после войны отказался от эпитета «героический», соглашаясь на более общее и менее обязывающее «виталистический». Задачу человека в сложившейся ситуации Юнгер видел в терпеливой выработке «новой субстанции», способной в себе самой находить поддержку в борьбе за существование перед неумолимым фоном — «безбожным» холодом мировых пространств: «Мы оказались посреди неизведанного. Надежность здесь значительно меньше прежней — при большей надежде на результат. «Лесные тропы» — удачное сократовское обозначение для этого. Оно указывает, что мы находимся вдали от проторенных дорог, в царстве над-индивидуального (innerhalb des Reichtums im Ungesonderten). Не исключена и возможность катастрофы» (VI, 117).

Нетрудно увидеть здесь перекличку с Хайдеггером, отмеченную и самим создателем «атеистического» экзистенциализма в дружеском обращении к Юнгеру: «Мы оба... стремимся к тому, чтобы... освоить планетарное мышление. Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что планете на пути ее развития предстоят встречи, до которых встречающиеся еще не доросли...» [12].

Одновременно с «героичностью» быстро линяет в 50-е годы и национализм Юнгера. Его мысль все больше обращается к футурологии, мифологии, геологии, космосу, истории жизни на земле и истории земных цивилизаций — к отдаленностям пространства и времени, в туманности которой национальная проблематика теряется за своей мизерностью. Тем не менее, готовя к изданию десятитомное собрание своих сочинений

---

[10] E. Jünger. Grenzgänge. Stuttgart, 1966, S. 54.
[11] Там же, стр. 59.
[12] K. O. Paetel. Ernst Jünger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 125.

(1960—1963), Юнгер, хоть и постарался очистить его от пассажей слишком «вульгарного» националистического толка, ни одну книгу своего «националистического» периода полностью не изъял. Кокетливо назвав сочинения этого периода своим «ветхим заветом» (VII, 140), Юнгер тем самым дал понять, что отошел от них только в силу изменившихся исторических обстоятельств, требующих нового осмысления и нового выхода для «виталистического нигилизма». Всегда чуткий к вопросам технического прогресса, Юнгер сумел дать себе отчет в том, куда может завести мир в наше время националистическая истерия. В развернутом эссе «Мировое государство» («Der Weltstaat», 1960) он хоть и настаивает по-прежнему на иррациональной природе всякого политического противостояния, но уже осуждает национализм — в том числе и немецкий, из-за которого Германия, по его мнению, «дважды потерпела провал на своем пробном камне — России» [13], и видит надежду для человечества в будущем едином государстве, в котором гармонично сольются «организм и организация» [14].

Одним из главных «евангелий» Юнгера стала книга «У порога времени» («An der Zeitmauer», 1959). Три дорогие для Юнгера тени продолжают витать и в этой книге: Бахофен, Ницше и Шпенглер. От Бахофена здесь мистика «матери-земли», отторгнутость современного человека от «неба-отца», его вступление в эру «святого духа» (Бахофен подкрепляется здесь ссылками на средневековых мистиков и астрологов), пройдя через которую, он вернется — на новой основе — к «утраченному раю», «золотым» мифологическим временам [15]. От Ницше — рассуждения о сверхчеловеке, которым Юнгер придает «коллективный» характер: в его трактовке «элита» увлечет за собой в новое будущее все человечество или ту его часть, которая переживает катастрофу. От Шпенглера — привычное противопоставление цивилизации и культуры, отрицание линеарного исторического развития и прогресса. Однако если раньше Юнгер рьяно размахивал вслед за Шпенглером и националистическим кадилом, то теперь этот чад развеялся. Кроме того, Юнгер порицает Шпенглера за его замкнутость в «историцизме», за непонимание «космической» природы человека. В этой книге особенно видно, что для Юнгера не прошло даром знакомство с сочинениями другого мыслителя — Тейяра де Шардена.

Вслед за французским философом Юнгер рассматривает социально-политическую историю как звено в общем гео-биологическом развитии планеты, характеризующемся накоплением сил разума, который стоит на распутье: уничтожить себя или достигнуть всеобщего счастья. Главной мыслью Юнгера, по словам его западногерманского интерпретатора З. Бейна, становится то, «что земля и космос по-новому воздействуют на человека, что они намерены преобразовать его, поднять на новую ступень сознания» [16]. Поддастся ли такому «преобразованию» человек или в слепом порыве погубит себя — вопрос об этом остается, по Юнгеру, открытым, хотя последнее слово остается за «принципом надежды».

Разработанная в книге «У порога времени» проблематика варьируется затем в эссеистике Юнгера 60—70-х годов (сборники: «Тип, имя, образ» — «Typus, Name, Gestalt», 1963; «Ad hoc», 1970; «Боги и числа. Филемон и Бавкида» — «Götter und Zahlen. Philemon und Baukis», 1974; и др.). При всей нарастающей с годами невнятности (Юнгер словно

---

[13] E. J ü n g e r. Der Weltstaat. Stuttgart, 1960, S. 34.

[14] Там же, стр. 41.

[15] В связи с констатацией ухода в прошлое «патернитарно-героической» фазы человеческого развития и приближения фазы «матери-земли» Юнгер заметно подобрел к «женскому» началу и тем самым славянству. Он даже сочувственно ссылается на книгу пропавшего без вести во время второй мировой войны Шубарта «Европа и Душа Востока», в которой говорится о том, что «Восток выдвинет третий завет с образом новой земли» и что «большую роль при этом будет играть Россия» (E. J ü n g e r. An der Zeitmauer. Stuttgart, 1959, S. 313).

[16] S. B e i n. Ernst Jüngers neue Studen.— «Neue deutsche Hefte», 1975, N 1.

боится быть пойманным на слове, истолкованном буквально,— видимо, эффект от прямодушия первых книг явился достаточно сильным шоком для писателя на долгие годы) эти книги написаны с привычной — несколько «прусской», т. е. натужной,— элегантностью.

В эссе «Боги и числа» Юнгер вновь подхватывает шпенглеровский мотив: цивилизация и культура возникают на сей раз в отраженных символах «изобретения» и «изображения», «числа» и «божества». Отношение Юнгера к этому исходному противопоставлению по-прежнему двойственно: он вроде бы и против «числа» (механической цивилизации), но и — за, поскольку соглашается с неизбежностью его нарастания. Он не чужд тоски по «орфическим» временам, когда число было не только означено, но и как бы одушевлено (что ныне сохранилось только в суеверии), но в то же время признает, что современному человеку нет выбора, кроме надежды на те, неподвластные пока его пониманию возможности, которые таит в себе нарастание роли «числа», рассматриваемое им как «саморазвитие умной материи».

В эссе «Филемон и Бавкида» Юнгер со свойственным ему эрудиционным блеском прослеживает многовековую историю мотива благополучной супружеской пары, мечтающей не разлучаться и в смерти. Современность как бы выворачивает этот мотив наизнанку: работа посвящена друзьям Юнгера, супружеской паре, погибшей в авиационной катастрофе (здесь еще раз возникает знакомое по дневникам переплетение личных мотивов с самыми общими выводами глобального порядка). Юнгера завораживает трагическая банальность смерти, предуказанной статистикой. Тем самым он словно возвращается к своей исходной точке, ибо эта тема занимала и юного лейтенанта Юнгера, писавшего в окопах свою первую книгу. Былая героизация смерти сменилась призывом к простому человеческому мужеству перед лицом неизбежного — показательный для эволюции писателя сдвиг.

На протяжении 60-х годов Юнгер длительное время работал над романом «Рогатка» («Die Zwille»), вышедшим из печати в 1973 г. Роман этот оказался сюрпризом для критики. Прежде всего престарелому писателю впервые в его художественной практике в значительной степени удалось то, что не удавалось раньше,— живые характеры. Снискавший себе славу холодного циника, пристально вглядывающегося в корчи живых существ (редкий критик забывал упомянуть, что, зоолог по образованию, Юнгер собрал коллекцию в тридцать тысяч жуков), здесь он вдруг обнаружил щемящую жалость к заведомо «слабому» герою — робкому, одинокому сироте-гимназисту. В основанном на личных воспоминаниях романе нарисована характерная для вильгельмовской Германии начала века картина унылой гимназической жизни в глухом, провинциальном городке. В центре романа два одноклассника — сорви-голова, предводитель хулиганствующей ватаги Тео и забитый, преследуемый неудачами Кламор. Впервые в творчестве Юнгера с симпатией изображена «негероическая» фигура — способный на тонкие душевные движения Кламор.

Впервые в прозе Юнгера никаких головоломных загадок, никакого смутного, не расшифровываемого до конца символического плана: во вполне ясных, отчетливых очертаниях предстает знакомый уже по литературе мир, не раз запечатленный немецкой прозой от Генриха Манна до Фаллады: ученики и учителя, за которыми — общество с его церковью, милитаризацией, эмансипацией, мечтами и порывами вступающего в жизнь поколения. Есть здесь и националистическая тема; она возникает в рассуждениях сатирически обрисованного учителя, напоминающего Гнуса из известного романа Генриха Манна. Подметив большое распространение темы ревности у скандинавов — Ибсена, Стриндберга, Мунка,— сей ревнитель «здоровья расы» делает глубокомысленный вывод: «Германец всегда загнивает сверху — с головы и с севера» [17].

---

[17] E. J ü n g e r. Die Zwille. Stuttgart, 1973, S. 81.

Впрочем, до социальной сатиры масштаба Генриха Манна Юнгеру, конечно, далеко: она лишь иногда и, может быть, ненароком вырывается у него из-под пера. Социальные мотивировки вообще затушеваны в его романе. Общество, по Юнгеру, живет, скорее, по зоологическим законам — тут он остался верен себе [18]. Однако из констатации этих законов уже не следует, как во времена его молодости, ницшеанский призыв: «падающего — подтолкни». В финале своего романа (Кламора берет в семью старый учитель гимназии) Юнгер призывает «падающего — поддержать». Юнгер по-прежнему не сомневается, что в природе вещей заложена жестокость, что она — в биологических глубинах самой жизни. Но, как свидетельствует его эссеистика последних лет, это его убеждение порождает прежде всего тревогу за будущее всей планеты. Об этом же свидетельствует последний роман Юнгера «Оймесвиль» («Eumesvil», 1977), которым он продолжил линию «Мраморных скал» и «Гелиополиса», т. е. линию антиутопий. Оймесвиль (слово — этим, означающее примерно «город золотой середины») выступает в романе как столица военной диктатуры, которой суждено установиться на земле в далеком будущем. Близкий к эссе роман построен как запись рефлексий юного Венатора, «ночного стюарда» при дворе диктатора Кондора. Картина будущей упорядоченной и шаблонизированной жизни дана остраненно, глазами изгоя-индивидуалиста, предпочитающего вольную жизнь природы и уединение со старинными книгами в руках коллективной дисциплине, обеспечивающей стадное счастье. Наделенный энциклопедическими интересами, юноша жадно приникает к книгам, этим записным тетрадям человечества, ища в них ответа на мучающие его вопросы. Уединяющийся на природе с книгой в руках Венатор, в определении автора, близок по своему духовному типу к анархисту, но он не анархист, т. е. «социально связанный человек», а «анарх», т. е. тот, кто может жить один. Выработка такого духовно стойкого типа является, по Юнгеру, одной из возможных задач современной кризисной ситуации, когда в горниле острых социально-политических коллизий, вспыхивающих тут и там локальных войн, устанавливающихся и рушащихся диктатур, то и дело организуемых террористических акций и т. д. должен выработаться тип будущего общества и будущего человека. Где и как установить границы порядка и насилия, свободы и произвола — от решения этого вопроса зависит, по Юнгеру, модель будущего устройства людей на нашей планете. «Поздний» Юнгер далек от решительного ответа на этот вопрос в том духе, который принес ему в свое время сомнительную славу и опроверг себя исторически. Ныне Юнгер предпочитает привлекать внимание к глобальным проблемам, не давая их разрешения.

«Протрезвление» Юнгера, однако, несколько запоздало. С его именем в истории немецкой духовной культуры нашего века прочно связались такие одиозные понятия, как национализм и милитаризм.

---

[18] Характерна сцена в конце романа, когда гимназический врач говорит исключенному из гимназии Кламору: «Ты даже не представляешь себе, как я рад, что отделался от тебя». Дальше — авторский текст: «Кламор похолодел и отпрянул. Впервые он заглянул доктору в глаза — до самого дна. То была встреча не между кошкой и собакой, но между змеей и лангустой, где-нибудь в прибрежных камышах на Ниле, в час, когда солнце стоит в зените» (S. 323).

Глава шестая

ГЕРМАН КАЗАК

Среди западногерманских писателей старшего поколения, откликнувшихся художественными произведениями на трагические события недавней истории, Герман Казак был одним из наиболее приметных. Его роман «Город за рекой» принес ему широкую известность. Именно этот роман, содержавший своего рода расчет с прошлым, определил место Казака в западногерманской литературе.

1

Герман Казак (Hermann Kasack, 1896—1966) родился в Потсдаме, в семье врача. В 1914 г. он начинает изучать в Берлинском и Мюнхенском университетах германистику и философию. К студенческой поре относятся критические статьи, драмы, первый сборник стихов — «Человек» («Der Mensch», 1918), выдержанный в экспрессионистском духе [1]. На рубеже 10—20-х годов Казак публикует сборник стихов «Остров» («Die Insel», 1920), драму «Сестра» («Die Schwester», 1920), статьи о театре. В эти же годы он начинает заниматься редакционно-издательской деятельностью, выпускает, в частности, собрание сочинений Гельдерлина (1920—1923). Вслед за экспрессионистскими пьесами пишет в 1923 г. драму «Винцент» («Vincent») (идея которой родилась после беседы с Брехтом); в центре — фигуры Ван-Гога и Гогена, мотив изоляции, одиночества художника в буржуазном мире. Это единственное драматическое произведение Казака, имевшее большой успех.

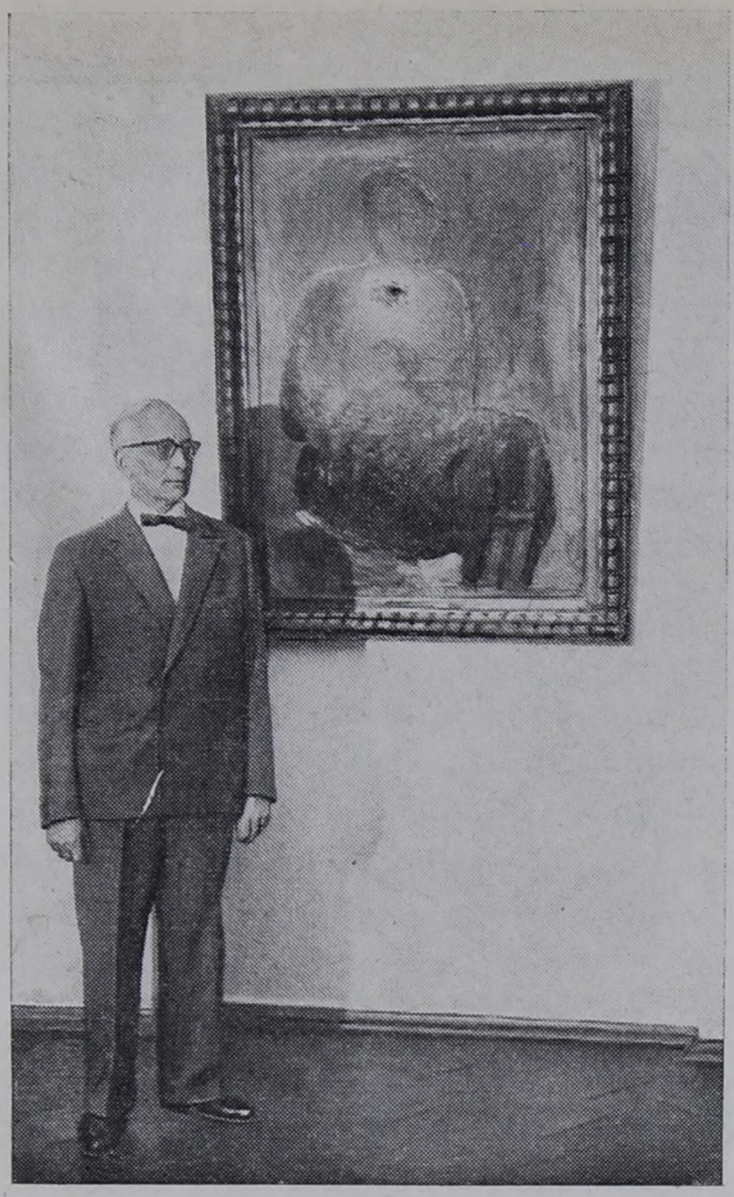
Одним из первых немецких писателей Казак начинает работать на радио — организует литературные программы, представляет творчество известных авторов того времени — Верфеля, Лерке, Бенна, Ласкер-Шюлер, Меринга, Голла, а также молодых — Кестена, Эйха, Брехта. Он пишет радиопьесы («Один голос из 1000» — «Eine Stimme von Tausend», 1932; «Зов» — «Der Ruf», 1932; и др.). В последней он обращается к актуальной проблеме того времени — безработице [2].

В 1933 г. Казак оказался «нежелательным» на радио. Проблематика его произведений, ориентированных на внутренний мир человека, а также выбор поэтических имен для организуемых им литературных передач уже не соответствовали «новому духу» — духу фашистского рейха. Отныне он ведет «существование в катакомбах», жизнь «духовных изгнанников» (слова Казака, сказанные о Лерке). Жизнеощущение писателя передает дневниковая запись от 30 января 1933 г.: «Днем

---

[1] Уже ранние стихи Казака обратили на себя внимание критики сдержанностью, ясностью линий, пластичностью языка, тонким знанием европейских и азиатских культур. Оскар Лерке говорил в связи с этими стихами об «экспрессионизме без лихорадочного румянца, без пота и судорог», отмечал сквозящую в них «мировую скорбь» («Leben und Werk von Hermann Kasack. Ein Brevier». Frankfurt a/M., 1966, S. 16).

[2] В 1933 г. пьеса «Зов» была повторена по радио, но с фальсифицированным финалом, в котором коричневые колонны «нового режима» представали как позитивное решение проблемы безработицы. По словам сына писателя, Вольфганга Казака, автор был глубоко возмущен. В 1959 г. пьеса снова транслировалась в первоначальном варианте («Leben und Werk von H. Kasack», S. 44).



Герман Казак при посещении Музея А. М. Горького.
Москва, 28 декабря 1959

известие, что уроженец Австрии Гитлер стал немецким рейхсканцлером... Бедная, несчастная Германия. Какой регресс культуры ожидает нас... Как я буду работать в этой ситуации, совершенно непонятно... Единственный путь — отрицание, спрятаться в собственные поэтические работы...»

В годы фашизма Казак пишет преимущественно стихи (сборники: «Эхо» — «Echo», 1933; «Вечное бытие» — «Das ewige Dasein», 1943; и др.). После смерти близкого друга, Оскара Лерке, Казак сменяет его на посту руководителя издательства «Фишер Зуркамп».

Единственное прозаическое произведение, опубликованное писателем в годы нацизма,— рассказ «Березовая роща» («Das Birkenwäldchen», 1944), задуманный как «сигнал из внешнего мира» арестованному Петеру Зуркампу. Рассказчик повествует о том, как во время ежедневных поездок между Берлином и Потсдамом знакомится в поезде с немолодым человеком по имени Иоганн. Однажды новый знакомый показывает ему из окна поезда березовую рощу, которая восхищает обоих своей свежестью, нетронутостью среди всеобщей разрухи. Потом рассказчик узнает, что Иоганн во время бомбежки получил тяжелое лицевое ранение и лежит в глазной клинике; врачи надеются вернуть ему зрение. Рассказчик пишет ему о березовой роще, стремится описать ее так, чтобы больной увидел ее «внутренним зрением»,— «сделать наглядной присущую бытию правду». Это предельно лаконичное, выдержанное в строгих, суховатых тонах повествование — «весть» томящемуся в тюрьме другу.

В 1947 г. был опубликован роман «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom») — одно из самых заметных произведений первых послевоенных лет. В 1949 г. в журнале «Зинн унд форм» была напечатана притча «Ткацкий станок» («Der Webstuhl»). В 1953 г. Казак избирается президентом Немецкой академии языка и литературы в Дармштадте. На этом посту он активно занимается издательской деятельностью, публикует, в частности, произведения писателей, погибших в нацистских концлагерях или эмиграции (среди них стихи Гертруды Кольмар). С 1963 г. вместе с Казимиром Эдшмидом Казак становится почетным президентом Академии, так как от непосредственных дел — из-за болезни глаз — вынужден отойти.

Вслед за романом «Большая сеть» («Das grosse Netz», 1952) появляется сборник стихов «Из китайской книжки с картинками» («Aus dem chinesischen Bilderbuch», 1955), афористические размышления о жизни и смерти. Здесь особенно заметна приверженность Казака к древневосточной философии.

В последнем томе стихов «Водяные знаки» («Wasserzeichen», 1964), посвященном Эйху, как бы подводятся жизненные итоги, отчетливо звучит мотив близкого финала («Флаги спущены. Дыхание прерывается. Компас показывает на север. Сердце понимает: этой последней поездкой кончается мир. Смерть становится ощутимой. Маска падает»,— стихотворение «Конец»).

Роман «Город за рекой» — самое значительное произведение Казака. Жизнь человека и ход истории представлены здесь в символических картинах потустороннего мира, в шифрах «магического реализма». Автор рассказывал, что непосредственным толчком к написанию романа послужило взволновавшее его «видение»: «Я видел призрачный город, состоящий из руин, который терялся в бесконечности и в котором люди двигались, как толпы кукол, взятых в плен [3]. Хотя Берлин еще не был разрушен, люди еще находились «на поверхности, в привычном для них мире», писатель вдруг явственно увидел жизнь, проходившую «в подвалах и подземных ходах» [4]. Он начал писать о «городе за рекой». Жизнь как бы опережала фантазию писателя, дополняя страшное видение все новыми, вполне реальными картинами разрухи и бедствий. Так из «видения» вырастало, по словам писателя, «отражение нашего конкретного мира...» [5]

Для понимания идейной сущности романа важен еще один упоминаемый автором «сон», сыгравший существенную роль в «образной конкретизации» произведения. Автору снилось, что он оказался среди умерших. (Написав памфлет против «богов государства», т. е. против «тогдашних партийных главарей», он был приговорен к казни. Но после казни жизнь не угасла сразу, а уходила постепенно). Он хотел подать живым знак, объяснить, что «смерть — непосредственное продолжение жизни», что путь из жизни в смерть имеет свои этапы, но живые уже не понимали его: он все больше исчезал из их сознания, их памяти. Разрывается нить, еще связывающая его с прежней жизнью, он видит лишь стражников и бесконечный каменный ландшафт — «И тут земля угасла во мне, и я ничего не знал о моей смерти, потому что забыл жизнь».

«Переходная стадия» между жизнью и смертью (когда «индивидуальное сознание еще не перешло полностью в анонимное») представляется Казаку «художественно чистым соответствием» окружающей его действительности, местом, куда можно поместить «картины нашей реальности»; это «промежуточное царство» [6] представляет собой своего рода метафизический слой, «трансцендентальное начало», с которым соотносятся события и явления жизни.

Место действия романа — некий призрачный город, в который по приглашению городской префектуры приезжает ученый Роберт Линдхоф. Он видит «мертвые фасады домов», подвальные ходы, напоминающие катакомбы, людей, ютящихся среди развалин, его поражает вид «всеобщей разрухи», но он не обнаруживает никаких следов восстановительных работ.

Каждому, кто попал в «город за рекой», дается возможность пробыть здесь какое-то время — тот самый «переходный период», когда человек как бы еще не полностью умер, т. е. не исчез из памяти живых. А потом стражники забирают то одного, то другого; устраиваются целые «парады» отправляющихся в «дальние поля». Никто из жителей не знает, когда раздастся «звук рожка» — когда и кому будет дан сигнал отбыть навсегда.

Мрачный «город за рекой» — не просто аллегория смерти, подземное царство, современный Гадес, Аид, по которому вместе с «Вергилием-

---

[3] H. K a s a c k. Mosaiksteine. Beiträge zur Literatur und Kunst. Frankfurt a/M., 1956, S. 350—354.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Представление о том, что человек 49 дней после смерти пребывает в промежуточном состоянии, заимствовано Казаком из тибетской «Книги мертвых» — документа древней мистики (8 в. н. э.). На это — вслед за Г. Полем (G. P o h l. Magischer Realismus? — «Aufbau», 1948, N 8, S. 653) — указывает советский исследователь Л. И. Мальчуков в диссертационной работе «Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945—1949 гг.»

сопровождающим» [7] блуждает герой. Это — отклик писателя на реальный мир, переживший ужасы войны, Освенцим и Дахау, на миллионы жертв, бесконечные людские страдания. В некоторых сценах связь с событиями недавней истории обнажена, ощущается вполне явственно. Вот герой присутствует на «митинге» в катакомбах, которые заполняют толпы обессилевших, истощенных, полураздетых людей в зеленоватых масках; выходя на трибуну, они говорят о муках и пытках, которым подвергались, о «дезинфекционных помещениях», о врачах, совершавших чудовищные опыты над людьми, о детях, зверски убитых на глазах у матерей. Толпа в ответ на каждый такой рассказ хором вопрошает: «За что?!» Потом появляются наглые, жестокого вида люди в черных мундирах и сапогах: «Мы пытали и убивали, потому что мы наемники власти».

Однако прямые ассоциации с фашизмом («черные» — эсэсовцы, «зеленоватые маски» — узники концлагерей, погибшие в газовых камерах, и т. д.) расширяются, растягиваются до «безразмерности», приобретают универсальный характер; связь с конкретными событиями истории при этом становится зыбкой, разрушается. Речь идет о насилии как таковом, о вековом, всеохватывающем явлении насилия, которое автор уже не связывает с определенными историческими системами, не расценивает как явление социальное: «Грубая наглость и жестокость черной гвардии, стоны и горькие проклятия униженных — все это выглядело не как реальность момента, а как сконцентрированная картина ада, который создали друг другу люди».

Символика романа вообще универсальна. Все бытие полуразрушенного города подчинено некоей чудовищной бюрократической логике, хитроумному алогизму бюрократии. В подвальных помещениях, похожих на соты, сидят прямо на земле мужчины и женщины, непрерывно штампующие документы: «деятельность эта проходила без особого усердия или заметного интереса участников, по давно привычной для них схеме. Когда мужчины и женщины поднимали глаза от работы, в них было выражение пустой серьезности». Город наводнен чиновниками всех ступеней и рангов — есть среди них даже «анонимный шеф анонимной бюрократии»; жители регистрируются не по именам, а по номерам, городские стражи бдительно следят за тем, чтобы никто не переходил из одного района в другой; и т. д. В этом подземном царстве властвует холодный, обесчеловеченный дух, слепая машинерия, подчинившая себе весь город и каждого отдельного человека.

Перед нами мир глубочайшего отчуждения, сродни тому, который передается в хаотичных видения Кафки. Вообще родство этого романа с произведениями Кафки очевидно. Оно — в сращении сверхъестественного с привычным, чудовищно невероятного с повседневным, в слиянии планов фантасмагорического и обыденного, в атмосфере страха и униженности человека, задавленного анонимной бюрократией, и т. д. Среди родственных Казаку немецкоязычных писателей можно было бы назвать и Г. Мейринка, в творчестве которого угадываются сходные моменты: война как апокалиптическое видение конца света, трансформация действительного в фантастическое и наоборот, «земное» как «лжемир», связь с идеями буддизма, йогой, мистическими учениями и т. д., или А. Кубина (1877—1959), переплетающего реальность с «демоническими» видениями.

Впрочем, главная сфера интересов, приверженностей, зависимостей Казака расположена в других «отсеках» литературной традиции: речь идет — помимо экзистенциалистских влияний — прежде всего о романтизме и древневосточной философии [8]. Влияния эти прослеживаются в идейной, образной структуре романа на самых различных уровнях.

---

[7] В образе «Вергилия-сопровождающего» — молодого художника Кателля — запечатлен рано умерший художник Вальтер Граматте, ближайший друг Казака.

[8] Об этом см. упомянутую работу Л. И. Мальчукова, который отмечает, в частности, «типологическое сходство романтической эстетики и художественной программы «магического реализма» Казака, убедительно доказывает, что романтическая тра-

Подобно тому как вхолостую прокручивается огромная бюрократическая машина, властвующая над жителями города, бессмысленно, холостым ходом идет сама жизнь. Бытие города воспринимается как символ бессмысленности человеческого деяния. Роберт видит, как к фасаду полуразрушенного дома приставлена лестница, на верхней перекладине которой женщина тщательно моет тряпкой доски, заменившие оконное стекло. Ее действия герой воспринимает как «насмешку над разумной целью». Но по существу и вся остальная жизнь в каменных лабиринтах несет на себе печать абсурдности; деятельность жителей и администрации лишена даже признаков разумной цели. Жизнь, труд, движение предстают как бесконечное повторение одного и того же — эта мысль, многократно и в разных вариантах отраженная «немецким духом» от Шопенгауэра до Бенна и Юнгера, пронизывает роман Казака.

Бессмысленность всякой деятельности вытекает уже из предопределенности человеческой судьбы — «колесо судьбы, в которое впряжен каждый, вращается, и ничье страстное желание не может его остановить, не говоря уже о том, чтобы повернуть вспять». Люди лишь воображают, что живут, на самом деле они движутся к смерти, и все их усилия напрасны — фаустовское начало, жажда познания, сознательное деяние на пользу человечеству характеризуются как невозможное; человек предстает как звено работающего вхолостую механизма. Вместе с разумным историческим деянием отрицается и возможность активного сопротивления злу, воплощенному в таких конкретных исторических категориях, как фашизм, непосредственный отклик на который мы все же явственно ощущаем в романе.

Носитель высшей мудрости Мастер Магус, философский наставник героя, воплощение восточной мудрости, говорит об управляющих землей демонических силах: «яд демонов» поощряет человечество стремиться к рекордам, достижениям, убыстрению темпа — «они побеждают природу, чтобы стать рабами техники». Здесь отчетливо звучит и романтическое неприятие материального мира, «прозы», противопоставленной «вечным ценностям».

Самая впечатляющая антицивилизаторская аллегория этого рода в романе — описание двух подземных заводов («зеркальное отражение мира»), на одном из которых по сложнейшей и все совершенствующейся технологии прессуется из пыли камень; на другом этот камень по столь же совершенной технологии перемалывается в пыль, которая снова транспортируется на первый завод и там перерабатывается в камень,— и так до бесконечности, с колоссальными затратами материальных средств, с постоянным ускорением и уплотнением трудовых процессов, усилением эксплуатации рабочих.

Символика подземных заводов воплощает один из постоянных, настойчиво повторяющихся мотивов творчества Казака. Весьма широкую известность получила его притча «Ткацкий станок» — история священного ковра, над которым веками работают люди, пока он, превратившись в самоцель, не начинает парализовать жизнь. Ковер требует все новых расходов, разрастается чиновничий аппарат, растут поборы среди населения на его содержание. Изготовление ковра принимает все более абсурдный характер: из-за прибылей разгораются войны, ковер требует «жизненного пространства» — «механический и антисоциальный аппарат приходит на смену здоровому человеческому рассудку».

Г. Гессе, высоко оценивший эту притчу, «символически изображающую важную часть современного мира» [9], обратил внимание на то, что это символ «всеохватывающий», который можно «трактовать по-разному». Действительно, «Ткацкий станок» можно было бы истолковать как прит-

---

диция определяет художественную форму «Города за рекой» как своего рода «романтического романа воспитания», весьма близкого «Генриху фон Офтердингену» Новалиса (стр. 51, 57 и т. д.), а идейный строй романа тесно связан с древневосточной философией.

[9] Цит. по: H. K a s a c k. Der Webstuhl. Frankfurt a/M., 1949.

чу о противоречиях и бессилии капитализма, но универсализм параболы противится такому толкованию. В ней соединяется критика «механической машинерии», подавившей человека, выхолощенной, антигуманной фетишизации вещей и техники и универсальный антицивилизаторский пафос, заведомо исключающий исторический подход к явлениям действительности.

Притча завершается тем, что огонь пожирает ковер, к радости последующих поколений, избавленных от «мумии коверного производства и призрака войны». «Мумия» — это воплощение обездушенного предпринимательства, античеловеческой сущности самого технического прогресса, который в «Городе за рекой» безоговорочно отождествляется с разрушением: осуществлять равновесие созидания и уничтожения становится все труднее, ибо с «новой эрой расщепления атома» уже ничто не может противостоять разрушению.

Писатель откликается тем самым и на актуальную проблему современности — кому, каким целям будут служить техника и наука, не окажутся ли они поставленными на службу бесчеловечности, уничтожению. Но если, к примеру, Брехт в «Галилее» рассматривает эту проблему как острейшую моральную коллизию, прямо связывая ее с ответственностью личности за выбор позиции, то у Казака она решается метафизически, в соответствии с общей культур-пессимистической концепцией романа.

Как часть все того же вечного круговорота предстает в изображении Казака и война. Роберт посещает казарму, где собраны солдаты разных армий и разных эпох — они до сих пор спорят о том, чья сторона победила, ибо каждый из них был убит до исхода сражения. Звучат националистические лозунги, солдаты в мундирах всех времен и народов строятся в колонны — «похоронная процессия истории». Параллель снова расширяется до всеобщности — война предстает как стихийное бедствие, проявление все той же метафизической жестокости мира, «стереотип все той же глупости».

Абсурдности «холостого хода истории» противопоставлен в романе дух творчества, воплощающий жизнь подлинную, а не мнимую, внутреннее очищение, единственно обладающее ценностью. Только «дух» находится вне бессмысленной машинерии прогресса. Сокровищницей духа в романе является Архив, изображение которого занимает важнейшее место. Собственно, Роберт Линдхоф и приглашен в город для работы в Архиве, ему отведена роль «хрониста» (которую, по правилам города, играет «гость», т. е. живой человек). Здесь собрана сумма всех подлинных традиций человечества. Архив — это суд, где письменное слово подвергается такому же контролю, как прожитая человеком жизнь. Право на вечность имеет только «слово» — в подземном городе нет картинных галерей, музеев, музыкальных учреждений, ибо «вернее всего служит духу письменное слово».

Дух, слово, поэзия — вот что связывает времена, эпохи, прошлое и будущее. Эта тема непрерывно варьируется и в лирике Казака, в его меланхолических, медленных по ритму стихах, в которых широко представлены мотивы смерти, начала и конца жизни, ухода в небытие, преходящего и вечного, текучего и незыблемого. Характерно в этом смысле стихотворение «Пергамент» (сборник «Водяные знаки»). Старый пергамент, донесший до современности письмена давно минувших дней,— связующее звено между былым и нынешним. «Писавший и читатель, разделенные веками, переживают счастье единения на старом пергаменте». Связь поколений, общение живых и умерших — постоянный поэтический мотив Казака. «Наследием умерших живет наш голос, звучит наша песня. Когда мы умолкнем, он станет эхом для рожденных позднее. Дни, в завалах времен отзвучавшие беззвучно, не сохраненные памятью ничьей. Слова и образы, доверчивые знаки, входят в кладовую мира». Высшее из всех творений духа — поэзия. Эта мысль выражена и в сборнике «Из китайской книжки с картинками» («Истину дарит одна лишь поэзия»).

Дух, по Казаку, равнозначен подлинному, неподдельному. В его произведениях неизменно разоблачается «неподлинное», мнимое, противопоставляемое «вечному», «истинному» [10]. Архив — инстанция, отделяющая подлинное от поддельного, ложного, неистинного. Время от времени в Архив приходят писатели, чтобы осведомиться о наличии там своих произведений («каждого мучило тщеславие»). И, как правило, выясняется, что лишь очень немногое из изданного ими удостоено хотя бы временного хранения в Архиве, ибо произведения их состоят из «пористых взглядов и мнений, имеющих лишь преходящее значение внутри одного поколения». Однажды является литератор с чемоданом сочинений, но когда он гордо выгружает их на стол Архивариуса, книги рассыпаются в прах. В Архиве решается вопрос о «бессмертии каждого творения». Здесь отбрасываются, отсортировываются как недостойные разного рода демагогические учения, литературная продукция, подчиненная «дешевым целям дня», выставляются на поругание глупость и косность.



Суперобложка первого издания романа Г. Казака «Город за рекой».

Художник В. Бергман, 1947

Сила слова, поэзия выступает в романе как олицетворение жизненного начала, противостоящего самой смерти, разрушению, тлену. Выступая перед кастой чиновников, Роберт цитирует стихи, и благодаря силе поэтического слова он как бы вызывает к жизни то, что чуждо разрушенному городу: белые облака, прохладный ветер, летящего мотылька. В этой сцене лексически подчеркнут контраст между мертвым миром («зал без окон», «мрачное здание», «развалины, руины»), между крайним бюрократизмом местных установлений («референты, делопроизводители, протоколисты», «секции городского управления») и многообразием, яркостью живой природы. Серые, безжизненные краски, холодные тона, несущие на себе печать распада и смерти, на мгновение уступают место теплым краскам жизни — Роберт рассказывает о шуме лесов, сверкании морской воды, переливах зелени.

В финале романа герой на какое-то время попадает на родину, видит искалеченных людей, гигантские кладбища, «страшные следы военных лет и времени беды» — жизнь на земле оказывается немногим лучше жизни в «городе за рекой». Этот страшный «здешний» мир уже перестал быть его миром. Ощутив безграничность человеческих страданий, не найдя приюта на земле, Роберт умирает — возвращается, на сей раз навсегда, в подземное царство. Перед смертью—или после нее? — он осознает, что смысл жизни — в «превращении» («Verwandlung»).

[10] Показательна в этом смысле и повесть «Подделки» («Fälschungen», 1953), написанная в необычных для Казака теплых, мягких тонах. Это история одной фальсификации, подделки старинного произведения искусства. Жертвой становится страстный коллекционер, любитель древней резьбы по дереву. Узнав, что его любимый «готический комод» — подделка, он расстается со своей коллекцией, публично бросая в огонь как подделки, так и подлинные сокровища. Герой приходит к выводу, что вся его прежняя жизнь была «ненастоящей», решает начать все заново, стать на путь внутреннего очищения. Фетишизация вещей, принадлежавших прошлому, ушедшему миру, предстает в повести как искажение подлинного смысла жизни.

Оно является тем законом, по которому действует «космический порядок»: «Смерть превращалась в жизнь и жизнь в смерть».

«Космический мир» романа несет на себе печать подсказанных восточной философией представлений. Давний и стойкий интерес Казака к восточной мудрости, к буддизму, проявившийся еще в молодости (этот интерес он разделяет с другими крупными художниками его времени — Г. Гессе, О. Лёрке и др.), самым заметным образом влияет на структуру создаваемого им в романе «космоса». Субстанция казаковской «космологии» выражена в его эссе «О китайском в искусстве» («Das Chinesische in der Kunst»). Под «китайским в искусстве», пишет Казак, понимается «определенная основная позиция творящего, определенное принципиальное отношение человека к миру, которое, отражаясь в произведениях, абсолютно отличается от привычного европейского» [11]. Главное отличие заключается в вопросе о месте человека в «космическом мире». Казака привлекает в «китайском» прежде всего то, что человек предстает в космическом ландшафте уже не как вершина и центр вселенной, а как затерявшаяся частичка, равная другим существам и предметам этого мира: «человек остается органической частью природы», он означает для нее «не меньше, но и не больше, чем растение, дерево, животное. Человек ощущает себя не как меру, а как эхо вещей» [12]. Подобно камням или облакам, человек — порождение духа «всеприроды». Главное — «ощущение космических связей». При этом «внешний мир есть отражение внутреннего». Особенно восхищает Казака «взаимопроникновение» понятий, отсутствие характерного для Запада «дуалистического расщепления», т. е. разделения на мышление и чувство, душу и тело, идею и материю и т. д. Природа и дух в этой пантеистической концепции предстают как единое, неразделимое начало.

«Космические законы» — это гармония природы, в которой все уравновешено, как уравновешены добро и зло, «да» и «нет», палач и жертва в сцене «парада мертвых», соединенных в символические пары. С представлением о «космическом порядке» связана важная идея романа, один из аспектов которой справедливо было бы истолковать так: смерть служит жизни, мертвые своей мудростью, своим трагическим опытом служат живым. Обращаясь к погибшим солдатам, герой призывает их «перейти через реку», вернуться к живым, являться им во сне, чтобы предостерегать, напоминать об ужасах войны, дабы «настоящее их смерти спасло будущее жизни». Идею превращения, сформулированную в романе, можно понимать и как превращение жизни в «дух», т. е. в мудрость, истину, а тем самым как экзистенциалистское требование, обращенное к человеку, носителю духа: для «космического порядка» отнюдь не безразлично, стал ли человек оружием духа или позволил превратить себя в орудие антидуха, т. е. бесчеловечности [13].

Вера в духовность, в творческое вдохновение, противопоставленное «неподлинному», бездуховному существованию,— один из важнейших идейных постулатов романа (при этом в понимании творчества также проступает «китайский» взгляд, сочетающийся с романтическими представлениями: художник как участник духовных сил космоса, стремящийся к «вечным ценностям».) Творчество в понимании Казака — реальность духа, смысл бытия. Этот мотив характерен для прозы и поэзии Казака. В сконцентрированном виде он воплощен в короткой параболе «Неизвестная цель» («Das unbekannte Ziel»), которая, по словам автора, может считаться «аллегорией творческого процесса». Художник ощущает себя стальной ракетой, запущенной ввысь, навстречу «неизвестной цели». Человек-ракета взмывает в небо в сопровождении гигантского столба света, словно стрела, посланная «богом или дьяволом». Творчество изобра-

---

[11] H. K a s a c k. Mosaiksteine. Beiträge zur Literatur und Kunst, S. 23.
[12] Там же, стр. 41.
[13] На это обращает внимание К. Хамбургер в послесловии к книге: H. K a s a c k. Das unbekannte Ziel. Frankfurt a/M., 1963, S. 101—111.

жается как стремительный полет, озарение; художник может своим словом приносить и благо и горе, но высшая его цель — достичь человека: стрела должна «вонзиться в сердце». Человек и есть «неизвестная цель» творчества.

3

Тема бездуховного существования, как и ряд других тем и мотивов «Города за рекой», возникает на ином художественном материале в романе «Большая сеть». В своих внешних реалиях он связан с послевоенной действительностью Западной Германии, повествует, по словам автора, о «современной ситуации» на примере «немецкой провинции середины века», которая предстает как обобщенная «европейская арена действия». Казак стремился, по его признанию, наглядно показать, что́ «угрожает человеческому существованию» в послевоенном мире, испытавшем войну и фашизм.

Это снова аллегорический роман, но на сей раз определяющим моментом оказывается ироническая позиция автора по отношению к изображаемому. В романе широко используются разнообразные приемы, оттенки и нюансы сатиры.

Первоначально роман должен был называться «Лабиринт». «Лабиринт вокруг нашего существования растет, и найти выход уже невозможно» — в этих словах автора обобщена идея произведения. В одном из ранних вариантов шла речь о группе путешественников, которые, соблазнившись каким-то плакатом, попадают в лагерь и вынуждены там под охраной надсмотрщиков долбить гигантскую скалу. Они надеются, что через тунель смогут выйти на свободу, но все больше запутываются в созданном ими самими лабиринте.

В новом варианте автор попытался уйти от чистой символики, показать «реалистично и без карикатурности» жизнь небольшого западногерманского городка 50-х годов. Однако символический замысел и этого варианта романа очевиден. В некий безымянный город приезжает коммивояжер, агент парфюмерной фирмы, называющий себя Икс — воплощение заурядности и безликости. Внешне и городок такой же безликий, стандартный, как и герой. Однако события здесь происходят весьма невероятные. Например, для привлечения туристов в городе организуется музей под названием «Человеческий сад» (по аналогии с ботаническим или зоологическим садом), где в стеклянных будках выставляются разные типы людей, призванные иллюстрировать многообразие социальных и психологических групп. Над жителями властвует непроницаемо засекреченная «Статистическая академия» — инстанция, которая контролирует все происходящее в городе.

В один прекрасный день на стенах домов и оградах появляются плакаты, подписанные таинственной аббревиатурой «IFE» (жители расшифровывают ее как «Институт для Европы»). Институт отдает устрашающие приказы — людям запрещают уезжать за пределы города, урезают продовольствие до уровня голодного пайка, детей забирают в интернаты, где калечат чудовищным воспитанием, превращая в бездумных роботов. Искусственно создается почти военная ситуация, чрезвычайное положение. Сводятся на нет, ликвидируются все демократические права — «Люди оказались в плену». При этом царит полнейшая неизвестность, никакой информации о происходящем и его причинах не поступает. IFE настолько завладело городом, сознанием людей, что все покорно и тупо выполняют самые нелепые предписания. Господствует безусловный конформизм, полная приспособляемость, которую и демонстрирует Икс. Лишь очень немногие решаются на протест. Местный пастор, воспротивившийся деятельности Института, оказывается в тюрьме, где его «перевоспитывают».

В конце романа выясняется, что Институт для Европы — мистификация. За таинственной аббревиатурой скрывается международный киноконцерн, который намерен запечатлеть на пленку жизнь и нравы после-

военной Европы: голод, страдания людей, включая запланированную катастрофу, жертвой которой становятся жители города. На них сбрасывают бомбу, притом отнюдь не декоративную, а настоящую. Организаторы этой операции, владельцы концерна, сидят за океаном, и «научно-популярный» фильм срочно нужен им «для предвыборной пропаганды».

Концепция романа связана с представлением о бессилии человека перед анонимными силами, о предопределенности человеческого бытия, невозможности вырваться из адского круга. Теми же представлениями пронизаны и некоторые стихи Казака — одно из них называется «В большой сети» (или «В большой паутине») («Im grossen Netz»); название романа также можно переводить как «Большая паутина». Среди звезд таится, подкарауливая людей, жадный до человеческой крови «всемирный паук». В его паутине, протянутой от континента до континента,— «сердце будущего, сон народов». «Бездумные властители, несущие на себе проклятье, спутники паука, час за часом, десятилетие за десятилетием затягивают в паутину мужчин, женщин, детей. Все мы висим, пойманные и беззащитные, добыча большой паутины, отданные во власть ненасытных лап великана и его смертоносных челюстей». В том же сборнике есть еще одно стихотворение (без названия): «...Паук мира, с когтями сфинкса, ненасытно питающийся нашей жизнью, остается властителем адского времени, которое мы называем земным бытием». Большая сеть, паутина, в которую затянут беззащитный человек,— все та же аллегория предопределенности, рока, бессилия.

Нельзя не видеть, что, как и в «Городе за рекой», жизнеощущение писателя во многом определено трагическим опытом недавней истории. Именно война, по словам Казака, открыла перед ним во всем ужасе не только картины разрушений, страданий, бедствий; пережитая катастрофа породила тяжелое разочарование «духовной суетой»— деятельность, активность представали как «пустой шаблон», удручала «напрасность будней». История о том, как насильственно перекраивается, корежится жизнь целого города, как некая анонимная сила, узурпировавшая власть, контролирует поступки, поведение, мысли граждан, поощряя полное послушание и карая за малейшее сопротивление, как в государственных учреждениях увечат детей, развращают их души, как подавляется, разрушается личность,— была подсказана автору недавней историей его страны, опытом двенадцати лет нацистского господства. Однако Казак, как и в первом романе, стремится к универсализму, придавая изображаемому абстрактные черты. Его сатирический гротеск убедителен в отдельных эпизодах (например, в сцене спортивных состязаний, когда мяч начинает играть людьми), разоблачающих бюрократическую машинерию, «ущербное существование» (Адорно). В целом же критика оказывается расплывчатой, ибо лишена историзма. Намеренная всеобщность этой сатиры дает пищу самым различным толкованиям, включая и толкования с позиций антикоммунизма, «уравнивающие» противоположные общественно-политические системы.

Роман «Большая сеть» не имел того резонанса, который выпал на долю «Города за рекой». Значительно более слабый в художественном отношении, затянутый, лишенный сюжетной динамики, он не обладает той целостностью, тем впечатляющим размахом и философской глубиной, которые присущи первому роману. «Город за рекой» остался главным произведением Казака; в нем сказались сила и слабости его художественной индивидуальности, питающего его творчество мировоззрения. В этой «метафизической аллегории» (Казак) волнует боль художника, его тревога за будущее человечества.

Глава седьмая

ХАНС ХЕННИ ЯНН

Творчество Ханса Хенни Янна сосредоточено на проблеме, характерной для немецкой культуры на протяжении нескольких веков: писателя волновала трудность гармонического соединения идеального и материального, воспарения духа и зова жизни. В XX в. альтернатива «одухотворенный разум — инстинкты» получила острейшее политическое звучание. В Германии она занимала не только Янна, но и Гессе, Деблина, Томаса Манна. Однако размышляя над судьбами человечества, Янн шел в своих философских романах особым путем. В отличие от сдержанной сосредоточенности Т. Манна и никогда не изменявшего ему чувства меры, он всегда отдавал предпочтение крайностям. Двигаясь «до упора» в разных направлениях, Янн будто пытался определить пределы, вплоть до которых духовное поддается воплощению в материальном, а порывы плоти могут быть одухотворены.

Ханс Хенни Янн (Hans Henny Jahnn, 1894—1959) родился в далекой от интеллектуальных проблем эпохи семье мастера-судостроителя вблизи Гамбурга. Море, верфь, мир простого ремесленного труда — важнейшая часть его жизненного опыта. Но этого опыта Янну было явно недостаточно. Еще гимназистом он ставил эксперименты на самом себе, пытаясь определить, что дольше сопротивляется действию наркоза — инстинктивная восприимчивость к боли или сознание. Будущий писатель начинал с того, что хотел во что бы то ни стало самостоятельно ориентироваться в мире. Быть может, поэтому такой определенной была реакция двадцатилетнего юноши на первую мировую войну: решив после возмутившей его речи кайзера не подчиняться призыву, он добивается «белого билета» и уезжает вместе со своим другом музыкантом Хармсом в Норвегию. Здесь, в отшельничестве, отбросив мысли о дальнейшем образовании, порвав с семьей и охваченными шовинизмом соотечественниками, он ведет дневники, пишет пьесы [1], создает музыкальные произведения, увлекается архитектурой. В архитектуре и музыке Янну мерещится возможность преображения действительности. Ему, как и многим другим (Корбюзье, Фейнингеру, Гропиусу), архитектура представляется высшей возможностью творчества, синтезом искусства и жизни. В 1920 г., вернувшись в Германию, Янн с чрезвычайной энергией пытается воплотить свои мечтания: собрав немалые средства, он основывает сообщество «Угрино», главной задачей которого должно было стать «жизнестроительство» — создание школ, художественных мастерских, возведение и охрана соборов, восстановление старых органов. Затея кончилась крахом. Однако вплоть до конца своей жизни Янн оставался признанным по всей Европе органных дел мастером [2]. Ценой кропотливых изысканий он открывал пути возвращения старым инструментам их изначального звучания. С этой работой он также долгое время связывал фантастические надежды на преображе-

---

[1] До первой публикации Янн успел написать более двадцати драматических произведений, частично оставшихся незаконченными и сохранившихся в архиве писателя. См.: H. H. J a h n n. Dramen, Bd. 1. Mit. einem Nachwort von W. Muschg. Frankfurt a/M., 1963, S. 671—759.

[2] Им был построен, в частности, орган для радио и телевидения ГДР.



Ханс Хенни Янн.
Рисунок Генриха Штегемана

ние людей звуками органной музыки, такой, какой ее слышали творцы — Бах, Букстехуде, Палестрина.

1

Свой путь в литературе Янн начал как драматург. В 1919 г. была опубликована его монументальная трагедия «Пастор Эфраим Магнус» («Pastor Ephraim Magnus»), удостоенная премии имени Клейста. В постановке Б. Брехта и А. Броннена пьеса вызвала один из самых шумных скандалов за все не бедное сенсациями десятилетие. По мнению критики, автором утверждалась «эмансипация тела», «материализм абсолютной веры в телесное» [3]. В бездуховности обвинялись и некоторые последующие произведения Янна 20-х годов. Критика была права лишь отчасти: Янна занимало не столько «телесное», сколько телесное в его отношениях с духом, границы между духовным и материальным, между живым и безжизненным. Ситуации на грани смерти бесчисленное множество раз повторяются в его творчестве. Как иронически заметил спустя несколько десятилетий друг Янна Вернер Хельвиг: открывая книгу этого автора, «всегда рискуешь наткнуться на гроб, могилы, тление, зверские преступления, на лошадей, на мальчиков, соски, процесс обмена веществ, запечатленный, кстати, в точных выражениях, на ужас смерти, который может обезоружить человека и погрузить его на время в бездействие и меланхолию» [4].

Центральной задачей в трагедии «Пастор Эфраим Магнус» была попытка уловить, что представляет собой человек без прикрытия слов, понятий, проблем, за которыми люди прячутся в жизни и без которых, как полагал Янн, их обычно не видит литература. «Люди целиком приспособились к сцене,— говорится в «Пасторе Эфраиме Магнусе».— Сами как таковые в качестве людей, они стали чем-то второстепенным. Зрители,— продолжает рассуждать герой,— не способны заметить в короле Лире то, что он есть — жалкое существо, потому что сцена изображает его мнимо значительным, демонстрируя его безумие. Но в жизни без оболочек, жизни, какой она представляется самому Лиру, он прежде всего жалок».

В отличие от находившегося тогда в зените экспрессионизма, исходившего из идеальной духовности как несомненного потенциала человека, Янн предлагал заметить в людях некоторые менее высокие, но зато, несомненно, естественные свойства. Исходя из них, он хотел заново оценить назначение человека в мире. «Любовь!— восклицает пастор Эфраим,— но можно ли толковать о ближнем, когда жены сбегают от мужей?.. И ведь они ничего не слушают. Богатые не ходят в церковь, а бедные жаждут богатства. Что можно тут возразить? Все правильно, что они говорят. Но все безбожно и ужасающе лживо. Можно сказать им об этом, можно указать пути и дороги; но тогда нужно сначала разрушить те

---

[3] J. B a b. Unterwelt.— «Die Weltbühne», 1921, N 24, S. 649—653.
[4] W. H e l w i g. H. H. Jahnn. Briefe um ein Werk. Frankfurt a/M., 1959, S. 32.

их чувства, которые заставляют грешить»[5]. Человеку естественно разлюбить: ведь меняется в своем составе даже само его тело. Естественно удовлетворять влечения. Люди, населяющие мир Янна, пытаются утвердить свои противоположные общепринятые нормы поведения. В пьесе «Врач, его жена, его сын» («Der Arzt, sein Weib, sein Sohn», 1922) прославленный хирург бросает свою профессию, потому что ему кажется постыдным искусственное медицинское вмешательство в естественный ход вещей: «Да и знаем ли мы, является ли смерть несчастьем?» В современном мире человек лишен прямого соприкосновения даже со своей собственной природой: медицина, наука, цивилизация становятся между ним и его телом.

Янн как будто бы провозглашает несомненное равноправие плоти по отношению к духу. Много раз в своих книгах, и чем позже, тем с большей остротой и отстраненным восхищением, Янн будет любоваться красотой человеческого тела. Но права тела для этого «аморалиста» совсем не так самоочевидны, как это может показаться. В позиции Янна — беспокойство современного человека.

Герои ранних произведений Янна ломают нормы привычной жизни и берутся жить согласно естеству. Сюжет пьесы «Врач, его жена, его сын» включает в себя различные варианты запретной любви. Но желания героев наталкиваются в пьесе, действие которой происходит в отдалении от цивилизации, высоко в горах, на внутренние сомнения. Все они хотят отбросить как заведомо ложные нормы «буржуазной повседневности». Но праздник тела, любовь, соединение не приносят в итоге, как следует из ранней драматургии Янна, осуществления тех надежд, которые на них возлагались. Решимость героев быстро гаснет или нуждается в подкреплении. Неуверенность освободившихся от ложной морали людей столь глубока, что им постоянно хочется кому-нибудь подчиниться («Я раб!» — торжествуя восклицает врач, согласившись по повелению сына помочь, вопреки своим убеждениям, умирающей от родов жене). Герои живут своей «естественной» жизнью с огромной натугой. В любви они ищут того, чего не стоило искать в ней, если последовательно признавать ее естественную эгоцентричность,— оправдания жизни.

В пьесе «Пастор Эфраим Магнус» поставлены два эксперимента. Сын пастора Якоб решает жить «как живется», полностью отдавшись своим порывам (разумность в любви он карает смертью). Второй сын Эфраим становится проповедником, связывая со своим призванием полное самоотречение. Цель в обоих случаях одна и та же — исполнить свое предназначение.

В ранних произведениях Янна постоянно ощутимо непосильное, экзальтированное напряжение духа. Оно не ослабевает и тогда, когда герои решаются жить по законам плоти. Главное для них не наслаждение, а попытки понять на собственном опыте законы бытия.

Подчеркивая в полемике с экспрессионизмом низменное естество человека, Янн в то же время наделял своих героев той же пламенной духовностью. Экспрессионистской эстетике в значительной мере подчинена и стилистика янновских драм. Избыточная, гипертрофированная образность соседствует в них с абстрактной декларативностью. Каждое действие в «Пасторе Эфраиме Магнусе», по существу, посвящено обсуждению четко вычлененной философской проблемы. Образы «человечных» героев Янна подняты над уровнем людской психологии. В их голосах должно было зазвучать страдание всего сущего. Правда, способы преодолеть это страдание герои Янна утверждают без той самоуверенности, которая была присуща протагонистам экспрессионистической драматургии.

«Господи, дай мне познания, дай мне познания!» — молит пастор Эфраим. Направляясь с последней решимостью по избранному пути, ге-

---

[5] Суровые суждения Янна о природе человека близки позиции молодого Б. Брехта, настойчиво отвергавшего идеализированное представление о человеческой доброте. Брехт расходился с Янном не в трезвой оценке натуры человека, а во взглядах на пути преобразования общества.

рои Янна никогда до конца не уверены, истинный ли это путь. Как говорится в пьесе: «Ты хотела идти со мной и искать на том же пути. Но мы ведь даже еще не знаем, должны ли мы мыслить или любить, чтобы уподобиться богу, следует ли быть всегда трезвым или дозволено веселье, нужно ли совершать поступки или принимать несправедливость?» В чем закон, если человек так низок и так высок? Если жизнь, с одной стороны, «лишь иное название для мистерии, в которой звери пожирают друг друга» («Пастор Эфраим Магнус»), а с другой — тайна, таящая неисчислимые возможности?

В любви, в эротических порывах, которые Янн считал самыми безобидными из всех подсознательных влечений, писатель видел способ соединения высокого и низменного, духовного и телесного. В соединении двух существ, в чуде общности ощущений он усматривал возможность преодолеть разобщенность, отчасти утвержденную самой природой, разделившей сущее на роды и виды. Близость человека к миру животных и растений Янн также считает одной из важнейших целей существования. Казалось бы, самые рискованные идеи получили у Янна высокий и общий смысл.

Уже совсем непосильная задача, возложенная им на любовь,— преодоление пропасти между живым и мертвым.

Тема преодоления смерти начинается с «Пастора Эфраима Магнуса» и проходит затем с «грандиозной монотонностью» (В. Мушг) через все его произведения. Попытка решить ее заранее отметает всякую романтическую условность. Ведь речь по-прежнему идет не столько о «всесилии любви», сколько о зыбкости существования, о распадении, казалось бы, прочной реальности на живых и мертвых, на душу и тело, которое (тут Янн дотошно подробен) подвергается уничтожительному тлению. Речь, как всегда у Янна, идет о законе мироздания или (это тоже допускается его сознанием) о хаосе. «Расскажи мне, мой друг, расскажи мне, мой друг, о порядке земли!— Я не скажу тебе, друг, я не скажу тебе. Если б я рассказал о порядке земли, что я видел, ты бы должен был сесть и заплакать» [6].

Любовь и сострадание (т. е., иначе говоря, усилия духа) должны попытаться, по мысли Янна, вполне буквально остановить тление. Тела умерших брата и сестры постепенно превращаются в тайном соответствии с принятыми Эфраимом муками сначала в гладкое отполированное дерево, потом в камень, мрамор.

Главный герой пьесы Янна пастор Эфраим Магнус будто допытывается: возможно ли преодоление духом законов материи? Для героя-священника и самого автора речь шла, таким образом, и о состоятельности и несостоятельности религии: «Господи Иисусе, распятый, умерший, истлевший или вечный!» Вопрос о вере, как следует уже из этого кощунственного обращения пастора к своему брату, оставался для Янна открытым. Писатель, несомненно, религиозный, если отождествлять с этим понятием напряженное усилие постичь идеальный смысл бытия, Янн в то же время ставит сомнение выше всякой ограниченной однозначности. Да и сама действительность, тем более современная, перечеркивала уверенность в гармоничности мироустройства.

Произведения Янна 20-х годов тематически далеки от недавних событий истории и в то же время насыщены памятью о них. Постоянное возвращение к смерти, все те бесчисленные «гробы и могилы», о которых упоминалось в уважительно иронической характеристике его творчества, объясняются не столько абстрактным интересом писателя к экзистенциально-философским проблемам, сколько острой реакцией на недавнюю гибель миллионов в первой мировой войне и нараставшую катастрофичность «золотых двадцатых». Хоровод мертвецов в книгах Янна

[6] Эти строки из вавилонского эпоса «Гильгамеш» повторяются как рефрен во второй части трилогии Янна «Река без берегов». Гильгамеш спрашивает об устройстве мира своего друга Энкиду, возвращенного из царства мертвых. Энкиду говорит, что «порядок земли» ужасающ и тошнотворен.

тянется из тех же исторически определенных пределов, откуда явилась вереница трупов на офортах Дикса и Гросса, шествие калек в антивоенной прозе Л. Франка, шеренги скелетов в написанной в окопах пьесе «Превращение» Э. Толлера.

Янн считал необходимым возвращение от этой апокалипсической действительности к простым, изначальным основам жизни, к элементарному и естественному. Отчасти поэтому он хотел оживить в памяти людей то, что является их всеобщим и непреходящим достоянием,— народное искусство, фольклор, миф. Сама отстраненность произведений Янна от процессов современной жизни была, таким образом, уже по намерению актуальна.

Переосмыслением мифа явилась трагедия Янна «Медея» («Medea», 1926; вторая редакция — 1959). Из всех драматургических произведений писателя 20-х годов эта пьеса, написанная свободным, но «твердым, как камень», ямбом [7], была наиболее совершенной по форме. Ее постановка Юргеном Фелингом стала событием.

Миф, древнее предание содержит в себе для Янна то, что передается как вечная тоска от поколения к поколению. С глубокой древности человек не может примириться с непреложностью законов старения и исчезновения с лица земли. Сопротивление старости и борьба за право на жизнь и любовь составляли для Янна зерно преданий о Медее, которым он находил множество параллелей и в эпосе «Гильгамеш», и в древнеегипетском мифе об Изиде и Озирисе [8]. Медея у Янна монументальна. В какой-то мере эта фигура представляет у него процессы, происходящие в космических масштабах. В пьесе Янна нет психологизма, который характерен для знаменитой переработки еврипидовского сюжета Грильпарцером. Неважными для современного читателя автор «еретически» считает и те конфликты, которые раздирали душу еврипидовских героев (изменились представления о сострадании и долге). Ситуация мифа — ситуация стареющей и лишившейся любви Медеи — дает повод для проявления человека целиком, во всей его возможной высоте и жестокости, силе разума и разгула инстинктов. Медея Янна совершает, следуя традиционному сюжету, страшные преступления, она неистовствует и полна необузданных страстей. Но самое страшное свое злодеяние — убийство детей — она вершит по размышлении. Угасает безумный накал ее речей. Заметно меняется и будто цепенеет сам ритм трагедии. Медея все более молчалива и близка к той задумчивости, которая внезапно охватывала в финале героиню клейстовской трагедии «Пентесилея» [9].

Своих детей Медея убивает «со смыслом»: смерть кажется ей более приемлемой «формой существования», чем зверская жестокость жизни. Трупы она прячет в расщелине скалы. Это одна из первых могил, надежных пристанищ хотя бы для останков человека, в янновском творчестве.

В отличие от Томаса Манна, изобразившего в своей обработке библейского предания (начало работы над тетралогией «Иосиф и его братья» приходится также на середину 20-х годов) процесс постепенного духовного роста, самообуздания, самовоспитания личности, молодой Янн не верил пока в надежность оков, которыми дух может обуздать бурю таящихся в человеке страстей и желаний. Его отношение к жестокости и убийству как страшному, но естественному, «элементарному» движению души таило в себе опасность соприкосновения с фашистской идеологией,

---

[7] W. Muschg. Über H. H. Jahnn.— H. H. Jahnn. Eine Auswahl aus seinem Werk. Olten und Freiburg im Breisgau, 1959, S. 26.

[8] См. статью Янна «Сказания о Медее и ее жизни» («Die Sagen um Medea und ihr Leben», 1927.— H. H. Jahnn. Eine Auswahl aus seinem Werk).

[9] Традиция Клейста, остро осознававшего дисгармоничность мироустройства, чрезвычайно важна для Янна. Перу Янна принадлежит пьеса «Генрих фон Клейст. Скорбная трагедия» («Heinrich von Kleist. Eine jämmerliche Tragödie», 1917, опубликована в 1925 г.). Как и поздняя трагедия Янна «Томас Чаттертон» («Thomas Chatterton», 1955), эта пьеса посвящена шопенгауэровской теме несовместимости гения с окружающей средой.

демагогически игравшей на апелляции к «первоосновам жизни», ко «внерациональному», безумному, к низменным инстинктам непросвещенной массы.

Глубокая противоположность Янна этой идеологии ясна между тем из текста самой трагедии. Понимая миф как вневременную мудрость, одинаково относящуюся ко всем эпохам, Янн бесстрашно модернизировал свою «Медею», прямо откликнувшись, по его собственному признанию, на политическую ситуацию в Германии. Он сделал героиню негритянкой, перенеся мифическую Колхиду в Африку. Медея вызывает ненависть еще и потому, что она, говоря современным языком, человек иной расы. Чернокожая героиня приговаривалась Креоном к унизительному изгнанью, а вестник передавал слова царя о его нелюбви к «иностранцам» и о презрении к варварам и неграм, на которых, будь они зверьми, следовало бы начать охоту. Реальная действительность нацистского рейха была предугадана за семь лет до фашистского переворота. Негр или вообще человек с темной, не такой, как у соотечественников, окраской кожи будет множество раз появляться на страницах книг Янна. Следующим в этой череде станет молодой герой первого романа Янна «Перрудья», отличавшийся необычной смуглостью. В 1931 г. в пьесе «Место действия — перекресток» («Strassenecke, Eine Ort. Eine Handlung») главным героем также будет негр, а тяга к актуализации проблематики проявится в переносе действия в современный капиталистический город. Перед воротами наемного дома, перекрывая уличный шум, негр Джеймс рассказывает своей возлюбленной о пережитых им унижениях, преследованиях, суде линча. Под несомненным воздействием драматургической техники Брехта этот рассказ тут же материализуется в отдельных разыгранных актерами эпизодах. Автоматизм современной жизни подчеркнут повторением отдельных ситуаций и стереотипных словосочетаний. В финале пьесы на сцене хор пролетариев. Объединившись с хором угнетенных негров, он звучит грозным предостережением реакции.

Янн нечасто приходит в своих произведениях к таким четким социальным выводам. В пьесе «Пастор Эфраим Магнус» все силы главного героя посвящены возведению храма, чему, как в романе «Шпиль» английского писателя Голдинга, придан смысл торжества человеческого духа над действительностью. В обрывающейся катастрофой «Медее» выхода нет. Однако знаменательно, что в янновской обработке четко очерчены два безмолвствовавших у Еврипида персонажа — сыновья Медеи и Язона. Двум мальчикам, существам молодым и чистым, скорее, как полагает Янн, будет дано понять смысл жизни и назначение человека.

2

Юноша-подросток действует и в романе «Перрудья» («Perrudja», 1929). В этом образе Янн пытается нащупать некоторые возможности, важные для человечества.

Действие романа происходит в горах Норвегии, где в уединении живет в богатом и хорошо защищенном от суровой природы доме красивый и сильный юноша. Крестьянские поселки расположены где-то внизу. А здесь, наверху, бушует непогода, по заросшим лесами скалам бродят звери, а еще выше, в малодоступных местах, высятся высеченные из камня фигуры древних языческих богов. Пейзаж реален и в то же время вечен. Писатель рисует мир, как будто еще недалекий от момента творения. Современность едва заметна в нем (хотя, как потом окажется, в доме Перрудьи стоит телефон). Сюжетная коллизия романа — бегство от цивилизации, отшельничество — напоминает сюжеты романтиков. Однако у Янна все более грандиозно и этим ближе космическому визионерству высоко ценимых им Клопштока, Жан-Поля, Гельдерлина.

Перрудья порой погружается в чтение книг. Но живет он, руководствуясь непосредственными импульсами, регламентирует свой день желаниями, а не движением часовых стрелок. Ему отнюдь не чужд интерес к

обобщающей мысли. Но труд отвлечения от конкретного вызывает внутреннее сопротивление юноши из-за несоответствия огромного количества утвердившихся представлений и все время сокращающейся в них плоти реальной жизни. «Его существование не было продумано...» Однажды он появился здесь неизвестно откуда, из дальних, самим им полузабытых краев. Мальчик не знал родителей, а окружающие считали его подкинутым троллями. Он был чужим, неприжившимся. Самой судьбой он был поставлен вне исторической действительности.

Янн создал героя, явно противопоставленного современному миру. На Перрудью обрушена махина природного бытия.

Намерение автора ощутимо уже в стиле. Предложение, состоящее из одних перечислений, растянуто порой на полстраницы: «Стол, стул, кровать и дом, месяц и солнце, кипение и бурление, ветер, дождь, мельница...» и т. д., на много строчек.

По философии Янна, каждая малость имела значение. Герой изливал в стихах свою грусть по характерному поводу: «Что можно знать о капле в море?» Детали в романе выделены, заметны так же, как заметен часто ненатурально яркий свет («Небо было шафраново-желтым. Крокус лиловый, белый...»). Но значение людей, явлений, предметов постоянно меняется в зависимости от избранной перспективы, угла зрения, выделенных соотношений и связей: «Человек, утопающий в долинах, в тумане далеко внизу. Человек между небом и камнем. Возвышающийся над землей. Ничтожный под солнцем».

Роман «Перрудья» справедливо считают образцом экспрессионистической прозы. В духе экспрессионизма его разряженная абстрактность и внезапная яркость высвеченных деталей, в духе экспрессионизма космический охват жизни. Однако последняя задача связана с сердцевиной собственного миропонимания Янна. В поздней трилогии «Река без берегов» та же внутренняя задача получает художественное решение, далекое от экспрессионизма. Неизменны лишь грандиозный объем, бесконечность его произведений [10]. Роман «Перрудья» автор считал первой частью так и не созданной дилогии. Должна была иметь продолжение и трилогия «Река без берегов». Такие книги и не могли иметь окончательного итога: речь в них шла о неохватности жизни. Человек был увиден в беспредельности времени. Тысячью нитей — книжными ассоциациями, фольклором, внезапными напоминаниями о неостановимом техническом прогрессе — он связан с прошлым и будущим больше, чем со своим личным, замкнутым существованием. Бытие в непрестанных экспериментах, порой неосознанных человеком, но уже проложивших себе колею, повторяющихся процессах — такая тема не могла уложиться в пределы замкнутого сюжета. История самого Перрудьи— затянувшееся сватовство к крестьянской дочери Зигне, убийство соперника, невозможность счастливого брака, дружба-любовь, которой одарил Перрудью младший брат Зигне,— лишь в малой мере передают содержание его жизни.

Янном была воспринята, как отмечали исследователи, техника разработанного Джойсом «потока сознания» [11]. Но в отличие от «Улисса» «поток сознания» не служит у Янна постижению психологических бездн человека (в этом отношении для романа характерен не «поток сознания», а более строго оформленный «внутренний монолог»). Сходство с «Улиссом» в том, что «поток сознания», у Янна весьма своеобразный, раскрывает причастность героя к беспредельному миру.

Главное течение романа «Перрудья» прерывается вставными новеллами, уводящими читателя за границы и без того лишь в общих чертах

---

[10] Известен устный отзыв Томаса Манна о Янне: «Если бы он написал роман в четыреста, а не в тысячу страниц или пьесу, которая бы длилась три часа вместо шести, он был бы, возможно, неоспоримо крупнейшим из всех ныне живущих писателей» (H. H. J a h n n. Buch der Freunde. Hamburg, 1960, S. 64).

[11] См. об этом: «H. H. Jahnn und James Joyce. The Birth of the Inner Monologie in the German Novel».– «Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft». Berlin und New Jork, 1971, Bd. 6, H. 1, S. 44—72.

намеченных места и времени. Они возникают легко и по множеству поводов (кобыла Перрудьи — рассказ о прекраснейшей лошади Шабдез, принадлежавшей персидскому царю XIII в.) и читаются как неоговоренные продолжения мыслей героя. Настоящее сливается с прошлым без переходов. Действительный мир, входя в мир внутренней жизни, легко замещается эпизодом из мифа; «переживания» свободно передвигаются в пространстве и времени.

Источником муки человека становится желание соразмерить себя с пульсом природы. Природа отказывает в подобном слиянии так же, как в преодолении смерти или одухотворении неживой материи. Янновский Перрудья стремится к намеченной цели безоглядно: «Воды несли его, буря его похитила. Лишь ненароком он замечал жизнь людей». Сильный и крепкий юноша, он почти погибает в своем одиноком доме в суровые месяцы зимы и вновь воскресает к жизни с наступлением лета: «Тогда послышались стоны, плач, треск, что-то сгибалось, грохотало. Всюду шорохи, шум, но не видно причины. Ели согнулись. Груз снега стал тяжелым вдвойне... Перрудья лежал в постели, когда началось страдание весны... У него перехватило дыхание. Он лежал без цели, отверженный, плача, не смея молиться, грешный, сжавшись, потеряв надежду».

И все-таки идея возврата человека и человечества к первозданной, «элементарной», природной жизни для Янна нереальна. Тяга к слиянию наталкивается в его романах на несовместимость разных сфер и форм бытия.

В 1922 г. вышла книга философа Людвига Клагеса «О космогоническом эросе». Представитель одного из наиболее реакционных вариантов «философии жизни», Клагес противопоставлял духу, под которым он понимал всякое усилие познания, подлинную сущность человека — «душу», вместилище космической жизни. Перестав мыслить, человечество должно было получить наконец возможность беспрепятственно раствориться во всеобщем.

Идея связи человека с бесконечностью космоса, безусловно, важна Янну. Однако он не принадлежал к защитникам иррационализма, число которых стремительно возрастало в Германии к концу 20-х годов. В отличие от Клагеса, не без оснований признанного фашизмом своим предтечей, писатель видел в человеке и космосе два сопряженных, но и противостоящих друг другу полюса. Космос для Янна проблематичен: хаос и гармония правят им одновременно. Бесформенности хаоса человек противополагал твердость своего духа.

Естественная «природность» Перрудьи по существу неестественна. Необычное существование, которое он ведет, содержит в себе противоречие; оно отмечено, как говорится в самом тексте, «истинностью и ложью». Образ жизни Перрудьи ложен не только потому, что искусствен, выдуман. Он самоубийствен тем, что требует от человека противоположного: утраты лица, растворения в природе, подчинения ее прихоти, безответственности, но и необычной твердости, определенности, высоты духа, нужной для исполнения этого намерения.

Нравственность предполагает в человеке определенность («лицо»). Природа в основе своей бесконечно изменчива. В начале романа у Перрудьи нет «лица» — его отличает «существование». Отчасти, может быть, и поэтому такое важное место в тексте занимает описание не лица, но тела: смуглого торса Перрудьи, темных сосков на его груди. Слившись с природой, Перрудья должен произвольно меняться: ведь изменение заложено в людской натуре. Он должен быть марионеткой, куклой в потоке жизни. В романе вставлена притча о близнецах, существах, имевших на двух только одно лицо и уже потому ставших игрушкой судьбы.

Несомый потоком жизни, Перрудья остается, однако, самим собою. Больше того, Янн постоянно пишет о силе, ему присущей, силе духа, необходимой, чтобы сопротивляться судьбе, сохраняя принятую им позицию слабого человека.

Большим художникам чуждо упрощенное противопоставление рационального, разумного и инстинктивного, эмоционального в человеке. Демократическая литература сознавала, что бездуховное, инстинктивное, бесформенное в людях весьма податливо по отношению к любой демагогической, и прежде всего фашистской, идеологии. Однако природная первооснова в человеке, сфера внерациональных чувствований не только несла в себе опасность неконтролируемых разумом темных поступков, но и была источником любви, сопереживания, привязанности. Эта сторона проблемы остро занимала, например, Г. Гессе. Столкновение добра и зла происходило на всех уровнях существования, на всех уровнях внутренней жизни человека.

В романе, законченном за несколько лет до прихода фашизма, Янн отчетливо отграничивал свои надежды на естественность и элементарные основы жизни от того разгула инстинктов, на которые делал ставку фашизм. Писатель решительно отрицал все, что превращало естественность в варварство — прежде всего необузданную силу, лживое «право» совершать насилие над себе подобными, отрицал, как он написал в предисловии к роману, «произвол героев» [12].

В предисловии к роману Янн писал, что создал образ слабого человека. По его словам, он запечатлел «часть жизненной истории юноши, обладавшего многими сильными свойствами из тех, какими могут обладать люди, за исключением одного — быть героем» [13].

Как и Ульрих в «Человеке без свойств» Музиля (первый том романа был издан в 1930 г.), герой Янна — далеко не амебоподобен. К концу книги становится очевидной его способность к противостоянию — отныне одно из самых высоких отличий всех любимых героев Янна. Не способны протагонисты обоих писателей лишь к общезначимому поступку, действию. В социально-критической эпопее Музиля пассивность оправдывалась изжитостью окружавшей героя действительности. Существование людей в современном мире Музиль называл «повторением подобного», т. е. не собственно жизнью, а следованием шаблону, процветанием свойств без человека. Характеризуя Ульриха как человека «без цели и без формы» [14], писатель имел в виду прежде всего напряженную готовность своего героя к воплощению разных возможностей, сосредоточенность на главном вопросе — «вопросе о том, как правильно жить» [15]. Ульрих Музиля так же, как Перрудья у Янна, при всем различии этих героев (интеллектуал и «дитя природы»), были образцами людей, не позволивших себе отлиться в окончательную закостенелую или подсказанную другими форму.

В эпоху кризиса капитализма оба писателя не оценили перспективы социализма как положительного ответа на вопрос о содержании человеческой деятельности. Творчество каждого отразило прежде всего отсутствие высокого смысла в окружавшем их буржуазном мире. В грандиозном романе Музиля ясно проступают черты исторического места и времени — ставшей анахронизмом Австро-Венгерской монархии накануне первой мировой войны. Янн был автором, обычно сторонившимся прямого отражения политической ситуации. Его волновали конечные следствия политики, когда она затрагивала существование человека. Юношу Перрудью с необычайной остротой волнует угроза гибели человечества. Как в романе Бехера «Люизит», с теми же точными химическими формулами, здесь говорится о производстве империалистическими трестами средств массового уничтожения — не только газа («Мы скажем: Низость! Имя твое диметилсульфохлоросинцианид»), но и оружия, использующего расщепление атома («Первый же лишенный совести физик превратит нас в предмет, который некому будет хоронить»).

---

[12] H. H. J a h n n. Perrudja. Frankfurt a/M., 1958, S. 10.
[13] Там же.
[14] R. M u s i l. Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg, 1968, S. 1534.
[15] Там же, стр. 225.

Последние страницы романа описывают вторжение реальности в призрачное существование героя. Перрудья впервые узнает о развязанных империализмом войнах, варварской колонизации «отсталых» народов, угнетении. С необычайной силой жизнь провоцирует его на поступок: по воле автора он оказывается самым богатым человеком в мире, невольным покровителем всех творящихся в нем злодеяний.

Резко меняется стиль повествования. Свободно растекавшееся вширь, организованное не столько каркасом интриги, сколько выверенным, как в музыкальном произведении, чередованием лейтмотивов, оно приобретает теперь деловитый темп, превращаясь к концу в подобие тех стремительных фантастически-индустриальных романов, которыми так богаты были 20-е годы. Угроза гибели человечества принуждает Перрудью действовать. Принятая им утопическая программа сразу сужает до нужного ракурса былую широту чувствований. Сюжет подчиняется новообретенному свойству героя — практицизму. Представительное совещание промышленных магнатов извещено о решении Перрудьи. На необитаемом острове он собирается основать справедливое общество. Для этой цели должны быть отобраны лучшие представители человечества, подавившие в себе страсть к насилию, жажду власти, чувство социального, национального, расового и всякого иного превосходства.

В 1958 г. в предисловии к переизданию книги Янн писал о доказанной жизнью несостоятельности придуманной им утопии. Внимательному читателю, однако, ясно, что ее практическая несостоятельность сознавалась автором и в самый момент работы над романом. Слишком много сомнений вызывала принятая программа у самого Перрудьи, слишком облегченно набросаны проекты ее осуществления, слишком симптоматично отсутствие продолжения, в котором иллюзия должна была стать художественной достоверностью.

Вскоре Янн создал произведение, не отвергавшее, но корректировавшее и иной вариант существования — одиночество и изоляцию Перрудьи. В написанной по фольклорным мотивам драме из жизни патриархальных норвежских крестьян «Бедность, богатство, человек и зверь» («Armut, Reichtum, Mensch und Tier», 1933, опубликована в 1948 г.) Янн говорил о вине человека, забывающего в слиянии с природой о своем долге перед людьми.

3

В 1931 г., за два года до прихода фашизма к власти, Янн опубликовал пьесу «Новая любекская пляска смерти» («Der neue Lübecker Totentanz») — мрачный и точный прогноз на ближайшее будущее. В 1933 г. писатель покинул Германию. Вплоть до 1947 г. он жил на датском острове Борнхольм, поневоле привыкая к существованию крестьянина. К 1943 г. им были в основных чертах набросаны две первые части монументальной трилогии «Река без берегов» («Fluss ohne Ufer», 1949—1952). Не продолжая первый роман, писатель повторил его проблемы, наполнив их размышлениями последних десятилетий своей жизни.

По признанию автора, главной темой трилогии является время[16]. Совмещая в средней части трилогии разные периоды жизни героев, Янн материализует два возможных восприятия времени — время как сиюминутность, быстрый отсчет часов и время как вечность, где прошлое, настоящее, грядущее слиты в единство. В своем представлении о времени Янн созвучен творчеству многих крупнейших романистов XX в. Он близок идеям Г. Броха, слившего во внутреннем монологе героя («Смерть Вергилия», 1945) воспоминания о прошлом и выходящую за пределы его личностного сознания протяженность бытия; его искания близки по исходным побуждениям романной технике Х. фон Додерера, «втягивавшего» прошлое и будущее в описание настоящего («Бесы», 1956). Как

[16] W. Helwig. H. H. Jahnn. Briefe um ein Werk, S. 18—19.

и у Т. Манна, время ощутимо в трилогии Янна не только через восприятие героев, оно само является «предметом» романа (Т. Манн. «Введение к «Волшебной горе», 1939). Исполненный особенно напряженного стремления постичь глубинные пружины действительности, роман XX в. не только пытается вскрыть соотношения причин и следствий, зафиксировать «связь времен», но и понять соотношения разных сфер бытия, разного наполнения времени.

Время в трилогии сочленяет ближний, конкретный и дальний планы. Тема времени — одна из многочисленных проекций сиюминутности в вечность. С точки зрения Янна, сиюминутность заранее заполнена будущим и предуготовлена прошлым. Вечность, сложные течения космической реальности так же, как биологические законы организма, определяют судьбу человека в огромной мере, разыгрывая на плацдарме его жизни свои эксперименты и варианты. Тому же эффекту отстранения от повседневности служит постоянное присутствие в трилогии музыки. Как Т. Манн в «Докторе Фаустусе», Янн создает за своего героя музыкальные произведения, а порой и просто вставляет в текст нотные строчки. События жизни предстают в иной трансформации — очищенными от суеты, преображенными и поднятыми до законченного образа.

Соотношение жизни и абстрактного общего смысла различно в разных частях трилогии.

Первая часть «Деревянный корабль» («Das Holzschiff», 1949) — это отвлечение от бытового правдоподобия, некий общий чертеж, снятый с действительности, ее нервные узлы, завязи судеб двух персонажей, оставленных для дальнейшего повествования. Однако и в гораздо более пластичных образах второй части сохраняется доля неопределенности — некий намек на возможности людей в иных измерениях, отсвет значения, вот-вот готового раскрыться. Если впоследствии о трилогии будет сказано, что понять ее помогает ужас фашизма[17], то это объясняется, в частности, тем, что сюжетные ситуации, как будто не соотнесенные с историей XX в. у Янна, несомненно, содержали вытяжку из размышлений о только что пережитом человечеством.

Деревянный парусник в середине XX в.— анахронизм, плавучий мираж, фантастика. Атмосфера зловещей тайны и всеобщего недоверия. Странный груз в гробоподобных ящиках приводит команду в тревожное возбуждение. На этом корабле оказывается, не будучи в силах расстаться с невестой Элен, будущий композитор Густав Аниас Хорн. Так начинается первая часть трилогии. Героя захватывает ситуация непредвиденного, явственно проступающего хаоса. Через несколько дней исчезает Элен. В ее убийстве подозревают непроницаемого агента торговой фирмы. Для усмирения команды он устраивает унизительные проверки и обыски. Ходят слухи о микрофонах, ловящих каждое слово, произнесенное на корабле. Порою роман Янна кажется подобием произведений Кафки. Таинственна сама конструкция корабля, начинающего восприниматься как разросшаяся метафора человеческого общежития, государственного и социального устройства. Ищущий Элен Густав не может представить себе даже в общих чертах план судна. Внутренние его ходы так же запутаны, как расположение государственных канцелярий на чердаках жилых домов в «Процессе» Кафки. Неожиданные пустоты обнаруживаются с первых шагов. Чемодан, задвинутый под койку, скользит в беспредельную темноту. Он перестает быть чем-то обыденным, лежит «как мертвый, случайный предмет», подобный «мертвому» яблоку на рукомойнике в комнате Йозефа К.

Но опасные пустоты обнаруживаются и в людях. Два человека, не подозревавшие в себе способности к убийству, оказываются повинны в нем. Густав, вовлеченный в разгул зла, едва прикрытого внешним порядком, безразличен, несмотря на предупреждения, к опасности, грозящей

---

[17] «Если бы не было концентрационных лагерей, тебе бы труднее было поверить...».— W. H e l w i g. H. H. Jahnn. Briefe um ein Werk, S. 41.

невесте. Молодой матрос Тутейн, как выясняется во второй части, убивает ее, одурманенный темным вожделением. «Всякая вина внезапна» — будет сжато потом в краткой формуле то, что составляло смысл предостережения, высказанного в первом романе трилогии. Для автора эта формула заключала вывод из действительности. Полуреальный сюжет содержал разительные параллели к немецкой истории. Вина внезапна для человека, хотя истоки лежат глубоко в вызвавшей ее к жизни действительности. Застигнутые врасплох непредвиденной фантасмагорией событий, втянутые в потворство преступлению люди оказываются бессильными противостоять хаосу. В финале охваченные неистовством матросы рубят прочную деревянную перегородку, пытаясь проникнуть в тайные хранилища корабля, раскрыть зло, найти Элен. Но сквозь брешь хлещет морская вода: корабль идет ко дну.

Отнеся ко всей трилогии мрачную концепцию первой части, видный исследователь творчества Янна В. Мушг интерпретирует все произведение в духе мировосприятия Кафки. Однако высоко почитая творчество этого писателя, Янн был существенно не согласен с ним, ибо отрицал непостижимую до конца вину человека. По его мысли, неискупима, скорее, вина бога, предопределившего природу человека: «Перед лицом творения, где все пожирают друг друга, может возникнуть предположение, что и его создатель одержим тем же желанием». В зрелые годы Янн говорил, что утратил веру в «личного бога», бога, который способен услышать и быть услышанным человеком. Возможность «контакта» и, значит, единства истины перечеркнута непомерностью ужасов, совершившихся в XX в. «Я навсегда потерян для того существа, которое подарило нам Гитлера» [18]. Что же касается опоры на человека, то, как писал Янн, объясняя свои расхождения с Кафкой: «Я же надеюсь, что все еще есть надежда...» [19].

Анализируя «Записки Густава Аниаса Хорна, составленные им после того, как ему исполнилось сорок девять лет» («Die Niederschrift des Gustav Anias Horn...», Bd. I, II, 1949—1950), Вальтер Мушг, на наш взгляд, неправ, когда пишет, что герои здесь абсолютно не идентичны самим себе, что облик их неустойчив, что человек у Янна непознаваем, замкнут, одинок, что сама идея «Записок» несостоятельна, так как рассказчик якобы тщетно пытается донести до людей хотя бы приблизительную правду о прожитой жизни. Автор вторгается во все более мрачные уголки человеческой души. В итоге своих усилий главный герой терпит, по убеждению критика, полное поражение, ибо теряет все, на что ставил в жизни,— дружбу, способность к творчеству [20].

Исход второй части действительно мрачен, как мрачна жизнь, включающая утрату близких, старость, оскудение творческих сил, неизбежность конца (последние строчки записок Хорна сделаны за минуту до гибели). Но смысл книги не исчерпывается этим, как не исчерпывается этим суть человеческого существования.

Вторая часть начинается с чуда, не меркнущего на протяжении долгих лет. На борту подобравшего их корабля матрос Тутейн признается Аниасу (так называют теперь Густава Аниаса Хорна) в совершенном убийстве. Он ожидает немедленной кары, готов к смерти. Но Аниас, сознающий собственную вину, не волен карать. Столь же неожиданно для себя, как неожиданно для Тутейна, было совершено убийство, он ощущает возможность жалости. В насыщенном размышлениями повествовании, где метания духа порой оттесняют на задний план бытовую действительность, страницы, подобные пересказанным, написаны с поразительной убедительностью. Очевидно, они являются средоточием интереса Янна, ибо рассказывают о для него важнейшем — «становлении и разрушении душ».

---

[18] W. H e l w i g. H. H. Jahnn. Briefe um ein Werk, S. 27.
[19] Там же, стр. 31.
[20] W. M u s c h g. Über Hans Henny Jahnn.— H. H. J a h n n. Eine Auswahl aus seinem Werk, S. 39—46.

Повествование в средней части трилогии развивается в двух направлениях. Оно движется вширь, по горизонтали, захватывая все новые и новые пласты действительности, и вверх, по вертикали: пунктиром намеченная возможность высшего придает напряженность каждому образу. Не оставляя многие «странные темы» своего прежнего творчества, Янн создал вместе с тем своеобразный и высокий образец современного философского реалистического романа.

В «Записках Аниаса Хорна» все зримо, ощутимо, ясно. Как после «Перрудьи» была отброшена техника «внутреннего монолога», так и стилистика, близкая Кафке, остается в основном приметой одного романа — «Деревянного корабля» [21]: Янн был достаточно суверенным художником как для того, чтобы откровенно использовать чужую технику, так и для того, чтобы отказаться от ставшего ненужным приема [22].

Жизнь представлена во второй части десятками судеб, десятками случаев и происшествий в небольшом приморском городке. Аниас вспоминает их одно за другим. Тысячелетиями крестьяне освобождали от камней землю, и на этой земле вызревает теперь урожай. Почтовый пароход пробивается к порту по почти замерзшей воде (всю ночь население ждет его у причала). В «Записках...» есть страницы о докторе, мечущемся между далекими селами, о местном скрипаче-виртуозе. Любимый автором край — Норвегия — нарисован с конкретной точностью. Эта книга дает естественное объяснение тому таинственному, строптивому одиночеству, в котором замкнулся Перрудья: «Наверно, вы недостаточно знаете нашу родину... Горы, фиорды, долины — все это границы, весьма реальные границы между людьми. Страна в десять раз больше, чем кажется на любой карте. Она вздыблена».

Должен был совершиться глубокий внутренний перелом, чтобы герой Янна вышел из душной замкнутости в своем страдании и увидел течение общей жизни. Изменение стиля — от взвинченной отвлеченности «Деревянного корабля» к ясности и пластичности «Записок...» — опосредствованно отражает духовный рост человека, расширение его горизонта.

Во второй части трилогии дух человека в значительной мере торжествует над процессами неизбежного разрушения, над натиском вечности. Никакие превратности судьбы не могут поколебать дружбу и близость двух случайно соединенных людей. То, что предложено узнать читателю из двух тысяч страниц с чрезвычайно низким «процентом сюжетности», захватывает высокой духовностью, раскрывающейся в героях. Внутренний смысл книги составляет движение по вертикали. Речь идет не только о том, что благодаря настойчивости и поддержке Тутейна Аниас, живя в глуши, становится всемирно известным композитором. И не о том, как дикий матрос, никогда не державший в руках книг (Тутейн для Янна вначале воплощение хаоса), с поразительной остротой воспринимает богатства культуры. Речь идет об обуздании диких порывов, о самообуздании вообще, о «порядке», потому что, как пишет теперь Янн, «без правил, принятых для самого себя, не может выстоять ни один человек; некоторые правила должны быть всеобщими или общими для многих». О преодолении эгоцентризма, которым, безусловно, страдал Перрудья. О выходе к людям.

Янн отступил бы от самого себя, если бы воспитание человека (а «Река без берегов» — это, несомненно, вариант современного «воспитательного романа») изобразил книжным. Вместе с чтением и рисованием Тутейн занят разведением и продажей лошадей. Аниас Хорн, чьи произведения слушают тысячи людей в разных странах, чистит конюшню, сажает деревья. С миром он соприкасается как работник. Безудержную

---

[21] Еще одна книга Янна, близкая Кафке,— его последний «малый роман» «Ночь из свинца» («Die Nacht aus Blei»). В форме аллегорической притчи здесь рассказано о встрече человека со своим двойником, подлинным «я»,— умершим юношей.

[22] О формальной организации романов Янна см.: W. Emrich. Das Problem der Form in Hans Henny Jahnns Dichtung. Wiesbaden, 1968.

тягу к роскоши, которая отличала Перрудью (в этом содержался протест против бесцветности современного обихода!), заменила скромность. Живущий, с точки зрения окружающих, без всякого смысла Аниас оказывается им нужным. Это проявляется не только в помощи больным во время эпидемии, но и более сложным образом. Аниас нужен местным жителям, как нужны всем таинственные, вроде бы бесцельные предметы из лавки старого китайца, где герой Янна побывал как-то во время странствий: они скрывают в себе какое-то важное, но неразгаданное содержание.

«Июнь», «июль», «август» — так названы главы книги. Июнь, июль, август — так в общем времени течет большая река. Об этом существовании герой говорит в романе: «Чувствую ясно, что я люблю жизнь». Среди гор он видит красоту и гармонию, которую переносит в свои произведения. Вместо того чтобы бороться с собой, «как будто я самое важное», Аниас стремится теперь «сделать то, на что он способен». «Не приносивший пользы,— скажет он о себе, подводя итог,— был, наверное, все же полезным».

Эти и им подобные мысли вряд ли созвучны концепции В. Мушга. Но и замысел Янна не однозначно оптимистичен. Устойчивость гармонии нарушает присутствие в ней «неотвратимого». Каждое событие и каждый человек видны в тройной перспективе времен. Кто он, пожилой музыкант, спускающийся с гор, чтобы как ни в чем не бывало участвовать в общем празднике? — думает о себе Аниас Хорн,— «тот самый, чья мать умерла, чья возлюбленная — на дне океана». Прошлое не исчезло в настоящем, как не исчезли (об этом вспоминают в романе) тени бежавших людей на выжженных стенах Хиросимы. Композиция «Записок» материализует не только смешение времен, но и столкновение прекрасного и ужасного, космической гармонии и хаоса.

Творчество Янна невозможно понять, не учитывая своеобразия немецкой литературной традиции. Его персонажи одержимы тем же диким протестом против власти природы над духом, тем же стремлением во что бы то ни стало достичь равновесия, которые привели к самоистязанию героя в пьесе штюрмера Якоба Ленца «Гувернер» (1774) и составляли суть жизни героев Клейста.

Во второй части трилогии Янна друзья решают достичь единства, нарушая закон естества,— путем полного обмена кровью; преграды между «ты» и «я» сотрясаются. Такому же отчаянному напору подвергаются границы между жизнью и смертью. Аниас Хорн рассказывает о совместной жизни с Тутейном, жизни, которая все больше становилась победой духа. Но это рассказ о прошлом, а в настоящем, в той самой комнате, где он пишет записки, стоит большой полированный ларь (на одном из немецких диалектов слово это означает гроб), в котором лежит забальзамированное тело Тутейна. Двусмысленность слова, единое и разное назначение предмета, страшная многосмысленность жизни. Как раньше в пьесе «Пастор Эфраим Магнус» и позже в «малом» романе Янна «Ночь из свинца», живущий будто стремится продолжить с мертвым его путь, не хочет разжать рук, тщетно дерзает преодолеть неизбежное чудом. Но умерший не воскресает, и полированный ларь, стоявший в жилище Хорна, сбрасывают на дно моря. «Все есть так, как оно есть, и так как есть — ужасно». Гармония включает для Аниаса Хорна сознание безысходности. Красота природы («Прекрасней, чем рыбы, были подвижные желтые блики солнца на каменистом речном дне. Но всего лучше журчание воды, шелест листьев и молчание смотрящейся в воду горы...»), красота человека соседствует с беспощадной жестокостью. В этой «гармоничной» книге говорится о суде линча над девочкой-негритянкой, которую полюбил Аниас, об издевательствах европейцев над цветными (тема, звучащая в описании странствий друзей по Южной Америке, имела весьма прямое касательство к недавнему прошлому Германии); в той же части раскрыто, что таинственным грузом на корабле «Лаис» были бомбы с газом для усмирения африканского племени (после гибели ко-

рабля восставшие, как сказано в книге, были усмирены более примитивным способом).

Если вторая часть и несет в себе ощущение устойчивости, то оно не в гармонии, которая постоянно взрывается ужасом (достаточно вспомнить подробно описанное бальзамирование Тутейна), а в силе сознания героя, способного вместить жизнь и рассказать о ней, не исказив ее лик испытанными страданиями и страхом. Правда, «вся жизнь» (а «всеохватность» трилогии отмечали многие критики) присутствует у Янна в весьма характерном отборе. Описывая длительное путешествие своих героев из Южной Америки через Африку в далекую Норвегию, автор вместе с тем обводит неким кругом то географическое пространство, в которое не хотел проникнуть, подобно героям, не заглянувшим в центральную Европу; он намеренно не касается непосредственно того, что, несомненно, составляло эпицентр его размышлений о современности,— Германии, фашизма.

Больное место мира, собственную рану Янн обходит молчанием, очевидно полагая, что прямым упоминанием сузил бы до рамок конкретного социально-политического явления то, что мыслилось им как непрекращающаяся борьба темного и светлого в людях, в человечестве, в космосе. Янн был занят более частной, но и более общей темой: он исследовал явление «человек» в современной действительности. Как и у многих других немецких романистов XX в. (Т. Манн, Г. Гессе, А. Деблин), его повествование многослойно и многопланово.



Янн «Томас Чаттертон». Ф. Греве в заглавной роли в спектакле театра в Штральзунде.

Фотография, 1958

Позиция Янна и его героя в общих чертах близка экзистенциалистской. Густав Аниас Хорн для Янна не только современный композитор, в музыке которого звучит боль XX в.: он воплощает также определенный тип современного мышления. Самой своей жизнью Аниас защищает героизм духа, хотя сознает невозможность его торжества.

Душевную силу своих героев Янн испытывает, однако, в отличие от Камю или Сартра, не в исключительной ситуации, а в ситуации повседневной, в длительном единоборстве с жизнью. Судьба (это одна из любимых идей Янна) повторяет свои извивы. Она пытается лепить человека, поворачивая его все к одним и тем же сторонам жизни. Тот, кто однажды потерял любимую, должен быть снова готов к подобной утрате. Если рядом с тобой произошло убийство, ты непременно станешь свидетелем такого в будущем.

В самой природе, жизни, «судьбе» Янн видел возможность «повторения подобного» — неживых, нетворческих продолжений начатого процесса. В его трилогии такие повторения демонстрируются не раз. Возможность «возвращения» получает и умерший друг Аниаса Тутейн. Одетый в матросскую форму пришелец Аякс Ухри пытается во втором томе второй части имитировать его облик. Вместо лица возникает маска. Вместо человека — кукла, наделенная в то же время животными страстями. Как

и Тутейн, Аякс слушает музыку Аниаса, но услышать ее он не может. Единственный из всех героев Янна, он понимает близость мужчин в прямом физиологическом смысле (гомосексуализм). Вторая книга этой части — муки неподлинного существования, логически приводящие к трагическому концу: Аякс зверски убивает композитора Хорна.

Но возможности человека не исчерпаны. Тупому однообразию судьбы он может противопоставить свой творческий дух. Свою «форму» в конце концов лепит он сам. Верен себе погибающий Аниас. Продолжает звучать, как он и надеялся, его музыка. Третья часть трилогии — незавершенный автором роман «Эпилог» («Epilog») — опрокидывает философию автора в новую действительность. Жизни нет конца, как нет предела разнообразным возможностям человека. Может быть, в этом разгадка преображения Аякса в последней части, отмеченного критиками как просчет. В любви к сыну Аниаса Николаю раскрывается то лучшее, что скрыто в бывшем убийце.

Снова, в который раз, в творчестве Янна возникает образ мальчика как воплощение чистоты и надежды мира.

Еще один юноша действует в пьесе Х. Х. Янна «Обломки совести» («Die Trümmer des Gewissens», второе название: «Der staubige Regenbogen», 1959). Произведение, над которым писатель работал до последнего дня, подвело многие основные идеи его творчества к актуальным проблемам послевоенной действительности.

В ФРГ 50-х годов [23] Янн видел опасность возрождения фашизма. Ситуация холодной войны делала реальной угрозу атомного уничтожения. Политическая реакция приобрела ту степень агрессивности, которая никогда не оставляла безучастным писателя.

В докладе «Об истоках творчества» («Über den Anlass», 1954) Янн говорил, что к работе его побуждала современная история. Янн всегда был антимилитаристом. «То, что я был против Гитлера, не требует доказательств...» [24]. Но и сегодня, писал он в трилогии «Река без берегов», «разве минула пора примитивного варварства?» Вместе с двадцатью немецкими писателями Янн поставил свое имя под воззванием против производства атомного оружия.

Молодой герой пьесы «Обломки совести» Элиа Хервет, сын физика-атомщика, президента крупного исследовательского центра одной из западных держав, стал калекой, пострадав от радиации. Второй ребенок ученого родился слепым и глухим. Проблема приобретает всеобщий характер. Ставится вопрос о пределах вторжения науки в природу. Не менее преступными, чем атомная война, Янн считает биологические эксперименты над человеком, которым подвергаются молодые друзья Элиа. Профессору Хервету становятся известны планы военных стратегов уничтожить цветное население планеты и многие страны с белым населением. Преступлению в пьесе противостоит все тот же, что и всегда у Янна, союз любви и высокого духа, союз слабых. И все же в сравнении с героями других драматургических произведений, посвященных ответственности ученого в сегодняшнем мире («Галилей» Брехта, «Физики» Дюрренматта), профессор Хервет у Янна поступает если не самым действенным, то во всяком случае наиболее бескомпромиссным по отношению к себе способом. Он не скрывает более своей позиции и кончает с собой предвидя неизбежный арест.

Пьеса «Обломки совести» художественно несовершенна. Поставленная Пискатором в 1961 г., она не имела успеха. В этой пьесе Янн далеко не так глубок, как в трилогии, хотя герои обоих произведений находятся в сходном положении одиночек, чувствующих несовершенство мира, но бессильных что-либо в нем изменить.

---

[23] С 1947 г. Ханс Хенни Янн жил в Гамбурге, где был с 1950 г. президентом Академии художеств. В 1956 г. ему была присуждена премия имени Лессинга.

[24] W. H e l w i g. H. H. Jahnn. Briefe um ein Werk, S. 10.

Такая позиция не была, однако, совершенно бесплодной: «Не приносивший пользы был все же полезным...»

Если отказ от работы хирурга был для героя ранней пьесы «Врач, его жена, его сын» в конечном итоге «фокусом», актом эгоцентричного своеволия, то поступок физика Хервета определил не только его личную судьбу,— поступок этот в какой-то, пусть малой, мере влиял на ход вещей в мире. «Неизбежное» могло быть, как полагал Янн, поколеблено в тот миг, когда человек в наибольшей степени становился самим собой, проявлял себя, видел подлинный лик жизни. «Но часы, часы подлинности, подлинное лицо событий, не просто события, а наиточнейшая подлинность, в которой мы во все времена узнаем свое собственное лицо, свое неискаженное отражение, единственное, в чем мы превосходим своих отцов и детей и самого Бога, если он отчасти все-таки существует. Отклонение от старого закона, которому были заранее ведомы все события, переживания, но не подлинность, вкус, запах, звук и тепло этого часа, единственного, никогда точно не повторимого. Грозовое настоящее, которое вдруг приходит из будущего и затем погружается в прошлое» — так говорится о смысле человеческого существования в «Записках Густава Аниаса Хорна». Этому настоящему, творению человеком своей судьбы, а не роковому прошлому и не фатально предопределенному будущему посвящены, по существу, лучшие произведения Х. Х. Янна. Ведь речь в большинстве из них идет, собственно, о том, как сегодня, сейчас и дальше изо дня в день человек преодолевает власть действительности, тяготеющей над ним и над общей судьбой, и в напряженном усилии определяет себя и жизнь, какими им должно быть по разумению совести. Настоящее в его неоспоримой реальности берет тогда верх над призраком прошлого и над туманами будущего, образуя тот могучий поток, который и есть самая плоть произведений Янна.

Глава восьмая

ЛИТЕРАТУРА ХРИСТИАНСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

В 1950 г. Готфрид Бенн иронически констатировал:

«Новая волна набожности широко разливается по нашей части света. Деблин, некогда великий авангардист, и Франц Биберкопф с Александерплац, записался в строгие католики и проповедует мораль «молись и трудись», Тойнби — христианин, Элиот — точно так же, Юнгер и тот напускает на себя христиански-гуманистический тон» [1].

У пессимиста и нигилиста Бенна, склонного принимать в штыки самую мысль о том, что художник может во что бы то ни было верить, кроме формы, были свои причины для того, чтобы широким жестом бросить в одну кучу явления весьма различного характера. Глубоко противоречивое тяготение позднего Деблина к католической «общности», сопровождаемое резкими выпадами против буржуазного вольнодумства, но и против буржуазного клерикализма, имеет не так уж много общего с консервативной ортодоксальностью Элиота, чтобы не говорить о дипломатических реверансах в сторону христианства и гуманизма у послевоенного Эрнста Юнгера, который, конечно, никогда не пробовал быть христианином, как никогда не пробовал быть гуманистом. Однако «новая волна набожности» была фактом, и притом достаточно заметным. Годы нацистской диктатуры и военных катастроф привели не одного представителя немецкой творческой интеллигенции к дверям церкви. Разумеется, непохожие друг на друга люди, непохожие друг на друга писатели искали у этих дверей отнюдь не одного и того же. Лучшие сумели в свое время более или менее твердо противопоставить идеологическим и житейским приманкам нацизма свою верность христианскому моральному идеалу. Другие сами были подвержены в прошлом соблазну шовинизма, если не в гитлеровском, то в кайзеровском его варианте, и теперь, когда мечта о «великой Германии» развеялась, желали как-то заполнить образовавшуюся пустоту. Третьи успели уронить свое доброе имя воспеванием нацистского режима в стихах или в прозе и теперь выставляли напоказ свои христианские убеждения как своеобразное алиби, которое должно было отделить их от окончательно скомпрометированных персонажей вчерашнего дня и спасти для них хотя бы минимум респектабельности. Четвертые, наконец, ощущали потребность в «покаянии» за исторический грех немецкого общества, причем потребность эта у разных людей имела весьма различную меру глубины.

Каждая из перечисленных ситуаций должна рассматриваться отдельно: совсем не одно и то же пусть тихо, но твердо сказать «нет» нацистскому культу сверхчеловека в те дни, когда этот культ справлял свои торжества на площадях немецких городов, или задним числом разочароваться в нем после его крушения. Однако в любом случае все, что было сколько-нибудь содержательным в умонастроении послевоенной христианской «волны», обусловлено отталкиванием от вульгаризованного гитлеризмом ницшеанства. Швейцарский католический философ Ганс Урс фон Бальтазар так выразил в 1948 г. это умонастроение: «В двух направлениях новое время взорвало древнюю меру гуманности — в направ-

[1] G. B e n n. Gesammelte Werke in 8 Bd., Bd. 8. München, 1975, S. 2026.

лении сверхчеловека и в направлении недочеловека. Ницше верил, что может в начале своего «Заратустры» противопоставить и то и другое как предельные противоположности. Однако крайности соприкасаются. Они совпадают в том, что оба потеряли ту срединную меру, которая, если верить основателям западного гуманизма, как раз и составляет самую суть человечности. Понятно, что для истории не составило большого труда доказать диалектическое тождество сверхчеловека и недочеловека, и она проделала это столь основательно, что все дальнейшие слова становятся излишними... В этот исторический момент настоятельнее, нежели когда-либо, возникает вопрос о сверхисторической мере человека — вопрос об отношении западного гуманизма к сверхземной, христианской человеческой мере» [2].

Поиски абсолютной, «сверхисторической» и «сверхземной» меры человека отвечали на запросы тех кругов, которые, не приемля марксизма и коммунизма, в то же время с антипатией относились к антидуховным тенденциям позднебуржуазной идеологии, испытали в прошлом болезненное потрясение от фашистского варварства и с печалью воспринимали в настоящем торжество технократического утилитаризма американской складки и для которых оставалась лишь надежда на «вечное в человеке» (заглавие известной книги М. Шелера), на возвращение к «вечной философии», к христианским истокам.

1

После 1945 г. к немецкому читателю возвращаются писатели и мыслители, воздействие которых насильственно пресекалось полицейским произволом гитлеризма. Молодое поколение заново открывает для себя имена, многие из которых были отлично известны предыдущим поколениям. Среди «властителей дум» с католической стороны особую роль играет философ и публицист Романо Гвардини (Romano Guardini, 1885—1968). На его личности и на его книге «Конец нового времени» («Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung»), вышедшей в 1950 г., стоит остановиться подробнее, тем более что философская эссеистика этого автора сама по себе стоит на грани художественной литературы.

Гвардини по происхождению итальянец, но с детства жил в Германии, учился в немецких университетах, писал по-немецки и принадлежит немецкой культуре; лишь особая легкость его эссеистического красноречия, пожалуй, сближает его с романской культурной традицией. Имея сан священника, он с 1923 г. занимал кафедру в Берлинском университете. Необычный характер имела в 20-е и начале 30-х годов деятельность Гвардини как воспитателя и вдохновителя интеллигентной католической молодежи. Вокруг него возникло движение «Квикборн» («Quickborn» — «Живой родник»); доклады и лекции самого Гвардини и его последователей, споры и беседы в замке Ротенфельс на берегу Майна, где был постоянный центр заседаний «Квикборна», вошли в историю немецкой культуры. В 1939 г. Гвардини выступил против нацистского антисемитизма, издав во Франции под псевдонимом Л. Вальдор книгу «Христианин перед лицом расизма» («Chrétien en face du racisme»); другие его работы, не имевшие столь явной связи с актуальными событиями, также противостояли гитлеризму своим нравственным пафосом. В 1939 г. последовало отстранение Гвардини от преподавательской и общественной деятельности; ему было запрещено публично выступать со ссылкой на его «антигосударственное поведение» (попытка все же организовать выступление Гвардини в Грейфсвальде окончилась арестом пригласившего его священника). Так нацисты по-своему оценили действенность его слова. После крушения гитлеровского режима маститый философ получает почетные отличия от самых различных религиозных и

---

[2] H. U. v. Balthasar. Christlicher Humanismus.— «Studium generale», 1948, N 2, S. 63.

культурных организаций (его антифашистская позиция находит определенное признание и в ГДР, где выходит ряд его книг). Он уже не может вернуть личный контакт с молодежью, но остается влиятельным католическим публицистом; «аджорнаменто» Иоанна XXIII и Второй Ватиканский собор часто рассматриваются как торжество некоторых его идей.

Гвардини как философ стоял в стороне от школ и направлений, хотя его мысль была близка проблематике экзистенциализма и особенно христианского персонализма; в молодости он был лично связан с Максом Шелером. Не отождествляя себя ни с консервативной неосхоластикой, ни с католическим «модернизмом», он стремился дать в эссеистической форме христианское осмысление опыта европейского культурного творчества от античной классики до новейшего времени; ряд его работ посвящен таким фигурам, как Сократ, Данте, Гельдерлин, Достоевский, Рильке. Пиетет перед традиционными ценностями культуры — и прежде всего художественной культуры — нередко навлекал на Гвардини обвинение в эстетизме; как бы ни относиться к этому обвинению, необходимо признать, что «Квикборн», при несомненном господстве религиозно-этического идеала, имел в себе нечто от специфической атмосферы «элитарных» кружков, противопоставлявших себя «омассовлению» жизни. (Вспомним, что в свое время Стефан Георге, будучи в качестве иммораліста и «язычника» антиподом христианства, готов был порой славить католическую церковь как один из последних приютов аристократического чувства формы.) Тем более неожиданной для читателей и почитателей Гвардини была его послевоенная книга «Конец нового времени».

Тема этой книги сама по себе традиционна для западной культурфилософии со времен Ницше: кризис норм и оснований культуры, восходящих к Ренессансу, самоисчерпание индивидуалистических концепций личности и ее «самовыражения», дисциплина, налагаемая индустриальной цивилизацией, выход на передний план «человека массы». Эта тема не только разрабатывалась буржуазными мыслителями в духе пессимизма (Шпенглер и его многочисленные продолжатели), но нередко эксплуатировалась ими как оправдание для нигилизма (Э. Юнгер, Г. Бенн). Ничего подобного нет у Гвардини. Нельзя, конечно, сказать, что его взгляд на будущее только оптимистичен; он сожалеет об утрате былых «роскошеств» культивирования самодовлеющей индивидуальности и рассматривает многие тенденции индустриального века как самый серьезный риск, однако решительно отказывается быть перед лицом этого риска пораженцем. Что резко отделяет его от антидемократических глашатаев пессимизма, так это твердая решимость видеть в «человеке массы» прежде всего человека, имеющего право и шанс быть личностью, даже если он не может стать «индивидуальностью» в духе идеалов эпохи Гёте.

«Имеем ли мы право,— спрашивает Гвардини,— рассматривать ограничение, налагаемое ростом массы на все культурно-субъективные ценности, как аргумент против роста массы? Если культурный уровень тысячи должен быть ниже культурного уровня десяти, вправе ли мы говорить, что следовало рождаться не тысяче, а только десяти? Разве предоставление шанса стать личностью не есть нечто безусловное, перед чем должны отступить все прочие соображения? У новоевропейского индивидуалиста есть серьезная причина спросить себя, до какой степени он возводит в абсолют свои же собственные индивидуально-экзистенциальные предпосылки ... Вместо того чтобы во имя культивирования индивидуальности протестовать против поднимающейся массы, было бы правильнее поставить вопрос: где лежат человеческие проблемы самой массы? Они заключены вот в чем: поведет ли единообразие, неотделимое от множественности, только к утрате индивидуальности — или также к утрате личности? С первым можно примириться, со вторым — никогда» [3].

---

[3] R. Guardini. Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung. Würzburg, 1953, S. 70—71.

Католический философ доказывает свою способность увидеть возникающую внутри массы новую этику человеческой солидарности; более того, он способен оценить ее как противодействие силам распада и разобщения, как конструктивную основу гуманизма будущего.

«Это товарищество по существованию — по грядущему делу человечества и по грядущему риску человечества. Если это товарищество будет осмыслено, исходя из личности, оно станет великим положительным началом массы. Идя от него, можно надеяться в изменившихся условиях, задаваемых существованием массы, сызнова отвоевать человеческие ценности доброты, понимания, справедливости» [4].



«Братство».

Гравюра Г. Отта из журнала «Эккарт», 1960, № 3

Вопрос о грядущей судьбе человеческих ценностей переходит в вопрос о сущности человека. Не приемля атеистической концепции человека как части единого материального мира, Гвардини подвергает критике философскую антропологию немецкого классического идеализма и влиятельного в те годы экзистенциализма. То и другое рассматривается как отклонение от католической «меры». Если гегельянство не видит за «логикой мирового духа» человеческой свободы, экзистенциализм неправомерно абсолютизирует эту свободу.

«Человек не таков, каким его видит экзистенциализм. Согласно этой доктрине, у человека нет предпосылок — ни сущности, ни нормы. Он абсолютно свободен и сам определяет себя, притом не только в своем действии, но и в своем бытии. Заброшенный в бездомность и в беспорядок, он якобы имеет только себя самого, больше ничего, и его жизнь есть наирадикальнейше замкнутая на себя самое судьба. Но это тоже неверно. У человека есть сущность, в силу которой он может сказать: «я есмь это». Человеку дан порядок, в силу которого он может сказать: «я есмь здесь и сейчас, я стою внутри этой определенной взаимосвязи вещей». Ему дан окружающий мир — мировое целое и непосредственное окружение, которые составляют для него угрозу, но также опору» [5].

Среди «властителей умов» с протестантской стороны необходимо назвать швейцарского теолога Карла Барта (Karl Barth, 1886—1968), чья деятельность в значительной мере связана с Германией и чьи идеи находили в Германии широкий отклик. Еще в период между двумя мировыми войнами Барт выступил как ведущий теоретик так называемой диалектической теологии, в полемике с оптимистическим, не в меру «благополучным» либеральным протестантизмом XIX в. и с опорой на наследие только что открытого Киркегора, настаивая на абсолютной трансцендентности бога по отношению ко всем ценностям цивилизации. Бог есть, по Барту, «критическая негация» всего сущего, «совершенно не-предметный источник кризиса всякой предметности, Судия, небытие мира» [6]. Человек может обрести истинное отношение к такому богу лишь на пределе своего бытия, лишь будучи «снят» богом в акте диа-

[4] Там же, стр. 73.
[5] Там же, стр. 85.
[6] K. B a r t h. Der Römerbrief. München, 1922, S. 57.

лектического отрицания. В той мере, рассуждает Барт, в какой человек тождествен себе, он не может веровать, а в той мере, в какой он верует, он уже не тождествен себе. «Лишь через веру я есмь то, что я (не) есмь» [7],— заостряет он до парадокса свою мысль. Резко критикуя иллюзию, благодаря которой человек под видом бога получает собственный мистифицированный образ, Барт готов даже солидаризироваться с атеистическим антропологизмом Фейербаха, но, конечно, не ради отрицания бытия бога, а ради утверждения его запредельности. При таких предпосылках положение теолога становится остро драматическим: он стоит между Сциллой и Харибдой — между отвергнутым опредмечиванием и пустой беспредметностью, между фальшивым утверждением и бессодержательным отрицанием. Однако в книгах Барта читателю нередко импонировала именно прямота, с которой он отказывался от любой попытки смягчить или затушевать напряженность ситуации.

Той же прямотой в еще более высокой степени отмечено гражданское поведение Барта. Еще до 1933 г. он осудил рост немецкого милитаризма, с первых месяцев гитлеровского режима стал к нему в оппозицию, в 1935 г. был изгнан из германского университетского мира и вернулся в Швейцарию, а затем прошел мучительный, но последовательный путь от ориентации на чисто религиозное сопротивление к призыву бороться против фашизма с оружием в руках («Письмо Громадке», 1938). После войны он резко выступил против нового вооружения ФРГ, против идеологии НАТО, за контакты со странами Варшавского пакта; выражая известную сдержанность относительно общественного строя ГДР, он в то же время заявил себя последовательным противником антикоммунизма. «Борьба против антикоммунизма,— заметил он в 1956 г. в заключительном слове на заседании Общества евангелической теологии в Вуппертале,— являет собой сегодня великую задачу для христианских сил» [8]. Политическая позиция Барта сближала его с такими деятелями христианских антивоенных кругов, как пастор-антифашист Мартин Нимёллер, президент Немецкого общества мира, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Но облик Барта, как он воспринимался поколениями современников, немыслим без фундаментальных теологических штудий, отложившихся в многотомной «Церковной догматике» («Kirchliche Dogmatik»). Существует колоритный анекдот об одном разговоре Барта и Нимёллера. Реплика Барта: «До чего странно, Мартин, что ты так мало занимаешься систематической теологией и все-таки почти всегда попадаешь в точку!» Реплика Нимёллера: «До чего странно, Карл, что ты так много занимаешься систематической теологией и все-таки почти всегда попадаешь в точку!»

2

Прежде чем говорить о таком предмете, как литература христианского направления в ФРГ, полезно уяснить себе, в каких именно границах и в силу каких обстоятельств предмет этот реален, а обозначающий его термин имеет смысл. Не может же, в самом деле, конфессиональная принадлежность писателя как таковая служить критерием при классификации фактов, изучаемых не историей религий, не историей идеологий, но историей литературы! Можно вспомнить слова известного протестантского теолога Рудольфа Бультманна: «Есть сапожники-христиане, но не существует христианского сапожного ремесла». Иначе говоря, есть писатели с христианскими воззрениями, есть отголоски этих воззрений в их творчестве, но разве позволительно говорить о каком-то «христианском направлении» как реальности историко-литературной, стоящей в той же плоскости, что реальность прочих направлений и школ?

---

[7] Там же, стр. 126.
[8] Цит. по кн.: H. T r e b s. Karl Barth. Berlin, 1966, S. 54.

Однако для периода, начавшегося еще в пору гитлеровского гнета, продолжавшегося в начале существования ФРГ и окончательно завершившегося когда-то в 60-е годы, дело обстоит не так просто. Наиболее влиятельные, заметные и типичные представители «христианской литературы» этого периода в совокупности образуют если не литературную группу в собственном смысле слова, то, так сказать, одну литературную «компанию», культурно-бытовое сообщество людей, объединенных отнюдь не только религиозными интересами, но едва ли не прежде всего житейскими навыками, эстетическими вкусами, местом в обществе (пристойная «золотая середина» на равном удалении как от напористых хозяев жизни, от власти и настоящего богатства, так и от пролетариата или люмпен-пролетарского «дна»). Их духовные запросы и творческие устремления определены более или менее замкнутой кружковой средой интеллигентов старого типа — «порядочных людей». К этой специфической, от XIX в. унаследованной «порядочности» (как-никак помогшей иным сохранить честь в годы национального бесчестия при Гитлере) со времен неоромантизма непременно присоединялись столь же специфические «духовность» и «глубина». Важно понять, что сколь бы важное место ни занимала в их мыслях, утопиях или эмоциях церковная, конфессиональная общность, все они были эмпирически объединены между собой в рамках совсем иной общности. Грубо говоря, они изначально повстречались между собой не в церкви, а за чашкой чая. Недаром конфессиональные различия между писателями-католиками и писателями-протестантами почти не ощущаются; они перекрыты единством интеллигентского умонастроения. За период гитлеризма беда заставила этот достаточно узкий круг сплотиться еще теснее [9].

Сколь ни второстепенна конфессиональная сторона дела, стоит, однако, отметить одну вещь: нам предстоит увидеть, что в рядах писателей христианского направления заметнее католики. Это один из сюрпризов XX в.: еще около 1900 г. немецкая культура была массивно протестантской, и конца этому отнюдь не предвиделось. Протестантизм в его либеральной форме (А. Харнак, А. Ричль) отождествил себя с благополучным буржуазным прогрессом кайзеровских времен, с победительным, самоуверенным настроением тогдашнего образованного бюргерства; зато каждый из последовавших кризисов — падение монархии, экономические неурядицы и политические тревоги Веймарской республики, торжество насилия и массовое отступничество вчерашних либералов при Гитлере, наконец, вторая мировая война, разгром нацистской Германии и послевоенная разруха — приносил новые обращения в католичество. Сказал же папа Бенедикт XV в 1918 г.: «Эту войну Лютер проиграл». Заметим, что во всем мире виднейших писателей и мыслителей за последние два века подарили католичеству отнюдь не традиционно-католические семьи: в Англии за блестящим писателем и экс-англиканином Ньюменом, умершим в сане кардинала, последовал поэт-иезуит Хопкинс, так опечаливший отца переходом в одиозную для него религию, затем Честертон, отпрыск пуританских предков, и другие; даже в католической Франции Жак Маритен был потомком протестантского рода, а жена его Раиса — еврейкой с Украины. Германия не составила исключения: Теодор Хеккер, а также Вернер Бергенгрюн и Гертруда фон Ле Форт, о которых пойдет речь в этой главе,— конвертиты (предками Бергенгрюна были балтийские протестанты, бесконечно далекие от католичества, предками Ле Форт — французские гугеноты, бежавшие в Германию). Религиозность конвертита — это совсем особая религиозность, куда интенсивнее идеологически или эстетически окрашенная, куда менее бытовая, чем такая религиозность, которая наследуется по праву рождения (если еще раз обратиться к французским примерам, для Маритена церковь — метафизическая идея и социальная утопия, а для Бернаноса,

---

[9] Ср.: «История немецкой литературы», т. 5. М., 1976, гл. XXIV.

выросшего в католичестве,— очень жесткая действительность, любимая, но и мучащая).

Но важно отметить и другой момент: ситуация католических писателей в Германии, стране с сильными католическими «анклавами», но отнюдь не сплошь католической, была еще одной причиной, побуждавшей их держаться поближе друг к другу. Немецкое интеллектуальное католичество сравнительно с французским более провинциально и как раз поэтому гораздо более миролюбиво. Здесь мы не встретим кипения страстей, побуждавшего Леона Блуа накидываться с оскорблениями на Гюисманса, а Бернаноса — иронизировать над Клоделем; не свойственно немцам и столь характерное для их французских собратьев болезненное переживание противоречия между религиозной верой и профессионально-писательским бытием. Интеллигентные новообращенные в Германии как раз и воплощают свою веру в своем творчестве, в несколько отвлеченной сфере чуть стилизованных образов — так где же здесь разлад? И это еще одно основание относиться к их общности как к подобию литературной группы, литературного направления. Перед нами достаточно различные писатели, но на словесной ткани их книг лежит общий отпечаток торжественного архаизаторства, благородного эпигонства, заставляющего вспомнить так называемое Бевронское искусство (Beuroner Kunst) — попытки немецких монахов-бенедиктинцев второй половины прошлого века создать новый сакральный стиль путем обращения к египетским формам, к греческой архаике, к романскому средневековью. Мы увидим, как налет этот постепенно улетучивается; и когда от него не остается ровно ничего, о «христианском направлении» уже невозможно говорить как о направлении литературном.

3

Едва ли не первое место среди тех христианских писателей Германии, которые имели мужество последовательно противостоять духу мещанского шовинизма и конформистского «единомыслия» как в фашистском его варианте, так и в респектабельном псевдорелигиозном обличии, занимает Рейнгольд Шнейдер (Reinhold Schneider, 1903—1958). Место это обеспечивается не столько чисто литературным уровнем творчества Шнейдера — хотя манере его нельзя отказать в целомудренном, истовом благородстве интонаций, она остается безнадежно эпигонской,— сколько человеческим обликом этого писателя. Еще при жизни он стал для многих своих современников легендой благодаря своей трагической прямоте, неустрашимости, безжалостности к себе, благодаря своей старомодной, подчас достойной Дон Кихота рыцарственности, своей готовности одному стоять против всех, и прежде всего против своих же мнимых союзников и почитателей, ни на иоту не отступая от правды, как он ее видел и понимал. «Первое впечатление, которое исходит от этого высокого, свыше двух метров ростом, человека,— это впечатление излучающейся, изливающейся струями нравственной безупречности»,— свидетельствовал литературный соратник Шнейдера Вернер Бергенгрюн [10]. В самой фигуре Шнейдера, необычно длинной, строгой, негнущейся фигуре одинокого и больного человека, было нечто от Рыцаря печального образа (сравнение тем более неизбежное, что старая Испания, увиденная через Сервантеса, через Тересу и Хуана де ла Крус, через Кальдерона, занимает существенное место в творчестве писателя — не просто как одна из тем, но как прообраз собственной судьбы).

Литературный путь Рейнгольда Шнейдера начался в 1930 г. с эссеистического трактата «Страдания Камоэнса, или Крушение и полнота португальского могущества» («Das Leiden des Camões oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht»). Заглавие предвосхищает

---

[10] W. Bergengruen. Dichtergehäuse. Aus den biographischen Aufzeichnungen. Zürich, 1966, S. 400.

некоторые ключевые мотивы позднейшего творчества писателя. Характерно, например, что оно говорит именно о «страданиях» поэта, о поэте как страстотерпце, для которого страдание не менее активно и осмысленно, чем деяние, ибо принято на себя как внутреннее выявление еще не до конца выявившегося вовне кризиса моральных норм общества (в случае Камоэнса это противоречие между высоким рыцарственным пафосом «Лузиады» и хищным духом эпохи колониальных завоеваний). Характерно и то, что «крушение», безнадежный конец государственной мощи португальских королей отождествлено с сокровенной «полнотой могущества», совершающейся «в духе» перед лицом беды. Молодому Шнейдеру импонировала доктрина испанского писателя и философа Мигеля де Унамуно о «трагическом восприятии жизни», о христианстве как «агоне» и «агонии» — осознанно безнадежной борьбе духа против всего мира.

Затем пришли годы гитлеровской диктатуры; Шнейдер сам рассказал впоследствии, как в январскую ночь 1934 г. его душа была перевернута рассказами о реальности концентрационных лагерей [11]. Всепоглощающая потребность в вере, в нравственной опоре среди всегерманского нравственного падения делает Шнейдера из адепта «аристократического» пессимизма пламенным католиком. Теперь его герой и образец — испанский священник-доминиканец Бартоломе де Лас Касас, мужественно осудивший зверства конкистадоров в только что завоеванных индейских землях. Книга Шнейдера «Лас Касас перед Карлом Пятым» («Las Casas vor Karl V. Szenen aus Konquistadorenzeit»), вышедшая в 1937 г., имеет своей темой моральный суд над властью, поправшей право, и проходящие в ней образы — узники, заживо разрываемые псами или умирающие от истощения под бременем каторжного труда, лишенные всех человеческих прав лишь за свою принадлежность к гонимой расе,— имеют остроту притчи. В 1942 г. писателю было официально запрещено печататься, а двумя годами позже против него было возбуждено дело о «приготовлениях к государственной измене», и жизнь его оказалась спасенной по случайности: пока врачи готовили его, как раз тогда находившегося в тяжелом недуге, для транспортировки живым на суд в Берлин, во Фрейбург вошли войска союзников. «Колесо мировой истории двигалось быстрее, нежели адская машина тогдашнего правосудия» [12]. Но в эти годы испытаний и опасностей Шнейдер переживал такой прилив внутренней силы, как никогда, и его слово, доходившее до читателя затрудненными путями, получало необычный резонанс. По свидетельству современников, его стихи вытверживались наизусть, переписывались от руки, в списках доходили до людей «в бомбоубежищах, в концлагерях, в укрытиях отчаявшихся» [13]. Незнакомцы во множестве писали ему. Простые люди, никогда не читавшие его книг, суеверно надеялись, что его святость каким-то образом защитит Фрейбург от бомб.

Понятно, что после 1945 г. на Рейнгольда Шнейдера посыпались почести и отличия. В 1946 г. Фрейбургский университет присудил ему почетную степень доктора философии как «защитнику человеческого достоинства, заступнику неисчислимых жертв варварства», а Мюнстерский университет — почетную степень доктора правоведения «за труд жизни, посвященный отважному отстаиванию священных и вечных установлений». В ином тоне о нем не говорят. И тогда происходит непредвиденное: писатель, принимая на себя горечь конфликтов с фальшивыми единомышленниками, прямо-таки отчаянно сопротивляется роли заживо канонизируемого «святого» и «патриота», ходячего монумента самому себе, призванного украшать клерикальное благолепие боннского режима. Он обращается к совести хвалителей христианства и демократии

---

[11] R. Schneider. Lebensringe.— Wochenzeitung «Michael», 17.V 1953.
[12] W. Bergengruen. Zum Tode Reinhold Schneiders.— W. Bergengruen, R. Schneider. Briefwechsel. Freiburg — Basel — Wien, 1966, S. 25.
[13] I. Zimmermann. Reinhold Schneider. Berlin, 1966, S. 26.

с неприятным вопросом: где были бы все они, если бы победил Гитлер? [14] Проявив столь пламенную веру перед лицом гитлеровских гонений, он именно теперь, не отступая от верности своей вере, с раздражающей ханжей прямотой говорит о своих сомнениях. Но наибольшее озлобление он навлекает на себя тем, что высказывается против вооружения ФРГ. «Речь идет вот о чем,— объясняет он свою позицию в письме к Гертруде фон Ле Форт от 27 июня 1951 г.— Во время последней войны я пришел к убеждению, что сила христианина может быть только в ненасилии. Я высказал это убеждение тогда же и остался ему верен по сей день. Это ввергло меня в тяжелый конфликт с германской общественностью, но также и с проповедью церкви, как только стала побеждать тенденция к вооружению. Я вступил в противоречие с доктриной о «справедливых войнах», с вердиктом американских католических теологов о возможности применения новейших видов оружия, а также — ничего тяжелее не случалось со мной за всю мою жизнь — с Рождественским посланием Святого Отца на 1948 г., поскольку оно обходило вопрос совести, стоящий перед призывниками» [15].

Вчерашний кумир консервативно-католических кругов с поразительной быстротой превратился в изгоя, в предмет газетной травли, диффамации, бойкота. Снова бюргерское «сплоченное большинство» было против Шнейдера. Конечно, на сей раз жизни писателя ничего не грозило, но душе его было тяжелее, ибо политики, чье себялюбие, своекорыстие и ожесточение он ясно видел, на сей раз объявляли себя добрыми христианами. Его чувства хорошо выражены в прощальном монологе поэта из драмы «Иннокентий и Франциск»:

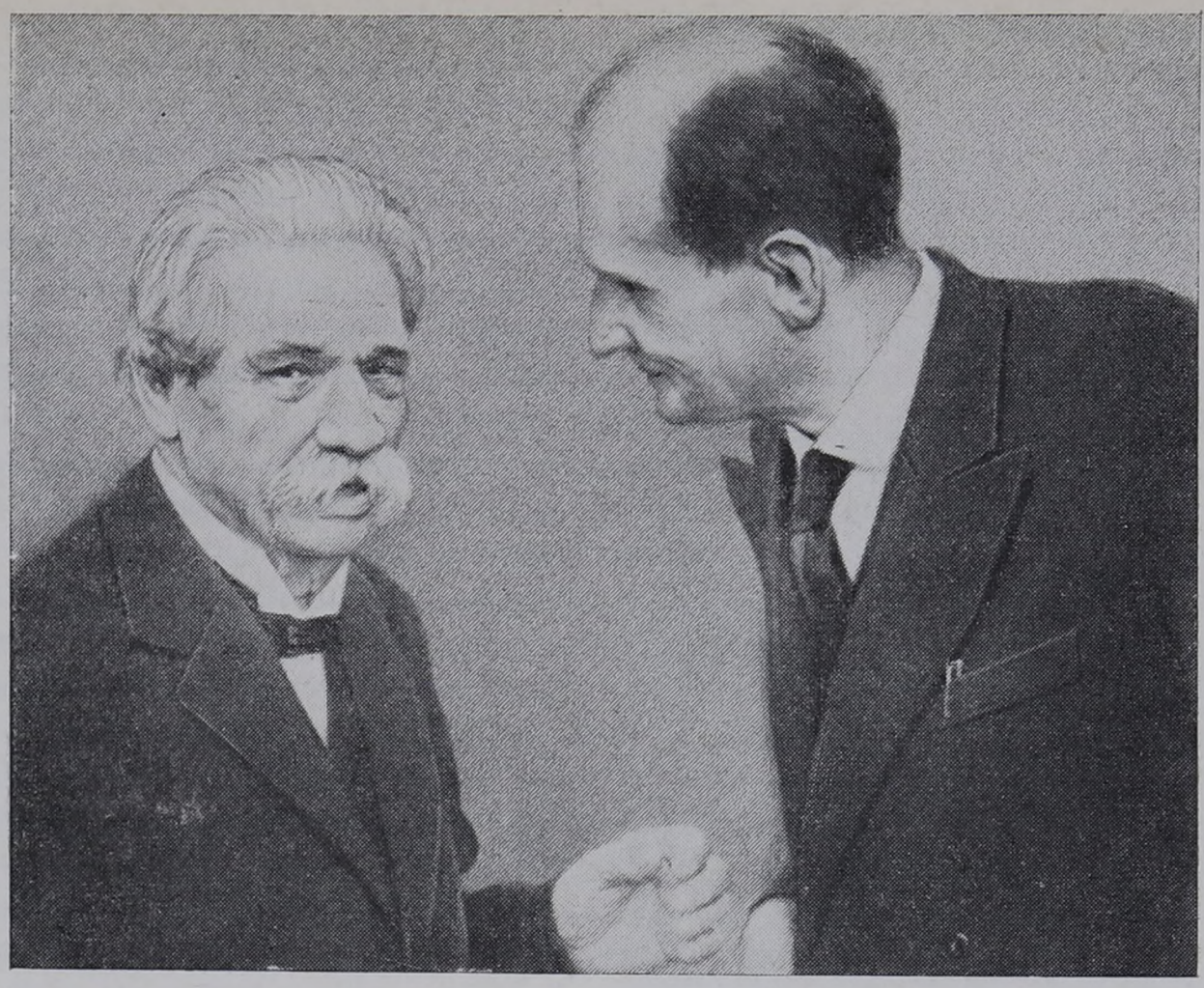
... Плачу я о том,
Что в сердце веры поселилась мерзость,
И благочестье наше — ложь пред Богом.
Не стоит плакать о другом. Прощайте!
Я ухожу от вас и от себя
И разбиваю все, что прежде строил.
Мне мерзки мысли ваши и дела.
О стыд, о стыд, что вас я звал друзьями
И вам был другом. . .

В разделенном мире «холодной войны», фронт которой рассек надвое родину писателя, Шнейдер решительно сопротивляется самоубийственному духу вражды. «Вот дело превыше всех дел — в мире, еще горящем ненавистью, думать о мире и осуществлять мир; это новое рыцарство, отвага и честь которого — в том, чтобы в борьбе отнять сотворенное у смертоносного безумия. Дух преодолевается только духом; помыслы смерти могут быть побеждены только помыслами мира. Мы должны в безоговорочной решимости жить помыслами мира, должны нести их сквозь жизнь и в каждом споре звать мир третейским судьей: он знает более глубокий, более верный ответ, нежели война» [16].

Вопрос о войне и мире, о насилии и отказе от насилия есть для мировоззрения Шнейдера религиозно-нравственный вопрос о правде и вине. С сочувствием цитирует он слова Ибсена: «Быть писателем — значит править суд над самим собой». Он развивает этот тезис в контексте собственных представлений: писатель судит, осуждает, обвиняет себя, и через это совершается суд бога над миром [17]. Вопрос о вине ставится у Шнейдера прежде всего как вопрос о вине христиан, о вине исторического христианства. Он не забывает и не оправдывает ни инквизиции, ни политической игры средневекового папства, ни противоположной

---

[14] R. Schneider. Der Mensch vor dem Gericht der Geschichte. Baden-Baden — Augsburg, 1946.
[15] Цит. по: I. Zimmermann. Reinhold Schneider. Berlin, 1966, S. 28—29.
[16] R. Schneider. Gedanken des Friedens. Freiburg in Breisgau, 1956, S. 28.
[17] R. Schneider. Rechenschaft. Worte zur Jahrhundertsmitte. Einsiedel, 1951, S. 24.



Рейнгольд Шнейдер (справа) в беседе с Альбертом Швейцером.
Фотография, 1954

вины — тихого ухода от действия. «Не забудем,— настаивает он,— что предыстория концентрационных лагерей уходит далеко в прошлое... что отказ христиан от ответственности есть одна из тем этой предыстории» [18]. Но ничего не забывая и не оправдывая, Шнейдер в то же время сохраняет глубокий «сыновний» пиетет ко всей истории христианства, ко всем властным папам средних веков и тем паче ко всем аскетам, спасавшим свою душу и предоставлявшим миру идти своим грешным путем. Конфликт между бескомпромиссной критикой и безоговорочным благоговением неизбежен, и Шнейдеру остается только один выход, пользование которым имеет два аспекта.

Во-первых, Шнейдер переживает всю историческую вину христианства — вину ответственных лиц в церкви, ее иерархов, ее деятелей, ее мыслителей — как свою собственную вину, рассматриваемую всегда изнутри, никогда — извне. Он ничего не смягчает, но и ни от чего не открещивается. Это не всегда убедительно как модус трактовки исторических событий; читатель вправе найти, что бремя двухтысячелетней ответственности, пожалуй, слишком тяжело для его хрупких плеч и что ему порой просто недоставало житейского опыта, искушенности в зле, чтобы по-настоящему вообразить всю конкретность палачества, предательства, лукавства. Он никогда не идеализировал зла, но он видел его всегда несколько абстрактно. Поскольку же он переносил конфликт вовнутрь собственной совести, он, во-вторых, принужден был понимать его как коллизию, как трагическую антиномию единого нравственного закона; а это толкало его к драме, к жанру трагедии. «Драматическая форма как выявление коллизии начал и предложенного в этой коллизии выбора последней человеческой свободы может, пожалуй, давать такие решения, которых нельзя ждать ни с какой другой стороны» [19]. Точнее, приход к трагедии характерен для позднего Шнейдера, и это легко понять. В годы, когда зло стояло перед ним в откровенно чужом ему облике гитлеризма, он выражал свой гнев, свое страдание и свою веру

[18] R. Schneider. Sieger in Fesseln. Christuszeugnisse aus Lagern und Gefängnissen. Das christliche Deutschland 1933—1945. Freiburg in Breisgau, 1947, S. 10.
[19] R. Schneider. Der Kronprinz. Politisches Drama. [Nachwort]. München, 1948, S. 91.

как лирик в афористических, сжатых, энергичных строках сонетов, настроение которых свободно от противоречий — вот безусловное зло, а вот столь же безусловный идеал, которому нужно хранить верность. Образ мира в сонетах Шнейдера имеет лишь два цвета — непроницаемую черноту и незапятнанную белизну. Позднее же, когда он вступил в борьбу с духом институционально-политизированного клерикализма, одновременно воспринимая его как обращенное к миру лицо церковности, от которой он никоим образом не хотел отделить себя, все стало несравнимо противоречивее [20], и тогда ему понадобилась драматическая форма как зримое выявление «агона» — разлада и спора.

Вершина послевоенного творчества Шнейдера — две исторические драмы: «Великое отречение» («Der grosse Verzicht», 1950) и «Иннокентий и Франциск» («Innozenz und Franziskus», 1952).

Действие «Великого отречения» разыгрывается в 1294 г., когда в истории католической иерархии произошло необычное событие: анахорет Петр из Мурроне, крестьянский сын, правдивый и наивный человек не от мира сего, пользовавшийся славой святого, был призван из своего уединения на папский престол под именем Целестина V. Его приветствовали как «ангелического папу», предсказанного монахом и полуеретиком Иоахимом Флорским. Но что было делать этому взрослому ребенку в гнезде интриг всеевропейской политики? Как известно, понтификат Целестина V продолжался всего пять месяцев: «ангелический папа» не вынес своей ответственности и своего одиночества, сложил с себя сан и ушел молиться в горы, где вскоре умер — по преданию (используемому в драме) не своей смертью. Его преемником стал расчетливый властолюбец Бенедетто Гаэтани — Бонифаций VIII. Данте в своей «Божественной Комедии» отправил несчастного Петра из Мурроне в ад, не простив ему грех малодушия: он отрекся от власти, он бежал от действия вместо того, чтобы решительно преобразовать папство согласно христианскому идеалу. Католическая церковь судила иначе, и смиренник был причислен к лику святых. Драма Шнейдера стоит как бы в тени того и другого приговора. «Человек, этот прирожденный правитель Земли, не смеет отрекаться от престола»,— сказано в другой его драме, и это суждение совпадает с суждением Данте [21]. Целестин уступает дьявольским нашептываниям Якопоне, сдается перед искушением. Но голос Якопоне совпадает с голосом в его собственной душе, потому что последовательно проведенный принцип ненасилия несовместим с пользованием властью. «Здесь все вина» — эти слова Конрадина резюмируют суть драмы [22]; вина— власть, и вина— отказ от власти. Только в предельном поражении, став из «ловца человеков» уловленной рыбой в чужом неводе, Целестин снова делается верным своей миссии; не сумев помочь всем, он страдает за всех.

Драма «Иннокентий и Франциск» влагает проповедь ненасилия в уста гонимого церковью еретика-катара, внушающего тайный страх своему гонителю — властному папе Иннокентию III. Выход из противоречий для Шнейдера — отказ от понимания христианства как внешнего «закона», долженствующего быть навязанным обществу и цивилизации. «Христос — не упорядочиватель мира. Он есть наша смертельная свобода. При том нам должно быть ясно, что свобода эта перешла в такой мир, который в самой своей субстанции изменен лежащими в духовном плане событиями наших лет, нашим всеобщим делом» [23]. Так консерватизм Шнейдера приходит к самопреодолению.

---

[20] Нельзя сказать, что у Шнейдера и до 1945 г. не было таких переживаний; например, он болезненно воспринял то обстоятельство, что общегерманский погромный шабаш 9 ноября 1938 г. встретил в католических кругах только слабый протест. Но пока фашизм совершал свои неприкрытые, бесстыдные оргии, все остальные печали, в том числе скорбь о молчании «благомыслящих», отходили на второй план.

[21] R. Schneider. Der Kronprinz., S. 12.

[22] R. Schneider. Der grosse Verzicht. Wiesbaden, 1950, S. 88.

[23] R. Schneider. Winter in Wien. Aus meinen Notizbüchern 1957/58. Freiburg in Breisgau, 1959, S. 18.

4

Романист и поэт Вернер Бергенгрюн (Werner Bergengruen, 1892—1964), близкий к Шнейдеру по своему мировоззрению, должен быть упомянут лишь на втором месте после него, и притом по двум причинам. Во-первых, хотя человеческому облику Бергенгрюна нельзя отказать в честности и мужестве [24], а его умонастроению — в благородстве, то и другое тривиальнее, обыденнее, чем в случае Шнейдера. Во-вторых, его творчество после 1945 г. не находит принципиально новых тем, идей, мотивов и приемов, старые романы («Великий тиран и суд», 1935; «На небеси яко на земли», 1940) [25], новеллы («Три сокола», 1936) и стихи («Роза Иерихона», 1934; «Сокровенный плод», 1938; «День гнева», 1945) [26] остаются непревзойденными. Поздний Бергенгрюн не имеет сказать ничего, чего бы он не говорил прежде; ему остается только варьировать сказанное. Колоритная деталь, характеризующая нравы былых времен, становится почти самоцелью, тяга к старомодному историческому анекдоту доходит до сюжетной манерности, над всем господствует потребность реконструировать усилием воображения еще один жест, еще одну картину той жизни, которая навсегда ушла в прошлое. Эта ностальгия отмечает все три романа послевоенной трилогии («Последний ротмистр» — «Der letzte Rittmeister», 1952; «Ротмистрша» — «Rittmeisterin», 1954; «Третий венок» — «Der dritte Kranz», 1962), как и поэму «Ломбардская элегия» («Lombardische Elegie», 1951), начинающуюся с воспоминания о старинных вещах в доме отца и приходящую к консервативной философии истории. Если консерватизм Шнейдера преодолевал себя в драме, консерватизм Бергенгрюна утверждал себя в элегии.



Гертруд фон Ле Форт.
Фотография, 1965

Христианско-гуманистическая позиция и живая связь со старой культурой сближает со Шнейдером и Бергенгрюном писательницу Гертруду фон Ле Форт (Gertrud von Le Fort, 1876—1971). Ее творчество, очень женственное в своих основах, довольно неровно: оно опускалось до такой сентиментальности, но и поднималось до такой непосредственности, до такой силы слова, каких не знали, пожалуй, оба писателя. Ее «Гимны Церкви» («Hymnen an die Kirche», 1924) и «Гимны Германии» («Hymnen an Deutschland», 1932), написанные энергичным, исполненным риторической патетики свободным стихом, имеют ближайшую аналогию во французской литературе тех же десятилетий, и эта аналогия — славословия католицизму в лирике и драмах Клоделя. «Гимны Германии» сильно идеализируют немецкое средневековое прошлое, но то, что Ле Форт видела возможность величия для Германии в отказе от национального эгоизма, объективно противостояло поднимавшейся как раз тогда гитлеровской идеологии. Сжатый, захватывающий ритм прозы, в которой каждое слово весомо, найден в романе «Папа из гетто» («Der Papst aus

[24] О поведении Бергенгрюна в годы гитлеризма см.: «История немецкой литературы», т. 5. М., 1976, стр. 388.
[25] Там же, стр. 389—393.
[26] См. там же, стр. 389.

dem Ghetto», 1930); его герой — Анаклет II, еврей по происхождению, занимавший папский престол в 1130—1138-х годах. Гонимые иудеи в средневековом Риме обрисованы с уважением и человеческим сочувствием. Образы римских аристократов, молодых хищников, отрекающихся от христианства ради тайного культа богини Рима, готовых на любые мерзости и зверства во имя восстановления имперского владычества над миром, едва ли не навеяны впечатлениями от Италии Муссолини.

Роман «Магдебургская свадьба» («Die Magdeburgische Hochzeit», 1938) рисует события времен Тридцатилетней войны. К числу удач следует причислить зловещую фигуру полковника фон Фалькенберга — холодного фанатика, не останавливающегося перед угрозой верной гибели доверившихся ему людей, истерического демагога, который безусловно несет в себе некоторые черты активистов национал-социализма. Читатель не может забыть и лютеранского пастора Баке с его благодушием и его безвольной растерянностью перед массовым психозом; этот тип человека был отлично известен писательнице, и его слабость схвачена очень зорко. Слабая сторона романа — идеализация роли католических войск, подвергших Магдебург 20 мая 1631 г. страшному разгрому (который сам по себе не становится предметом изображения). Все же писательница приводит главнокомандующего графа Тилли, воспитанника иезуитов, к омрачающим его победу раздумьям о бессмысленности священных войн во имя католицизма и имперской идеи.

К военному времени относится очень характерная для Гертруды фон Ле Форт новелла «Дочь Фаринаты» («Die Tochter Farinatas», 1941, появилась в 1950 г.); ее тема — примиряющая роль женщины как жертвенной победительницы политического и религиозного фанатизма. Суровый, непримиримый Фарината, воспетый в «Божественной Комедии» Данте как гордец, с презрением озирающий ад, умер отлученным от церкви. Его дочь готова принять на себя загробное проклятие, постигшее отца. Ученик Франциска Ассизского говорит ей: «Вы не должны жаловаться, сударыня, что Вы всего лишь женщина — женщина очень могущественна, ей вверена великая, хотя и безмолвная власть. Она вынашивает в своем теплом чреве все живое — мужчина рождается от женщины, это так же верно, как то, что Ева подала ему яблоко, а Мария — милость божию». Когда за грешника запрещено было молиться, мать Фаринаты упорно молилась за него. «Понимаете ли Вы теперь,— спрашивает францисканец,— то, что я говорил о силе женщины? Мне кажется, что в этот час она была сильнее, нежели проклятия мессира папы и его церкви» [27].

В центре послевоенного творчества писательницы стоит новелла «Вифлеемские младенцы» («Die Unschuldigen», 1953), которая трактует тему фашизма и войны на сей раз без всяких исторических переодеваний. Герой новеллы — ребенок, для которого жизнь началась с американских бомбежек и который наделен недетской чуткостью к психологической атмосфере жестокости. Его отец, офицер вермахта, покончил с собой во время войны, чтобы не исполнить приказа, неприемлемого для его совести. По завещанию мужа и по воле родни мать мальчика должна выйти за своего деверя — тоже офицера, но вполне «нормального», «жизнеспособного» и самодовольного, не страдающего избытком совести. Ребенок ощущает в напористом женихе своей матери убийцу детей — таких же детей, как он сам; действительно, к концу новеллы выясняется, что это военный преступник, причастный к гибели Орадура. Он преспокойно устраивает свои дела, отсиживаясь в безопасности, пока во Франции идет суд над низшими чинами, действовавшими под его командованием. Мальчику удается обратить этого палача в бегство, но пережитое ему не по силам, и он умирает. Фон событий — контраст двух духовных установок и типов: если бабушка героя — пример бездушно-фарисейского, рутинного, авторитарного псевдохристианства, отлично

[27] G. von Le Fort. Die Tochter Farinatas. Vier Erzählungen. Wiesbaden, 1950, S. 28.

уживающегося с фашизмом, то мать воплощает ту арелигиозную нравственную позицию, которую на послевоенном Западе с легкой руки католического теолога Карла Ранера (и под влиянием идей казненного гитлеровцами протестантского теолога Дитриха Бонхёфера) стали называть «анонимным христианством». В глазах набожной бабушки самоубийство более совестливого из ее сыновей — непрощаемый грех, а палачество другого — вполне правильное, приличествующее законопослушному офицеру поведение, на темные стороны которого необходимо смотреть сквозь пальцы. Финальная катастрофа — непонятное для нее столкновение душ и смерть любимого внука — камня на камне не оставляет от ее религиозности. Не в ней, а в матери, может быть слабой, но человечной в своих страданиях, живет христианская готовность к жертве. Как раз предел горя, отнимая веру у бабушки, дает матери просветляющий катарсис.

Писательницу и поэтессу Ину Зейдель (Ina Seidel, 1885) иногда рассматривали как лютеранскую соперницу католички Ле Форт, что несправедливо по отношению к последней, и притом в двух аспектах — человеческом и литературном. Если Ле Форт всю жизнь сохраняла верность твердому нравственному идеалу, несовместимому с фашистским растлением душ, то Зейдель способна была в гитлеровское время сочинять стихи, призывающие «благоговейно склонить голову» перед фюрером и «доверчиво поднять взор» на него. Не то, чтобы она была в какой-либо период своей деятельности фашистской писательницей в полном смысле этого слова; просто ей недоставало принципиальной позиции, и недостаток этого восполнялся удобной «доверчивостью» к сильным мира сего. После 1945 г. она заявила о своем раскаянии в таких же поверхностных, не касающихся жизненной реальности фразах, в каких прежде воспевала Гитлера[28].

В объемистом романе «Микаэла» («Michaela», 1959) дается попытка запоздалой критики нацистского режима, но критика эта ни разу не идет вглубь, ни разу не покидает перспективы образованного бюргерства. Гитлеризм нехорош, по сути дела, тем, что унизил культурного филистера перед некультурным. Любопытно, что христианские мотивы почти чужды этому позднему роману. В целом же религиозная проблематика Ины Зейдель очень осторожна: если Шнейдер размышлял о вине христиан в мировой истории, Бергенгрюн стремился вместить в своем католичестве всю «языческую» широту природы и культуры, а Ле Форт поставила папскую анафему ниже примирительных молитв простой женщины, то Ина Зейдель не шла дальше запоздалой, устаревшей уже столетием ранее темы конфессиональных противоречий между немцами-католиками и немцами-лютеранами («Нетленное наследие» — «Das unverwesliche Erbe», 1954). Иногда ортодоксальная религиозность эклектически соединяется у нее с налетом оккультизма, впрочем довольно неопределенного и «невинного» («Наш друг Перегрин» — «Unser Freund Peregrin», 1940).

Ее романы написаны в меру «серьезно» и в меру «трогательно», не без метафизических «глубин» (вычитанных у Новалиса или впитанных из атмосферы «эзотерических» кружков первой четверти века[29]); на первом плане — «вечные темы» материнства, таинственной «родовой памяти» и т. п. Благодаря ровному, сдержанному, довольно старомодному тону повествования проза Зейдель благополучно избегает явных безвку-

---

[28] Ср.: «Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation von J. Wulf». Reinbek, 1966, S. 405.

[29] Через своего брата Вилли Зейделя (Willi Seidel, 1887—1934), неоязыческого мистика и автора романа «Бог в теплице» («Der Gott im Treibhaus», 1925), Ина Зейдель была косвенно прикосновенной к среде вокруг таких «пророков» иррационализма, как Людвиг Клагес, Альфред Шулер и Карл Вольфскель. Это ощутимо в некоторых «подземельных» и «хтонических» мотивах, присутствующих даже в «Микаэле», не говоря уже о более ранних произведениях писательницы.

сиц, но не переступает пределов «облагороженной» банальности, и то же можно сказать о ее лирике, отнюдь не бесталанной, но чересчур гладкой и всегда поверхностной.

5

В 1947 г. Томас Манн, живший тогда в Калифорнии, получил из неизвестной ему послевоенной Германии от неизвестного ему поэта сборник стихов, впечатление от которого было явно не слишком ярким, но зато неожиданно чистым и утешительным; приятно было убедиться, что такая «ненавязчивая мягкость и доброта», такая «доверчивость к человеческому» еще возможна после всех испытаний, и он ответил автору тепло и сердечно [30]. Автором был Альбрехт Гёз (Albrecht Goes, p. 1908), потомственный швабский пастор, питомец богатой историческими воспоминаниями Тюбингенской школы («Tübinger Stift»), лишь к 1953 г., на середине пятого десятка своей жизни, сменивший ежевоскресные обязанности местного проповедника на профессиональный статус литератора. Пастор, да еще швабский, на досуге занимающийся медитативной лирикой,— это образ, почти автоматически вызывающий ассоциации из эпохи Мёрике, чему соответствует и тихий, самоуглубленный, мечтательный писательский темперамент Альбрехта Гёза; но жить ему пришлось в совершенно иное время, и это время весьма радикально поработало, чтобы сделать идиллические ассоциации подобного рода неуместными. Почти всю вторую мировую войну Гёз нес свою пасторскую службу при фронтовых госпиталях. Массовую бойню и массовое палачество он видел с близкой дистанции: описанное в одном из его рассказов бормотание эсэсовца в тифозном бреду: «раздеться — лечь — лицом вниз»,— простая зарисовка с натуры. Опыт этих лет — центральное событие жизни Гёза, и все, что он впоследствии имел сказать читателю, так или иначе связано с пережитым тогда. Поэтому особенно важно сразу же понять, в чем специфика и ограниченность его опыта.

Пастор говорит с ранеными, с умирающими, с приговоренными к смертной казни за непослушание фашистскому «отечеству» (тема нашумевшего рассказа «Беспокойная ночь» — «Unruhige Nacht», 1950); ему, пастору, открывается неприглядная изнанка войны, и, если у него есть глаза, чтобы видеть, ему есть о чем рассказать. Но он каждую минуту видит то, что он видит, не так, как активный участник событий,— естественно, не так, как борец против военной машины Гитлера, но и не так, как гитлеровский солдат или офицер, в минуту прозрения остро осознающий собственную виновность. Пастор ни в чем, по всей видимости, и не виновен, ведь он никого не убивает, напротив, он силится сказать жертвам слово утешения, и если ему это удается, у него есть возможность считать свой долг исполненным. Поскольку же у Гёза развито, скорее, чувство трогательного (в лучшем смысле этого слова), нежели чувство трагического, поскольку антиномии «христианского рыцарства», так мучившего Рейнгольда Шнейдера, никогда не входили в его горизонт, взгляд на все вещи с позиции профессионального утешителя стал особенно определяющим для его творчества.

В этой связи значение парадигмы приобретает автобиографический рассказ «Встреча в Венгрии» («Begegnung in Ungarn»), вошедший в книгу эссе «От человека к человеку» («Von Mensch zu Mensch», 1949) и ставший хрестоматийным текстом [31]. Немецкий пастор на службе Красного Креста — собственно говоря сам Альбрехт Гёз — прибывает в венгерский городок и должен остановиться в доме, принадлежащем двум врачам-евреям, отцу и сыну. Приглядевшись к необычному постояльцу, почувствовав к нему доверие, хозяева смотрят на него вопрошающими

---

[30] Th. Mann. Briefe 1937—1947. Hrsg. von E. Mann. Berlin und Weimar, 1965, S. 596.

[31] Примером может служить его использование в швейцарской школьной антологии: «Deutsches Schrifttum. 20. Jahrhundert. Ein Lesebuch für Mittelschulen». Lausanne — Aarau, 1966, S. 109—112.

глазами: «Господин пастор, Вы нас защитите, ведь правда?» Но пастор никого не может защитить от эсэсовцев, и в воздухе повисает другой вопрос, беспомощный вопрос: что же с нами будет? Пастору нечего ответить, все его сведения довольно неопределенны, но в своей неопределенности совершенно неутешительны; между тем он во что бы то ни стало должен утешить, даже и речи не может быть о том, чтобы он уклонился от этой обязанности! Он старается в христианском и гуманном духе осмыслить все бытие стоящих перед ним отверженных, и как характерно, что его мысли с самого начала приобретают налет книжности, отправляясь от литературной цитаты, от стихов Франца Верфеля. И то, в чем он ищет выхода, имеет не только набожный, но и книжный характер; вспомнив, очевидно (как вправе без насмешки, но не без улыбки подумать читатель), семинарские уроки еврейского языка, он на этом языке молится с ними древней библейской молитвой «Шема, Йисраэль». Пожалуй, такое «экуменическое богослужение» по обстоятельствам момента выглядит реальнее, нежели вошедшее на Западе в моду за последние два десятилетия совместное рецитирование псалмов патерами и раввинами. И все же умиленная приподнятость финала («...Слезы стоят в глазах у отца, и сын глядит на меня разгорающимся взором. Они подходят ко мне. Они подают мне руку. Что было отчужденностью и страхом, бесследно кануло...») находится в несколько озадачивающей, противной такту диспропорции по отношению к размаху организованного человекоубийства. Хорошо, что пастор нашел утешительный жест для обреченных людей, но то, что через несколько недель или несколько дней этим людям — им, а не ему! — предстоит уйти в смерть, остается, и остается даже не как укор ему, а просто как реальность, не снятая, не преодоленная, не объясненная. Она никуда не «канула», тем паче «бесследно». Притом утешение предложено единицам («от человека к человеку», как гласит заглавие сборника), но ведь счет идет не на единицы, счет идет на «миллионы убитых задешево», и эта бесчеловечная анонимность массовой, механизированной, рационализированной насильственной смерти не входит и не может войти в горизонт писателя.



Альбрехт Гёз.
Рисунок Оскара Крейбиша, 1961

У добрых героев Гёза, обычно сливающихся с ним самим, совесть чуткая в том смысле, что ее легко растревожить; представляется, однако, что она слишком быстро возвращает свое спокойствие. Например, в новелле «Беспокойная ночь», пастор, проводив на расстрел несчастного дезертира гитлеровской армии, поскорбев о несправедливости этой казни, переживает в финале «просветление», отдающее, скорее, эйфорией, чем катарсисом [32], именно такие мотивы, а никак не проявления чувствительности к чужой боли, сообщают произведениям Гёза сентиментальный характер. Может быть, суровее и серьезнее других написан рассказ «Жертва всесожжения» («Das Brandopfer», 1954), где присутствует ощу-

---

[32] A. Goes. Unruhige Nacht. Berlin, 1955, S. 74; ср.: D. Allert. Zur Novelle «Unruhige Nacht» von Albrecht Goes.— «Wissenschaftliche Zeitschrift d. Martin — Luther — Universität Halle — Wittenberg», VI/3, April 1957, Aus dem Germanistischen Institut, Abteilung II, S. 469—477, особенно S. 476.

щение жуткой обыденности налаженного, безнаказанного, самоуверенного палачества, и где, наконец, звучат голоса самих палачей (а значит, беда перестает быть таинственным роком и оказывается черным делом обесчеловечивших себя людей). Насмотревшись и наслушавшись, добрая фрау Валькер не может так легко обрести успокоение в том, что на ней лично не лежит никакой вины, что она исполнила свой долг, не без риска для себя предложив ласку и утешение обреченным; нет, жизнь становится для нее непереносимой совсем не на шутку, и в смутном и неразумном, но человечески весьма понятном состоянии духа она среди бомбежки и пожара предлагает свою жизнь небесам как «жертву всесожжения» за всех. Впрочем, ее жертва не принята; выгнанный из бомбоубежища и потому оказавшийся на пустой улице человек с желтой звездой на пальто выносит ее из горящего дома; она остается жить, и только метка от ожога на ее лице читается «как знак любви, той любви, которой и мир стоит» [33],— заключительная нота даже здесь непозволительно идиллична.

Понятно, почему произведения Гёза, возникшие из опыта годов гитлеризма и войны, пользовались в послевоенные времена огромной популярностью, и притом не только у немецкого читателя [34],— ведь они являют собой неподдельное свидетельство, подлинный «человеческий документ» добрых чувств, на который чуть наброшен покров литературной обработки [35]. Никто из тех, кто научился сокрушаться о преступлениях гитлеризма лишь после падения Гитлера, не смог бы дать ничего подобного. Понятно, однако, и другое — почему популярность Гёза так быстро прошла. Для того чтобы удовлетворять более долговечные запросы, слишком ограниченны и бедны возможности не только его литературного мастерства, но, что еще важнее, его мысли.

6

Все персонажи этой главы, мало похожие друг на друга, принадлежащие к различным человеческим типам и характеризуемые весьма различным уровнем творчества, объединены известным налетом эстетического и этического консерватизма. Идеалы Рейнгольда Шнейдера трагически антиномичны, идеалы Ины Зейдель расплывчаты и двусмысленны, идеалы Альбрехта Гёза обезоруживающе простосердечны, но у всех этих идеалов есть одно общее свойство: они лежат в прошлом. Гертруде фон Ле Форт принадлежит моралистический трактат под заглавием «Вечная женщина» («Die ewige Frau», 1934), и заглавие это весьма характерно; женщина, какой ее видит Ле Форт,— это именно «вечная» женщина как любой герой Шнейдера — «вечный» рыцарь или священнослужитель, а фрау Валькер Гёза — персонификация «вечной» народной души, еще не растленной фашизмом (акцент на «еще не», на, так сказать, душе не нынешнего века). Совершенно так же английский католический писатель Честертон писал в свое время о «вечносущем человеке» («Everlasting Man», 1925), а католические мыслители по всему Западу в период между двумя войнами и затем вплоть до 50-х годов включительно рассуждали о «вечной философии» («philosophia perennis») [36]. «Вечное», «вневременно́е», «старая истина» («Das alte Wahre» — словечко Гёте) — вот ключевые слова умонастроения, границы которого долго совпадали с границами конфессионально (особенно католически) ориентированного творчества.

---

[33] A. G o e s. Das Brandopfer. Berlin, 1955, S. 65.

[34] Например, «Беспокойная ночь» была прямо-таки немедленно после своего появления переведена и издана в десяти странах, в том числе в США, Англии, Франции, Италии, Аргентине, Японии.

[35] Д. Аллерт («Zur Novelle «Unruhige Nacht...», S. 474) называет «Беспокойную ночь» «художественно оформленной страничкой из дневника», и обозначение это подходит ко всем важнейшим произведениям Гёза.

[36] Ср.: С. А в е р и н ц е в. Жак Маритен, неотомизм, католическая теология искусства.— «Вопросы литературы», 1968, стр. 126—143, особенно стр. 131—132.

Но когда 50-е годы подошли к концу, с ними подошло к концу многое другое. Папу Пия XII сменил Иоанн XXIII, а теологов-неосхоластов, являвших собою по духу буллы Льва XIII «Aeterni Patris» единственных правомочных интерпретаторов католической доктрины — такие мыслители «аджорнаменто», как Карл Ранер, Ив Конгар, Чарльз Дэвис и, наконец, Ганс Кюнг, самый радикальный из всех. Уже у позднего Гвардини, человека совершенно иной эпохи и формации, мы встретили требование понять современную психологическую реальность — реальность эпохи масс — как она есть, не подгоняя ее под чересчур «вечные» и «вневременные» мерки. С легкой руки немецко-американского протестантского теолога Пауля Тиллиха понятие «кайрос» (греч. «подходящий момент» [37]) становится ходячей категорией теологии в пределах обеих конфессиональных сфер, и категория эта выражает требование историзма, динамичности, чуткости к сегодняшнему дню. Слово «кайрос» вошло в моду одновременно с другим словом — «диалог».

Луиза Ринзер (Luise Rinser) принадлежит к старшему поколению ныне здравствующих писателей ФРГ. Она родилась в 1911 г., и ее год рождения находится почти на равной дистанции между датами рождения Рейнгольда Шнейдера и Генриха Бёлля; но по своему человеческому, общественному и художническому складу она в полном смысле этого слова «современница» второго, а никак не первого. В молодости она готовила себя к педагогической деятельности, изучала теорию педагогики и психологию, и связанная с этим «мужская», аналитически-рефлексирующая установка по отношению к собственной и чужой душевной жизни (столь противопоказанная традиционалистской «вечной женщине»!) необходимо входит в ее облик.

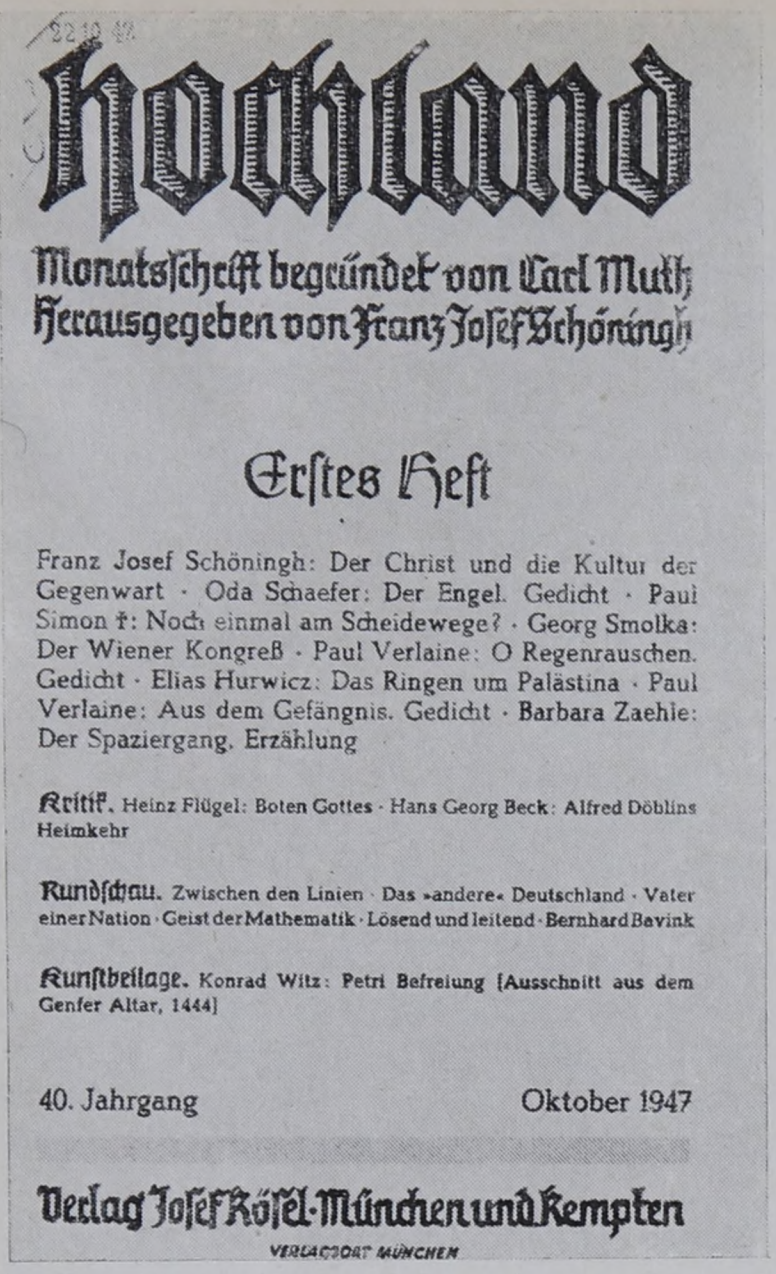
Ее первая повесть «Стеклянные кольца» («Die gläsernen Ringe», 1941) с утонченной наблюдательностью рисует впечатления чувствительного, рано созревшего ребенка, его конфликты с бездушной средой, кризисы на пороге взрослой жизни. «Стеклянные кольца», с геометрической правильностью расходящиеся по воде от брошенного камня, становятся для девочки символом ясного разумного закона, спасающего от иррациональной стихии. Книга, получившая у читателя заметный успех, вскоре была запрещена, ибо молодая писательница вступила в столкновение с нацистским режимом; за «запретом писать» в 1941 г. последовали арест и тюрьма (Ринзер инкриминировалась «попытка разложить вооруженные силы»).

Время действия следующей повести — «Ян Лобель из Варшавы» («Jan Lobel aus Warschau», 1948) — последние месяцы войны и первые месяцы послевоенной жизни. Герой повести — польский еврей, которому удалось бежать из концлагеря и укрыться у двух немецких женщин, не признающихся друг другу, что прячут беглеца. Можно представить себе, в какую благостную притчу о милосердии превратил бы такой сюжет Альбрехт Гёз. Ринзер очень мало оставляет от этой благостности; она уверенно и точно передает психологическую атмосферу молчания, до невозможности дышать переполненную бессловесным страхом и невыговоренной влюбленностью (в которой обе женщины — мачеха и падчерица — оказываются соперницами).

Важным событием литературной жизни ФРГ оказались два романа Ринзер, объединенные фигурой героини,— «Середина жизни» («Mitte des Lebens», 1950) и «Дерзание добродетели» («Abenteuer der Tugend», 1957); позднее они вышли под общим заглавием «Нина» («Nina», 1961). В центре стоит образ независимой, энергичной, волевой и интеллигентной женщины, ровно настолько наделенной свойствами «современности» и «эмансипированности», чтобы являть собой полную противоположность «вечной женщине». Луиза Ринзер с несомненным успехом разрушает старомодные штампы «женственности»; что, пожалуй, удается ей мень-

---

[37] Ср., напр.: P. Tillich. Das Neue Sein als Zentralbegriff einer christlichen Theologie.— «Eranos-Jahrbuch 1954». Zürich, 1955, S. 264—274.


hochland

Monatsschrift begründet von Carl Muth
Herausgegeben von Franz Josef Schöningh

Erstes Heft

Franz Josef Schöningh: Der Christ und die Kultur der Gegenwart · Oda Schaefer: Der Engel. Gedicht · Paul Simon †: Noch einmal am Scheidewege? · Georg Smolka: Der Wiener Kongreß · Paul Verlaine: O Regenrauschen. Gedicht · Elias Hurwicz: Das Ringen um Palästina · Paul Verlaine: Aus dem Gefängnis. Gedicht · Barbara Zaehle: Der Spaziergang. Erzählung

Kritik. Heinz Flügel: Boten Gottes · Hans Georg Beck: Alfred Döblins Heimkehr

Rundschau. Zwischen den Linien · Das »andere« Deutschland · Vater einer Nation · Geist der Mathematik · Lösend und leitend · Bernhard Bavink

Kunstbeilage. Konrad Witz: Petri Befreiung [Ausschnitt aus dem Genfer Altar, 1444]

40. Jahrgang Oktober 1947

Verlag Josef Kösel · München und Kempten

VERLAGSORT MÜNCHEN

Титульный лист журнала «Хохланд», № 1, октябрь, 1947

ше, так это избежать возникновения новых, более утонченных «антиштампов» (сила — бескомпромиссность — порой довольно загадочное, но почему-то всегда оправдываемое своеволие, и т. п.). В первом романе проходит жизнь героини с конца 20-х до второй половины 40-х годов: интеллектуальные искания студенческой юности, разнообразные попытки полюбить, неудачный брак, попытка самоубийства, наряду с этим — бесстрашная помощь гонимым при нацистском режиме, арест, постепенное созревание литературных способностей. Все это увидено беспомощно-восхищенными глазами доктора Штейна, который верно любит Нину, но, имея несчастье принадлежать к другому поколению и к другому, «слабому» полу, только и делает, что пасует перед ней. Что до Нины, то ее сил достает на все; скажем, она в одно и то же время зарабатывает себе на жизнь тяжелым трудом, внимательнейше воспитывает в одиночестве двух маленьких дочерей, хладнокровно занимается подпольной деятельностью — и по вечерам ищет нервной разрядки в самом грубом ресторанном флирте с нетрезвыми господами. После всего этого во втором романе та же Нина неожиданно предстает как обратившаяся католичка и образцовая супруга, христианским самопожертвованием спасающая для благодати своего второго мужа, беспутно-гениального артиста; повествование перемежается с рассудочными рассуждениями о браке, жертве, ответственности и т. п. Из-за своей дидактичности второй роман был встречен критикой куда менее восторженно, чем первый. Слабое место обоих — чересчур некритическое отношение умной писательницы к собственной героине, которое оказывается особенно странным оттого, что образ Нины откровенно автобиографичен [38]. Все это, впрочем, не должно заслонять неоспоримой наблюдательности Ринзер в анализе нетривиальных психологических ситуаций.

Значимость фигуры Луизы Ринзер на панораме литературной и общественной жизни ФРГ связана со страстностью гражданского темперамента писательницы, с ее резко выявленной (хотя не всегда последовательной) политической позицией. Она выступала и выступает с протестом против реставраторских и антидемократических тенденций западногерманской реальности, навлекая на себя антипатию правых кругов; выражением этого протеста были, в частности, такие ее акции, как выход из Немецкой академии языка и литературы в Дармштадте, из западногерманского отделения ПЕН-клуба и т. п.

В творчестве Ринзер явственно достигнута та граница, за которой понятие «литература христианского направления», составляющее предмет этой главы, теряет всякий историко-литературный смысл. В дальнейшем перед нами отдельные писатели, которые могут быть связаны с христианской традицией, могут также с ней экспериментировать, но уже

---

[38] Ср.: L. Rinser. Wagnis und Wandlung. Selbstportrait.— «Welt und Wort», 7 (1952), S. 413—414.

не «христианские писатели» в том специфическом значении слова, которое было довольно конкретной реальностью для предыдущих поколений. Как-никак, кружковое единство «порядочных людей» в лоне респектабельного «культур-протестантизма» (и менее бытового, а значит, более притязательного «культур-католицизма» интеллигентных конвертитов вроде той же Гертруды Ле Форт), не будучи способно создать стиль, создавало литературную манеру, давало направление работе над словом; но теперь это единство перестало связывать и обязывать кого бы то ни было. Последняя тень гиератического стилизаторства, хотя чуть напоминающего вышеназванных монастырских художников Бевронской обители, исчезает с горизонта. Молодые литераторы ФРГ, каким бы ни было их отношение, скажем, к христианской этике, в одном едины: в безусловном, безоговорочном отвращении к этому «бевронскому» вкусу. Пожалуй, от религиозно ориентированного писателя в наши дни особенно настоятельно требуется суховатость, сниженность тона, резкая «провокативность» — качества, столь присущие, например, книгам Ганса Кюнга, теолога, так раздражающего консервативных епископов и так импонирующего читателю своей «современностью». Можно вспомнить у Генриха Бёлля выпады против белых лилий и атмосферы культа св. Алозия, покровителя лилейной чистоты целомудрия; разумеется, для современной ситуации специфичны не сами эти выпады, а то, что они исходят от католика. Пропасть между тем, как писал в свое время Романо Гвардини (автор для своего времени отнюдь не самый консервативный), и тем, как в наше время пишет Кюнг,— это символ происшедшей перемены на уровне, так сказать, семиотическом. Правила игры гласят: современный писатель в ФРГ может, если ему вздумается, иметь религиозные убеждения, но его *интонация* должна быть «мирской» («weltlich»), иной интонации читатель ему не простит. Выяснили же социологи, что верующий рабочий в ФРГ на вопрос, каким должно быть поведение хорошего пастора, отвечает: «мирским» [39]! Когда речь идет не о рабочем и его пастыре, но об интеллигенте и его писателе, ситуация та же, но только острее. Но, конечно, литераторы-протестанты и литераторы-католики с «мирской», подчеркнуто «мирской» интонацией литературной группы, как встарь, составить не могут. В профессиональном плане их ничего не объединяет.

---

[39] G. Kehrer. Das religiöse Bewusstsein des Industriearbeiters. Eine empirische Studie.— «Studien zur Soziologie». Hrsg. von R. Dahrendorf, 6. München, 1967, S. 124—134.

Глава девятая

ЭЛИЗАБЕТ ЛАНГГЕССЕР

За Ланггессер давно и прочно закрепилась репутация католической писательницы, а ее чрезвычайно сложная, изобилующая аллегорическими построениями, мифологическими ассоциациями, метафорически насыщенная (часто — и перенасыщенная) повествовательная манера и по сей день именуется в западной критике «магическим реализмом» [1]. Эти дефиниции сложились в первые послевоенные годы, когда книги Ланггессер получили доступ к читателю, не став от этого, впрочем, для подлинно широкой аудитории более понятными. Имя Ланггессер в первые послевоенные годы окружал ореол славы, но ореол отчасти как бы заемный, ибо возник он, во-первых, на гребне волны увлечения христианством, охватившего тогда часть немецкой интеллигенции, и, во-вторых, относился больше вообще к тем явлениям культуры, на которые при Гитлере был наложен запрет, нежели к ее произведениям конкретно.

1

Элизабет Ланггессер (Elisabeth Langgässer, 1899—1950) [2] родилась в городе Альзай на Рейне, в состоятельной семье архитектора. Получив педагогическое образование, она в начале 20-х годов стала учительствовать под Дармштадтом, тогда же дебютировала как поэтесса публикациями в христианском журнале «Дас хайлиге фойер» [3]. Позже из этих подборок составилась первая книга стихов — «Тропик агнца. Гимн избавления» («Der Wendekreis des Lammes. Ein Hymnus der Erlösung», 1924).

В немецкой поэзии 20-х годов лирика Ланггессер воспринимается как явление чужеродное и экзотическое. (Отчасти, видимо, и этим объясняется тот факт, что ее долго не замечали.) Создается впечатление, будто поэтесса сознательно полемизирует с экспрессионистами, которые даже в самых фантастических своих прорицаниях, в самом отчаянном визионерстве отталкивались все же от реальных (пусть и представленных порой в фетишизированном виде) социальных явлений и — более того — старались эти явления истолковать. У Ланггессер вся — столь мучительная в искусстве тех лет — коллизия: «человек — цивилизация — история» — заранее отброшена как заведомо ложная или, в лучшем случае, давно решенная и «неинтересная». Что человек обречен на одиночество среди себе подобных, что любые формы социального сообщества ему тягостны и для него пагубны — это для поэтессы словно бы давно «пройденная» аксиома, существующая в контексте стиха как данность, не более того.

---

[1] G. Behrsing. Erzählform und Weltschau der Elisabeth Langgässer (Diss.). München, 1957; J. Hardenbruch. Der Roman «Das unauslöschliche Siegel» im dichterischen Werk Elisabeth Langgässers (Diss.). Köln, 1962; E. Horst. Christliche Dichtung und moderne Welterfahrung. Zum epischen Werk Elisabeth Langgässers. (Diss.). München, 1956.

[2] Библиография литературы о Ланггессер: A. W. Riley. Elisabeth Langgässer Bibliographie mit Nachlassbericht. Berlin, 1970.

[3] «Das Heilige Feuer». Religios-kulturelle Monatsschrift. Paderborn. Jg. 8 (1920—1921), H. 1—2, 5—7; Jg. 9, H. 1—3, 5; Jg. 10, H. 7, 8; Jg. 11, H. 7, 10; Jg. 12, H. 3.

Важнее для Ланггессер иная, вневременна́я коллизия: «человек — природа». При поверхностном прочтении стихи сборника «Тропик агнца» могут показаться полемическим возвращением к «поэзии настроения», доминирующей в немецкоязычной лирике от поздних романтиков до раннего Рильке. Однако это впечатление обманчиво. В лирике Ланггессер общение с природой затруднено и не несет благостного отдохновения или, тем паче, чувства гармонии с миром. Умиротворение на лоне природы, игры в гармонию с ней — все это для поэтессы лишь иллюзии и соблазны «цивилизованного» ума, падкого на самообманы. Природа у Ланггессер таинственна и опасна, ландшафтные зарисовки, которыми изобилует ее лирика, фиксируют отчужденность ландшафта, обступающего человека с угрюмой враждебностью.



Элизабет Ланггессер.
Фотография, 1947

В лирике Ланггессер с первых строк звучат религиозные мотивы. В ней ощутима традиция псалма, вообще немецкой «духовной песни», которая дает о себе знать прежде всего стремлением создать вокруг религиозного переживания атмосферу чистого вакуума: человек воспринимает суть религиозной идеи (к примеру, того или иного христианского праздника, к которым часто приурочены подборки первых стихов поэтессы) лишь в познании своей тотальной отторгнутости от всего земного. Нетрудно заметить, однако, что христианские мотивы изначально звучат у Ланггессер как мотивы дидактические, тема религиозного избавления от всех бед и неустройств современной жизни на стезе веры вводится в стих с настоятельностью сознательно внедряемой тенденции. При этом логика построения стиха отчетливо свидетельствует, что поэтессу увлекает именно первая часть ее задачи: показать отторгнутость человека от мира, его «брошенность» в грандиозной пустыне мироздания. Подчас ранние стихи Ланггессер — вопреки религиозной дидактичности (или благодаря временному забвению ее) — передают некоторые характерные настроения немецкой литературы той поры: кризис традиционных духовных ценностей бюргерской культуры, тоску по «наивному» восприятию мира, утраченному искусством XX столетия.

Квинтэссенцией и наиболее интересным художественным воплощением этих настроений стала повесть «Прозерпина. Миф одного детства» («Proserpina. Eine Kindheitsmythe», 1933) [4].

Впрочем, жанровое определение «повесть» очень мало подходит к произведению Ланггессер, которое построено, казалось бы, наперекор всем традиционным законам художественной прозы вообще. Свойственные обычно «прозе поэта» ослабление и некоторая размытость фабулы, несфокусированная оптика в изображении действующих лиц, необязатель-

[4] В первом издании (1933) повесть — по воле издателей, опасавшихся обвинений в потворстве декадансу,— имела другой подзаголовок («Welt eines Kindes»), к тому же Ланггессер была вынуждена приписать к ней «внятную» концовку примерно на 40 стр. В изначальном виде «Прозерпина» была опубликована только в 1949 г.

ная избыточность метафор,— все эти отклонения от канонов повествовательных жанров сами возведены в «Прозерпине» в канон. Видимо, этой констатацией можно было бы и ограничиться при анализе «Прозерпины», если бы это произведение осталось в творчестве Ланггессер эпизодом, своего рода случайной вспышкой неуемного и своевольного художественного экспериментаторства, претенциозной попыткой поэтессы сказать свое слово и в прозе. Но это не так. Все наиболее заметные последующие произведения Ланггессер продолжают и развивают те же, что и в «Прозерпине», принципы, а небрежение традиционными элементами повествовательной техники — один из этих принципов.

На вопрос о событийной стороне «Прозерпины», о том, что все-таки происходит в повести, ответить затруднительно. Описываются — в мельчайших подробностях — тревоги и метаморфозы детского сознания (четырех-пятилетней девочки), изощренно и жадно исследуются самые затаенные уголки детской души, снедаемой брожением темных инстинктов. Контуры реальных обстоятельств, в которых разыгрывается эта душевная драма борьбы сознательного и бессознательного, разума и инстинкта, угадываются смутно и носят автобиографический оттенок: это небольшая усадьба на Рейне, уютный господский особняк, тонущий в буйных зарослях запущенного, полудикого сада. Саду отведена роль едва ли не центральная, в нем воплощен мир первобытных природных сил, зловещих и враждебных, постепенно подчиняющих себе девочку.

Героиню повести не случайно, конечно, зовут Прозерпиной. На обыденную и мирную идиллию «дома с мезонином» начала века с категорической насильственностью и прихотливыми поэтическими искажениями наложена ситуация известного античного мифа: мир природы отождествлен с Аидом, садовник, колдующий в саду над диковинными цветами, предстает Паном, служанки в господском доме превращаются в нимф, которых Пан, естественно, поочередно соблазняет, старуха, мать садовника, ютящаяся в убогой каморке на краю сада, обретает черты Парки, богини судьбы, плетущей нити своего злого волшебства, как паутину, в которой неминуемо должна погибнуть девочка. Повести предпослан эпиграф из знаменитой «Песни мертвых» Новалиса, которого Ланггессер очень чтила:

Упованье чар полночных
Волхвованье сил заочных,
Игр неясных наслажденье
Ведомы лишь нам.

Пер. В. Гиппиуса

Эти строки, действительно, весьма точно определяют и пафос «Прозерпины», и суть ее. Биологические, витальные первоэлементы жизни — зачатие, рождение, смерть,— представленные, естественно, как стихия греховного, правят в повести свое сладострастное пиршество, живописуемое Ланггессер с упоением почти сомнамбулическим. Движение повествования сводится к переходу от одного изысканного образа к другому, разгул инстинктов выражен разгулом метафорики, которая в «Прозерпине» поистине бесконтрольна и потому подчас утомительна. Развитие фабулы очень часто диктуется только игрой ассоциаций, рождающей все новые и новые образы, все новые страницы почти орнаментального, арабескного текста. Собственно, фабула пробивается сквозь эти метафорические заросли с таким трудом, что говорить о ее развитии — в смысле движения от того, что было раньше, к тому, что будет потом, от причины — к следствию, от действия — к результату,— не вполне правомерно. Более уместно сказать о колебании от сна к яви, от воображаемого к реальному, от мифологического — к обыденному, причем граница между этими мирами условна: метафора то и дело грозит обернуться метаморфозой.

Поэтичность «Прозерпины» — в самозабвенном упоении образами упадка человечности, в воспевании иррациональных сил, совлекающих

человека в осклизлое подземное царство, в заплесневелый и холодный мрак греховных инстинктов. Наперекор этому поэтическому пафосу повести, выраженному всей ее буйной топикой, всем ее контекстом, вводится — впрочем, неубедительно — дидактический пафос победы над грехом ценой искупляющей жертвы. Таковой жертвой становится смерть отца девочки, вырывающая ребенка из-под власти сатанинских чар.

В этом жутковатом противоборстве художественного и дидактического начал — вся писательская судьба Ланггессер. Как художник, она не могла не замечать признаков обесчеловечивания человека в буржуазном обществе. Она исследовала их с увлеченностью и даже некоторой завороженностью, в ее книгах безусловно присутствует не столько точность реалистического наблюдения и анализа, сколько декадентски упоенное любование умиранием, распадом, гниением. Как религиозный мыслитель она не находила иной альтернативы, кроме вневременного противоборства добра и зла, божественного и сатанинского, и в собственной увлеченности живописаниями упадка не могла не усматривать соблазн эстетизма, в самом наслаждении творчеством она неминуемо должна была видеть искус греха, о чем и призналась в одном из поздних писем [5].

Коллизия «Прозерпины», как уже было сказано, выведена на уровень мифа, т. е. на уровень принципиально внеисторический. Показателен один из первых абзацев повести: «Ибо дом стоял на римской дороге, и древняя почва, когда по ней проходил плуг землепашца, все еще раздавала подарки давних времен и пробуждала забытые воспоминания. Лопату вонзали прямо в сон легионеров и извлекали щит и латы, но еще и смесительные сосуды радости, чаши и кубки... очищали их от налипшей глины и припрятывали в собственной котомке. Так и переходили эти сокровища из тьмы во тьму, о них говорили не как об умерших — как о живых божествах». Абзац этот — а важность его акцентирована повторением на последней странице — по сути упраздняет историю, перечеркивая двадцативековую историческую дистанцию как несущественную.

Важно для понимания поэтики Ланггессер и ее восприятие мифологии. «Прозерпина» — никак не реставрация мифа; элементы античной мифологии своевольно перетолковываются и трансформируются в повести. Никакого пиетета к мифу как субстанции исторической, порожденной традициями конкретной культуры, писательница не питает, ее общение с мифом отмечено детской своекорыстной непосредственностью: в позднейших ее произведениях произвольно смешиваются германская и античная мифологии, библейские и евангельские предания, сюда же включаются элементы сказочного фольклора разных народов.

Наглядней шей иллюстрацией такой, рискну сказать, доморощенной концепции мифа может послужить книга «Триптих дьявола» («Triptychon des Teufels», 1932), состоящая из трех новелл — «Марс», «Меркурий», «Венера» — и имеющая знаменательный подзаголовок: «Книга о ненависти, биржевой игре и разврате». Каждое из мифологических имен становится в книге как бы кодом определенных видов порока, описываемых, как и всегда у Ланггессер, с увлеченностью. Особенно показательна в этом плане новелла «Марс». Здесь Ланггессер впервые конкретизирует время и место действия, которые затем надолго — вплоть до романа «Неизгладимая печать» — станут для нее излюбленными: это Эльзас в годы после первой мировой войны.

2

Писательская судьба Ланггессер складывалась трудно. Ее дебюты не снискали ей славы: широкие массы читателей произведений ее не понимали, лишь немногие издатели, специализировавшиеся преимущественно на религиозной или околорелигиозной литературе, брали ее вещи, подвергая их порой бестактной, а то и просто искажающей (как было с

---

[5] E. Langgässer. «...soviel berauschende Vergänglichkeit. Briefe 1926—1950». Hamburg, 1954, S. 199—200.

«Прозерпиной») редактуре. Заработок учительницы был скуден, молодой писательнице приходилось перебиваться случайными гонорарами, сотрудничая в провинциальных газетах — как правило, в разделе культурной жизни [6].

В начале 30-х годов, впрочем, в ее судьбе наметились перемены: выйдя замуж за философа Вильгельма Гофмана, она переселилась в Берлин; завязались знакомства в литературном мире — с Оскаром Лерке, Вальтером фон Моло, Вильгельмом Леманом. Однако захват Гитлером власти перечеркнул все эти едва затеплившиеся надежды на признание и успех.

Не очень понятно, на что рассчитывала Ланггессер, оставаясь в фашистской Германии: ее произведения, хотя и не содержали в себе «разлагающего влияния большевизма», были абсолютно не защитимы перед обвинениями в «декадентском вырождении», более того — в этом качестве они были прямо-таки вызывающей мишенью. Как и многие аполитичные интеллигенты ее поколения, писательница, видимо, недооценила масштабы фашистской опасности, хотя могла бы это сделать: ведь уже среди рецензий на «Прозерпину» были пасквили профашистского толка. Приходится только гадать, чему — наивности или отчаянному мужеству скромных издательств — обязана Ланггессер публикацией трех своих книг в 30-е годы: сборника стихов «Стихотворения зодиака» («Tierkreisgedichte», 1935), встреченного почти издевательскими отзывами ревнителей «арийского духа» в литературе [7], романа «Путь через топь» («Der Gang durch das Ried», 1936) и сборника новелл «Спасение на Рейне» («Rettung am Rhein», 1938), в котором писательница попыталась — правда, неохотно, неумело и безуспешно — приблизиться к «истинно немецкой проблематике» официозной словесности тех лет. Впрочем, брезгливая терпимость гитлеровских идеологов к творчеству Ланггессер, объяснявшаяся осторожным поначалу отношением к христианской оппозиции, была непродолжительной: в 1939 г. на всякую профессиональную деятельность Ланггессер был наложен запрет, а самой писательнице — как «полуеврейке» — грозило тюремное заключение (участь эта обошла Ланггессер, но не миновала ее старшую дочь, четыре года проведшую в Освенциме и чудом оставшуюся в живых).

К роману «Путь через топь» невозможно подходить с «готовыми» критериями жанра, поскольку роман этот, как и повесть «Прозерпина», во многом черпает свою внутреннюю энергию именно в опровержении традиционных канонов. Сейчас его можно было бы назвать романом о поисках идентичности, настолько явственно звучит в нем тема «вариабельности» человеческой личности, излюбленная многими современными авторами, например (и в особенности) Максом Фришем.

Герой, если его можно так назвать, в исходной точке повествования лишен практически всех (за исключением разве только внешности) атрибутов индивидуальности: здравого рассудка, памяти, даже имени, ибо полусказочное имя Жан Мари Аладин позаимствовано им вместе с паспортом в длительных (и теперь забытых) странствиях у какого-то француза, впоследствии умершего. Выпущенный из дома для умалишенных, он ютится в бывшем лагере французских оккупационных войск, в глухом лесу на болоте, среди таких же, как он, изгоев общества: воров, нищих, калек. Название — «Путь через топь» — многозначно: герой не только пробирается через топи прирейнских болот к людям (чтобы потом разочарованно и испуганно вернуться обратно в пустые и прогнившие бараки лагеря), он еще движется сквозь топь собственного помраченного сознания к обретению себя как личности.

Сюжетные хитросплетения в романе намеренно хаотичны — это череда встреч Аладина с разными людьми, в процессе общения с которыми

---

[6] Об объеме этой поденной литературной работы красноречиво свидетельствует все та же библиография: A. W. Riley. Elisabeth Langgässer Bibliographie, S. 50—52.

[7] См., напр., рецензию В. Герта (W. Gerth) на эту книгу — «Berliner Tageblatt», Beil. «Geistiges Leben», 11.VIII 1935 и мужественный ответ писательницы: E. Langgässer. «...soviel berauschende Vergänglichkeit», S. 65—70.

он постепенно возвращает себе утраченные признаки индивидуальности: биографию, память, отчасти и здравый рассудок. События романа не связаны логикой движения интриги, внутренняя логика здесь другая: показать время в его безостановочном и каком-то мутном течении, когда смены времени суток и времени года, чередование света и тени, пашни и жатвы важнее человеческих взаимоотношений. Создается — как и в «Прозерпине», но более масштабно — последовательность картин, причем картин очень густо, интенсивно колорированных (за счет метафорической насыщенности), нечто вроде «изобразительного ряда». Повествование движется как бы бесконтрольно, само по себе, захватывая и включая в себя все события, «попадающиеся» ему на пути. Среди них встречаются и социально значимые эпизоды: например, изображение жутковатого ночного сборища, видимо, в преддверии путча 1923 г.,— но они, подчиняясь все той же логике стихийного, самопроизвольного течения жизни, вплетены в повествование наравне с ландшафтной зарисовкой, бытовым диалогом, т. е., по сути, безоценочно.

Как и в «Прозерпине», эта бесконтрольность оправдана только отчасти и, скорее, формально: и тут и там якобы воссоздается сознание неполноценное (ребенка или полуобезумевшего существа), но на самом деле как раз проникновение внутрь человеческого сознания, пусть даже и с патологическими отклонениями, автора вовсе не интересует. Сама Ланггессер определяла «Путь через топь» как «роман воспитания — но без психологии» [8].

Сквозь мозаику событий брезжит сокровенное устремление автора: «показать людей как предметы природы, но так, чтобы в сердцевине их пробивалась узкая тропка свободы, и они, сами того не зная, оказывались вытолкнутыми на эту тропку» [9]. «Узкой тропкой свободы», ясное дело, у Ланггессер становятся первоосновы христианской морали, данные на уровне почти биологического мироощущения, как врожденные категории сознания. С этой точки зрения эволюция главного героя и знаменательна (она отчасти предваряет идейную коллизию «Неизгладимой печати»), и любопытна: ведь Аладин обретает, наконец, искомую идентичность, но отказывается от нее, предпочтя вернуться в заброшенный лагерь и влачить там анонимное существование лесного бродяги. На этот шаг его толкает ощущение чего-то «ненайденного» в жизни, пустоты и бесцельности личного бытия. Поиски счастья завершаются лишь тогда, когда Аладин встречает Лауру, в прошлом первую красотку французского офицерского борделя, оставшуюся не у дел после ухода оккупационных войск и готовую отдаться любому встречному за кусок хлеба или сигарету. Сцена свидания Аладина с Лаурой — финальная в романе, и должна, по замыслу Ланггессер, открывать герою истину существования в таинстве любви, в постижении (скорее, биологическом, интуитивно-чувственном, нежели рассудочном) бога через любовь. И эта истина оказывается важней и дороже самоценности человеческой личности, именно ради нее герой отказывается от поисков собственной идентичности. «Надо ли мне после всего сказанного еще раз повторять, что здесь речь идет не о борделльной сцене, а о том, как рождается всеблагость прощения и спасения в самых черных безднах греха?» — спрашивала Ланггессер у своих читательниц-христианок, возмущенных «безнравственностью» ее книги» [10].

То, что писательнице все чаще приходилось объяснять читателям замыслы и цели своих произведений (а письма Ланггессер, да и ее статьи [11] конца 40-х годов, полны таких объяснений),— совсем не случай-

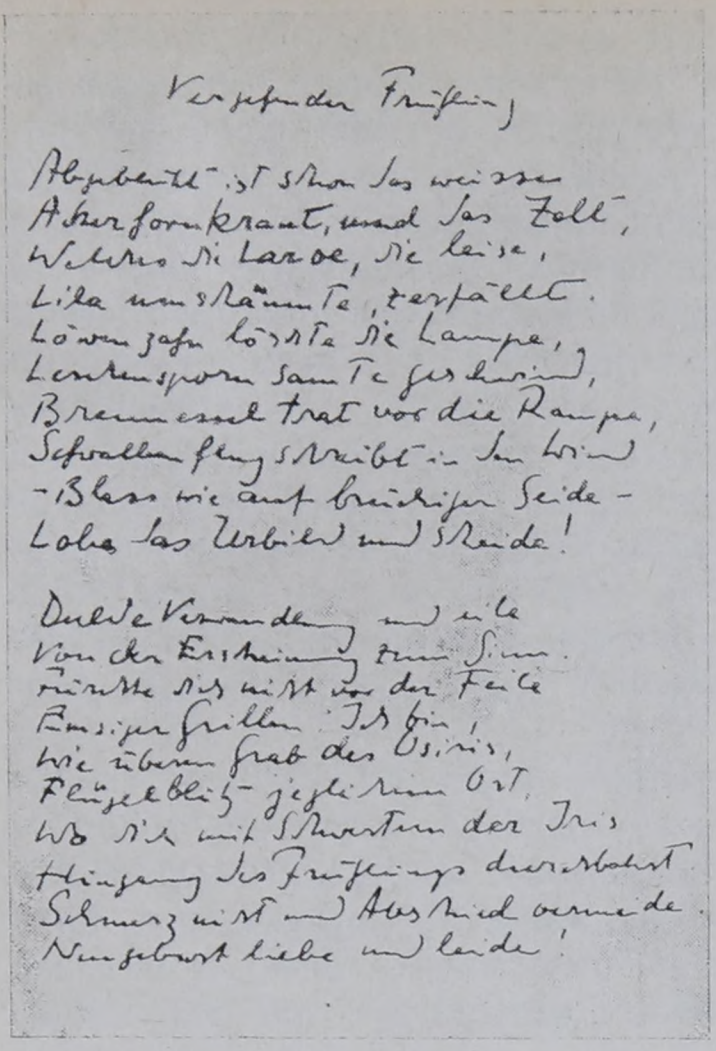
---

[8] E. L a n g g ä s s e r. «...soviel berauschende Vergänglichkeit», S. 61.

[9] Там же.

[10] Там же, стр. 75. О недальновидности писательницы в оценке «культурной политики» фашизма можно судить хотя бы потому, что она всерьез надеялась на «большой успех» этой своей книги, фрагменты из нее опубликовала во «Франкфуртер Альгемайне», а с чтением последней (самой шокирующей) главы даже выступила по радио.

[11] Особенно примечательны: «Von der Redlichkeit des Schriftstellers».— «Die Welt», 1948, N 22; «Möglichkeiten christlicher Dichtung — heute».— «Hochland», N 41,



Автограф стихотворения Элизабет Ланггессер «Конец весны»

но. Западногерманский исследователь Герхард Шторц в своей интересной статье все же ошибочно полагает, что писательница будто бы лишь «в зрелые годы посвятила себя христианской миссии» [12]. Служению первопринципам христианства отдано все творчество Ланггессер, в том числе — и совершенно сознательно — и ранние ее произведения. С годами, однако, видоизменялись представления писательницы о том, как надо служить. В ранних вещах религиозный пафос утверждался в основном как бы «от противного», через изощренную демонстрацию стихии греховного, позитивное же содержание преподносилось в виде дидактических деклараций ближе к финалу. Уже в романе «Путь через топь» эта модель существенно трансформируется и усложняется: христианские идеи больше не привносятся в повествование извне, не накладываются на него в виде подытоживающей «морали», а подаются на уровне интуитивного мироощущения, как врожденные и неистребимые категории сознания. Задача же повествования сводится к тому, чтобы обнажить эти истины христианства именно как изначальные и всеприсутствующие, чтобы озарить внутренний мир героев вспышкой постижения этих истин.

3

Наиболее известный роман Ланггессер «Неизгладимая печать» («Das unauslöschliche Siegel», 1946) писался с 1939 по 1944 г., и именно по этим принципам и построен. Центральный тезис книги — о невозможности принадлежать христианству формально, о необратимости и «неизгладимости» крещения — развернуто иллюстрируется множеством примеров, прежде всего судьбой главного героя, эльзасского коммерсанта Жана-Лазара Бельфонтена, человека, принявшего по формальным соображениям обряд крещения, затем отрекшегося от веры, но через десять лет вернувшегося в лоно христианской церкви.

Время действия романа точно датировано: между 1907 и 1943 гг. Однако эта точность — из ряда провоцирующих мистификаций, ибо никакой соотнесенности между судьбами героев и реальными историческими событиями указанного периода в книге нет, люди и история разделены и только сосуществуют в романе, причем отнюдь не на равных правах. О главном герое, например, можно с уверенностью сообщить, что ни обе мировые войны (в которых он исхитрился не участвовать), ни годы фашистской диктатуры (хотя провел он их в концлагере, о чем в конце романа говорится вскользь!) — на его судьбе никак не отразились. Подобное очевидное небрежение живой историей объяснимо лишь с точки зрения христианского историзма, каким он видится Ланггессер: время

S. 244—252; «Die Zukunft des christlichen Romans».— «Wort und Wahrheit», N 4, S. 508—516.

[12] G. Storz. Elisabeth Langgässer.— «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten». Hrgs. von H. Friedemann und O. Mann. Bd. 1. Heidelberg, 1961, S. 253—254.

дано в романе как дистанция между первым и вторым пришествием, по сути, оно (как и в «Прозерпине») отрицается, «снимается».

Средством ликвидации времени как исторической категории становится у Ланггессер демонстрация повторяемости человеческих судеб. В день крещения Бельфонтен встречает на пороге церкви нищего слепца Жана (он юродивый и праведник одновременно, его слепота — символ его веры), который прямо-таки цитатами из Библии объясняет герою важность и, скажем так, экзистенциальную необратимость его поступка. Решение Бельфонтена отречься от христианства опять-таки символически связывается с вестью о смерти слепого. Однако фигура слепого нищего (теперь уже по имени Лазарь) в разных ипостасях то и дело появляется где-то на периферии повествования, пока не выясняется, что многогрешный и раскаявшийся Жан-Лазар (случайное ли сцепление имен?!) Бельфонтен сам стал нищим. Его смерть в 1943 г. разительно напоминает смерть слепого праведника в 1914.

Концепция исторического времени, свойственная книге, позволяет автору не делать существенных различий между «раньше», «теперь» и «после», не заботиться о связанности сюжетных линий и логике перемен места действия. Зато персонажи обретают магическую «способность» перемещаться во времени туда и обратно, как бы «плавать» в нем по собственному благоусмотрению, не делая различия между явью и сном, воображаемым и реальным.

Судьба и характер главного героя воссоздаются в романе, естественно, отнюдь не в упорядоченном изложении. Однако, если попытаться все-таки реконструировать его биографию, монтируя ее из распадающихся частей, извлекая из всех сложностей повествовательной архитектоники, то внезапно обнаружится до привычности знакомая уже у Ланггессер картина обретения «благости» в «безднах греха». Жан-Лазар Бельфонтен — сначала просто гедонист, потом — «неискоренимый» грешник, двоеженец, наставляется на путь истинный после того, как его, словно карающая молния, поражает раскаяние. Приняв обряд крещения как неизбежную формальность, устраняющую препятствие к браку, он вскоре, однако, начал осознавать важность этого шага и все пытался постичь сущность христианства разумом, что, по убеждению Ланггессер, невозможно. Отчаявшись уразуметь смысл христианской веры, Бельфонтен отрекается от нее и становится убежденным грешником. Постижение истины приходит внезапно, вместе с раскаянием, как бы по наитию: подлинная вера «слепа», она не нуждается ни в разумном обосновании, ни в рассудочном познании, достаточно только самой веры. Не случайно в момент, когда героя осеняет это открытие, он чувствует себя «ослепленным».

Под стать Бельфонтену и остальные — весьма многочисленные — персонажи этого романа. Их существование так или иначе заранее предопределено рамками жесткой дуалистической схемы, на одном полюсе которой — христианская духовность, постижение бога в самоотречении и аскезе, на другом — стихия греха, отождествляемая с природными основами человеческого бытия, прежде всего с миром чувственных вожделений и позывов плоти. Ланггессер создает в этом романе грандиозную фреску человеческих грехов, и если Бельфонтену уделено в этой фреске центральное место, то не потому, что он необуздан в грехе, а потому, что он грешит сознательно, по убеждению, не зная поначалу мук раскаяния и терзаний соблазна. В противоположность Бельфонтену некоторые из персонажей романа буквально утопают в грехе, но в той же мере и страдают от раскаяния, что гарантирует им «прощение»: именно в этом назидательный смысл истории прелюбодеяния и самоубийства госпожи Гитцлер в первой части романа и мастерски построенного миниатюрного «романа интриги» о лесбийской любви Гортензии де Шамант к Сюзетте (будущей жене Бельфонтена) — во второй.

Впрочем, событийная сторона в «Неизгладимой печати» не играет главенствующей роли. Как часто бывает в параболическом романе, на первый план выходят диалоги действующих лиц, многозначность «говоря-

щих» деталей, необычная важность побочных, не имеющих отношения к основной интриге эпизодов. Иными словами, главным становится подтекст, во имя которого и существует, которому и подчинены остальные традиционные приметы романного действа.

Разумеется ,ведущая роль подтекста сказывается и на жизненной наполненности изображаемых писательницей персонажей. Все они в той или иной мере — подставные фигуры, послушные исполнители и носители авторского замысла, воплощающие тот или иной тезис, ту или иную пропорцию «греха» и «благодати». Их психологические характеристики обеднены, можно сказать, ущербны, их душевные движения зачастую мотивированы не конкретной жизненной ситуацией, а логикой общего авторского замысла, да и выражены они весьма однообразно, как правило, немногими внешними приметами: герои краснеют или бледнеют, говорят уверенно или с заминками, и т. д. Иные персонажи появляются в книге только для того, чтобы провести теологический диспут с обширными цитатами и комментированием религиозной литературы, или — чтобы душеспасительно побеседовать с главным героем. Понятно, что художественной целостности роман лишен: слишком хаотична его композиция, слишком резко обозначены «швы», скрепляющие — на живую knитку — различные пласты повествования. «Неизгладимая печать» напоминает вычурное архитектурное сооружение, выстроенное с использованием всевозможных архитектурных стилей: готика и модерн, классицизм и барокко образуют замысловатые и не очень логичные сочетания,— все это подчас безвкусное и аляповатое художественное пиршество не может скрыть сугубо утилитарного назначения постройки в целом.

С еще большей силой проступает изначальная заданность замысла в романе «Бранденбургское путешествие аргонавтов» («Märkische Argonautenfahrt», 1950). Роман этот, завершенный за несколько недель до смерти писательницы, несет на себе следы явной усталости. В нем нет уже былой страстности и изобретательности воплощения религиозной идеи и еще отчетливее проявляются издержки дидактичности. Сюжетная схема донельзя искусственна: семь человек, ютящихся в разных концах разрушенного войной Берлина, в один день и час 1945 г. решают совершить паломничество в монастырь Анастазиенхоф. Сведенные вместе на окраине города этой спонтанно возникшей потребностью, они на протяжении многодневного пути — в общении друг с другом, в осмыслении своего и чужого прошлого — познают сущность христианской веры. Развитие основной идеи с развитием «внешнего» сюжета связано в этом романе еще меньше, чем в «Неизгладимой печати»; событийная сторона целиком подчинена замысловатой мифологической аллегории, в которой объединены библейские мотивы исхода и Ковчега завета с античным сказанием о странствии арогонавтов (типичное для Ланггессер мифологическое смешение). Центр тяжести повествования перенесен с изображения персонажей, которые на сей раз, по сути, лишены индивидуальности и как бы бестелесны, на бесконечные теософские диалоги и размышления, уместные, пожалуй, лишь в религиозных трактатах.

При чтении «Бранденбургского путешествия аргонавтов» поначалу может показаться, что время все-таки внесло свои коррективы в творчество писательницы: в романе высказано отношение Ланггессер к фашизму. Однако впечатление это обманчиво, ибо мышление писательницы принципиально внеисторично. Судьбы героев ее книги, действительно, связаны с фашизмом, причем связаны по-разному: одни — узами сопричастности, хотя и мелкой, но все же преступной; другие — пафосом сопротивления, хотя и не вполне активного и сознательного. И те, и другие в восприятии писательницы — жертвы, причем не столько жертвы фашизма как конкретного явления истории, сколько жертвы стихии греховного, разнузданность которой и отождествляется с фашизмом. Концепция бытия как извечной борьбы добра и зла, божественного и сатанинского начал попросту наложена — без каких-либо существенных видоизменений — на трагический период немецкой истории.

В послевоенные годы Ланггессер трудилась много и продуктивно: писала радиопьесы, давала интервью, выступала со статьями и докладами. В том, что создано за этот период, важно отделить случайные, часто просто для заработка написанные вещи от существенных. К последним относятся, кроме романа «Бранденбургское путешествие аргонавтов», ряд эссе о назначении христианского искусства, о поэзии Вильгельма Лемана и особенно эстетическая исповедь «Отчет для моего читателя» [13], а также сборник стихов «Садовник и роза» («Der Laubmann und die Rose», 1947), закрепивший те изменения в поэзии Ланггессер, что наметились уже в книге «Стихотворения зодиака». Имеется в виду знаменательная трансформация в восприятии природного мира, который предстает здесь уже не враждебной, чреватой соблазнами и грехом силой (как в ранних стихах), а своеобразным «шифром», кодирующим христианскую символику. В заглавном стихотворении сборника, например, вся система образов сориентирована на изображение древнего христианского символа непорочного зачатия — розы без соцветия, «rosa mystica».

В одном из последних писем Ланггессер высказано вот какое опасение: «Нет, я ничуть не боюсь, что «фимиам славы» вскружит мне голову,— писала она своему духовнику.— Опасность, которая периодически, и с каждым разом все сильнее, угрожает мне и гнетет меня, в другом: это непереносимый страх перед стремлением к «блаженству» за счет художественной формы и творческого опьянения, тогда как надо бы, наоборот, извлекать художественную форму из субстанции совсем другого рода. Ибо счастье воплощения мира, счастье покорности вдохновению в минуту экстаза — это счастье непомерно огромно, а христианская жизнь многотрудна, суха, скучна, это пресный, черствый хлеб. Вот и выходит, что *одним* своим деянием (а именно своей работой художника) я одновременно и воздаю хвалу богу, и ввергаю себя в искушение поставить искусство над жизнью» [14].

Нужны немалая проницательность и немалое мужество, чтобы распознать в собственном искусстве его главный — сокровенный и болезненный — внутренний конфликт.

---

[13] «Lyrik in der Krise».— «Berliner Hefte für geistiges Leben», 2, H. 7, S. 503—506; «Der Dichter Wilhelm Leihmann».— FAZ, 1948, N 133; «Rechenschaftsbericht an meinen Leser».— E. L a n g g ä s s e r. Mithras. Frankfurt a/M., 1959, S. 7—20.

[14] E. L a n g g ä s s e r. «...soviel berauschende Vergänglichkeit», S. 199—200.

Глава десятая

СТЕФАН АНДРЕС

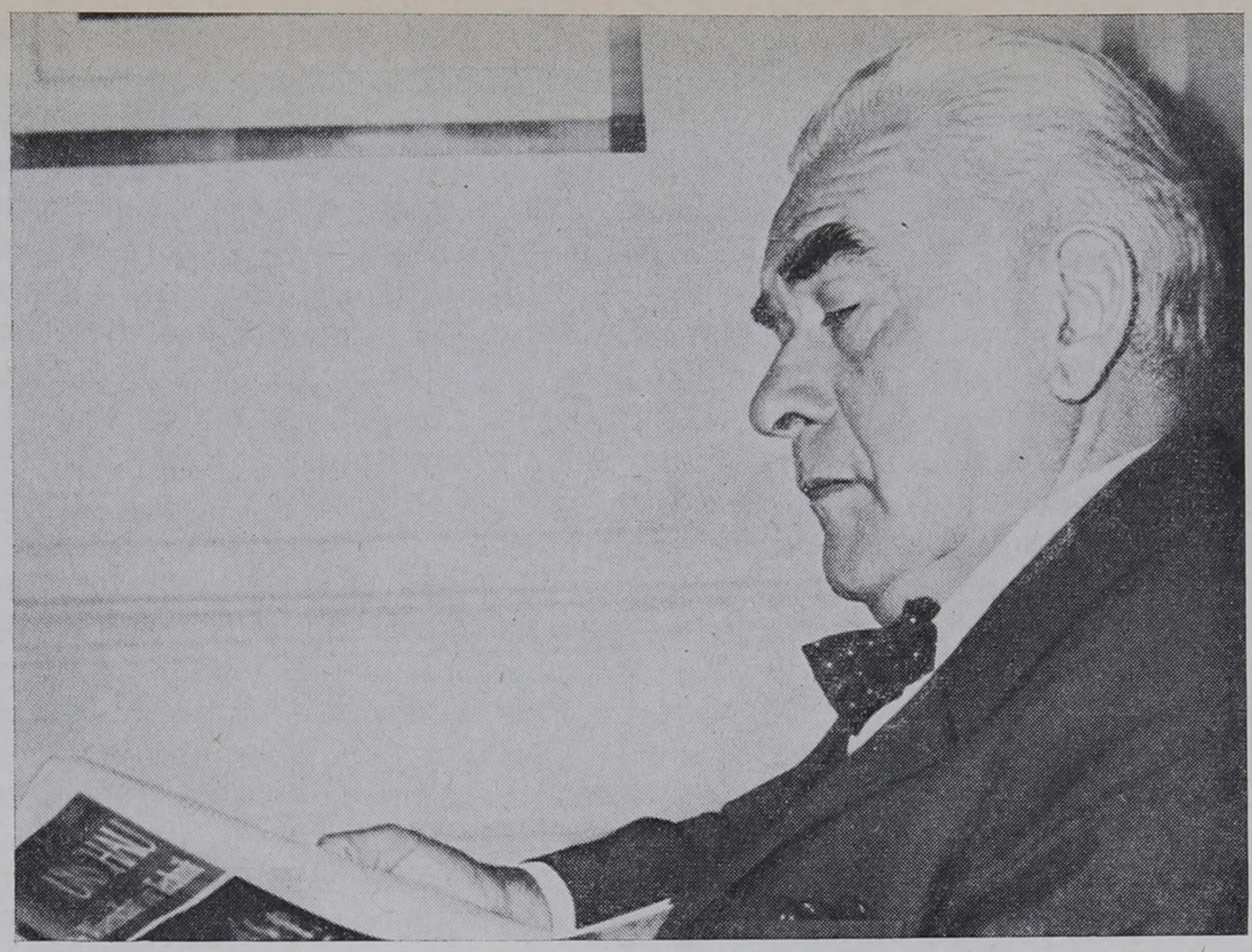
Стефан Андрес (Stefan Andres, 1906—1970) родился в многодетной крестьянской семье в южной Германии, близ итальянской границы, можно сказать — на границе с романским миром, ибо романско-католическая ориентация весьма существенна для его духовного типа.

Семья мельника Андреса, отца писателя, отличалась крепкими патриархальными устоями, ревностным, хотя и без экзальтации, благочестием. Ее естественный житейский цикл органично, в согласии с исстари заведенным порядком вплетался в устойчивый ритуал католической церкви. Всякое приподнятое, радостное и чистое звучание жизни привычно изъясняло себя с помощью обрядов и знаков церковных празднеств. О своих духовных истоках Андрес поведал впоследствии в автобиографической книге «Мальчик в колодце» («Der Knabe im Brunnen», 1953). По тщательности и выразительности в описании среды эта книга сопоставима с аналогичным опытом Ганса Фаллады «У нас дома в далекие времена». Но среда здесь иная: не столично-профессорская, как у Фаллады, а глухо-провинциальная, кондовая. Иной и тон в ее ретроспективном изображении при почти равной силе пластичности: у Фаллады филистерско-интеллигентский быт как бы срезан острой иронией, у Андреса в описании его деревенского детства преобладают ноты немного сусальной патетики и сдержанной скорби об утраченном рае.

После смерти отца мальчика отдают в монастырскую школу. Его собственные наклонности как будто совпадают с желанием старших видеть его продвигающимся по церковной стезе. Но мальчик писал и стихи, заметно превосходя в этом обязательном для отрочества занятии своих сверстников. Разнонаправленные задатки определили юношеские метания в выборе пути. Монастырский брат милосердия, затем студент-теолог, Андрес в конце концов становится искусствоведом и литературоведом и после нескольких семестров, проведенных в университетах Кёльна, Иены и Берлина, путешествует по Италии, Египту и Греции. Осев затем в Мюнхене, он принимается за собственное творчество — «без гроша в кармане, но с упованием на всевышнего».

Опыт монастырской жизни и католическая ангажированность сказались в первой публикации Андреса — романе «Брат Люцифер» («Bruder Lucifer», 1933). За ним в скором времени и большом количестве последовали новые романы, новеллы, стихи. Было похоже, что недавний монах не знает мук слова. Но он не знал поначалу и признания: производимое им терялось в обширном потоке книг такого же сорта — не хуже, не лучше. Положение изменилось после выхода в свет повести «Эль Греко пишет портрет великого инквизитора» («El Greco malt den Grossinquisiter», 1936), вмиг сделавшей имя Андреса знаменитым. Наряду с позднее написанной новеллой «Мы — утопия» («Wir sind Utopia», 1942), эта повесть принадлежит к числу наиболее известных произведений Андреса, переведенных на десятки языков.

Действие повести перенесено в Севилью XVI в. (там же, как мы помним, ищет аналогий для современности Бруно Франк в популярном романе «Сервантес»). Главных действующих лиц трое — великий инквизитор кардинал Гуавера, великий живописец Эль Греко и его друг врач



Стефан Андрес.
Фотография, 1968

Казалья. Тиран и его подданные. Традиционный конфликт власти и интеллигенции, насилия и духовности, тирании и свободы выглядел в условиях фашистского режима достаточно смело. Свобода в понимании Андреса — не каприз одиночек, но верность в служении своему призванию, долгу. Отметая посулы раболепных доброхотов, Эль Греко пишет кардинала таким, каким его видит,— т. е. жестоким, хищным, коварным. Его друг Казалья, призванный к ложу заболевшего кардинала, с таким же беззаветным рвением выполняет свой долг и делает все для излечения тирана, несмотря на то что тот погубил его брата. Такая высшая человечность «пронимает» и самого кардинала, пасующего перед моральным величием двух друзей. Торжество идеалов добра и человеколюбия неотвратимо — в этом пафос повести, написанной сжато и выразительно, ясным, прозрачным, экономным языком.

Пафос для Германии 30-х годов едва ли не провокационный, дерзкий. И когда, реагируя на ажиотаж вокруг произведения, служители «имперской палаты письменности» дали Андресу это понять, он счел за благо незамедлительно эмигрировать. С 1937 г. по 1951 г. писатель с семьей жил в Позитано близ Салерно. В католической Италии он чувствовал себя как дома, во всяком случае более уютно, чем в ФРГ, откуда он в 1961 г. вновь переехал в Италию, в Рим, где и жил до самой смерти.

В Позитано им была написана новелла «Мы — утопия», которую некоторые критики считают одним из двух-трех шедевров этого жанра, возникших в XX в. на немецком языке [1].

Название новеллы — цитата из разговора ее персонажей: «Мы — утопия го́спода, еще не законченная им». Ибо «бог любит мир, потому что он несовершенен».

Разговор этот ведут монахи в одном испанском монастыре, но не в средневековье, а в 1936 г., в разгар гражданской войны. Среди двух сотен военнопленных, заточенных в монастырь, находится и один бывший монах, оказавшийся в своей старой келье. Его воспоминания, мысли, чувства, сомнения в «пограничной ситуации» — перед лицом смерти — и со-

[1] См. одну из лучших работ об Андресе: K. J. J a h n. Dichtung zwischen Drang und Glaube.— St. A n d r e s. Einführung in das Werk. München, 1962, S. 77.

ставляют содержание новеллы. Комендант лагеря приходит к нему исповедоваться в своих грехах, и монах мог бы воспользоваться моментом, чтобы выбраться на свободу, уйти от грозящего всем расстрела. Но он не хочет свободы только для себя — и остается вместе со всеми, чтобы погибнуть. Этот жест его лишен всякой патетики, это акт не осмысленного героизма, но, скорее, тихой веры, нерассуждающей совести. Утверждение морального величия человека, не подвластного никакому насилию, не могло не звучать как пощечина нацизму. Современники считали удивительным парадоксом факт появления этой новеллы в литературном приложении к «Франкфуртер Цайтунг» (1942), а затем и выход ее отдельной книгой в берлинском издательстве Римершмидта (1943). Новелла получила широкое распространение среди людей, оппозиционно настроенных к гитлеровскому режиму.

Успех новеллы побудил автора приспособить ее для театра; возникшая таким образом драма «Утопия господа» («Gottes Utopia», 1950) — одна из немногих в творчестве Андреса, выдержавшая довольно большое количество постановок в ФРГ, Австрии и Швейцарии. Напротив, антифашистская драма «Запретные зоны» («Sperrzonen») была принята к постановке лишь в небольшом театре провинциального города Ольденбург: 50-е годы были временем мало благоприятным для бескомпромиссной пьесы, смело обличавшей фашистско-реставрационные тенденции в аденауэровской Западной Германии.

Пробовал свои силы Андрес и в лирике; его единственный сборник стихов «Гранатовое яблоко» («Granatapfel», 1950) содержит написанные в основном белым стихом оды и духовные песни с традиционным для этого жанра (при столь убежденно отстаиваемом символе веры) запечатлением мистического переживания природы и медитациями на тему бренности всего земного.

Оказавшись в силу своей индивидуальной судьбы, а также духовно-эстетических пристрастий на границе двух культурно-этнографических миров — германского и романского, Андрес не раз варьировал тему противостояния этих миров в своем творчестве, «утопически» решая ее в плане окончательного обретения мирного добрососедства — как бы не без наивности «проповедуя» полюбовный мир этих традиционных исторических противников. Таков, в частности, его роман «Свадьба врагов» («Die Hochzeit der Feinde», 1947), ставший благодаря занимательному, едва ли не авантюрно-криминальному сюжету одной из наиболее популярных его книг.

Проживший большую часть своей сознательной жизни в Италии, Андрес сделал эту страну местом действия многих своих произведений. Из трех его «итальянских» романов, появившихся на рубеже 40—50-х годов,— «Рыцарь справедливости» («Ritter der Gerechtigkeit», 1948), «Качели любви» («Die Liebesschaukel», 1951) и «Поездка в Портинкулу» («Die Reise nach Portincula», 1954) — наибольший успех выпал на долю второго романа, среднего в этом ряду. Однако самому автору более удавшимся казался роман «Рыцарь справедливости» — непосредственно касающийся близких ему религиозно-этических проблем. Князь Этторе ди Альма, гордец и эстет, ведет замкнутую и самодовольную жизнь празднолюбца и коллекционера, которому судьба фарфоровой чашки дороже судеб близких людей. Жертвой его черствости становится его родной племянник Фальконери, опускающийся на дно жизни и погибающий там. И лишь когда князь теряет во время бомбежки Неаполя все свои сокровища и в рубище нищего отправляется в новую для него жизнь, где уже не выстоять без людской поддержки, в нем просыпается истинное понимание духовных ценностей, наступает — постоянный мотив Андреса — очищение через раскаяние; жизнь как самоцельное удовлетворение эгоистических потребностей преобразуется в жизнь как служение ближним.

Роман «Качели любви» возник на основе новеллы «Замерзший Дионис» («Der gefrorene Dionysos», 1943). Коллизия обоих произведений держится на взаимной ненависти философа-рационалиста Латтена и худож-

ника-интуитивиста Гуля, на конфликте, таким образом, холодного разума и пылких чувств. Борьба эта не только духовная, ее реально-земной подоплекой является такой древний мотив, как обладание женщиной. В молодости коварный Латтен добивается возлюбленной, но спустя годы она все-таки уходит к Гулю, любовь к которому разделяет и ее дочь от Латтена. Порок бессердечия, как во всех почти произведениях Андреса, наказывается, добродетель торжествует.

Нетрудно заметить, что подобные конфликты решаются ранним Андресом несколько прямолинейно, подчас наивно. И дело здесь не в недостатке мастерства: такие вещи, как «Эль Греко...» и «Мы — утопия» сделают честь и зрелому мастеру. Дело в некоторой мировоззренческой окостенелости, зачастую мешающей художественному творчеству. Андрес, убежденный, активный католик, слишком хорошо знает, т. е. думает, что знает, где истина, как надо жить, во что следует верить; и это знание или вера становятся догмой, выпрямляющей в нужном направлении — в направлении определенной, всегда четкой идеи — жизнь, которая, таким образом, становится лишь цветным иллюстративным материалом к заранее заданной схеме, конструкции. Отсюда такая плакатная призывность концовок, такая немудрящая приверженность к простой схеме: грех — раскание — искупление — очищение. Подхваченная у Достоевского тема решена Андресом вне полифонической диалогичности художественной системы русского писателя; впечатление такое, что немецкий автор целиком находится на точке зрения одного из праведных героев Достоевского [2].

Еще одно несомненное свидетельство прямого влияния Достоевского можно увидеть в одном из последних романов Андреса «Глупая» («Die Dumme», 1963), героиня которого — простодушная, симпатичная девушка, становящаяся живой игрушкой богатого фабриканта,— напоминает «Кроткую» русского писателя. Трудная судьба молодой женщины в расколотом на секторы послевоенном Берлине определяется в конце концов ее подсознательным, но властным влечением к «роковому» соблазнителю. Перед этим могучим комплексом пасует, в частности, педагогический пыл юного коммуниста Дирка из «восточной» зоны. В целом, весьма, сомнительное в художественном отношении произведение, рожденное, видимо, погоней за успехом и близкое к «коммерческому» роману популярнейших в среде немецкого обывателя Зиммеля или Габе.

В значительной степени Андрес изживает эту прямолинейность в главном своем детище — трилогии «Потоп» («Die Sintflut»), слагающейся из романов «Зверь из глубин» («Das Tier aus der Tiefe», 1949), «Ковчег» («Die Arche», 1951) и «Серая радуга» («Die graune Regenbogen», 1959). Эта грандиозная, как католический собор, эпическая постройка Андреса заключает в себе свод ведущих для всего его творчества тем и мотивов. И в жанровом отношении — это «свод» различных модификаций современного европейского, и в частности немецкого, романа, обращенного к выявлению исторических и идейных предпосылок возникновения в Европе XX в. государств и идеологий тоталитарно-фашистского типа. Трилогия Андреса перекликается, с одной стороны, с касающимися этой темы в символически-притчеобразной форме «антиутопиями» (Оруэлл, Хаксли, Юнгер и др.), с другой стороны,— с теми романами, которые для раскрытия современной проблематики широко пользуются привлечением развернутых исторических и мифологических аналогий («Иосиф и его братья» Томаса Манна, «Гамлет» Дёблина), и, с третьей — с «романами-эссе», раскрывающими проблематику в непосредственно-дискурсивной форме (Музиль, Гертруда фон Ле Форт).

Как и большинство вышеназванных писателей, Андрес не держится за фактографическую точность в изложении истории Третьего рейха, его интересует, не как было, а как могло быть, не историческая эмпирика,

[2] На прямую перекличку с ним, кстати, указывает один из ранних романов Андреса «Человек из Астери» («Der Mann von Asteri», 1939), где происходит жестокое соперничество из-за роковой красавицы Настасьи.

а ее логический стержень или механизм, который может сработать и в будущем. Тем не менее иносказание его прозрачно, за отдельными фигурами и деталями трилогии нетрудно распознать приметы совершенно конкретного места и времени — фашистской Германии в период ее двенадцатилетнего существования.

В первой части трилогии, романе «Зверь из глубин», показано, как из древних, первобытных, еще доцивилизационных пластов планетарного существования на поверхность современной истории выплывает коричневое чудище фашизма.

Где-то на юге Италии, в городе с латинским названием Citta morta активизируется секта ницшеанца Ольха, проповедующего отказ от индивидуальности в пользу полного подчинения «норме». Главной акцией современности провозглашается тотальная «нормировка». Подвергающийся «нормировке» должен полностью подчиниться воле верховного «нормировщика». Сам нормировщик еще не открылся своим заждавшимся чадам, но время для его пришествия, по уверению Ольха, созрело, и он вот-вот явится. Манифест Ольха привлекает внимание некоего Алоиса Моосталера (Адольф Шикльгрубер alias Гитлер?), профессора теологии. Он умеет внушить Ольху мысль о провиденциальности своей миссии и провозглашается им нормировщиком. Казавшийся поначалу безобидным клуб прожектеров-психопатов становится вдруг инструментом установления тотальной власти.

Цель секты — захват власти в Германии. Большую роль в ее достижении играет ревностный сподвижник Моосталера Цайзиг (Гиммлер), «генеральный конструктор» аппарата подавления. Объявленный «начальником картотеки», он скрупулезно продумывает и проводит в жизнь систему всеобщей слежки, доносов, террора. По его предложению Моосталер исчезает на некоторое время, чтобы выявить инокомыслящих, которые потом жестоко наказываются. «Конгресс нормы», в описании которого нетрудно увидеть партийные сборища национал-социалистов, учреждает вооруженные отряды: желтая (коричневая) униформа, знамя с белой молнией, перерезающей черную тучу («СС»). Сопутствует движению, как и в истории, антисемитизм. Происходят еврейские погромы, путчи. После одного из путчей сторонников Моосталера его арестовывают (знаменитый путч Людендорфа и Гитлера в 1923 г. и те же последствия), приговаривают даже к смертной казни, но дружки освобождают его и, окрестив Моосталера «Йоргом Спасителем», расчищают ему путь к личной диктатуре.

Параллельно автор показывает различные круги политических противников секты — в основном из числа интеллигенции; широкие народные слои предстают в романе как податливый исторический материал, легко разминаемый «сильной рукой». К оппозиционерам принадлежат греческий студент Омега, монах-францисканец Дон Эваристо, люди из кружка ювелира Клеменса, толкующего по «присутственным» дням легенды о потопе, что придает всему повествованию эсхатологические черты. Вся эта духовно достаточно вялая оппозиция словно призвана наглядно продемонстрировать закат европейского гуманизма и индивидуализма — «Закат Европы», говоря названием нашумевшей книги Шпенглера, Европы, на которую нахлынула коричневая чума «нормировки».

Такова, собственно, диспозиция действия, рисующая обстоятельства установления в Германии фашистской диктатуры,— в «костюмированном», правда, виде. Однако под пером писателя вырисовывается такой карнавал, в котором маски вовсе не скрывают лица, но лишь подчеркивают в нем общезначимое, типическое, не скрывая в то же время и сходства индивидуально-портретных черт. В специальной работе западногерманского литературоведа К. Андре [3] подробно прослежены соответствия персонажей, коллизий и обстоятельств романа реально-историческим лицам и событиям. Так, в Ольхе соединились черты «предтеч» и

[3] C. André. Dichtung im Dritten Reich.— St. Andres. Die Arche. Bonn, 1960.

идеологических зачинателей фашистского движения — Розенберга Грегора Штрассера и Рема. Партийный «златоуст» Омега-старший, дядя студента-оппозиционера, «списан» с такой известной натуры, как Геббельс. Правая рука Моосталера в военных вопросах Шмиц напоминает Геринга; министр иностранных дел барон Прац — Риббентропа; и т. д. Точно так же легко накладываются друг на друга отдельные государственные институты: «Верховная дозорная команда» и «СС», «Уши нормы» и гестапо. Полностью совпадают политические и идеологические доктрины Моосталера и Гитлера: тут и «раса господ», и «чистота расы», и «народ без пространства», и «здоровье нации», и все прочие трескучие, оглушившие немецкого обывателя лозунги.



Гравюра Ханзена-Бахия к рассказам С. Андреса «Ной и его дети».

Мюнхен, 1968

Действие второго романа трилогии — «Ковчег» — сфокусировано на событиях двенадцатилетней истории фашизма. Его действие большей частью происходит в стане инакомыслящих. Среди них нет единства — каждый спасается по-своему, в своем собственном «ковчеге». Для одних это вооруженное сопротивление, для других вера, для третьих духовные занятия, для четвертых любовь, для пятых искусство; для большинства — эмиграция, либо физическая, либо духовная, «внутренняя». Каждый из вариантов спасения представлен несколькими персонажами — это, так сказать, варианты с вариациями. Отметим среди них важнейшие лица, тех, кого множно считать героями повествования.

Наиболее яркая фигура среди экстремистов-оппозиционеров некто Архитектор, исподволь организующий заговор, насыщающий государственный аппарат своими шпионами, готовящий покушение на диктатора — борющийся с режимом теми самыми средствами, с помощью которых режим и сумел утвердиться. Авторская оценка этих средств как «грязных» подчеркнута моральной нечистоплотностью этого персонажа, ничем не брезгающего для достижения своих целей.

Зато очевидной симпатией автора пользуется бесстрашный рыцарь веры монах дон Эваристо. Его твердость и бескомпромиссность в обличении тех, кто разрушил алтари и повелел поклоняться как богу бесовскому государству, не раз сопоставляется в романе с героической стойкостью первых христиан.

Третий слой оппозиции — либеральные гуманисты традиционного, умеренного толка, чуждые всякого фанатизма и воинственности. Это адвокат Гутман, в берлинской квартире которого, как и в доме его друга Клеменса в Италии, сходятся любители толкования пророческих библейских легенд, и его приемный сын Лоренц, все более выдвигающийся с течением повествования на его передний план: в центре главной любовной линии романа оказываются его отношения с чистой и возвышенной девушкой Харис, воплощением цельной и самодостаточной любви, осуществляющей себя как вечный зов жизни вопреки всем историческим гнусностям.

Сюжет второго романа и строится в основном вокруг этой пары. Адвоката Гутмана арестовывают по доносу и заключают в концлагерь. Ло-

ренц прилагает много усилий, чтобы через влиятельных знакомых добиться его освобождения, и в конце концов это ему удается, но поздно: морально Гутман уже сломлен увиденным и пережитым в концлагере и по освобождении кончает с собой. Лоренц и Харис эмигрируют в Швейцарию. Их дом на Боденском озере становится — новый слой символического истолкования названия романа — «ковчегом» для многочисленных беженцев из германской империи. Среди них все чаще появляются люди, склоняющиеся к мысли о необходимости вооруженного сопротивления клике Моосталера. Приверженец непротивления злу насилием Лоренц ведет нескончаемые диспуты с ними. Однако он чувствует себя при этом Ноем, напрасно увещевающим жителей Ура подняться с ним на ковчег и спастись,— параллель эта развернута текстуально, во вставных эпизодах истории Ноя, легендарной истории всемирного потопа.

Завершается роман описанием исторического катаклизма, значение которого приравнивается все к тому же потопу: «Йорг Спаситель» и его подручные развязывают мировую войну, обрекая на гибель себя и миллионы людей в разных странах.

В одном из многочисленных мировоззренческих споров трилогии есть интересное замечание Харис о литературной деятельности Клеменса, который «казался ей ульем — тихо и непрерывно роились в нем идеи и начинания, забавные и серьезные, смешные и богоугодные, все это в пестрой, спутанной чересполосице» [4].

В этом замечании можно увидеть скрытую автохарактеристику самого Стефана Андреса. Некоторые общие, в прежние времена почти обязательные для художественного творчества, ориентирующегося на католицизм, черты — такие, как ясность идейного замысла и настойчивость в его проведении, строгий, образцово «правильный» язык, подчеркнутая традиционность в ведении фабулы, мировоззренческая масштабность поставленных тем и активная назидательность,— причудливо соединяются под пером писателя с чисто «языческими» грехами художественного письма — соленым юмором, кружащимся вокруг откровенной эротики, фантастическими вывертами сюжета, граничащими с погоней за голой занимательностью, гедонистическим описанием всех прелестей земной, чувственной жизни. Подобное сложное соединение разнородных тематических и стилистических пластов характерно для многих писателей-католиков в это время (Ланггессер, Деблин, Элиот и др.). У Андреса оно осуществляется не очень органично. Дело здесь, видимо, не в пристрастии к барокко, почти вмененному в обязанность католической эстетике, а в довольно хаотическом методе созидания художественного произведения, не умеющем отсекать чрезмерное, случайное, второстепенное, пренебрегающем таким этапом творческого процесса, как вычеркивание.

Ослабляет художественное впечатление от трилогии также растянутость и некоторая вымученность философских диспутов и диалогов, которые носят на себе следы заимствований у Томаса Манна, но остаются лишь тенью образца, не достигая его пластической выразительности.

Над заключительным романом трилогии «Потоп»— романом «Серая радуга»— Андрес работал на протяжении 50-х годов, как бы идя по горячим следам современных, происходящих в жизни событий, вбирая в широко развернутое действие романа реалии западногерманской и, шире, европейской действительности послевоенного пятнадцатилетия.

Лоренц и Харис полностью завладевают здесь авансценой изображения, судьба то и дело подвергает их нелегким испытаниям, они то теряют, то вновь обретают друг друга — как и веру в окончательное утверждение добра в мире. В то же время достаточно подробно выписаны судьбы десятков других персонажей, дающих в совокупности наглядное представление о сумятице и хаосе первых послевоенных лет, когда вдруг выяснилось, что с уничтожением удушливой, губящей все живое «нормы» важнейшие жизненные проблемы не разрешились сами собой, что

---

[4] St. A n d r e s. Das Tier aus der Tiefe. München, 1951, S. 485.

разрешение грандиозного исторического конфликта лишь временно, что мильоннократное сцепление сложных, отягченных виной и преступлениями судеб обеспечивает будущему все новые и новые конфликты, продолжающие извечную битву добра и зла в новых исторических условиях.

Послевоенный период жизни Лоренца иллюстрирует трудности духовно-созерцательного образа жизни в мире, где происходит триумфальное утверждение циничесκой деловитости и самого вульгарного материализма. После победы над «нормой» над миром встала радуга — как символ надежды на торжество человечности. Но проходят годы, жизнь входит в свои привычные берега — и радуга постепенно блекнет, становится серой. Место надежды занимает тревога, обращенная к будущему с немым вопросом, на который нет ответа. Так можно истолковать символическое название романа и его стержневую идею. Как на очевидное воздействие преобладающих в литературе ФРГ тенденций этого времени можно указать на тот факт, что привычную для католика Андреса назидательную подсказку читателю в финале этого романа вытесняет призыв к читателю самому задуматься над проблемами времени и искать их разрешения в своем личном экзистенциальном опыте, в сознательном строительстве собственной жизни.

Полтора десятка лет работая над трилогией, Андрес накопил вокруг темы такой огромный материал, что его хватило еще на два пухлых романа, вышедших в 60-е годы,— «Человек в рыбе» («Der Mann im Fisch», 1963) и «Голубиная башня» («Der Taubenturm», 1966). Первый из этих романов — своего рода художественный пересказ библейской Книги Ионы. Как и в источнике, в романе Андреса Иона пытается избежать божьего промысла и повеления, за что подвергается многочисленным испытаниям и опасностям, приводящим его в конце концов в чрево кита. В итоге он принимает на себя предназначенное ему свыше — быть судьей в грешной Ниневии; пройдя через сатанинские искушения, посвящает жизнь торжеству божьей справедливости.

В чреве кита, изображенном с раблезианским остранением — как некий вневременной континуум, Иона встречает своего двойника из XX в., доктора Ионаса, основателя современного филантропического общества, разуверившегося в смысле своей деятельности и сбежавшего от нее.

У двойников полное совпадение исходных точек в оценке себя и мира. Точки эти — тревога и страх: и перед собственными иллюзиями, и перед распадающимся миром. Душу обоих наполняют сомнения в человеке и мире. Оба считают безнадежной свою миссию, и оба приходят под конец к мысли, что человеку не остается ничего другого как уповать на всевышнего, ибо все в руце божьей.

Параллелизм ситуаций и судеб в этом романе должен придать, по авторскому замыслу, вневременно́й смысл повествованию, обеспечить его притчевый характер. Этот замысел осуществился, однако, не вполне: происходящая вне пространства и времени встреча двух зеркально похожих фигур выглядит слишком надуманно, она лишена как каких-либо «играющих» эффектов, так и подлинной духовной напряженности.

В основу романа «Голубиная башня» легли личные впечатления автора от пребывания в годы войны в итальянской эмиграции, частично реализованные уже в трилогии (описание дома Клеменса). Подобно автору, здесь, на Адриатическом побережье, живет в это время герой этой книги — немецкий профессор со своей семьей. Бескомпромиссное осуждение профессором фашистского режима ставит его и его семью в трудное положение, которое лишь усугубляется тем, что в их доме появляется родственник из числа активных фашистов. Насыщенное перипетиями и приключениями действие завершается, как почти всегда у Андреса, благополучной развязкой: разгром фашизма означает начало новой, по ожиданиям, неизмеримо более счастливой жизни и для героев романа.

Достаточно обширная новеллистика Андреса 50—60-х годов тематически делится на три цикла: это, во-первых, описание кондового патриархального быта южнонемецких деревень с их обрядами, религией, веро-

ваниями, свычаями и обычаями («Переодетая»—«Die Vermummte», 1962), во-вторых, сценки из жизни разных слоев ставшего для Андреса родным итальянского города Позитано («Оба фараона» — «Die beiden Pharaonen», 1956; «Амелия» — «Amelia», 1961) и, наконец, исторические новеллы («Месть бабочек»—«Die Rache der Schmetterlinge», 1954 — об Александре Македонском). Два десятка произведений, созданных Андресом в жанре новеллы, в это время показывают его как умелого мастера, уверенно владеющего достаточно широким репертуаром литературной техники.

Последнее произведение писателя, вышедшее посмертно,— роман «Искушение Синезия» («Die Versuchung des Synesios», 1971). Сам соединявший католическое вероисповедание с глубоким и живым интересом к античности, наделивший этим дуалистическим колебанием между античностью и христианством многих своих героев, Андрес в последнем романе находит для указанной тематики идеальную фигуру в лице философа-неоплатоника и христианского епископа Синезия (368—413). Домашнего мудреца Синезия, проповедующего культ семьи, природы и свободного философского размышления, искушают епископским саном. Синезий долго отнекивается, но после зверского убийства фанатиками-монахами язычницы Гипатии, этой боярыни Морозовой эпохи раннего христианства, он понимает, что, приняв сан, может остановить дальнейшее кровопролитие, содействовать воцарению дружелюбия и справедливости. Однако его путь на новом поприще оказывается недолог: снискав любовь народа, он быстро нажил врагов и завистников, которые незамедлительно препровождают его вослед за столь ценимой им Гипатией.

Творческая биография Андреса, таким образом, в своих крайних точках оказалась маркирована романами («Брат Люцифер», «Искушение Синезия»), в которых прозрачно отразился духовный путь самого писателя, отмеченный напряженным синтезированием античных традиций с христианской догматикой в ее католическом варианте.

В западногерманской критике не раз с некоторым недоумением отмечалось, что слава Андреса много уступает его рангу. Предпринимались попытки объяснить это — в основном в виде традиционных упреков литературной прессе, делающей моду и ориентирующейся в последние годы на «модерный» эксперимент. Вильгельм Хёк, например, объясняет малую популярность Андреса тем, что писатель «не кокетничает формой, по-старомодному сам решает поставленные в своих книгах проблемы, а не предоставляет читателю восторгаться неразрешимыми загадками»[5]. Думается, что такое объяснение слишком формально и односторонне. Его аргументация становится сомнительной, если вспомнить, что антиэкспериментальна в основном и тривиальная «массовая» литература.

Видимо, кривая успеха книг Андреса и их место в западногерманской словесности определены — помимо особенностей и характера дарования автора — историческими обстоятельствами. Высшая точка признания Андреса не случайно приходится на трудные, хаотичные, непонятные в своей тенденции послевоенные годы, когда его творчество, как и творчество Ланггессер, Шнейдера, Ле Форт, Гёза и других конфессиональных писателей, способствовало утверждению мощной «христианской волны» в литературе ФРГ, ведшей мучительные поиски новых ориентиров после грандиозной исторической катастрофы, окончательно, казалось, опровергшей традиционные идеалы европейского гуманизма. Наряду с экзистенциализмом, христианская философия явилась одной из духовных соломинок, за которые хватались отчаявшиеся европейские интеллигенты. Но дальнейшее течение жизни требовало от литературы нового, неизмеримо более широкого и универсального подхода. Андрес и его товарищи по вере среди литераторов неотвратимо отодвигались на периферию литературной жизни. Художественные достоинства лучших, «хрестоматийных» произведений писателя обеспечивают ему тем не менее заметное место в общей панораме западногерманской прозы.

---

[5] W. Höck. Eine Antwort alter Schule.— «Deutsche Rundschau», 1962, N 12, S. 1001.

Глава одиннадцатая

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКАЯ ВОЛНА И ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ

Первое послевоенное десятилетие характеризуется весьма значительным влиянием на умственную жизнь Западной Германии различных вариантов экзистенциальной философии — идей Ясперса, Хайдеггера, Сартра. Это влияние сказалось на всей западногерманской культуре, в особенности на художественной литературе, где оно вызвало целую «экзистенциалистскую волну». В эти годы экзистенциалистские темы, понятия («экзистенциалы») и «ходы мысли» буквально витали в воздухе, которым дышала литература. Они стали ведущими, определяющими содержание художественного творчества у таких писателей, как И. Айхингер, В. Енс, Р. Куковка, Е. Рен, Г. Риссе, Г. Хольтхузен; их можно фиксировать также у А. Андерша, З. Ленца, Х.-Э. Носсака и др.

Влияние философии существования не ограничивалось отмеченным кругом писателей, оно явственно ощущалось и в более широкой общегуманитарной среде. Экзистенциализм в это десятилетие выступал как наиболее последовательное, наиболее адекватное выражение кризисного типа сознания, противостоящего тенденциям стабилизационного сознания, которые были представлены тогда различными вариантами христианской религиозности. И каждый из западногерманских деятелей культуры или писателей, оказавшийся в лоне «сознания кризиса», вольно или невольно тяготел к экзистенциализму, хотя, быть может, даже не всегда сознавал, что «говорит прозой».

1

Что же делало экзистенциализм наиболее последовательным и адекватным выражением кризисного — никакого иного — типа общественного сознания, который с такой «естественно-исторической необходимостью» возрождался в поверженной Германии, воспроизводя аналогичные умонастроения первого десятилетия после первой мировой войны? В первую очередь то, что он предложил едва ли не классическую форму философского осмысления двух фундаментальных устремлений всякого кризисного сознания: потребности раз и навсегда разделаться со всеми и всякими иллюзиями, произведя окончательную ревизию всех существующих верований, идеалов и ценностей, поскольку они представляются потерпевшими крушение, с одной стороны, и смутной, плохо артикулированной, боящейся самой себя, но все-таки неизбывной тоски по чему-то устойчивому и незыблемому,— словом, абсолютному, но такому абсолютному, которое явило бы себя миру как своеобразный итог универсального разоблачения всего не абсолютно достоверного («неподлинного»), воссияв, так сказать, «на дне» отчаяния, вернее даже — «по ту сторону» отчаяния, исчерпав его до дна,-- это с другой стороны.

В этом двуедином («амбивалентном», как сказали бы психоаналитики) устремлении вполне отчетливо прорисовывается основная схема С. Кьеркегора — ближайшего предшественника экзистенциализма XX в. Схема обретения абсолютной веры в бога «на дне»— и «по ту сторону»— глубочайшего и радикальнейшего неверия, в итоге столь же абсолютного исчерпания этого последнего. Ведь дух кризисного сознания заключает-

ся в том, что оно вынуждено превращать крайнюю нужду в высшую добродетель: не веря ничему и в то же время тоскуя по абсолютно незыблемой вере (без такой тоски это было бы не кризисное, а удовлетворенно скептическое или плоско позитивистское сознание), оно не может не пытаться «добыть» веру из наличного материала, т. е. из полнейшего безверия.

Аналогичное умонастроение можно с достаточной адекватностью проиллюстрировать, обратившись к западногерманской поэзии 40—50-х годов, например к стихотворению «Tabula rasa» [1] известного лирика эссеиста и литературоведа из ФРГ Ганса Эгона Хольтхузена (Hans Egon Holthusen, род. 1913) [2]. В нем поэт говорит о немцах, оказавшихся под властью «чудовищной воли цезарей»,— имеются в виду национал-социалистские фюреры,— как о людях, «обрушивших все мосты», разрушивших вековечные идеалы и ценности, и в итоге оказавшихся в бездне «отчаяния», и в «бездонном омуте... крушения». «Мы», говорит он от имени этого поколения немцев, «стиснутых в массу» новоявленным цезарем, больше уже «не причастны истинному», «наши слова — нелепы», и уделом нашим остается одна лишь «боль», да и та «отравлена»: отравлена ощущением кошмарной абсурдности содеянного, сознанием достигнутого предела «нищеты»— этой единственно эквивалентной платы за бесчисленные убийства и насилия. Мир прежних устоев, идеалов и ценностей лежит в развалинах,— и единственное, что остается еще виновникам этого кошмара,— это задать вместе с поэтом вопрос, всплывающий из глубины отчаявшегося сознания: существует ли кто-то, кто мог бы «исчислить» ужасающие результаты безумной воли к разрушению, кто в состоянии постичь всю беспредельность мрака, зияющего в провалах и трещинах разрушенного мира. Вопрос, остающийся без ответа, однако явно взыскующий какой-то новой веры, обретаемой «на дне» бездонного отчаяния: веры в того, кто оказался не в силах предотвратить кошмары XX в., но все-таки живет «в тесноте людских сердец», «шепчет» в «сокровенном» человеческой природы, «выдавливая— за каплей каплю — вечность в бездонный омут нашего крушения...». Кто (или, напротив, «что») он?— этот вопрос остается пока открытым, и различные ответы на него как раз и размежевывают разнообразные версии экзистенциальной философии, и прежде всего религиозную и иррелигиозную.

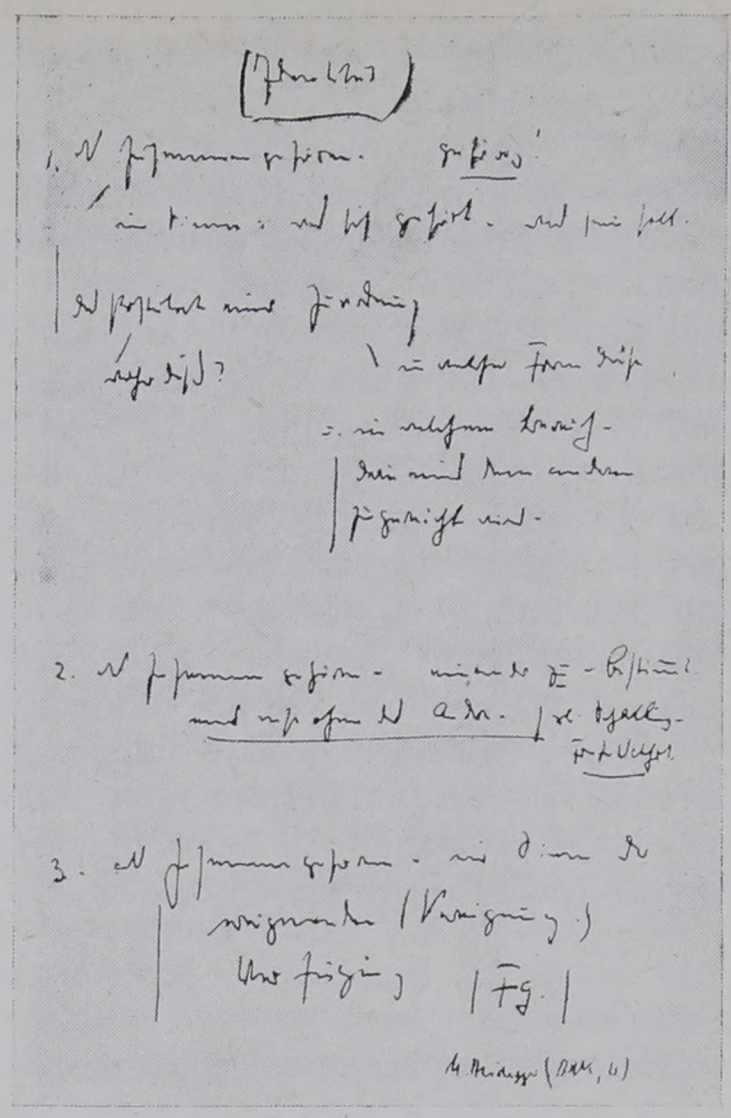
Все это, как видим, и есть воссоздание самой общей схемы той духовной ситуации, в которой оказалась часть западногерманской интеллигенции, воспринявшей поражение гитлеровской Германии как очередное доказательство «относительности» всех высших ценностей и поучи-

---

[1] Это стихотворение Г. Э. Хольтхузен поместил первым в числе других своих произведений в антологии немецкой лирики двадцатого столетия «Взволнованное бытие», изданной им (совместно с Фридхельмом Кемпом) в 1953 г. («Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Neue erweiterte Ausgabe». München, 1953, S. 317).

[2] Ганс Эгон Хольтхузен родился в Регенсбурге (Шлезвиг-Голштиния). Сын священника, он в 1931—1937 гг. изучал германистику, историю и философию в Тюбингене, Берлине и Мюнхене, защитив в итоге выпускную работу, посвященную опыту интерпретации «Сонетов к Орфею» Р. М. Рильке. В период второй мировой войны — солдат гитлеровской армии: сперва в Польше, затем во Франции, на территории Советского Союза, Румынии и Венгрии. За время войны Хольтхузен проделал определенную политическую эволюцию: начав с прославления вероломного нападения гитлеровцев на Польшу (в своих «Заметках о польской войне», опубликованных в апрельском номере журнала «Эккарт» за 1940 г., он говорит в этой связи о «дыхании истории», об увенчании «многовекового натиска на восток», о «категорическом, прусском императиве», одетом в «сталь и броню», о «самобытной одаренности немцев в делах войны... гениальности атаки» и т. д.), он закончил участием в «баварской освободительной акции» против гитлеровского военного руководства в апреле 1945 г. После войны он занимается литературным трудом в Мюнхене, предпринимает многочисленные поездки с докладами по ФРГ, Америке, Англии, Ирландии, Франции и другим странам; в 1959 г. его приглашают для чтения курса европейской литературы в университеты США; к середине 60-х годов возвращается в ФРГ. Хольтхузен — член Западноберлинской Академии искусств и Баварской Академии изящных искусств.

тельный пример того, сколь вредно и опасно временное и преходящее принимать за вечное и абсолютное, а главное — насильственно утверждать в качестве таковых. Но пока человек жив, он должен действовать, а чтобы действовать, он вынужден как-то ориентироваться в жизни, а для этого нужны какие-то ориентиры — все равно, будем ли мы по-прежнему называть их идеалами и ценностями или не будем. И вновь встает перед ним вопрос: какая из этих ценностей если не истиннее, то хотя бы «достовернее» другой, чтобы он мог опереться на нее в своих действиях, осуществляя тот «выбор», к которому вновь и вновь принуждают его жизненные ситуации, даже наиболее «банальные» из них. На этот вопрос и пытается дать ответ экзистенциализм, в котором воистину универсальное разоблачительство парадоксальным образом сочетается с неутолимым влечением к чему-то «абсолютно достоверному», воистину «подлинному».



Автограф тезисов Мартина Хейдеггера «Идентичность», 1957

Поскольку же «то, что высшие ценности теряют свою ценность», еще со времен Ницше было обозначено как нигилизм [3], постольку философия существования осознает себя одновременно и как доведение до конца дела нигилизма — осмысление процесса обесценения ценностей, и как преодоление нигилизма — выход за его пределы к новому позитивному принципу. При этом, однако, было бы не совсем точно объяснять причину укоренения философии существования в кризисном сознании западногерманской интеллигенции послевоенного десятилетия одним лишь тем, что в ней наиболее отчетливо воплотилась вся «амбивалентность» самой общей схемы этого сознания. Тяготение к названной «парадигме» характеризовало наряду с экзистенциализмом также и иные философские (и социально-философские) направления, претендовавшие на адекватное выражение кризисного сознания, на роль властителей дум западногерманской интеллигенции, охваченной смятением и отчаянием.

Однако именно философия существования обретала в процессе доведения до конца нигилистической «работы сознания», во тьме «мировой ночи», возвещенной ницшеанским «бог умер», подтвержденной шпенглеровским «Закатом Европы» и еще раз удостоверенной фашистским «помрачением разума»,— принцип, который представлялся для во всем отчаявшихся послевоенных немцев единственно достоверным, причем достоверным нерушимо и абсолютно. Слово, не выражающее этот принцип, но по крайней мере намекающего на него, звучит как корень во всех словообразованиях, употреблявшихся нами в данной связи: «философия существования», «экзистенциальная философия», «экзистенц-философия», «экзистенциализм». Во всех этих случаях идет речь об одном и том же: о «существовании» («экзистенции»),— а что, кажется, можно представить себе более достоверным, чем это, в особенности если понимать под ним не существование «вообще» и не существование безжизненной «вещи», а наше собственное, человеческое существование — мое собственное существование, которое «всегда мое»?

---

[3] Ф. Ницше. Полн. собр. соч., т. IX. М., 1910, стр. 9.

Сам по себе постулат «я — есмь», взятый в качестве «абсолютно достоверного»,— а именно он лежит в основе экзистенциально-философского способа мышления вообще — далеко не безупречен. Тем не менее совсем не трудно представить его совершенно магическое влияние на умы людей, только что переживших самую кровавую из всех войн, в ходе которой происходила одновременно и «девальвация» всех человеческих ценностей, и — соответственно —«ревальвация» простого факта человеческого существования, элементарной возможности сказать: я — есмь («жив!»). Во всяком случае, для тех миллионов немцев, которые начали войну со слепой верой в незыблемость идеалов Третьего рейха, а закончили ее полной утратой веры в какие бы то ни было ценности и идеалы вообще,— эта динамика «девальвации-ревальвации» оказалась определяющей их мировоззрения. Они-то и должны были принять вероучение, предлагающее принять абсолютную достоверность «бытия», интимно открывающегося каждому через его (и в его) «я — есмь», как единственно возможное,— коль скоро человеку все-таки приходится во что-то верить.

Вот почему способу философствования, представляющему собой, по словам ироничного Бертрана Рассела, всего-навсего «манипулирование с глаголом «быть», все еще предстояло если и не большое, то достаточно яркое и своеобразное будущее.

2

Хотя с точки зрения хронологии самой экзистенциальной философии следовало бы начать описание идейной ситуации, характеризуя таких ее основоположников, как Карл Ясперс (Karl Jaspers, 1883—1969) и Мартин Хайдеггер (Martin Heidegger, 1889—1976), создавших свои основополагающие произведения еще в 20—30-е годы [4], но говоря о ренессансе философии существования, наступившем сразу же после второй мировой войны, а главное о ее воздействии на западногерманскую литературу, приходится в первую очередь обратиться к некоторым аспектам сартровских воззрений. И дело не только в том, что Сартр придал экзистенц-философии общедоступную форму — форму очередного «изма», экзистенциал-«изма». Дело также в том, что он осуществил прямой перевод экзистенциализма на язык художественной литературы, превратил его в практически применяемый «метод» литературно-художественного творчества. Наконец,— и это, быть может, самое существенное,— Сартр придал философии существования такой поворот, который более близко отразил состояние умов подавляющей части западноевропейской интеллигенции первых послевоенных лет, чем это удалось сделать Хайдеггеру или даже Ясперсу.

Хайдеггеру серьезно повредили его прошлые отношения с нацизмом, которые даже сторонними наблюдателями характеризовались как по меньшей мере двусмысленные. Они не могли не наложить свою печать как на его способ изложения своих идей, так и на читательскую установку восприятия, в которой решающую роль играли теперь воспоминания о хайдеггеровской пронацистской речи 1933 г. И в том, и в другом смысле он оказывался явно «неактуальным» в ситуации глубочайшего разочарования во всем том, что имело хотя бы косвенное касательство к национал-социалистическому идейно-психологическому комплексу. Что же касается Ясперса, то, как это ни парадоксально на первый взгляд, его идея немецкой «национальной вины» и «национального раскаяния», с которой он выступил сразу же после разгрома гитлеровской Германии, требовала от его читателя-немца гораздо больше, чем требовал от него его вчерашний враг, участник французского Сопротивления Сартр.

Чтобы представить себе, насколько риторичным и поверхностным —

---

[4] K. Jaspers. Die geistige Situation der Zeit. Berlin, 1931; Philosophie. Berlin, 1932; Vernunft und Existenz. Greningen, 1935; Nietzsche, Berlin, 1936. M. Heidegger. Sein und Zeit. Erste Hälfte. Halle, 1927; Kant und Problem der Metaphisik. Bonn, 1929.

и в этой риторической поверхности крайне тенденциозным — был подход некоторых западногерманских литераторов рубежа 40—50-х годов к данному вопросу, достаточно вспомнить стихотворение того же Хольтхузена «Трилогия войны», опубликованное в его сборнике «Здесь в это время» («Hier in der Zeit», 1949). В стихотворении этом вполне конкретная вина германского нацизма и тех немцев, каковые добровольно взяли на себя роль его ударной силы, расплывается в предельной абстракции, так что ее очертания — как нравственные, так и социально-исторические — исчезают вовсе. Немецкий «народ» (пребывающий, по Хольтхузену, в «сердцевине сердцевин» иных народов) представляется поэту виновным лишь в том, что он, болезненно одержимый «тайной зла», опередил в своем влечении к ней другие народы: первым сделал «слишком поспешный бросок» навстречу злу, чем «искусил рычащую судьбу, выманив ее из клетки на арену эпохи». Поэтический образ, в подтексте которого скрывается так и не преодоленная идея «избранности» немцев — пусть даже в злодействе, коли приходится каяться в совершенных злодеяниях.

Словом, потребовалось еще несколько лет, чтобы западногерманская читающая публика осознала всю глубину и — главное — абсолютную справедливость предъявляемых Ясперсом требований и перестала «косить глазом» на тех авторов (из числа «ничего не забывших» и «ничему не научившихся»), которые увидели в этих требованиях простой «рессентимент» отставного профессора, попавшего в опалу при Гитлере. Но так или иначе обстоятельства, не благоприятствовавшие как Хайдеггеру, так и Ясперсу, напротив, открыли доступ к сознанию немецких интеллектуалов для «левого» экзистенциалиста Сартра, ухитрившегося своеобразным способом сочетать ясперсовский либерализм и гуманизм с хайдеггеровской «брутальностью» и открыто заявленным антигуманизмом.

Так что же это было за сочетание? В чем заключается своеобразие экзистенциалистского комплекса, благодаря которому Сартр на какое-то время оказался лидером экзистенциального способа философствования, оставившим позади его основоположников, причем не только во Франции, но и в Западной Германии — в стране, где произведения Ясперса и Хайдеггера публиковались отнюдь не в переводе с чужого языка, в отличие от сартровских? Говоря коротко (и по необходимости схематично), это своеобразие заключается в оригинальном — и впечатляющем — сочетании идеи «бытия», абсолютно достоверного для каждого, ибо открытого ему «интимно», «изнутри», как его собственное «я — есть», с одной стороны, и идеи «свободы», понятой одновременно как «свобода от»: от телесно-физиологических и социально-исторических детерминаций, от всех идей и идеалов, ценностей и абсолютов,— словом, от всего, и «свобода для»: для ничем не обусловленного, ни от чего не зависящего «решения», выбора в ситуации «или — или», «решения» и «выбора», не опирающегося ни на что, с другой стороны. Смысл этого сочетания заключается в том, что, согласно Сартру — автору философского трактата «Бытие и ничто» [5], бытие, абсолютно достоверное человеку, тождественное ему, т. е. человеческое бытие (в отличие от бытия вещей),— это и есть свобода, причем свобода не опирающаяся ни на что, ни на какие верования и идеалы, общественные установления и нравственные абсолюты.

Таким образом оказались слитыми в органически-нерасторжимый комплекс два мотива мироощущения нации, переживающей свой собственный исторический крах — переживание во многом аналогичное (хотя и не тождественное) для Франции 1940 и Западной Германии 1945 г. А именно: утрата веры в предрассудки, догмы и идеалы потерпевшего поражение государственного и общественно-политического порядка, воспринимаемая как «смерть бога»— утрата значимости каких бы то ни было идей и убеждений, ценностей и идеалов вообще, с одной стороны, и стремление отныне опираться в своих действиях и поступках, к каковым человека принуждает жизнь (в которую он оказался «заброшенным»

---

[5] J.-P. Sartre. L'être et le néant. Paris, 1943.

как в совершенно чуждую, лишенную каких бы то ни было общезначимых ориентиров), ориентируясь на самого себя и только на самого себя, на то, что он переживает в самом себе — и в качестве самого себя — с абсолютной очевидностью, непреложностью, достоверностью, с другой стороны.

Надо сказать, что это сочетание мотивов, определявшее мироощущение и мировоззрение многих представителей западногерманской интеллигенции в первые послевоенные годы, не было лишено глубокой парадоксальности. Ибо если мы, оказавшись в ситуации обесценения всех ценностей и утраты истинности всех истин, делаем выбор в пользу «бытия» (понятого как абсолютная самодостоверность «я — есмь») или «свободы» (принятой «бытийственно», то есть в смысле все той же самодостоверности), это не делает нас свободными от проблемы истины. Здесь происходит всего-навсего перемещение сферы «проблематичности» этой проблемы: основным вопросом становится теперь истинность этого моего «я — есмь», истинность моего «бытия» или «свободы». Теперь я спрашиваю себя: истинно ли я «есмь» или не истинно, воистину ли я свободен или не воистину, подлинно ли я «бытийствую» или неподлинно.

Иначе говоря, сделав выбор в пользу «бытия» (по Сартру — «свободы») против истины, я вновь встречаюсь с нею на своей собственной территории, в области абсолютно достоверно присущего мне «я — есмь»: когда я «есмь» — истинно, а когда — ложно? Где критерии? Как отличить подлинное существование от неподлинного? Вот вопросы, с логической непреложностью вытекающие из вышеупомянутого сочетания мотивов мироощущения послевоенной западногерманской интеллигенции. Потому-то и подняла она на щит Сартра, у которого эти вопросы (воспринятые им у Хайдеггера — автора книги «Бытие и время») получили не только глубокомысленное философское, остроумное публицистическое, но и яркое литературно-художественное воплощение.

Сартр импонировал людям, переживавшим крах гитлеровской Германии как ситуацию абсолютного крушения всех верований, идеалов и ценностей, но тем не менее не воспринимавшим ее как абсолютный личный крах,— одни потому, что они никогда не отождествляли себя с нацистской идеологической и общественно-политической системой, другие — потому, что вопреки своему «абсолютному крушению» продолжали свое существование (а не кончали с собой) и рассчитывали «быть» дальше, но уже без веры в какие бы то ни было верования и истины. Сартровская концепция, казалось, давала наиболее эффективный способ превращения нужды в добродетель, превращения печальной необходимости — в свободу или, по крайней мере, в залог ее. Человек, проснувшийся однажды с ощущением полнейшего безверия и нигилизма, получал (философски удостоверенную — а для немцев это не последнее дело!) возможность осознать это свое состояние как истинное освобождение, как обретение так давно искомой «подлинности» его бытия. Ибо сказано: аутентичное человеческое бытие (тождественное свободе) имеет место тогда, и только тогда, когда человек принимает решения, делает выбор, совершает поступки, ни на что не опираясь — ни на чувства и верования, ни на идеи и идеалы, когда ничто не детерминирует его выбор — ни физиологические зависимости тела, ни душевные привязанности, ни сознание морального (общественного, политического и т. д.) долга, ни вера в бога или абсолют,— а это и есть состояние, при котором человек выбирает, решает и действует абсолютно свободно, «вынося за скобки» все и апеллируя к одному лишь ничто — как проявлению полнейшей освобожденности. Следовательно, единственным удостоверением истинности, аутентичности, подлинности человеческого бытия является встреча человека лицом к лицу с ничто — как единственно надежным свидетельством того, что осуществленная им «редукция» бытия, «выносящая его за скобки» со всем его содержанием (со всем, о чем можно сказать: оно — есть) действительно доведена до конца и человек воистину — «бытийственно-онтологически» — свободен.

Чтобы открыться для подлинного бытия, человек должен во всем — в себе самом, окружающих людях, человеческой реальности, наконец, бытии вообще обрести... ничто. Это ли не воодушевляющая перспектива превратить настроение полнейшего отчаяния в его полную противоположность: сознание свободы, аутентичности бытия?.. Вот откуда столь парадоксальное на первый взгляд соседство двух тем — темы свободы и темы ничто, характеризовавшее тех немецких писателей, которые встали на путь экзистенциализма под влиянием Сартра. То обстоятельство, что в подобном соседстве ничто и свободы улавливался хорошо известный киркегоровский мотив — мотив спасения перед лицом предельного отчаяния (все того же ничто), не смущало немецких поклонников Сартра. Наоборот: угадывание в новом и оригинальном — а именно так воспринималась сартровская версия философии существования — знакомых повторяющихся мотивов поначалу рассматривалось как признак фундаментальности предлагаемого способа философствования, его соответствия изначальным принципам бытия. В общем так или иначе, но в произведениях, например, Ганса Эриха Носсака [6], которые им самим же и осмыслялись как «отчеты о ситуации», складывающейся «перед лицом ничто», ощущаются отчетливые следы сартровского влияния. Здесь чувствуется стремление к той же «демистификации» смерти, которая характеризовала Сартра в отличие от Хайдеггера, заразившего его интересом к ничто, открывающемуся человеку в страхе смерти, хотя и дававшего этому «феномену» иное, скорее традиционно-романтическое (в чисто немецком духе), истолкование. Явно не без влияния Сартра немецкие писатели-экзистенциалисты атеистической ориентации стремятся описывать смерть подчеркнуто прозаически (в духе журналистского очерка-репортажа), лишая ее мистического ореола, но не исключая ее «онтологически-бытийственного» значения, раскрывающего фундаментальную структуру человеческого существования.

Симптоматично, однако, что в отличие от Сартра авторы типа Х. Э. Носсака значительно больше акцентируют мотив «негарантированности» человеческого существования, обнаруживающегося перед лицом ничто, нежели мотив освобождения, сознания необходимости человека ориентироваться только на себя самого. В этом пункте Носсак ближе к Сартру — автору «Тошноты», чем к Сартру — автору антифашистской пьесы «Мухи», и, пожалуй, ближе к камюсовской, нежели сартровской версии экзистенциализма. Во всяком случае, открытие ничто, лежащего в основе человеческого существования, пробуждает у него меньше оптимизма, чем у Сартра — философа экзистенциальной свободы. Быть может, именно эта особенность «экзистенциального переживания» Носсака, более склонного акцентировать человеческое «крушение» перед лицом ничто, нежели открытие свободы (см., напр., его роман «Не позднее ноября»), и привело позднее к возникновению в его творчестве религиозного мотива, хотя и достаточно робкого и неясного («После последнего восстания. Отчет»).

Впрочем, подобный сдвиг, явно отдалявший Носсака от богоборчески настроенных Камю и Сартра (тенденция, подкрепленная любовью Носсака к народному сказочному миру,— черта, которой были начисто лишены «левые» французские экзистенциалисты), не помешал ему связать

---

[6] Разумеется, в целом сложное и многоплановое литературно-художественное творчество Носсака нельзя замкнуть в пределах экзистенциалистского «мифа» о человеке, его природе и месте в космосе. Однако на протяжении первого послевоенного десятилетия (в период подъема «экзистенциалистской волны» в ФРГ) влияние философии существования на Г. Э. Носсака было явно доминирующим — факт, получивший отражение в его творчестве и делающий невозможным его рассмотрение вне соответствующего контекста идей и умонастроений. Потрясенный ужасами второй мировой войны, этот писатель определенно начинает осмыслять человека в экзистенциалистских категориях и «мифологемах». И совсем не случайно немецкие литературоведы, и в частности исследователи-марксисты из ГДР, сближают его творчество с творчеством Камю — этого запоздалого ницшеанца, проложившего путь экзистенциальной философии во французскую литературу.



Карл Ясперс.
Фотография, 1968

свои робкие надежды на будущее с теми же силами, к которым питали слабость и сартристы, а именно — с люмпенами. Ему казалось, что «невидимый авангард» человечества всегда следовало — и следует — искать среди людей, лишенных всех социальных связей и обязательств,— среди «браконьеров, вагантов и анахоретов». Вывод, с достаточной логичностью вытекающий из асоциальных установок «лево»-радикалистской версии экзистенциализма.

Мотив «ничто», разверзающегося в основе человеческого бытия, предстает как центральный и в повести «Город без корней» («Die Stadt ohne Wurzeln», 1957) Гейнца Риссе, писателя, о котором специально речь пойдет дальше и в несколько иной связи. Правда, здесь проблема «ничто» получает не совсем сартровскую (а если сравнивать с французскими экзистенциалистами, то, скорее, уж марселевскую) трактовку. Повесть, как бы поворачивающая типичную «экзистенциальную ситуацию в социально-культурный план, притчеобразным манером повествует о некоем городе, на окраине которого обнаруживается бездонная яма, каковую никак не удается засыпать,— отверстие, уходящее в никуда, обнажающее «ничто», на котором, оказывается, стоит этот город. Символический образ города, имеющего своим фундаментом «ничто», прочитывается достаточно внятно: это символ человеческой цивилизации, ее радикальной «негарантированности».

3

Постепенный, быть может, даже не всегда заметный для них самих сдвиг писателей-экзистенциалистов типа Носсака от гипнотической завороженности отчаянием и смертью, от садо-мазохистской погруженности в созерцание «крушения» и «небытия»— к робкой и неустойчивой, но все более отчетливо переживаемой надежде и вере — этот сдвиг был гораздо более знаменателен, чем это могло бы показаться на первый взгляд. Речь шла о существенных переакцентировках и смещениях в рамках кризисного типа сознания, происходивших по мере того, как Западная Германия, конституировавшаяся в качестве ФРГ, так или иначе справлялась с послевоенной разрухой и социально-политической дезориентацией. Первые признаки подобных изменений выразились, в частности, и в том, что увлечение сартристски-камюсовским негативизмом начало постепенно охладевать, сменяясь возрастающим интересом к основоположникам отечественной традиции экзистенциально-философского миропонимания, и прежде всего — к Ясперсу.

Основная тема, с которой вошел Ясперс в немецкое экзистенциальное сознание послевоенного десятилетия,— это вина и ответственность. Эти абстрактные категории (у Хайдеггера они назывались «экзистенциалами») философии существования получили в послевоенной Германии неожиданно конкретное, даже остро злободневное звучание. Вопрос о мере вины и ответственности немцев за преступления национал-социализма в этой стране волновал едва ли не каждого, кто жил и работал в гитлеровские времена, кто вольно или невольно, сознательно или «не задумы-

ваясь» выполнял приказы и распоряжения преступных властей,— на него-то и должна была ответить теперь экзистенц-философия, которая, казалось, была подготовлена к этому гораздо больше других способов философствования, не «тематизировавших» специально соответствующую проблематику. Вот почему тот факт, что одним из первых произведений Ясперса, написанных после войны, был трактат «Вопрос о вине» («Die Schuldfrage», 1947), нельзя считать случайным. Не удивительно и то, что ясперсовская постановка получила достаточно широкий резонанс в западногерманской литературно-художественной среде, инициировав соответствующие творческие поиски и решения. Более поразительным было то, что Ясперс оказался единственным из немецких экзистенциальных философов, сделавшим проблему «немецкой вины» важнейшей темой своего послевоенного творчества, тогда как, например, Хайдеггер, который в своем основополагающем труде «Бытие и время» («Sein unn Zeit», 1927) отвел экзистенциальной вине достаточно весомую роль, после второй мировой войны не сказал на эту тему ни одного слова. Впрочем, как мы увидим далее, и этот факт не был таким уж «беспричинным» — он имел как внутрифилософское, так и морально-политическое объяснение.

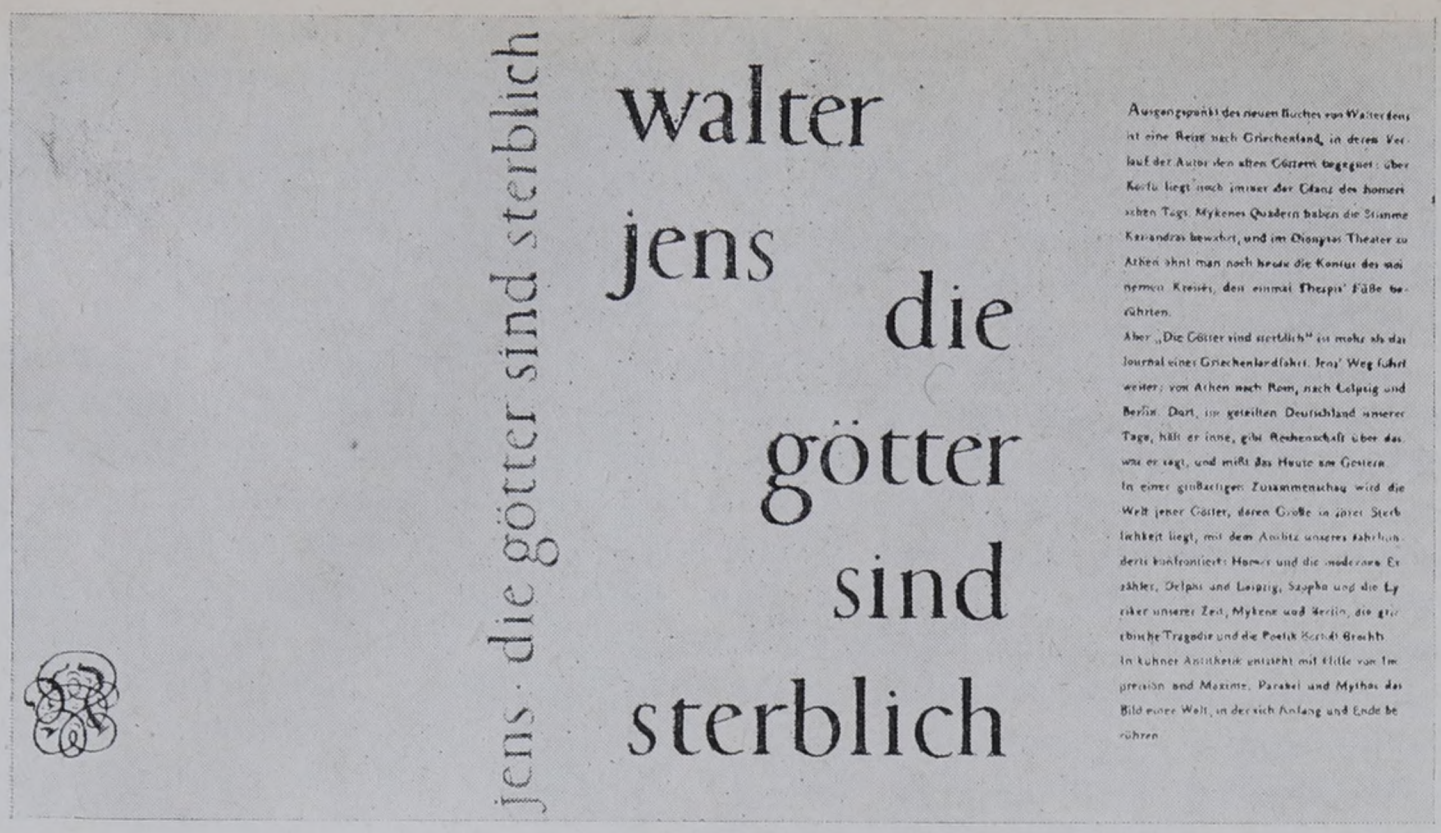
Если мы примем во внимание, что главное требование, предъявленное Сартром к «экзистенциальному герою»— например, к герою пьесы «Мухи», которая с таким успехом шла в Западной Германии во второй половине 40-х годов [7],— было требование «не раскаиваться», «не переживать» чувства виновности за содеянное, то мы вполне сможем понять, какой «раскол в экзистенциалистах» должен был вызвать вышеупомянутый ясперсовский трактат. А ведь Сартр в своих «Мухах» сказал не только это: он дал понять, что антипод «экзистенциального героя» (в данном случае Ореста) Эгист превратил чувство вины за свое преступление в чувство коллективной вины и ответственности всего населения страны, власть над которой он узурпировал, и — более того — превратил это чувство в незыблемый фундамент своего государственного правопорядка; вот почему Эгист не скрывает своего преступления, но публично кается в нем (искренне или не искренне — этот вопрос в общем не интересует автора пьесы), стремясь утвердить тем самым в народе коллективное переживание виновности и страха. И, по-видимому, этим своим ходом мысли Сартр-драматург нажил капитал среди совсем не лучшей части интеллигентной публики,— как раз среди тех, кто старался «не слышать» Ясперса — автора трактата «Вопрос о вине» до тех пор, пока это было возможно, а затем, когда все-таки пришлось «услышать», постарался сделать все, чтобы свести смысл его слов к пустопорожним банальностям.

Впрочем, справедливости ради следует отметить, что среди писателей, если не захваченных, то хотя бы «задетых» экзистенциалистской волной в западногерманской литературе, были и такие, кто не принял сторону Ясперса в вопросе о «немецкой вине» отнюдь не по соображениям консервативного порядка. В их числе можно назвать Вальтера Иенса (Walter Jens, род. в 1923 г.) [8] — молодого литературоведа-античника, дебютировавшего в 1950 г. романом «Нет — миру обвиняемых» («Nein — die Welt der Angeklagten»). В этом романе, носившем явные следы влия-

---

[7] Премьера этой пьесы в театре имени Геббеля (Западный Берлин), проходившая в присутствии автора, а также последовавшая за ней дискуссия, в которой рядом с Сартром участвовали видные представители западногерманской интеллигенции, вызывали большой резонанс и оказали несомненное влияние на направление умов, книг и спектаклей.

[8] Вальтер Иенс родился в Гамбурге. Изучал в 1941—1944 гг. классическую филологию и германистику в университетах Гамбурга и Фрайбурга. В 1950 г. он защищает работу на звание приват-доцента в Тюбингене «Тацит и свобода». С 1956 г.— профессор в Тюбингене, в 1963 — руководитель кафедры классической филологии и риторики. Перу Иенса, кроме специальных филологических исследований, принадлежит ряд романов и повестей. Он является также одним из наиболее известных и влиятельных в ФРГ литературных критиков.



Суперобложка первого издания книги Вальтера Йенса «Боги смертны».
Мюнхен, 1959

ния Кафки и знаменитых «антиутопий» XX в. (вспомним «1984» Оруэлла), явственно звучит мотив, сближающий молодого романиста с Сартром — автором «Мух». Дело в том, что в созданном воображением В. Иенса «тоталитарном государстве», которое, по идее автора, должно было предстать в качестве «идеальной модели» всех соответствующих тенденций XX в., все граждане делились на три категории: обвиняемые, свидетели и судьи—контекст, в котором понятие «вины» и «виновности» приобретало односторонне негативный смысл. В связи с этим идея освобождения от «тоталитаризма» как-то непроизвольно связывалась с перспективой освобождения людей не только от ложных и фальшивых обвинений, но и от чувства виновности вообще. И хотя сам В. Иенс и не делает подобного вывода, однако его странное равнодушие к вопросу о «немецкой вине», расколовшему писателей-экзистенциалистов на два лагеря, явно дает повод думать, что происшедшее в его романе сопряжение идеи «виновности» людей с идеологией воображаемого «тоталитарного государства» не является совсем уже случайным и независимым от особенностей миросозерцания его автора. Вернемся, однако, к общей последовательности нашего изложения и посмотрим, как представлял себе эту проблему Ясперс.

Ясперсовская постановка вопроса была радикальнейшим образом противоположна сартровской. Автор трактата считал, что все немцы вместе и — что еще более существенно — каждый из них в отдельности, взятый наедине с самим собой, со своей совестью, повинны в тех кошмарных преступлениях, которые были совершены в гитлеровские времена как в самой Германии, так и на оккупированных территориях. Пусть одни должны быть наказаны в соответствии с юридически зафиксированными законами, другие подвергнуты морально-политическому остракизму общественности, третьи осудят себя сами судом своей совести,— но каждый должен понести наказание, принять на себя свою долю вины и ответственности.

«За поступки, которые я совершаю как отдельная личность, я несу моральную ответственность,— пишет Ясперс,— причем эта форма ответственности распространяется на все мои действия — политические, военные и т. д. Высшей инстанцией, вменяющей мне эти действия в моральном плане, является совесть и люди, находящиеся со мной в коммуникации (мои друзья, близкие, все, кто интересуется моей душой). И, наконец, метафизическая вина, которая делает каждого ответственным за все бесправие в мире, в особенности за преступления, совершенные в его

время и с его ведома. Если я не сделал все, что мог, чтобы уничтожить эти преступления, значит — я их соучастник. Даже то, что я живу в то время, когда это происходит, есть уже моя вина. В этой ситуации мы должны выбирать: или без надежды на успех, без цели, безусловно, отдать свою жизнь, или остаться в живых, предпочесть вину...» [9].

Метафизическая вина связывается здесь с тем, что на языке Хайдеггера и Сартра называется «заброшенностью» человеческого существования, которое с самого начала застает себя в мире, выбранном не им, однако достаточно жестко обусловливающим всю суровую непреложность ситуаций, в которых оказывается человек. Но если Сартр, особенно ранний, склонен подчас делать отсюда вывод, что человек, «заброшенный» в чуждый ему мир, несет всю полноту ответственности не за него, а за себя, оказавшегося в нем, за свою собственную подлинность и аутентичность (отстаивая свою подлинность, он может попутно и мир этот осчастливить, как это сделал, например, Орест в «Мухах», но это, так сказать, побочный продукт «самоосвобождения» экзистенциального героя), то у Ясперса дело обстоит иначе. Сколь бы враждебным и чуждым ни представлялся мир человеку, но коль скоро он в нем живет (а ведь он мог бы и перестать «быть» в нем, покончив с собой), он прямо или косвенно, сознательно или бессознательно, явно или тайно, но все-таки примиряется с его радикальной «несовершенностью», которая неизбежна, так как это — земной мир, а не небесный. Даже если он вступил в борьбу с какими-то из наиболее вопиющих проявлений изначального несовершенства мира, ему все равно приходится оставлять неприкосновенными какие-то другие из мирских пороков,— ну, хотя бы потому, что сам он конечен и «нельзя объять необъятного». «Любая жизненная ситуация не идеальна, и если своим бытием я допускаю условия этой жизни, следовательно, принимаю ее, и это уже делает меня виновным» [10].

Как видим, из экзистенциальной свободы человека Ясперс делает вывод, диаметрально противоположный тому, что предложен автором «Мух»: экзистенциальное переживание свободы оказывается у немецкого философа тождественным переживанию вины, ответственности и раскаяния. Первым экзистенциальным актом оказывается не попытка бегства от того, что «не мною создано», не моей свободой положено в этом мире, которую предпринимает сартровский герой, но принятие на себя вины за состояние мира и раскаяние по поводу своего собственного радикального несовершенства,— во всяком случае, так видится Ясперсу проблема экзистенциального начала в свете событий, приведших Германию «на дно» отчаяния. Задача заключается не в том, чтобы просто «перечеркнуть» прошлое и «начать все заново», как если бы этого прошлого вообще не существовало, а в том, чтобы, приняв на себя всю полноту вины и ответственности за него, двинуться дальше, шаг за шагом изживая и преодолевая это прошлое в трагическом переживании раскаяния, в свете которого по-новому перестраивается и вся человеческая жизнь.

Читатель сартровских «Мух» хорошо помнит, что герой этой пьесы — чуждый раскаяния Орест, совершая убийство Эгиста и Клитемнестры, не только мстит за своего отца, убитого ими, и не только освобождает жителей Аргоса от тирана и его пособницы. Совершая тягчайшее преступление, поскольку Клитемнестра была его матерью, Орест совершает и символическую акцию: приняв на себя всю кровь, пролитую в этом городе, он освобождает его жителей от страха и вечного покаяния. Он делает их свободными в экзистенциалистском смысле, демонстрируя им, что нет никакой силы, возвышающейся над человеком, что творец нравственных норм, нарушение которых вызывает у (экзистенциалистски непросвещенного) индивида муки совести и раскаяния,— он сам, который может от-

---

[9] K. Jaspers. Die Schuldfrage. Zürich, 1947, S. 10—11.
[10] K. Jaspers. Philosophische Logik. München, 1958, S. 493.

менить эти нормы сегодня с той же легкостью, с какой сотворил их вчера (посрамив заодно и свое вчерашнее покаяние). Сравнив эту установку с ясперсовской и констатировав их коренную противоположность, естественно попытаться свести ее к противоположности ситуаций, в которых оказались, с одной стороны, автор «Мух», активный участник Сопротивления немецкой оккупации Франции, и с другой — автор «Вопроса о вине», немецкий интеллектуал, один из тех (поначалу немногих), кто считал военный разгром гитлеровской Германии и последующую оккупацию ее войсками Объединенных Наций единственной реальной перспективой спасения его народа от нацизма.

Однако, не говоря уже о том, что весьма искушенный в тонкостях моральной рефлексии Сартр не мог не представлять, каким образом его пьеса должна восприниматься в Германии после 1945 г., он должен был бы принять на себя ответственность за ее теперешнее восприятие и по соображениям чисто философского порядка; ибо прочтение немцами из оккупированной Германии сартровской пьесы, побуждавшее их сделать из нее выводы, диаметрально противоположные концепции Ясперса,— это прочтение опиралось на фактическую основу пьесы Сартра, неразрывно связанную со всей его философией. Основа же этой пьесы была такова, что она позволяла идентифицировать себя с ее «экзистенциальным героем» не только участнику французского Сопротивления, но и вчерашнему немецкому оккупанту, оказавшемуся сегодня гражданином оккупированной страны, подвластным оккупационным властям.

В чем суть этой основы, если взять ее в связи с интересующей нас конфронтацией между сартровским экзистенциализмом и ясперсовской экзистенц-философией по проблеме вины? Нас побуждают задаться этим вопросом отнюдь не абстрактные соображения, а то конкретное обстоятельство, что в связи с размежеваниями между Сартром и Ясперсом, происходившими на данном уровне, находятся соответствующие мировоззренческие тяготения и напряжения в общих рамках экзистенциалистской тенденции послевоенной литературы ФРГ.

Противоположность сартровского и ясперсовского отношений к проблеме вины и раскаяния коренится в глубоком различии понимания фундаментальных категорий философии существования у Сартра и Ясперса. Сартровский герой не может и не должен чувствовать раскаяния за свои поступки, коль скоро он совершает их, опираясь на одну лишь свободу (т. е. ничто) и не имея над собой никакой более высокой инстанции, по той причине, что в сфере аутентичного экзистенциального акта для него вообще не существует прошлого, даже если оно — результат «выбора», только что совершенного (но уже совершенного!) этим героем.

У Ясперса все обстоит иначе. Его экзистенциальный герой знает, что над ним есть нечто неизмеримо более высокое, чем он, хотя он не может сколько-нибудь определенно сказать, что же это такое, хотя и уверен: это не бог в конфессиональном смысле слова. И уже одно это обстоятельство снимает претензии сартровского героя, ставящие его в один ряд с ницшеанским сверхчеловеком. Герой Ясперса принимает свою «конечность» и «фактичность», а вместе с тем и всю неизбежность своего бытия-в-мире (и прежде всего бытия-с-другими-людьми) гораздо более серьезно, чем сартровские персонажи. В отличие от этих последних, он хорошо знает, что в отношении к чему-то безгранично более высокому, чем человек, каждый из людей находится в принципиально одинаковом положении. Хотя это более высокое (Ясперс предпочитает называть его «трансценденцией») и открывается каждому человеку абсолютно уникальным образом — через его «экзистенцию», через его непередаваемое другому «я — есть»; и хотя каждый расшифровывает то, что ему открывается при этом, на свой особый манер,— несмотря на все это, индивид у Ясперса не может чувствовать себя абсолютно свободным творцом моральных норм, по которым ему предстоит судить свое поведение, свою жизнь. В лучшем случае он — такой же сотворец этих норм, как и все остальные; а тем самым он заранее предполагает возможность не только

судить себя самому, но и позволить сделать это другим, и позволить не только на основании того закона, который он сам положил над собой, но и на основании того закона, которому подлежат все члены сообщества людей.

Любопытны и некоторые другие выводы, предполагаемые этим ясперсовским постулатом,— выводы, находящиеся в еще более близком отношении к литературно-художественным процессам. В отличие от Сартра, у которого утверждение об абсолютной свободе каждого экзистенциального акта с неизбежностью ведет к превращению человеческой личности в простую совокупность таких актов и к отказу от самого понятия личности как теоретически бессодержательного, Ясперс, постулирующий «трансценденцию», тем самым обеспечивает и преемственность в рамках экзистенциальной сферы индивида и соответственно целостность личности. Экзистенциальный же герой Сартра (и тех немецких писателей, которые заимствовали его методу) живет экстазами — актами «экзистирования», выхода в ничто; причем каждый из этих экстазов осуществляется им так, как будто он только родился на свет и не имеет никакого прошлого (иначе этот экстаз не был бы абсолютно свободным),— он действует, «не помня себя» в буквальном значении этих слов. Вот почему в произведениях Сартра и сартристов (все равно — французские они или немецкие) нет — и в принципе не должно быть! — ни характеров, ни просто личностей, поскольку личность — это единство, целостность всех ее интенциональных актов, а именно она-то и отвергается автором «Бытия и ничто». Этому ходу мысли и противостоял экзистенц-философ Ясперс, когда настаивал на соотнесенности экзистенции с «трансценденцией».

Как видно, чувство виновности и раскаяния, которое Ясперс хотел пробудить в каждом человеке, углубив его до сознания «метафизической вины», нужно было не столько властям предержащим (как это казалось автору «Мух), сколько самому человеку: чтобы он не потерял себя, утратив свою преемственность с самим собою, не распылялся в дурную бесконечность не связанных друг с другом актов. Даже если это и крайне мучительное чувство, напоминающее подчас орла, выклевывающего печень Прометею, все равно человек не вправе убегать от него, если он хочет сохранить основу своей «самости», основу того, что позволяет человеку говорить о себе в первом лице единственного числа — «я». Таким образом более резко выявляется существенное отличие ясперсовской «экзистенциальной» перспективы от сартровской.

Итак, в рамках одного и того же умонастроения перед немецкими писателями открывались по крайней мере два способа толкования «аутентичности» человеческого бытия, каждый из которых получал своих сторонников в писательской среде ФРГ. Один способ, упирающийся в конечном счете в «отчаянное» богоборчество, в экзистенциалистскую «мораль двусмысленности», требующую от человека, чтобы он поступал абсолютно свободно, но в то же самое время твердо знал, что никаких абсолютов нет и единственный абсолют — это ничто. И другой способ,— предполагающий киркегоровский «путь отчаяния», толкуемого прежде всего как «раскаяние», переживание человеком всех уровней своей собственной вины — от эмпирического (вина уголовная и политическая) к духовному (вина этическая) и еще глубже — к онтологическому уровню (вина метафизическая) — путь, в конце которого обретается не ничто, а трансценденция, превращающая дурную бесконечность экзистенциального своеволия в истинную бесконечность подлинной экзистенциальной свободы, знающей, что она лишь путь: путь к высшему.

Тяготением к этой второй перспективе в известной степени отмечены произведения Гейнца Риссе (Heinz Risse, род. в 1898 г.) [11], например, его романы «Когда дрожит земля» («Wenn die Erde bebt», 1950), «По-

---

[11] Гейнц Риссе родился в Дюссельдорфе. Сын врача; был солдатом в первую мировую войну. Изучал политэкономию и философию в Марбурге, Франкфурте-на-

том наступил день» («Dann kam der Tag», 1953), «Дальнее плавание и нечестная игра» («Grosse Fahrt und falsches Spiel», 1956), в которых явно доминирует проблематика вины и ответственности. В первом из них идет речь о человеке, сводящем счеты со своей совестью в ожидании приговора по обвинению его в убийстве собственной жены. Во втором повествуется об исповеди бывшего «делового человека», к концу жизни раскаявшегося по поводу жестокости и беспринципности средств, с помощью которых он вырвался из бедности и достиг успеха и видного положения в обществе. В третьем рассказывается о нечестной игре одного из потерпевших кораблекрушение матросов, приводящей к гибели его товарища по несчастью, и о возмездии, таящемся в самом этом преступлении. В каком-то отношении все они (в особенности первый) представляют собой вариации на тему «Процесса» Кафки, если согласиться с тем, что «экзистенциальной» темой этого произведения является «процесс», который ведется над человеком от имени его же собственной совести — хотя от нее-то он и пытается избавиться, либо убежав от нее, либо обманув ее, либо заглушив ее. Кстати, именно так понятая тема «судебного процесса», совершаемого совестью, вообще характерна для немецкой литературы, движущейся в русле рассматриваемой перспективы решения вопроса о вине — все равно, является ли она индивидуальной виной или виной целого народа.

Надо сказать, что эта вторая перспектива с самого начала вела за ограниченные пределы, очерченные философией существования, выводя на уровень более широкого идейного горизонта. Вот почему те немецкие писатели, которым была близка ясперсовская постановка проблемы «немецкой вины» и «национального раскаяния», как правило, уже не могут быть отнесены к строго экзистенциалистскому течению в западногерманской литературе, хотя и не могут быть рассмотрены совсем безотносительно к выраженному им умонастроению и кругу идей. В этой связи можно было бы назвать Зигфрида Ленца, чья одержимость проблематикой «немецкой вины», проходящей через многие его романы, делает его очень близким по духу трактату «Вопрос о вине». Характерно, что углубление в проблему вины, трактуемую в экзистенциалистском ключе, с логической неизбежностью вызывает у Ленца особый интерес к тому, что в философии существования называется «пограничной ситуацией» — ситуация, в которой раскрываются трагические конфликты человеческой экзистенции, раскрывается изначальная, онтологическая виновность человека, являющаяся источником всех его повседневных провинностей и преступлений.

Правда, конечная человеческая экзистенция не в состоянии вместить всей абсолютности и бесконечности того содержания, которое актуально дано в трансценденции: потому-то оно открывается ей лишь частично и косвенно — в том, что Ясперс называет «шифрами трансценденции». Стремясь разгадать эти «шифры», человек уясняет для себя истинный смысл того, что было сообщено его экзистенции в «пограничной ситуации», однако по необходимости уясняет это условным, относительным образом — причина, по которой и искусство (литература), находящееся под влиянием аналогичного хода мысли, не стремится до конца исчерпать и артикулировать смысл таких ситуаций, оставляя за ними фон непостижимой тайны. Отсюда специфическое тяготение немецких писателей, оказавшихся под впечатлением экзистенц-философского учения о «шифрах», к редуцированной иносказательности, к «параболе», к косвенной, притчеобразной манере построения своих произведений, заранее ориентированной на «неисчерпаемость» смысла описываемых в них ситуаций. Значительную дань этому формальному приему отдал, кстати, и Ленц, у кото-

---

Майне и Гейдельберге. Долгие годы провел за границей; с 1922 г. работал ревизором-экономистом, живя в г. Золингене; после второй мировой войны — активный деятель западногерманского центра ПЕН-клуба. Его перу принадлежит значительное число романов, рассказов и критико-публицистических эссе.

рого преимущественный интерес к «пограничным ситуациям» соседствует со склонностью к их параболическому освещению.

Следует, впрочем, отметить, что, хотя ясперсовское учение о «шифрах трансценденции» и дает наиболее ясный философский ключ к пониманию тяготения экзистенциально ориентированных писателей к параболе — притчеобразной форме повествования, оно характерно не только для авторов, склоняющихся к ясперсовской версии философии существования. Тяготение к параболе вполне соответствует и хайдеггеровски-сартровскому различению в человеческом существовании «подлинного» и «неподлинного» его аспектов, его «внутримирового» бытия и бытия «перед лицом смерти» (Хайдеггер) или в ситуации «абсолютно свободного выбора» (Сартр). Ибо и у этих двух мыслителей первый из двух аспектов представляется невыразимым на языке повседневных жизненных реалий, а потому предполагающим косвенные способы его высветления и прояснения, лишь намекающие на него — путем обращения к достаточно далеким от него аналогиям и иносказаниям. Обращение к параболическому методу литературно-художественного творчества характерно, например, и для Носсака со свойственной ему игрой на противоречивом сочетании документальной точности и символического обобщения (см. его «Спираль. Роман бессонной ночи» — произведение, слагающееся из пяти прозаических «парабол»). Обращение к этому приему двуслойного повествования, характеризующемуся одновременно документализмом и символизмом, натурализмом и мифологизмом, которые все время меняются местами, как бы высвечивая друг друга изнутри, играет большую роль в творчестве Рена, Риссе, Иенса.

Что касается Иенса, то он дал и теоретическое обоснование этому художественному приему, отчасти уже выведя его за пределы специфически экзистенциалистского мифа о человеке и его природе и связав с социально-культурными процессами, происходящими на Западе. В книге «Боги смертны» («Die Götter sind sterblich», 1959), равно как и в примыкающих к ней литературно-критических статьях и исследованиях, Иенс говорит о том, что современный мир, ставший совершенно обозримым для человека, предстал тем не менее как совершенно чуждый для него, а потому — непостижимый. По этой причине на смену традиционному познанию (и соответственно миметическому отражению этого мира в искусстве) должно прийти толкование этого мира: интерпретация космоса, явление которого пугает человека как что-то абсолютно внешнее ему. Это истолкование представляется Иенсу синтезом «поэзии науки» и «лирического сознания», опирающимся на язык, в котором «логика образного» идет рука об руку с «иронической созерцательностью» [12]. Форма такого истолкования, которое уже не может опереться на единство «пространства опыта и царства поэзии» и не претендует на создание картины мира в целом,— это малая форма, по необходимости фрагментарная и отрывочная, сводимая к параболической формуле.

Любопытно, что именно эта идея, последовательно примененная к проблеме романа, привела Иенса к выводу о несостоятельности самой романной формы, на месте которой оказался у него некий кентавр: бесконечный диалог между критиком-литературоведом и писателем-романистом — диалог о романе, которому так и не суждено было быть написанным (см. его «Господин Мастер» — «Herr Meister», 1963). Акцент на «исторически необходимой» параболичности новейшего западного искусства с неизбежностью вел к скептическому разложению крупных литературно-художественных форм.

Вернемся к З. Ленцу. В общем контексте повествования об экзистенциалистской волне в литературе ФРГ он интересен с еще одной точки зрения. По произведениям Ленца можно с большой степенью определенности судить о том, как писатель, оказавшийся поначалу в магическом кругу экзистенц-философских идей и тем, постепенно выходит из этого

---

[12] W. J e n s. Die Götter sind sterblich. Pfullingen, 1959, S. 32.

круга. Хотя у него и сохраняется преемственность исходной проблематики, особенно той, что концентрируется вокруг вопроса о «немецкой вине», однако проблематика эта получает новое толкование, все более решительно отдаляющее этого писателя от философии существования. Ибо в решениях, предлагаемых Ленцем, отчетливо ощущается сдвиг в сторону от отвлеченного «онтологизма», завороженного ощущением извечности экзистенциальной драмы человеческого бытия, к социологической конкретизации «предельных ситуаций». Причем самое интересное здесь то, что эволюция Ленца отразила не только общую эволюцию умонастроений в ФРГ, но и сдвиги, происходившие в собственных пределах философии существования.

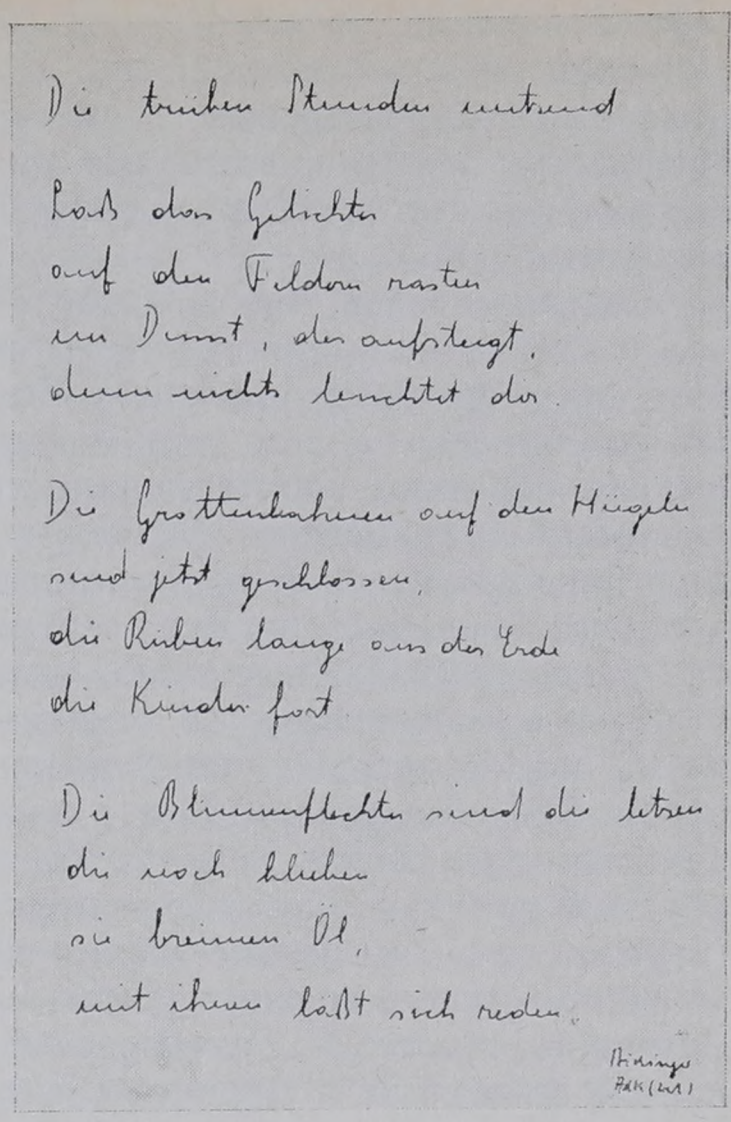
Дело в том, что вслед за Сартром, двигавшимся на протяжении послевоенного десятилетия от левого экзистенциализма к «неомарксизму», и за Ясперсом, проделавшим показательную эволюцию от трактата о вине к книге «Куда движется ФРГ» («Wohin treibt die Bundesrepublik», 1966), которая была поднята на щит «новыми левыми», существенным образом политизировались и радикализировались и некоторые из вчерашних писателей-экзистенциалистов, а кое-кто из них оказался в числе приверженцев идеи «нового левого» бунта против «позднекапиталистического истеблишмента». В этой связи в рамках экзистенц-философского литературно-художественного устремления произошли определенные расколы и размежевания, на фоне которых на гребень (уже начинавшей спадать) экзистенциалистской волны всплыла фигура Хайдеггера, ранее несколько потесненного его более радикально (Сартр) или более либерально (Ясперс) настроенными конкурентами, боровшимися за монопольное обладание «испанским наследством» философии существования.

4

Надо сказать, что Хайдеггер не был склонен мириться с тем положением вещей, при котором ему отводилась второстепенная роль в послевоенном экзистенциалистском «штурм-унд-дранге» — роль «проштрафившегося» философа, запятнавшего «философию свободы» двусмысленными взаимоотношениями с тоталитарным деспотизмом Гитлера. Еще в 1947 г. он выступил со знаменитым «Письмом о гуманизме» («Brief über den Humanismus») против Сартра, который как раз тогда находился в зените своей международной славы и популярности. Перед основоположником экзистенциального способа философствования стояла достаточно трудная задача. Лучше, чем кто бы то ни было, понимавший, сколь многим Сартр обязан таким его работам, как «Бытие и время» и «Что такое метафизика?» («Was ist Metaphysik?», 1929), Хайдеггер должен был истолковать свою экзистенц-философию так, чтобы доказать, что между нею и сартровским экзистенциализмом нет ничего общего. Этой цели, которая была связана с хайдеггеровским стремлением радикальным образом переориентировать немецкую философию существования вообще, Хайдеггер пытался достичь, акцентируя тот поворот (Kehre), что действительно произошел в его идейной эволюции еще в 30-х годах.

Смысл хайдеггеровского поворота, в результате которого его экзистенц-философия приобрела новый облик, повергнув в состояние недоумения многих из его последователей (таких, например, как Карл Лёвит — один из многообещающих его учеников), заключался в следующем. В своих основополагающих работах «Бытие и время» и «Кант и проблемы метафизики» (так же как и в докладе «Что такое метафизика?»), в которых отчетливо прослеживаются истоки всего того, что Хайдеггер отверг впоследствии как экзистенциал-«изм», немецкий философ рассматривал «бытие» с точки зрения человека как единственного существа, которому оно «дано» как таковое, становясь предметом его экзистенциальной «заботы». В этойо связи Хайдеггер делал особый акцент на специфичности человеческого бытия (Dasein): на его «конечности» и постоянной соотнесенности со своим собственным «ничто» (бытие перед лицом

смерти), что делало основным мотивом хайдеггеровского философствования гамлетовское «Быть или не быть?» — вопрос, ставший центральным в экзистенциализме. После же поворота Хайдеггер ставит проблему иначе: он не «бытие» рассматривает с точки зрения человека (и на «примере» человеческого бытия), рискуя так и не дойти до бытия самого по себе — ситуация, из которой экзистенциализм сделал достаточно последовательные выводы, а наоборот — самого этого человека рассматривает с точки зрения «бытия». Переакцентировка, в результате которой тема «конечности» человеческого бытия и связанного с нею «ничто», обнаруживавшего определенную тенденцию «онтологизироваться», приобретя самостоятельное значение, исчезает из хайдеггеровских размышлений.


Die trüben Stunden entsend
Laß das Gelichter
auf den Feldern rasten
im Dunst, der aufsteigt,
denn nichts leuchtet dir.

Die Grottenbahnen auf den Hügeln
sind jetzt geschlossen,
die Rüben lange aus der Erde
die Kinder fort.

Die Blumenflechter sind die letzen
die noch blieben
sie brennen Öl,
mit ihnen läßt sich reden.

Автограф стихотворения Ильзы Айхингер «Используя сумеречное время»

Если Ясперс — в противоположность Сартру и его немецким поклонникам — ограничивает произвол человека, ставя над ним «трансценденцию», то Хайдеггер — автор «Письма о гуманизме» — недвусмысленно стремится к тому, чтобы «ограничить» ясперсовскую «трансценденцию», подняв над нею «бытие»: вопрос о боге и соответственно «трансценденции» ставится им в зависимость от «бытия» и его «судьбы». Явно отходя от своего прежнего представления об отношении человека к бытию, в котором последнее ставилось почти в такую же зависимость от первого, как бог — в одном из стихотворений «Часослова» Рильке — от верующего в него человека. Хайдеггер со всей возможной для него решительностью настаивает теперь на абсолютном «приоритете» бытия как такового по отношению к человеческому бытийствованию («эк-зистированию»). Бытие, как оно характеризуется в «Письме о гуманизме»,— это уверенная в себе, «спокойная мощь возможного» — совокупность всех возможностей; это то, что обеспечивает гарантию и истину всему сущему, всему, о чем можно сказать «это — есть». Это и есть та сила, что «забрасывает» человека в его «экзистенцию» (чтобы отгородиться от сартровского толкования этой категории, Хайдеггер раскалывает им же самим введенное слово «экзистенция» надвое: «эк» и «зистенц»).

Хайдеггер выступает как антипод экзистенциализма (а заодно и противник всего того, что вело в направлении к нему в хайдеггеровских воззрениях конца 20-х — начала 30-х годов): если для экзистенциализма человеческая свобода заключается в непримиримой борьбе со своей собственной судьбой, принимающей облик вязкой и засасывающей его «фактичности», то для автора «Письма о гуманизме» если еще и следует говорить о свободе — с большим риском впасть в субъективизм, то только в аспекте «прислушивания» к бытию, «послушания» судьбе бытия. Бытие, забросившее человека в его «здесь»-и-«так», предоставляет ему только одну возможность самореализации — следование тому, что дано ему в этом «здесь» и этом «так» как его историческая судьба, она же истина самого бытия. Таким образом, «снимается» вся этическая проблематика философии существования, а тем самым и проблема человеческой вины и виновности вообще, не говоря уже о «немецкой вине»: этика, на которой экзистенц-философия заработала немалый капитал, заменяется фило-

софией истории, истолкованной «бытийственно-исторически» — как историческая судьба самого бытия. Причина, по которой Хайдеггер перестал интересоваться вопросом о том, что человек делает со своим бытием, сосредоточив все свое внимание на другой проблеме: что бытие («судьба бытия») делает с человеком, его безымянным пастырем и в то же время слепым орудием.

Нельзя сказать, чтобы автор «Письма о гуманизме» был с самого начала адекватно понят — пусть не в литературно-художественной, но хотя бы в философской среде. Во-первых, он сам достаточно основательно позаботился о том, чтобы скрыть основные свои интенции: удачно выбрав образчик экзистенциалистского «гуманизма», в котором субъективистски-анархистское богоборчество должно было привести к отрицанию истинных основ человечности, Хайдеггер мог даже пококетничать защитой последней против сартровского нигилизма; и те, кому претил экстремистский субъективизм экзистенциалистов, могли проглотить хайдеггеровскую пилюлю, не заметив действительное содержание, скрывавшееся под ее подслащенной поверхностью. Во-вторых, сама философская среда ФРГ (не говоря уже о литературно-художественной) не была достаточно зрелой для того, чтобы понять далеко идущий смысл хайдеггеровской критики экзистенциализма, который, по словам автора «Письма о гуманизме», не постиг всей важности «исторического измерения» человеческого существования. Однако пафос хайдеггеровского «Письма о гуманизме», вполне недвусмысленно воспринимаемый в обстановке ожесточенной полемики о «немецкой вине», был быстро разгадан как сторонниками, так и противниками Хайдеггера в экзистенциально-философской среде: основоположник философии существования не считает серьезной эту полемику по той причине, что «виновниками» исторических свершений являются не отдельные люди, и даже не нации, а... судьба бытия.

Это обстоятельство, лишь укрепившее за Хайдеггером славу глубоко консервативно (если не тайно пронацистски) и отчаянно пессимистически настроенного мыслителя, отнюдь не способствовало тому, чтобы споры, вызванные «Письмом о гуманизме», действительно отвечали существу поднятых в нем проблем. Бывший ученик Хайдеггера Карл Лёвит, поместивший в сартровском журнале «Тан модерн» (1947) антихайдеггеровскую статью, из которой выросла затем целая книга «Хайдеггер. Мыслитель в скудное время» («Heidegger. Denker in dürftiger Zeit», 1953), увидел в хайдеггеровском «повороте», получившем дальнейшее углубление и радикализацию в «Письме», логическое следствие перехода на пронацистские политические позиции, происшедшего еще в 1933 г. Сам же этот переход, в свою очередь, Лёвит считает результатом победы в миросозерцании Хайдеггера «исторически-эсхатологического» мотива, исподволь нараставшего в творчестве автора «Бытия и времени».

Так думали об авторе «Письма о гуманизме» леволиберально (и леворадикально) настроенные немецкие приверженцы философии существования, сделавшие однозначный вывод против Хайдеггера в пользу Сартра,— факт, который отнюдь не мог способствовать популярности Хайдеггера в западногерманской писательской среде первых послевоенных лет. Если в эти годы среди немецких писателей-экзистенциалистов и были авторы, которых можно было бы сблизить с хайдеггеровской версией философии существования, то они ориентировались на Хайдеггера — автора трактата «Бытие и время», но не на того, каким этот мыслитель стал после своего «поворота»: поздний Хайдеггер с трудом осваивался с философами, не говоря уже о литераторах. Писателем, гораздо более близким по своей проблематике к Хайдеггеру, чем к Сартру или Ясперсу, можно считать Иенса Рена (Jens Rehn, настоящее имя Otto Jens Luther, род. в 1918 г.), в центре внимания которого стояла проблема смерти («ничто»). Наиболее показательным в этом отношении является его роман «Ничто в поле зрения» («Nichts in Sicht», 1954), повествующий о двух потерпевших кораблекрушение и умирающих от жажды, так как они оказались посреди океана в резиновой лодке: в пределах их видимости

не было ничего, кроме смерти. То же всматривание в «ничто» смерти — так, как если бы при этом раскрывалась истинная тайна бытия,— характеризует и два других романа этого отчаянно пессимистически настроенного автора — «Огонь в снегу» («Feuer im Schnee», 1956) и «Дети Сатурна» («Kinder des Saturn», 1959). Второй из названных романов повествует о «предельной ситуации» трех людей, оставшихся в живых после взрыва водородной бомбы; после долгой жизни в бункере они возвращаются на поверхность земли, чтобы найти там свою смерть.

Но, пожалуй, еще более близким по своему внутреннему смыслу хайдеггеровской версии философии существования следует считать творчество Ильзы Айхингер (Ilse Aichinger, род. в 1921 г.)[13] — факт, в констатации которого единодушны как сама писательница, неоднократно апеллировавшая к хайдеггеровским экзистенциалам (и даже посвятившая стихотворение ему самому, кстати написанное в манере позднего Хайдеггера), так и ее критики. В центре ее творчества — проблематика «конца», «конечности» человеческого существования и соответственно проблема смерти, равно как и проблема бытия (и творчества) перед лицом смерти. Как пишет в своей диссертации об И. Айхингер западногерманский литературовед А. Фридрихс, излагая собственные мысли писательницы, последняя не может в своем творчестве игнорировать свой «опыт близкой смерти»; и ей ничего не остается, кроме как положить этот опыт в основу своего творчества, приняв его в качестве исходного пункта, «чтобы вновь открыть жизнь для себя и для других» [14]. Жизнь, человеческое существование раскрывается, таким образом, под углом зрения его «конечности»: «конца» жизни, рассмотренного как ее последняя цель и — в этом качестве — как истинное ее начало.

Смерть составляет основной фон и — более того — самое существенное содержание единственного романа И. Айхингер «Бóльшая надежда» («Die grössere Hoffnung», 1948), с которым она вошла в западногерманскую литературу. Как пишет исследовательница творчества Айхингер, роман этот, повествующий о маленькой девочке по имени Эллен, описывает путь от «ее большой надежды» — уйти от ужаса войны и одиночества, на которое она обречена как полуеврейка, до скачка в «бóльшую надежду» — смерть» [15]. Все основные состояния ребенка, описываемые в романе,— сон, игра, тоска по умершей бабушке и т. д., оказываются внутренне связанными со смертью, более того — ее различными персонификациями, ее «шифрами»; она же предстает в романе как залог не только избавления от мучений, но и подлинной свободы: свобода — это звезда, светящая человеку, но она же и символизирует его смерть.

Кладя эту идею в основу не только содержания, но и метода творчества, И. Айхингер выводит отсюда и основной принцип формы: «...форма никогда не возникает из чувства гарантированности, но всегда — перед лицом конца» [16]. Этот род «чувства формы», переживаемого как «чувство конца» («бытие перед лицом смерти» — основной хайдеггеровский «экзистенциал»), нашел свое еще более последовательное выражение, чем в романе «Бóльшая надежда», в рассказе «Зеркальная история» («Spiegelgeschichte, 1948). Героиня этого рассказа, молодая девушка, взятая писательницей «в момент» смерти, заново переживает всю свою жизнь как бы «в обратном порядке» — как свое собственное зеркальное отражение. Такое постижение жизни, естественно (с точки зрения экзистенциализма), оказывается более истинным и адекватным, чем обычное, осуществляе-

---

[13] Ильза Айхингер родилась в Вене. В 1945 г. начала изучать медицину в Венском университете и одновременно работала редактором в издательстве «Фишер-ферлаг» в Вене, а затем во Франкфурте-на-Майне. В 1948 г. вышла в свет ее первая книга (роман), за которой последовали многочисленные рассказы и радиопьесы. Айхингер — член Западноберлинской Академии искусств и лауреат ряда литературных премий, в том числе «группы 47» (1952) и Баварской Академии (1961).

[14] A. Friedrichs. Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichinger. Münster, 1970, S. 3.

[15] Там же, стр. 19.

[16] I. Aichinger. Die Vorrede zu dem Band «Rede unter dem Galgen».— «Die Literatur», N 6 (1.6.1952).

мое в ходе нормального течения жизни: только постигнув свою жизнь под углом зрения смерти — так сказать, сквозь ее магический кристалл,— девушка постигает наконец подлинную тайну этой жизни — свою вину.

«Мгновение» смерти оказывается в рассказе как бы вынесенным за пределы времени и пространства — единственно доступным для человека, единственно реальным для него «явлением» чего-то потустороннего человеческому миру, хотя в общем-то и не относящегося к «потустороннему миру»: ведь таковой не предполагается хайдеггеровской онтологией «конечного бытия». Не видя никакого иного бытия, кроме «конечного», экзистенциальный философ (а за ним и писательница экзистенциальной ориентации) не может предложить в качестве «трансценденции» ничего иного, кроме самого «момента» смерти: ибо это — тот самый момент, в котором всякая «конечность» достигает своего кульминационного пункта, своего высшего напряжения и, следовательно, «просветления», «катарсиса». Вот причина не только айхингеровской «зачарованности» смертью, но и своеобразной идеализации смерти, превращения переживания смерти в своеобразное мистериальное действо,— впрочем, в достаточной мере зашифрованное вследствие эзотерической манеры писать.

Любопытно, однако, что по мере того, как становился все более очевидным переход позднего Хайдеггера от «онтологии конечного», предложенной на рубеже 20—30-х годов, к онтологии исторического бытия, соотнесенного не с индивидуальным человеческим существованием, а с языком, носителем которого является нация или народ, в творчестве И. Айхингер также происходит определенный поворот: проблематика смерти вытесняется проблематикой языка — он становится главным «действующим лицом» айхингеровского творчества. «Тексты», которые пишет теперь И. Айхингер (предпочитая — и не без основания — не называть их рассказами или новеллами), претендуют на самостоятельную значимость: их языковая структура становится их основным содержанием. Эти «тексты» уже не есть воспроизведение событий, происходящих с людьми; их автор претендует на то, что они, так сказать, уже сами себе события: события, совершающиеся «с языком» и «в языке». Тем самым, как резонно свидетельствует исследовательница творчества Айхингер, «язык получает преимущество перед миром» [17]. Так в творчестве писательницы-экзистенциалистки получает воплощение хайдеггеровская идея относительно «творчески-бытийственной» роли языка, по отношению к которому отдельный автор предстает лишь в качестве его послушного орудия.

Согласно А. Фридрихс, уже в рассказе «Мой зеленый осел» цель авторского «говорения» заключается не в том, чтобы найти аналогию между словами и вещами (соответствующую отношению последних между собой), а в том, чтобы «создать вещи в самом языке» — вещи самого языка: одной из них, этих «языковых вещей», и является сам «зеленый осел», существующий не в эмпирической реальности, а в реальности самого языка,— и только в ней. Эта тенденция нарастает в творчестве И. Айхингер — от сборника «Где я живу» («Wo ich wohne», 1963), в котором помещен только что названный рассказ, к сборнику «Элиза, Элиза» («Eliza, Eliza», 1965). Здесь «тексты» все дальше и дальше уходят от «внеязыковой» реальности, т. е. реальности, существующей вне зависимости от того, как она будет постигнута и высказана в языке. Подобно «кукле» — главному «действующему лицу» одноименного рассказа из последнего сборника,— они не заключают в себе ничего (или почти ничего), что не сводилось бы к материалу искусства: т. е. в данном случае к языку; это — истории, рассказываемые языком... о нем самом, о событиях его «внутренней жизни». Слово становится здесь самой главной вещью, оно «вещает» только о самом себе. И, как это ни парадоксально на первый взгляд, в конце этого пути к «самоговорящему бытию» (ибо оно уже до неразличимости отождествляется с языком — путь, по которому движется Айхингер вослед Хайдеггеру,— «стоит молчание».

[17] A. Friedrichs. Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichinger. Münster, 1970, S. 3.

5

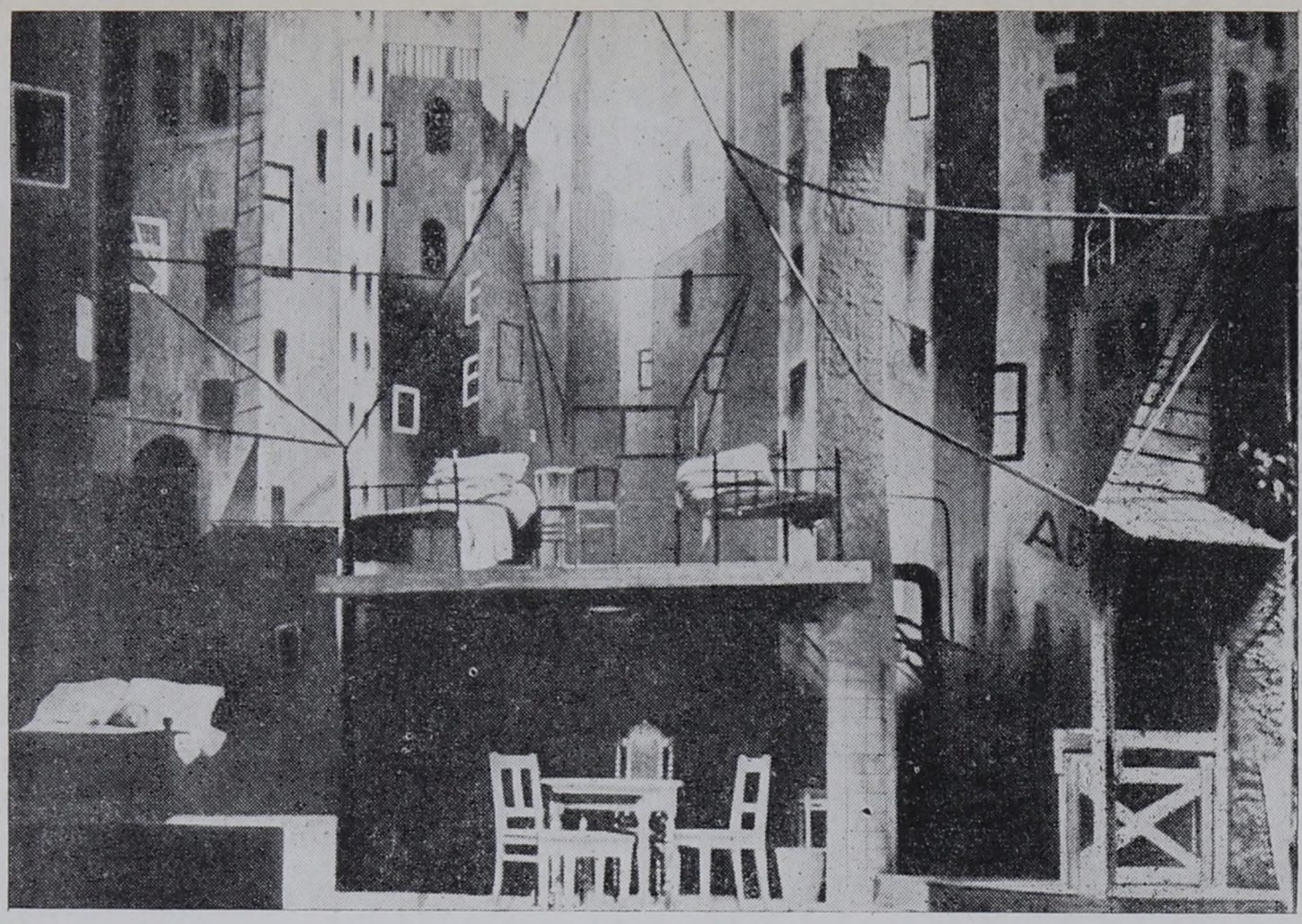
Новый облик, в котором Хайдеггер предстал перед читающей западногерманской публикой как автор «Письма о гуманизме», отталкивал от его версии экзистенц-философии только поначалу, и главным образом тех из интеллектуалов либеральной или радикальной ориентации, кто более или менее однозначно связывал хайдеггеровскую метаморфозу с его пронацистским политическим прошлым. Однако по мере того, как в произведениях Хайдеггера, публиковавшихся в 50-х годах, открывалось новое содержание, несводимое к политическим грехопадениям основателя философии существования, интерес к нему начал возрастать снова, причем не в одних только консервативно настроенных кругах. Дело в том, что в этих работах широко раскрывался мотив, который мог остаться недостаточно оцененным в «Письме о гуманизме», где он был уже намечен, но не получил необходимого развития. Речь идет о подчеркивании «онтологически-бытийственного» значения искусства, прежде всего словесного искусства — поэзии, которая (наряду с философией, точнее, «мышлением», разумеется, хайдеггеровского типа) оказывалась наиболее адекватным способом самообнаружения «истины бытия». «Интенция», которая, разумеется, не могла не импонировать художникам слова, подготовленным к ее благожелательному приятию всей немецкой романтической (и неоромантической) традицией.

Возвышение роли поэзии идет у позднего Хайдеггера рука об руку с выдвижением на передний план языка, что, в свою очередь, происходит как раз по мере того, как в хайдеггерианстве происходит переакцентировка со «здесь-бытия» на Бытие, а мотив человеческой конечности вообще утрачивает силу. Чем меньше значения придает автор «Письма о гуманизме» человеческой «экзистенции», которая во всех своих измерениях оказывается фатальным образом обусловленной Бытием, тем большую роль начинает играть язык — как едва ли не самый «бытийственный» аспект человеческого существования, как то, в чем, говоря гегелевским языком, «снимается» конечность человеческого существования, а вместе с тем и экзистенциалистски понятая свобода, имеющая своим трамплином ничто. Язык характеризуется Хайдеггером как «дом бытия», как «жилище» его истины, а благодаря всему этому — как «обитель» человеческой сущности, которая ведь есть не что иное, как причастность человека Бытию.

В связи с тем что язык получает таким образом «бытийственно-онтологическую» нагрузку, главной задачей поэта и мыслителя (а вернее — поэта-мыслителя и мыслителя-поэта) становится прислушивание к языку, к тому, как бытие, «освещаясь» в языке, разворачивается в «мир», становящийся «судьбой» человека. Эта хайдеггеровская мифологема миротворящего языка, хранимого поэтом, внимающим ему точно так же, как в христианскую эпоху святой внимал божественному откровению, не могла не производить магического впечатления по крайней мере на часть западногерманских писателей. Тем более что сам Хайдеггер в произведениях, увидевших свет в 50-е годы, дал целый ряд если не вполне понятных и вразумительных, то во всяком случае достаточно впечатляющих примеров того, как поэзия может быть истолкована с вышеупомянутой точки зрения. Хайдеггеровские толкования стихов Гельдерлина и Рильке, Стефана Георге и Тракля [18], проникнутые одним и тем же стремлением показать, что языком настоящего поэта говорит «само бытие», возвещающее судьбу эпохе,— всему тому «миру», который застал поэт, подняли целую волну соответствующих толкований не только в философии, литературоведении и литературной критике, но — что не менее существенно — послужили импульсом к возникновению соответствующих тенденций

---

[18] См.: M. Heidegger. Holzwege. Frankfurt a/M., 1950; «Unterwegs zur Sprache». Pfullingen, 1959.



Эскиз декорации В. Знаменачека к постановке пьесы А. Камю «Осадное положение» в Мюнхенском Камерном театре в 1950 г.

западногерманской поэзии 50-х годов, ощутившей повышенную склонность к «пифизму».

Как видим, общая тенденция, шаг за шагом выводившая философию существования за свои пределы (вспомним эволюцию Сартра и немецких сартристов к «неомарксизму», а также радикальную политизацию философии Ясперса), не обошла и Хайдеггера. Его экзистенц-философия предстала в 50-х годах как своеобразная — герменевтическая — философия истории: история западного «мира», представлявшаяся автору «Письма о гуманизме» как единый процесс усугубляющегося «забвения бытия», т. е. нигилизма. Соответственно и влияние Хайдеггера на немецких писателей и поэтов не ограничивалось узким кругом «экзистенциалистски» настроенных авторов. Так что теперь немецкий сартризм, с одной стороны, и хайдеггерианство — с другой, противостояли друг другу уже не как два ответвления одного и того же общего потока «экзистенциалистских» умонастроений как в философии, так и в литературе. Сартризм, превратившийся к концу 50-х годов в наиболее крайнюю версию «неомарксизма», и хайдеггерианство, откристаллизировавшееся как род пессимистической философии истории, конфронтировали теперь как две полярно противоположные тенденции западногерманского общественного сознания вообще: активистская и фаталистическая. Причем характерно, что вчерашние «левые» экзистенциалисты, ставшие теперь неомарксистами, шаг за шагом шли к полному растворению литературы в политике,— толчок в этом направлении им дал опять же Сартр: своей книгой «Что такое литература», переведенной в ФРГ в 1958 г. Что же касается хайдеггерианцев, то результатом их фатализма не могло быть ничего иного, кроме полного отказа от политики, сопровождающегося одновременно обожествлением поэзии — как того «места» (пусть нынче пустого), где если не должны, то могут явиться боги нового «мира».

Итак, отказ от литературы в пользу политики, с одной стороны, и отказ от политики в пользу литературы — с другой,— вот две перспективы, которые обозначились в западногерманской литературно-художественной жизни как наследие экзистенциальной философии, вышедшей за свои собственные пределы и... покончившей с собой.

Глава двенадцатая

ГАНС ЭРИХ НОССАК

Ганс Эрих Носсак (Hans Erich Nossack, 1901—1977) — один из наиболее видных прозаиков ФРГ, в творчестве которого отразились характерные настроения значительной части послевоенной западногерманской интеллигенции [1]. Биография его — во всем, что касается «собственной инициативы», активного личностного начала,— небогата событиями. Сын состоятельного гамбургского коммерсанта, он окончил классическую гимназию в Гамбурге, до 1922 г. изучал философию и юриспруденцию в Иене, затем, прервав учение, обратился к практическим профессиям — был рабочим на фабрике, коммивояжером, журналистом; с приходом фашистов к власти — «чтобы не привлекать к себе их внимания» [2] — поступил служащим в торговую фирму своего отца, после его смерти (в 1945 г.) стал главой фирмы, работая одновременно консультантом в издательстве; с 1956 г. перешел на статус профессионального писателя. Человек замкнутый и больной (полученная в детстве физическая травма сделала его инвалидом), Носсак всю жизнь предпочитал держаться в стороне от социально-активных действий. Драматизм вносился в это преимущественно интроспективное существование извне, но зато воспринимался писателем тем более остро.

Стремлению Носсака к писательской карьере был нанесен удар в 1933 г., когда с установлением фашистской диктатуры его первые планировавшиеся публикации были отклонены как нежелательные, и начинающий писатель был обречен на молчание, на работу «в ящик письменного стола». По свидетельству Носсака и немецкой критики, в 20-е годы и в первой половине 30-х годов он симпатизировал коммунистическим идеям, работал над пьесами о Ленине и Г. Бюхнере; ему были близки идейно-художественные искания экспрессионистов [3]. Но его ранним писательским опытам было суждено перенести и второй, окончательный удар: в 1943 г., во время бомбардировки и пожара Гамбурга, вместе с городом и домом сгорел и «ящик стола», сгорели рукописи. За исключением случайно сохранившихся стихотворений и двух пьес — «Каиново племя» («Die Rotte Kain», 1949) и «Главная репетиция» («Hauptprobe», 1956), эти произведения так и не увидели света. Первая книга с именем Носсака появилась в печати в 1947 г.

Этим обстоятельствам своей биографии Носсак был склонен придавать особый, глубоко символический смысл. С первых же публикаций заявив о себе в литературе как выразитель идеи «нулевого года», как писатель,

---

[1] Различные аспекты творчества Носсака рассматриваются в общих исследованиях советских литературоведов о литературе ФРГ: Д. Я. Калниня. Современный западногерманский роман. Автореферат дисс. на соискание ученой степени доктора филологич. наук. М., 1969; Л. И. Мальчуков. Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945—1949 годов. Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата филологич. наук. Л., 1971; И. В. Млечина. Литература и «общество потребления». М., 1975.

[2] См. интервью с Носсаком в кн.: H. Bienek. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1965, S. 88.

[3] См.: H. Vormweg. Exterritorial.— «Über Hans Erich Nossack». Hrsg. von C. Schmid. Frankfurt a/M., 1970, S. 146; M. Durzak. Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt a/M., 1976, S. 369, 381, 409.

обреченный начинать «на голом месте» и «с пустыми руками», Носсак во всех автобиографических высказываниях постоянно подчеркивает резкий контраст между двумя своими биографиями — «анкетной» и духовной, и эту последнюю он толкует как некую модель, далеко выходящую за рамки единичной судьбы и воплощающую в себе ситуацию современного художника, человека XX столетия вообще.

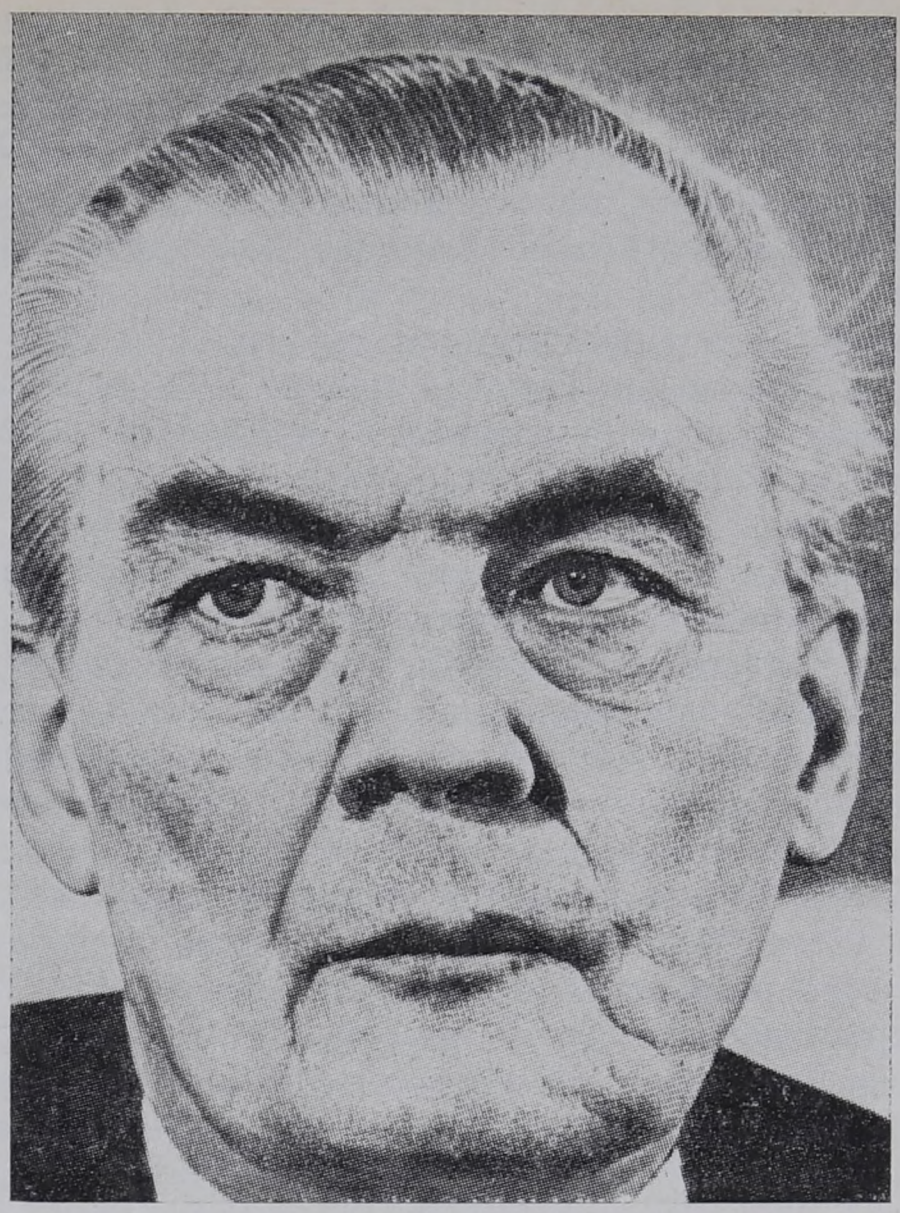
И эти же обстоятельства обусловливают одну весьма характерную черту носсаковского творчества: в нем, по сути, нет стадии ранней, стадии вызревания и формирования; все начальное, пробное, «юношеское» отсеклось, сгорело, разве что горечью опыта осело в душе. Писатель вступает в литературу в 46 лет, и не удивительно, что первые же его публикации обнаруживают зрелую выверенность стиля и тона, достаточно устойчивую, при всей ее внутренней противоречивости, жизненную философию. Это не значит, что за последующие десятилетия творчество Носсака не претерпевало изменений; но после решительных выходов к новым рубежам писатель снова возвращался к неким уже незыблемым для него исходным положениям, даже рискуя впасть в самоповторения и самостилизацию. «Спираль» — такое программное символическое название дал Носсак одному из своих ключевых романов, и с тех пор критики редко обходятся без этого образа при описании внутренней структуры его художественного мира.

1

Все главные черты этой структуры достаточно четко прослеживаются в первых публикациях Носсака конца 40-х годов — романе «Некийя» («Nekyia», 1947), сборнике стихотворений («Gedichte», 1947), сборнике рассказов и повестей «Интервью со смертью» («Interview mit dem Tode», 1948). Уже здесь Носсак занят не только конкретным выражением и осмыслением страшного опыта недавнего прошлого — фашизма и второй мировой войны, но и созданием некой обобщенной символической модели современного состояния человека и мира. Эта модель в последующем его творчестве будет лишь варьироваться и уточняться, все явственней приобретая черты индивидуально творимого мифа. В первых же произведениях писателя наиболее отчетливо обнаруживаются реальные — социально-исторические и психологические — истоки его мифотворчества; главный из них — огромное эмоциональное потрясение от пережитой только что катастрофы.

К числу самых ранних произведений Носсака относится повесть «Гибель» («Der Untergang»), вошедшая в сборник «Интервью со смертью». В ней рассказывается о бомбардировке Гамбурга в 1943 г., очевидцем которой Носсаку довелось стать. Нагнетая страшные картины гибели горящего города, автор как будто пользуется соответствующими ситуации средствами литературной образности — эмоциональными метафорами, гиперболами, эмфазами; но у всех у них есть одна равнодействующая, и она неуклонно выводит авторскую мысль за ту линию, где кончается реальное событие — бомбардировка — и начинается катастрофа гораздо большего значения. Рассказчик все более настойчиво и — при всей искренней потрясенности тона повествования — методично внушает своим слушателям мысль о том, что здесь гибнет не просто город Гамбург — на его и наших глазах происходит крушение целого мира, конец света. Реальная картина постепенно приобретает апокалиптические черты, и к концу повести оформляется уже целиком символическая ситуация: человек остается один на голой земле после вселенского пожара.

Образ «конца света» и образ одинокого очевидца — «выжившего», «уцелевшего», как постоянно называет своего героя Носсак,— становятся исходными структурными компонентами художественного мира писателя, как бы двумя опорными точками внутренней топографии этого мира. Но это не бесстрастная констатация трагического финала; Носсак жаждет доискаться до причин катастрофы, извлечь из нее урок людям:



Ганс Эрих Носсак.
Фотография, 1971

«О них должна идти речь, об их неверном обращении с вещами, об их вине в крушении этого мира» [4].

Однако с самого начала постановка вопроса о причине и о вине вступает у Носсака в характерное противоречие с избранными им масштабами изображения минувшей трагедии. На тех вершинах вневременного отчаяния, на которых оказался автор-рассказчик, не находится места для рациональных объяснений смысла катастрофы, и тем более нет различимых координат для конкретных ее виновников. Кого можно обвинить во всемирном потопе? Носсак вынужден поднимать вину тоже до апокалиптических размеров, и виновной в этом случае оказывается человеческая природа вообще. Здесь эта мысль лишь декларируется, писатель предъявляет людям только самое общее обвинение — в том, что они утратили представление об истинных человеческих ценностях, «предали свое прошлое». В романе «Некийя» мысль о вине, о «преданном прошлом» становится центральной, ложится в основу сюжета.

Но этот роман, носящий характерный подзаголовок — «Отчет уцелевшего»,— знаменателен и в другом отношении. Можно сказать, что им-то и начинается собственно Носсак. То, что в «Гибели» еще было одной из сторон дилеммы — апокалиптическое толкование реального исторического события, изображавшегося во всей своей впечатляющей наглядности,— в «Некийи» становится мировоззрением и стилем. Человек с бездной за спиной здесь уже не метафора, как в «Гибели», а исходная сюжетная ситуация; смерть здесь — не физическая гибель города и его жителей, а атмосфера, среда, «обстоятельства», в которых живет и движется герой. Повествование переносится целиком в ирреальный план; соответственно этому с радикальной последовательностью устраняются все пространственные и временные связи между событиями. Как отметил западногер-

---

[4] H. E. Nossack. Der Untergang. Frankfurt a/M., 1963, S. 7.

манский исследователь Кристоф Шмид, автор наиболее обстоятельной монографии о творчестве Носсака, «сцены в этом романе сменяют друг друга не по принципу логической причинно-следственной связи, а по принципу наибольшей эмоциональной выразительности. Лирически-ассоциативная техника ведет от одного видения к другому — как во сне» [5]. Эта техника также станет отныне характерной чертой композиции носсаковских романов.

«Поиски прошлого» осуществляются героем «Некийи» исключительно в этой ирреальной атмосфере. Именно «бытие в смерти» обострило в нем чувство собственной и общечеловеческой вины. При всей демонстративной перемешанности событийной основы романа можно тем не менее выделить в нем два смысловых пласта — два приключения героя в мире мертвых, каждое из которых облечено в форму видения, сна.

Первое видение связано с первым шагом героя в прошлое — в его ближайшую сферу. Это мертвый город, очевидно символизирующий собой вчерашний день, день катастрофы, останки реального мира. В этом призрачном мире герой, беседуя с тенями жителей города, обнаруживает непроходимую пропасть между своим новым, «послепотопным» сознанием и сознанием людей, умерших с прежними критериями, прежними представлениями о мире. Коренной порок этого сознания Носсак видит в рационализме. По убеждению его героя, город пал жертвой своей слепой веры в возможность рационального постижения смысла бытия, в спасительную силу «регламента». В то же время попытка противопоставить что-либо этой самоубийственной уверенности логики сразу ставит героя Носсака в весьма затруднительное положение. Он ведь заведомо убежден, что люди с «допотопным» сознанием его не поймут, и потому все его попытки контакта с ними оканчиваются признанием своего бессилия: «Должен ли я что-нибудь придумать, во что они могли бы поверить? А зачем? Мне самому эти люди не нужны... Я знаю, что прекрасно могу теперь жить на опустевшей земле, и не умру от одиночества. Я буду жить с моими словами,— с теми, что мне остались» [6].

Так вопрос о смысле и уроке катастрофы снова уходит в песок. Знание о них — достояние лишь одного «уцелевшего», а оно непередаваемо, и единственное, что автор может противопоставить «порядку» как сферу подлинной жизни,— это искусство. В самом начале «отчета» рассказчик упоминает о стихах, которые «как бы привили ему иммунитет против всех событий»:

Зачем нам голос дан, как не затем,
Чтоб и над бездной петь могли мы? Но
Чьим голосам тогда пропасть дано? [7]

Носсак, таким образом, лишь в искусстве, в «песне» видит ту единственную реальность, которая хоть в какой-то мере способна компенсировать убытки, причиненные разумом. Главное — найти в себе силы запеть над бездной.

Новый слой вины — и новые возможности очищения человечества — вскрываются во втором приключении героя, которое погружает его уже в более глубокие сферы: не в область минувшей катастрофы, еще связанной с реальным временем, а во вневременную область мифа. Внешне эта часть романа основывается на ассоциациях с XI песнью «Одиссеи», рассказывающей о нисхождении Одиссея в Аид [8] и встрече его там со своей матерью.

Но писатель демонстративно сливает здесь в одно два мифа — миф об Одиссее и миф об Оресте, поставив своей целью пересмотреть второй

---

[5] C. Schmid. Monologische Kunst. Untersuchungen zum Werk von Hans Erich Nossak. Stuttgart u. a., 1968, S. 43.
[6] H. E. Nossack. Nekyia. Frankfurt a/M., 1961, S. 47.
[7] Там же, стр. 8.
[8] Само название романа (древнегреческое слово «некийя» означает «жертвоприношение мертвым») взято Носсаком из «Одиссеи».

из них, рассказывающий о мести Ореста своей матери Клитемнестре за убийство отца. К ней, несущей на себе проклятие всех мужчин, «опозорившей пол свой», как говорится в поэме Гомера, возвращается уцелевший после катастрофы современный Одиссей-Орест,— возвращается опустошенный, подавленный зрелищем того, что было сделано в мире мужчинами. И его встречает не покрытая кровью злодейка, а мученица, героиня; да, она убила мужа, вернувшегося с войны, но она мстила ему за то, что он отнял у нее и послал на войну ее сына, на позор ее дочь. И в романе Носсака перед ней предстает не карающий Орест, а блудный сын, обремененный тысячелетней виной своего пола, виной не только в убийстве матери, но и во всех убийствах, совершенных мужчинами на земле.

Так окончательно вырисовывается идеологическая концепция носсаковского современного мифа на этом этапе: отказ в кредите разуму, «регламенту» как главному виновнику минувшей катастрофы; отвращение к разрушительному мужскому началу и возвращение к началу женскому, мирному, «животворному» как единственная возможность обновления человечества.

Носсак варьирует здесь одну из популярных идей философского иррационализма XX в. Однако при всей ее вневременной абстрактности в этой концепции есть и актуальный полемический смысл: она, конечно, заострена против идеологии германского милитаризма и фашизма, и прежде всего против ее «мифологических» сторон — пресловутого учения об особой «мужественности» и особом «героизме» арийской расы. Носсак по-своему пытается, как это делал в 30-е годы Томас Манн в тетралогии об Иосифе, вырвать миф из рук нацистов.

Но обращение Носсака к классическому мифу и сама парадоксальная форма его интерпретации — излюбленный прием писателя — имеют для его творчества более широкий принципиальный смысл.

В небольшой новелле-притче «Орфей и...» («Orpheus und...», 1948) [9] писатель, рассказывая поначалу вполне «достоверно» историю нисхождения Орфея в царство мертвых за своей возлюбленной Эвридикой, вдруг в конце резко меняет кульминационный момент мифического сюжета: да, Орфей нарушил запрет Аида, владыки загробного мира, оглянулся на обратном пути и вновь потерял Эвридику; но увидеть он хотел не ее, а супругу Аида, царицу Персефону, чей скорбный лик он не мог забыть. В другой новелле — «Кассандра» («Kassandra», 1948) — Носсак, обращаясь к заключительному этапу истории Троянской войны, выделяет крупным планом две фигуры: царя Агамемнона и пленной троянской царевны Кассандры, плывущих на корабле в Грецию после падения Трои. Оба знают, что в Греции их ждет верная смерть, ибо Кассандра предсказала Агамемнону вероломную измену Клитемнестры, но оба безвольно плывут навстречу гибели. А рядом наслаждается своим бездумным счастьем другая пара — Менелай и Елена, чье счастье «устроила» война.

К образному арсеналу древних мифов Носсак не раз будет возвращаться и позднее, но именно в первых произведениях отчетливей всего просматривается исходная психологическая установка его манипуляций с мифическими сюжетами.

Посылая своих героев на поиски прошлого, которое предали люди, Носсак, по сути, стремится осмыслить недавнюю трагедию этого прошлого в свете истории, причем в самом обширном, вплоть до мифологии, контексте. Издавна античность считалась гуманным началом и основой всей европейской культуры, ее мерой и эталоном. Но апокалиптическое представление о минувшей войне как о «конце света», ознаменовавшем гибель всей цивилизации вообще, заставляет Носсака заново перебирать древние мифы, ища именно там, у истоков, изначальные просчеты европейской духовной традиции. И тогда для него оказывается сомнительным

---

[9] Все упоминаемые далее новеллы, помеченные 1948 г., входят в состав сборника «Интервью со смертью».

героизм Агамемнона и Одиссея, ведших разрушительные войны, а Клитемнестра предстает справедливой мстительницей за то, что ее лишили исконного материнского права рожать и растить детей для продолжения жизни на земле. Певец Орфей нарушил запрет Аида и оглянулся потому, что оказался неспособным забыть лик смерти, и именно смерть парализовала волю Агамемнона и Кассандры, выживших в войне, но раздавленных ею и не видящих смысла в дальнейшей жизни.

Все эти идеи собираются, как в фокусе, в первом романе Носсака о «жертвоприношении мертвым» и образуют основу, на которой возводится здание его художественной мифологии и философии. А венчается это здание утверждением особой миссии «певца над бездной»: это он, «уцелевший», один берет на себя тяжелый крест нисхождения в Аид, ибо только его сознание, выдержавшее «интервью со смертью» и умудренное им, способно выдержать такое испытание. Тем самым герой Носсака приобретает почти мессианские черты: «И еще я сказал бы людям вот что: вы должны быть благодарны женщинам; ибо они спасли нас, когда мы наскучили самим себе и хотели истребить друг друга. Но я не уверен в своем голосе. Вдруг он охрипнет, и мне придется откашливаться, и слова зазвучат фальшиво... Поэтому лучше я стану молча спиной к городу и буду следить, чтобы никто туда не пошел. Это мой долг. Если мне удастся продержаться столько времени, сколько будет нужно, я заслужу себе бессмертное имя. Люди будут говорить «пастырь», и каждый, кто произнесет это слово, будет знать, кого он имеет в виду» [10].

Таким мы оставляем носсаковского героя в этом романе — откашливающимся Мессией, пастырем с комплексом неполноценности. Здесь очерчивается этическая дилемма, разрешить которую Носсаку так и не будет дано: герой его будто бы и движим благородным стремлением помочь людям; но демонстративное отречение от всех рациональных критериев и норм обычного мира автоматически исключает всякую возможность его контакта с другими людьми. В последующем творчестве Носсака это противоречие будет каждый раз вставать на пути его гуманистической в своих посылках мысли и искривлять поступательное движение в роковую спираль.

2

Ключевые идеи раннего носсаковского творчества буквально провоцируют на ассоциации с философией экзистенциализма. Связь эта неоднократно отмечалась как немецкими, так и советскими критиками. Атмосфера «бытия в смерти», образ героя, стоящего на границе двух миров и идущего «на выучку к смерти», представление об «интервью со смертью» как единственном источнике подлинного знания, безусловно, сразу же приводят на память экзистенциалистскую метафизику пограничных ситуаций — равно как и носсаковская метафора «песнь над бездной», его попытка утвердить философию одинокой стоической выдержки.

Сам Носсак с неудовольствием воспринимал подобные параллели и утверждал даже, что он «ничего не понимает в экзистенциализме» [11]. Однако примерно в то же время, когда он в интервью с Хорстом Бинеком произносил эти раздраженные слова, он написал в своей «Автобиографии» слова проникновенные и касающиеся именно его духовного родства: «Когда в 1960 г. в дорожной катастрофе погиб Альбер Камю, я оплакивал в нем своего младшего брата» [12]. Если учесть, какую роль

---

[10] H. E. N o s s a c k. Nekyia, S. 182.

[11] H. B i e n e k. Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 92. См. также ссылку на интервью с писателем в книге И. Млечиной «Литература и „общество потребления“», с. 150.

[12] H. E. N o s s a c k. Autobiographie.— «Über Hans Erich Nossack», S. 162. В более позднем интервью, данном Манфреду Дурзаку, Носсак признал, что в этом смысле (имеется в виду отражение идей экзистенциализма в его творчестве) он является «сыном своей эпохи» (M. D u r z a k. Gespräche über den Roman, S. 375).

играет в поэтическом мире Носсака символический образ «младшего брата» (речь об этом пойдет ниже), то это признание приобретает особенно исповедальный и многозначительный смысл.

Безусловно, связь Носсака с экзистенциализмом никак нельзя понимать как прямую идейную зависимость. Если в центре творчества Носсака стоят образ и ситуация человека, который, раз заглянув в лицо смерти, уже не может его забыть, то это еще не значит, что писатель просто пропагандирует идеи экзистенциализма. Носсак идет не от умозрительных философских спекуляций, а от реального жизненного опыта, от трагедии недавнего прошлого, он не облекает в беллетристическую форму идеи экзистенциализма (и иррационализма), а в разных вариациях показывает состояние человека, психологически готового к восприятию этих идей.

Но для понимания Носсака как художника не меньшее значение имеет и более давнее духовное родство. Упование на мессианскую роль певца и горькое сознание его одиночества, непонятости, настойчивая и безысходная тяжба с утилитаризмом, со стихией «регламента» и расчета,— все это восходит, конечно, к традиции романтического антирационализма, в особенно чистой форме кристаллизовавшейся, как известно, в немецкой литературе. Наиболее же отчетливо это родство обнаруживается в том принципе постоянного сопоставления и противопоставления двух антагонистических миров, который представляет собой главнейший конституирующий принцип носсаковского художественного микрокосма.

Творимое им двоемирие мыслится Носсаком не только философски и идеологически, но и топографически. Понятия черты, границы, нисхождения, перехода обретают в его романах и новеллах почти буквальный смысл, прямо реализуются в развитии сюжета. Уверовав в конец цивилизации и развенчав все прежние мифы этой цивилизации, Носсак конструирует свой, новый миф, наиболее адекватно, по его мнению, отражающий бытие современного человека. Опыт смерти, развеявший все прежние иллюзии, придал, как считает Носсак, всем нашим представлениям о жизни некое новое, четвертое измерение, и именно на это дополнительное измерение расширен мир каждого героя писателя, каждого его произведения. Те, кто познал опыт смерти, понимают теперь, что, помимо окружающего нас рационального, легко объяснимого мира, существует еще мир иррационального, сверхъестественного, трансцендентного. Этот мир обычным людям с «допотопной» логикой кажется абсурдной фантазией, вымыслом, но для носсаковских героев сверхъестественное существует на правах чего-то реального, даже обыденного. Им достаточно сделать один шаг, переступить невидимую для других грань — и они уже оказываются в этом мире «ненадежного», «негарантируемого» (das Nicht-Versicherbare).

Принципиальную легитимацию иного, необъяснимого мира наряду с повседневным, будничным — и именно вопреки и в пику рационалистическим воззрениям на мир — последовательно осуществляли романтики (вспомним фантастические новеллы Тика или «Локарнскую нищенку» Клейста). Носсак неоднократно с благоговением вспоминал Клейста и Гельдерлина, Клейсту он посвятил одно из своих стихотворений. В том же интервью, где он отверг аналогию с экзистенциализмом (и сюрреализмом), Носсак противопоставил этим аналогиям признание: «В моей натуре есть сторона — возможно, даже добрая половина,— которая тяготеет к сказке» [13]. Сказка как элемент мировоззрения — это тоже прежде всего романтическое наследство. Убеждение романтиков в реальности поэзии и фантазии всецело разделяется Носсаком. В программной статье «О действенности жертвы» («Über den Einsatz», 1956) он писал: «Пора наконец перестать считать художников, и особенно поэтов, мечтателями. За ними, скорее, следует признать более сильно развитое чувство реальности, ибо они считают недостатком трезвости и опасным признаком не-

[13] H. B i e n e k. Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 92.

реалистического мышления стремление оценивать мир лишь с точки зрения цифр и успеха. Без огромного пространства сна, таящегося под видимой кромкой, нет живого слова... Что не является нам в наших мечтах, то нереально» [14].

Романтическая школа сказывается и в носсаковской трактовке другого, земного мира. Его основные черты у Носсака — ограниченность, плоский утилитаризм и практицизм, настороженное и даже враждебное отношение к «фантазерам»; за всеми этими характеристиками легко просматриваются родовые черты романтического немецкого «филистера». При этом носсаковское двоемирие — не просто анахронизм, запоздалый вариант двоемирия романтического, ибо в том, что повторяется художественная реакция, не в последнюю очередь виновата повторяемость реакций социальных: полуторавековая живучая активность той самодовольной буржуазно-мещанской стихии, которая приводила в отчаяние романтиков и которую воспринимает как смертельную угрозу Носсак.

В ранней новелле «Клонц» («Klonz», 1948) рассказчик после войны встречает человека, носящего это имя, и эта встреча повергает его в ужас. Предыстории их отношений нет, и по сути Клонц — имя нарицательное, символ того филистерского довольства жизнью, которое ненавистно Носсаку. Для Клонца минувшая катастрофа была всего лишь неприятным происшествием, о котором он поспешил поскорее забыть. Рассказчик потрясен тем, что Клонц жив и благоденствует: «С тех пор, как я опять повстречал Клонца, я понял все. Можно пережить человеческие заблуждения или, если угодно, грехи, пережить убийства, войну, голодовку, мороз и смерть, все это понятно, и нам все равно до последней минуты останется возможность все поправить. Как бы это ни было ужасно, все это ничто по сравнению с тем фактом, что Клонц еще жив... Когда я встретил его снова, я воскликнул: «Игра не стоит свеч!» [15]

Там, где подобным образом зажигается гражданский гнев Носсака против все позабывших, писатель спускается с высот метафизической резиньяции, взгляд его обращается к реальному миру вокруг, и в его мифологические построения врывается более реалистическая — и социально-критическая — струя. Вряд ли случайно, что именно в новелле о Клонце писатель делает многозначительное признание: «Ты, который когда-нибудь оглянешься на нас,— не принимай странные философии, провозглашенные нами, за что-нибудь большее, нежели свидетельство того, что у нас просто нет настоящего дома. Странны и часто комичны движения падающих людей. Нужно извинить их за это» [16].

Носсаковской формуле «у нас нет настоящего дома» очень скоро суждено было стать одной из самых распространенных метафор в западногерманской реалистической литературе. Но и для самого Носсака ощущение бездомности, неприкаянности имеет не только обобщенно-философский, экзистенциальный смысл. «Ненастоящий» дом — это и современный буржуазный мир с его сытой моралью преуспеяния, мир «цифр и успеха». И время от времени Носсак погружает своих героев в конкретную социальную атмосферу, в которой их характеры, как будто сохраняя все «фамильные», носсаковские черты, в то же время получают вполне реалистическое наполнение и истолкование.

В этом состоит принципиальное для творческого пути Носсака значение следующего его крупного произведения — романа «Не позднее ноября» («Spätestens im November», 1955). С одной стороны, Носсак внешне здесь как будто уходит от главной трагической темы своей ранней прозы — осмысления уроков минувшей катастрофы. Там при всей остраненности ситуаций эта катастрофа была постоянным фоном, исходной точкой всех рассуждений и мерой всех вещей. Здесь центр внимания — на камерном сюжете, истории трагической любви жены респектабельного

---

[14] H. E. Nossack. Die schwache Position der Literatur. Reden und Aufsätze. Frankfurt a/M., 1966, S. 46.
[15] H. E. Nossack. Interview mit dem Tode. Berlin, 1948, S. 175.
[16] Там же, стр. 183.

западногерманского промышленника Марианны Хелльдеген и писателя Бертольда Мёнкена, изображаемой на фоне дантовской истории Франчески и Паоло.

Героиня романа, подобно ранним героям Носсака, тяготится своим одиночеством среди окружающих ее людей и точно так же живет в своем особом мире, который она тщательно оберегает от непосвященных. Когда она на торжественной церемонии встречает Мёнкена и без колебаний уходит к нему, порывая с мужем и оставляя позади всю свою прежнюю жизнь,— это не просто любовь с первого взгляда, но и внезапное соединение двух «посвященных», двух одиноких душ из сферы «негарантируемого». Чрезвычайно показательна первая фраза, сказанная Мёнкеном при встрече с Марианной,— прямой смысловой антипод классического любовного признания: «С вами вместе смерть обретает смысл» [17].

Но если писатель совсем оставляет здесь больную тему войны, катастрофы, то он компенсирует это обращением к реальной общественной атмосфере Западной Германии 60-х годов. На этом фоне камерная история любви приобретает реалистическую психологическую мотивацию. Марианна бежит от пустоты и бездуховности буржуазного «презентабельного» существования. Важно и то, что другой главный герой романа — писатель. В уста Мёнкена автор вкладывает многие суждения о роли художника в современном буржуазном мире, которые потом повторятся в его собственных публицистических выступлениях. И эти суждения фиксируют прежде всего глубокое одиночество писателя в мире начинающегося западногерманского «просперити». Роман открывается программной речью Мёнкена при получении им премии: «Какое дело художнику до хваленой стабилизации бытия?.. Но когда один из нас начинает предостерегать от лжи блестящих фасадов, статистики и налаженных механизмов, способных отказать в результате одного единственного робкого человеческого жеста,— его называют нигилистом» [18]. Таким нигилистом и числится Мёнкен среди западногерманских обывателей; в нигилизме не раз упрекали самого Носсака. Его герой, завершая церемониальную речь, отвечает на это: «Вы снова покажите нам ваше лучшее, человеческое лицо — и мы будем лучше петь» [19]. Роман Носсака — это роман о крушении иллюзий, о невозможности счастья в мире, лишенном «человеческого лица».

Здесь, несомненно, творчество Носсака питали соки другой художественной традиции: той реалистической антибуржуазной литературы, образы и мотивы которой постоянно всплывают в его творчестве и мастеров которой он тоже неоднократно называл в числе своих учителей и образцов — Стендаля, Бальзака, Толстого, Достоевского.

3

Но выход к реальной, конкретной проблематике современности, который наметился в романе «Не позднее ноября», не получил продолжения в творчестве Носсака последующего десятилетия. На активизацию реставративных, охранительных тенденций в западногерманской общественной жизни 50-х годов (комплекс проблем, получивший в ФРГ название «непреодоленного прошлого») писатель реагировал по-своему. Отвращение к идеологии и морали «экономического чуда», к настроениям самодовольства и самоуспокоенности Носсак разделяет с Бёллем, Кёппеном, Грассом, равно как и горестное ощущение бессилия литературы, комплекс «шута», «клоуна», осмеянного пророка. Но если у перечисленных писателей вся эта проблематика осмысляется на остро современном материале, в категориях и ситуациях конкретно-исторических, Носсак окончательно обосновывается в сфере мифотворчества. Отвергая окружающий «сытый» мир как «ненастоящий дом», «ненастоящую жизнь», Носсак эту метафору

[17] H. E. Nossack. Spätestens im November. Hamburg, 1968, S. 12.
[18] Там же, стр. 11.
[19] Там же, стр. 12.

из социально-психологического плана переводит в метафизически-философский: для него мир в буквальном смысле слова нереален, призрачен, настолько призрачен, что пытаться воздействовать на него было бы для художника напрасной тратой времени и усилий. Таким образом, неприятие буржуазного мира принимает у Носсака по видимости самый радикальный характер. Но это лишь по видимости. Ибо миф, конструируемый им в противовес этому миру, тяготеет к столь абсолютной герметичности и самодостаточности, что если и впрямь именно с ним связываются надежды на какие-либо перемены, то буржуазный мир ничем не рискует.

По сути, новая позиция Носсака во всех своих принципиальных чертах уже оформилась в сравнительно небольшом по объему рассказе «Некролог» («Nachruf», 1954). Особую значимость «Некрологу» придает то обстоятельство, что в центре рассказа стоит фигура писателя, Арно Бреквальдта (он же станет чуть позже одним из главных героев романа «Младший брат»). Ситуация, осмысляемая в рассказе, символична — он начинается с сообщения о смерти Бреквальдта; это ему пишется некролог. Обстоятельства смерти неясны: официальное извещение гласит, что это был трагический случай; но был ли то просто несчастный случай, или самоубийство, или даже спровоцированное им самим убийство,— все эти варианты допускаются в рассказе как равно возможные и равно несущественные. Существенны, по мысли Носсака, лишь три обстоятельства: что он ушел из жизни, что он желал (или мог желать) уйти и что ему лучше было уйти.

Речь, таким образом, снова идет о человеке не от мира сего и о его причастности иному миру. В разговорах друзей «ушедшего» — в этом пространном фактическом некрологе, предшествующем «формальному»,— оформляется миф «инобытия», его предпосылки и опознавательные знаки.

Его исходная единица — тот самый носсаковский «уцелевший», который, заглянув в лицо смерти, убедился в тотальном крушении прежнего мира и обрел новое сознание. Теперь, живя среди обычных, нормальных людей, он на самом деле уже находится по ту сторону черты, и физическая смерть его в данном случае существенна лишь постольку, поскольку она обнаруживает для других факт его «инобытия». Для них он, по сути, умер давно; он только внешне жил среди них.

Специфическая психология носсаковского героя формируется этой изначальной двойственностью его ситуации, его одновременным пребыванием в двух мирах. Он прежде всего ценой огромных усилий скрывает свою «отмеченность» и делает это по двум причинам. Одна из них — боязнь людей, ощущение своей беззащитности, ранимости. Вторая — ощущение того, что такие люди, как он, в свою очередь, представляют смертельную опасность для других, ибо знание, обретенное этими людьми, непосильно, непереносимо для обитателей «трехмерного» мира; стигма носсаковских героев — как зараза, и стоит другим увидеть ее, как они либо сами становятся такими же «живыми трупами» (эта реминисценция из Толстого и возникает в рассказе), либо кончают жизнь самоубийством (сквозная тема «Спирали», «Младшего брата», позднего романа «Украденная мелодия»).

Этот двойной страх заставляет носсаковского героя разрабатывать целую систему «маскировки». Основной ее принцип — «уйти в анонимность», делать все так, как делают другие, подладиться под правила «трехмерной» жизни, слиться с фоном до неузнаваемости. Как бы отсылая нас к трагической патетике самого Носсака начального периода его творчества, рассказчик в «Некрологе» говорит: «Когда я был моложе, мне, как и большинству из нас, пришлось пережить ночи, полные отчаяния... Вероятно, я избег уничтожения лишь потому, что затих. Все мы оппортунисты» [20].

Есть горькая ирония в том, что носсаковские герои, бегущие от «трехмерного» мира ради самосохранения, ради того же самосохранения всю

---

[20] H. E. Nossack. Begegnung im Vorraum. Frankfurt a/M., 1969, S. 157.

жизнь живут по его законам и боятся их в наималейшей степени преступить. Радикальные «нигилисты», они обречены быть оппортунистами. И как ни старается их создатель, Носсак, стилизовать этот заклятый круг под спираль, круг каждый раз замыкается снова и снова. В его рамках и заключена неразрешимая антиномия носсаковской этики: облекая самих себя рангом «пастырей», «охранителей», смутно ощущая свой долг предостережения, т. е. питая в общем-то гуманные, вовне направленные стремления, герои Носсака не только не могут выразить свое «новое знание», но и существуют в своей мимикрии до неузнаваемости похожими на других.

В «Некрологе» возникает еще один мотив, связанный с темой перехода в «иной мир». Покойный Арно Бреквальдт собирался написать пьесу о человеке, который, выиграв большую сумму в лотерею, воспользовался этим, чтобы «откупиться» от своей семьи: внезапный выигрыш предоставил ему долгожданную возможность «уйти», не оставляя своих жену и детей необеспеченными. Этот мотив будет одним из сквозных в «Спирали» и главным в рассказе «Акционерное общество Гелиос» («Helios GmBH») из сборника «Встреча в преддверии» («Begegnung im Vorraum, 1958). Мотив явно разрабатывается Носсаком как одно из свидетельств в пользу гуманности его героев, их посильной заботы о ближних. В «Спирали» такой «ушедший» герой, искренне любивший свою жену, не только страхует ее дальнейшее благополучие заблаговременным щедрым завещанием, но и сознательно отказывается от возможности иметь детей, чтобы не подвергать еще новые существа ужасам бытия.

Ледяную атмосферу подобной этики очень верно почувствовала писательница ГДР Криста Вольф, написавшая о героях Носсака: «Он рисует их так, что уже не ощущаешь участия или сочувствия к этим анонимным, страдающим созданиям, а лишь зябко поеживаешься от мысли, что возможны такие люди, сложившие с себя все — добро и зло, любовь и ненависть, способность к суждению и различению — и живущие лишь одним страшным усилием «просто быть». Носсаковское представление об «общечеловеческом» отрицает все то, что мы со времени возникновения гуманистического идеала привыкли считать специфическим атрибутом человеческого» [21]. Эта реакция — не эмоциональное преувеличение, и она была предвосхищена одним из героев «Спирали»: «Нужно окружить себя невидимым горным хребтом этих правил, чтобы у людей отмерзали руки, когда они вздумают коснуться тебя» [22].

Как бы для придания принципу «перехода черты» всеобъемлющего, онтологического характера Носсак вполне еще жизнеподобные истории Арно Бреквальдта в «Некрологе» и четы любовников в романе «Не позднее ноября» (если рассматривать последний с этой точки зрения) дополняет аллегорической историей рыбы в повести «Любопытный» («Der Neugierige», 1955), написанной в это же время. Рыба в роли повествователя — к этому парадоксу образная мысль Носсака просто логически должна была прийти, равно как и к ситуации «рыба, выброшенная на песок». Ибо речь в повести идет именно о таком варианте «перехода черты»: чешуйчатый повествователь, ее герой, гонимый жаждой познать «четвертое измерение», добровольно выбрасывается из обычной привычной стихии в стихию воздуха и суши. Как реальное живое существо он, конечно, обречен на смерть; но как носсаковский герой он тем самым делает решающий шаг не только к познанию «запредельного» мира, но и к сохранению своего истинного «я», «самоосуществлению». Как справедливо отмечает К. Шмид (применительно еще к повести «Гибель»), «то, что взор, обращенный назад, оплакивает как утрату прошлого, взор, обращенный вперед, приветствует как освобождение от пут этого прош-

---

[21] C. Wolf. Freiheit oder Auflösung der Persönlichkeit? — «Über Hans Erich Nossack», S. 103—104.

[22] H. E. Nossack. Spirale. Frankfurt a/M., 1956, S. 74.

лого... как повод для эйфорической надежды... Гибель рассматривается как единственный шанс на самоосуществление» [23].

Разработанный в «Некрологе» и «Любопытном» статус мифа инобытия получает развернутое и окончательное обоснование в романе «Спираль» («Spirale», 1956). Сама композиция романа свидетельствует о том, что утверждаемая в нем философия бытия для Носсака интегральна: роман объединяет пять самостоятельных новелл с разными персонажами в каждой, причем эти новеллы почти все писались, а отчасти и публиковались отдельно в период с 1949 г. по 1954 г., т. е. в период вызревания носсаковского мифологизирующего принципа. Их очередность в рамках романа не соответствует хронологической последовательности их создания [24]. Время как категория исчезло для Носсака, и, объединяя разрозненные замыслы и сюжеты в одну структуру, писатель явно осознает их как вневременные и субстанциональные озарения единого, неизменного, покоящегося в себе опыта, а саму эту структуру программно, демонстративно квалифицирует как «спираль». Несущественность времени акцентирована и в подзаголовке: «Роман одной бессонной ночи». Это, конечно, одна из тех «ночей отчаяния», которые перевернули представление о мире в сознании рассказчика «Некролога». Эта прямая связь подчеркивается, в свою очередь, эпиграфом. Еще до начала книги, в самом титульном ее оформлении Носсак задает, внушает концепцию произведения, призванную цементировать сверху его отдельные, для привычного восприятия разрозненные части.

С этой точки зрения можно, однако, усмотреть в очередности пяти новелл известное внутреннее развитие единой идеи. В первой части — «На берегу» («Am Ufer») — оформляется ситуация «перехода черты», причем рассказчик — совсем еще молодой человек, почти мальчик, так что здесь соблюдена и некоторая возрастная последовательность, придающая всему произведению черты своеобразного романа воспитания. Рассказчика неотразимо влечет к себе загадочный мир по ту сторону реки (образ «города за рекой» незадолго до этого лег в основу одноименного романа Германа Казака и потом повторится в повести Носсака «Известное дело» — «Das kennt man», 1964). Во второй части — «Система рычагов» («Schalttafel») — излагаются принципы функционирования изощренного «маскировочного», приспособительного механизма инженера Шнайдера, и этот механизм обнаруживает свою жестокую, бесчеловечную сторону. Герои новеллы подросли, они уже студенты. В третьей, центральной части — «Невозможный допрос» («Unmögliche Beweisuafnahme») — зрелый человек стоит перед судом, расследующим таинственные обстоятельства исчезновения его жены, которая на самом деле просто «перешла черту» и таким образом оказалась за рамками «юридического» бытия. Герой четвертой новеллы — «Помилование» («Die Begnadigung») — человек, находящийся в тюрьме и воспринимающий неожиданное помилование, возможность выйти на свободу как самую страшную и последнюю кару. Здесь особо следует отметить тему бессилия бога, звучавшую уже в ранних произведениях Носсака и в том же «Некрологе». Тюремный священник оказывается не просто бессильным утешить амнистированного героя перед этой «казнью через помилование», перед этим «приговором к жизни», но и сам ищет у него утешения и прощения. Наконец, последняя новелла — «Знак» («Das Mal») — рассказывает о полярной экспедиции, члены которой встретили на пути труп человека, замерзшего стоя и сохранившего на лице странную улыбку. Пути дальше нет — эта гротескная улыбка парализует волю полярников и останавливает их движение посреди ледяной пустыни. Спираль, по сути, замкнулась в круг — носсаковский человек снова стоит перед чертой, за которой смерть, и смотрит на ее загадочную улыбку, и манящую и леденящую.

---

[23] C. Schmid. Monologische Kunst, S. 29.
[24] См. там же, стр. 75.

Ощущение замкнутости, безвыходности избранного Носсаком и его героем модуса бытия нигде более не будет передано с такой впечатляющей силой, как в этом романе. И это прежде всего потому, что писатель здесь особенно отчетливо дает почувствовать холод этого бытия. Что бы ни обрел носсаковский человек в «четвертом измерении» — подлинное познание, высшую мудрость стоицизма, «эйфорическую надежду»,— вся эта возвышенная метафизика все-таки отмечена реальной психологической трагедией и, по сути, отрицает сама себя.

Вообще идея «эйфорической надежды», обретаемой «за чертой», в опыте смерти — хоть Носсак в декларативной форме к ней и возвращается снова и снова как к «единственному шансу»,— далеко не столь бесспорно утверждается реальным строем его произведений. Она для писателя именно априорна; но, начиная облекаться в плоть художественного образа, конкретной (насколько это, конечно, возможно в рамках носсаковского метода) человеческой ситуации, она сразу же обнаруживает и все свои жестокие черты. Схема двоемирия при постоянном и резком отрицании мира реального, филистерского создает соблазн предположить в другом, «запредельном» мире некую новую разновидность утопии, идеального состояния. Но это лишь инерция аналогии с романтизмом; при ближайшем рассмотрении потусторонний мир у Носсака являет приметы, странным образом роднящие его с отрицаемым миром буржуазной реальности; он будто перенимает у реального мира его жестокость, механистичность, бюрократическую структуру.

Западногерманская критика иногда усматривала в этом просчет писателя, упрекала его в «разрушении единства впечатления»[25]. Дело здесь, однако, не в художественных просчетах. Носсак понимает, что мир, построенный «по законам смерти», было бы просто противоестественным изобразить как новую Аркадию. Его трагическому герою идиллия заказана даже в ином бытии. Писатель не противопоставляет в обычном смысле этот мир как образец миру реальному, он достаточно ответствен, чтобы не рекламировать его. Это обстоятельство придает особое напряжение ситуации в «Невозможном допросе» — центральной новелле «Спирали».

Подсудимый в этой новелле, знающий, что жена его ушла в «негарантируемое», и сам причастный к этой сфере, стоит уже выше всякой земной вины, страх быть осужденным ему неведом. Но им владеет иной страх: что этот допрос приоткроет перед другими людьми завесу над трагическим миром «негарантируемого». Сам термин, носящий профессиональный характер (подсудимый по профессии страховой агент), призван подчеркнуть опасность, угрозу, исходящую от этой сферы. И носсаковский герой хочет оградить других людей от ее ледяного дыхания (не случайно к концу новеллы такое огромное значение приобретает образ бурана, в котором исчезла жена подсудимого,— бурана, которого на самом деле в это время года и в этих местах не было и быть не могло).

Допрос, воссоздаваемый Носсаком, сам по себе странен: подсудимый и суд говорят на разных языках, ибо суд руководствуется привычной рациональной логикой здешнего мира, а подсудимый уже от нее отрешился. Он не лжет, он отвечает искренне —но по-своему. Если судья спрашивает его, был ли у него особый повод для заблаговременного составления завещания (например, не опасался ли он какой-либо угрозы для своей жизни), он отвечает: «Моя жизнь всегда в равной мере была под угрозой, в любую минуту». Всякая попытка со стороны суда «заземлить» проблему, свести ее в сферу постижимых фактов тут же отводится подсудимым в сферу метафизики, инобытия. И время от времени, когда завеса над этой сферой приоткрывается слишком сильно, в зале наступает страшная тишина, и подсудимый бледнеет, ибо тут-то он и

---

[25] В частности, о такой странной двусмысленности, «неидеальности» мифического «мира за рекой» в повести «Известное дело» см.: «Über Hans Erich Nossack», S. 132.

ощущает себя по-настоящему виновным: за то, что это он своими ответами раскрывает перед людьми бездну.

Роман «Спираль», особенно в этой его части,— безусловная художественная вершина носсаковского мифотворчества. Здесь откристаллизовалось в достаточно стройную систему то, что еще тонуло в хаосе лирико-символического сновидчества «Некийи». Но здесь же в полной мере обнаружилась и отмечавшаяся выше неразрешимая антиномия носсаковской этики. Если в «Некийи» еще взвешивались какие-то — пусть и сугубо абстрактные, метафизические — перспективы «истинного пути» для человечества, то здесь гуманизм носсаковского героя, распрощавшегося окончательно со всеми иллюзиями («сложил с себя все...»), принимает принципиально пораженческий характер: сострадание героя к людям проявляется не в стремлении передать им какой-то положительный опыт, а, напротив, лишь в стремлении оградить их от «истинного знания», полагаемого, по сути, как новая трагедия. Внешний мир, который, по мысли Носсака, столь нуждается в исправлении, в то же время обрекается на неизменность status quo, и это мир, в котором никто никого не спасает и спасти не может. Новый виток спирали становится новым замкнутым кругом.

Отныне миф Носсака все более и более окостеневает. В произведениях писателя первых послевоенных лет его двоемирие еще было пронизано током высокого напряжения, рождавшимся из постоянных ассоциаций с недавней реальной трагедией нации и человечества,— мировой войной. Носсаковская символика — даже в самом зашифрованном произведении этого периода, «Некийи»,— как бы на глазах читателя выводилась из этого опыта, ее метафорический характер был зрим, ее реальная социально-историческая и психологическая основа присутствовала в самой художественной структуре произведения. Носсак осуждал клонцев не просто как филистеров, а как людей, допустивших войну и потом забывших о ней; он создавал свой миф не просто как метафизическое «четвертое измерение» и экзистенциалистское «бытие в смерти», а как трагический «пейзаж после битвы», еще дышащий страданием, болью и гневом.

Теперь эти социально-исторические и психологические предпосылки отпадают, выводятся за рамки художественной структуры. Остается чистый миф, лишенный своей эмоциональной почвы и от произведения к произведению обнаруживающий все большую стерильность, тем более очевидную, что Носсак именно на этом этапе особенно упорно возвращается к одним и тем же идеям и образам, лишь варьируемым и дополняемым.

Так, в романе «Младший брат» («Der jüngere Bruder», 1958) застывшая структура носсаковского мифа обогащается лишь одним новым элементом: символическим образом «младшего брата» (или «ангела» — эти понятия для художественного мира писателя в значительной мере синонимичны). Главный герой романа Стефан Шнайдер (как видим, однофамилец изобретателя «системы рычагов» из «Спирали») разыскивает некоего молодого человека по имени Карлос Хеллер, случайная встреча с которым окончилась для жены Шнайдера трагической гибелью. Карлос Хеллер — это и есть «ангел» носсаковского мифа, странный, будто бы наивный, беззащитный, не от мира сего человек, само лицезрение которого, однако, оказывается для обычных людей сокрушительным, смертельным. Критика ФРГ отмечала, что образ «ангела» является своеобразным воплощением носсаковской идеи высшего познания, прежде всего познания потенциальных возможностей своего «я», «своей утраченной, так и не нашедшей осуществления экзистенциальной чистоты, не запятнанной никакими компромиссами с повседневностью» [26]. Генетически этот образ возводится некоторыми западногерманскими критиками к «идеальным» персонажам Достоевского, прежде всего к «херувиму» Алеше Кара-

---

[26] R. Baumgart. Undeutliche Melancholie.— «Über Hans Erich Nossack», S. 112.

мазову [27]. Но носсаковская ипостась идеального бытия, как уже отмечалось, непосредственно граничит со смертью.

Следует отметить также, что Носсак и здесь ощущает бесперспективность принципа «маскировки»; эта жизненная позиция его героя осмысляется теперь с особенно горькой иронией как оппортунистическая и в конечном счете равнозначная самоубийству. Вспоминая о том, как он в шестнадцать лет собирался броситься в мельничный пруд, а потом вместо этого выбрал «маскировку», Шнайдер говорит: «Самое забавное заключается в том, что эта маскировка сделала меня зятем нефтяного концерна (его тесть возглавляет этот концерн.— *А. К.*), что я совершил полный оборот вокруг бытия и сегодня, в сорок три года, снова стою у мельничного пруда» [28]. Жуткая «забавность» ситуации подчеркивается и гротескной сценой смерти героя: однажды в баре, встрепенувшись при имени Карлоса Хеллера, Шнайдер вместо «младшего брата» увидел насурьмленного юнца, истерически захохотал и, поскользнувшись в пивной луже, упал и разбил себе голову о каменный пол. «Экзистенциальная чистота» обернулась продажностью, подобно тому как лучшее «я» Стефана Шнайдера незаметно для него самого обручилось с нефтяным концерном.

Есть в романе Носсака весьма определенная и резкая критика западногерманской современности. Знаменательны слова другого героя романа, писателя Арно Бреквальдта («пришедшего» в роман из повести «Некролог»): «Иногда мне кажется, что с нашей стороны преступление — писать книги... ведь боннские провинциальные боссы лишь потирают руки, потому что, позволяя нам писать книги, они получают право щеголять демократией и свободой слова... Мы для них — индульгенция, которую они всегда могут предъявить, чтобы потом тем энергичнее обделывать свои делишки» [29]. Эту горькую диалектику западногерманской буржуазной демократии по-разному открывали для себя в 50-е годы и Бёлль, и Кёппен, и Грасс. Мысли Носсака передается здесь накал гражданской мысли всей социально-критической литературы ФРГ этого периода.

Но чрезвычайно показательно, что эта критика остается по преимуществу декларативной. Само же художественное воплощение мира клонцев в романе «Младший брат» обнаруживает ту же схематичность, что и носсаковский миф инобытия. Внешне Носсак как будто гораздо больше уделяет здесь внимания реальному миру, давая сатирические портреты тестя героя (главы нефтяного концерна) и его секретаря Штоллинга, старших братьев Бреквальдта и Шнайдера (они старшие, конечно, не только годами, но и в символическом смысле —как прямая противоположность миру ищущих и страждущих «младших братьев»). Но идейный диапазон сатиры Носсака крайне ограничен; темы и мотивы в ней бесконечно варьируются и повторяются.

В романе «После восстания» («Nach dem letzten Aufstand», 1961) конкретно-историческая проблематика, по сути, вообще отсутствует. Здесь снова царит чистый миф — на этот раз с явственными религиозно-критическими тенденциями. В сложном взаимном перекрещении отдельных повествований (прием, ставший излюбленным у позднего Носсака) возникает аллегорическая история некоего юноши-бога, тяготящегося своим «саном» и в конце концов приносимого в жертву диктаторскому властолюбию Верховного слуги. В описании мира «после восстания» — мира, созданного Верховным слугой,— смутно намечены контуры некой тоталитарной формации, а история героя романа — это, в общем, притча о злоупотреблении христианством со стороны власть имущих и о вине людей, не сумевших «сберечь бога» и безучастно взирающих на его заклание. Юноша-бог в этом романе — это как бы потенцированная ипостась «ангела», и носсаковские поиски «самоосуществления» здесь приобретают черты своеобразного богоискательства.

---

[27] E. Biser. Zur Gestalt des Engels im Werk Hans Erich Nossacks.— «Über Hans Erich Nossack», S. 29, 37.
[28] H. E. Nossack. Der jüngere Bruder. Frankfurt a/M., 1958, S. 341.
[29] Там же, стр. 207—208.

В то же время религиозность Носсака тоже носит характер сугубо личного мифа и далека от официальной христианской ортодоксии. В этой последней он чутко улавливает тенденцию к институционализации, к созданию своего аппарата неограниченной власти, столь же чуждого подлинным интересам человека, как любая светская диктатура. Это — сквозной мотив повести «Завещание Луция Эврина» («Das Testament des Lucius Eurinus», 1965), герой которой, высокопоставленный римский патриций, кончает жизнь самоубийством, когда приходит к выводу о скорой неизбежной победе христианской идеи. Так для носсаковского человека окончательно отсекается и возможность религиозного утешения, и он снова остается один на один с жестоким миром и с единственной перспективой — смертью.

4

Общая тенденция к политизации в литературе ФРГ второй половины 60-х годов, новое обострение в ней социально-критических настроений — все это не прошло и мимо Носсака. Именно в этот период он после весьма длительного перерыва возвращается к большой эпической форме и создает роман «Дело д'Артеза» («Der Fall d'Arthez», 1968), в котором трагизм ситуации современного человека снова получает более конкретные социальные и психологические обоснования. Новый роман Носсака —уже не просто притча о неприкаянности индивида в мире реальности вообще, а роман о враждебности буржуазной государственной машины человеку.

Действие романа происходит в современной Западной Германии, но на фоне постоянных экскурсов в прошлое, в годы господства нацизма. Главный герой романа —мим Эрнст Наземанн, избравший своим псевдонимом имя бальзаковского д'Артеза. Наземанн — блудный сын респектабельного буржуазного семейства; его родичи возглавляют крупную фирму нейлоновых изделий. В годы фашизма они успешно сотрудничали с нацистами, сейчас фирма — одна из самых процветающих в стране. Подобно своему литературному собрату — клоуну Гансу Шниру из романа Бёлля «Глазами клоуна»,— Наземанн резко отделяет себя от своего семейства. Ему претит их ханжеская мораль накопления, их делячество, их беспринципность. Он с самого начала избрал себе другую судьбу: после прихода к власти нацистов он в одной из своих пантомим высмеял комедию фашистских выборов и был сразу же арестован и отправлен в концлагерь.

Очень многозначительно трансформируется в новом романе Носсака и другая его излюбленная тема — тема взаимного непонимания, некоммуникабельности. Если прежде (например, в романе «Спираль») речь шла о принципиальном барьере непонимания между людьми, «переступившими черту», и людьми плоского реального мира, то теперь та же ситуация получает отчетливое социально-критическое, даже политическое наполнение: значительную часть романа занимает следствие против Наземанна-д'Артеза, на основании чистой случайности заподозренного в причастности к тайной нигилистической организации, и эта ситуация «следователь — подследственный» пародирует теперь «проницательность» и «глубокомыслие» боннской службы безопасности.

Но за этой сюжетной коллизией скрывается и более глубокая проблематика. Герр Глачке, незадачливый следователь, смешон в своем стремлении разоблачить тайную организацию, ибо ни к какой организации д'Артез не причастен. Но само подозрение тем не менее обоснованно: д'Артез и его друг Ламбер на самом деле являются тайными врагами боннской государственной машины, ее противниками по убеждению, по самому антибуржуазному складу своего мышления. Они находятся в непримиримой оппозиции к западногерманскому государственному и общественному строю, основанному на забвении уроков прошлого.

Правда, герои Носсака не видят для себя никакой возможности повлиять на ход событий; они лишь стремятся обеспечить себе «экстерриториальность» (это принципиальный авторский термин), как бы уйти в подполье и там создать своеобразную духовную элиту неприспособившихся — людей, свято оберегающих свою внутреннюю независимость, хранителей духа.

Здесь снова отчетливо обнаруживается своеобразная пессимистическая утопичность авторской концепции: столь решительно отвергаемому им социальному аппарату он может противопоставить лишь позицию подпольной самообороны, индивидуальной чистоты рук.

Носсак и сам понимает иллюзорность предлагаемого им решения. Во всяком случае, в романе обстоятельно обосновывается его вынужденность. Западногерманское общество настолько стабилизировалось, что в нем даже самый энергичный протест, самое резкое напоминание о прошлом неизменно оборачивается всего лишь очередной газетной шумихой. Д'Артез говорит американскому корреспонденту, упрекнувшему его в том, что он в своих пантомимах «утаивает истину»: «Не будем обманываться, господа,— то, что случайно пришлось или не пришлось пережить моему поколению, сегодня лишь может дать пищу для небольшой литературной сенсации... Ведь опыт прошлого,— или, как вы говорите, истина,— вообще не имеет никакого значения для нынешнего поколения, а уж особенно в вашей счастливой, преуспевающей стране» [30].

С этой проблемой связана и вся тема пантомимы в романе. Носсаковский герой — ярко выраженная творческая индивидуальность, артист в самом высоком смысле этого слова. Его пантомимы Носсак описывает с большой тщательностью, это — особый план в романе. Главная, постоянная цель д'Артеза — вовсе не «утаить истину», как подозревает недалекий американский газетчик, а, напротив, ее-то и показать средствами искусства пантомимы. Но он берет и показывает эту истину в настолько чистом, обнаженном виде, настолько освобожденной от всяких лицемерных примесей, что она уже кажется остраненной, невероятной. Выбрав себе сценический образ респектабельного буржуа, д'Артез постоянно играет на нервах у буржуазной публики. Такова пантомима д'Артеза, пародирующая лицемерную семейную скорбь по поводу смерти главы фирмы, такова пантомима о нацистских выборах и такова, наконец, главная, центральная пантомима романа, названная «Маскировочный костюм».

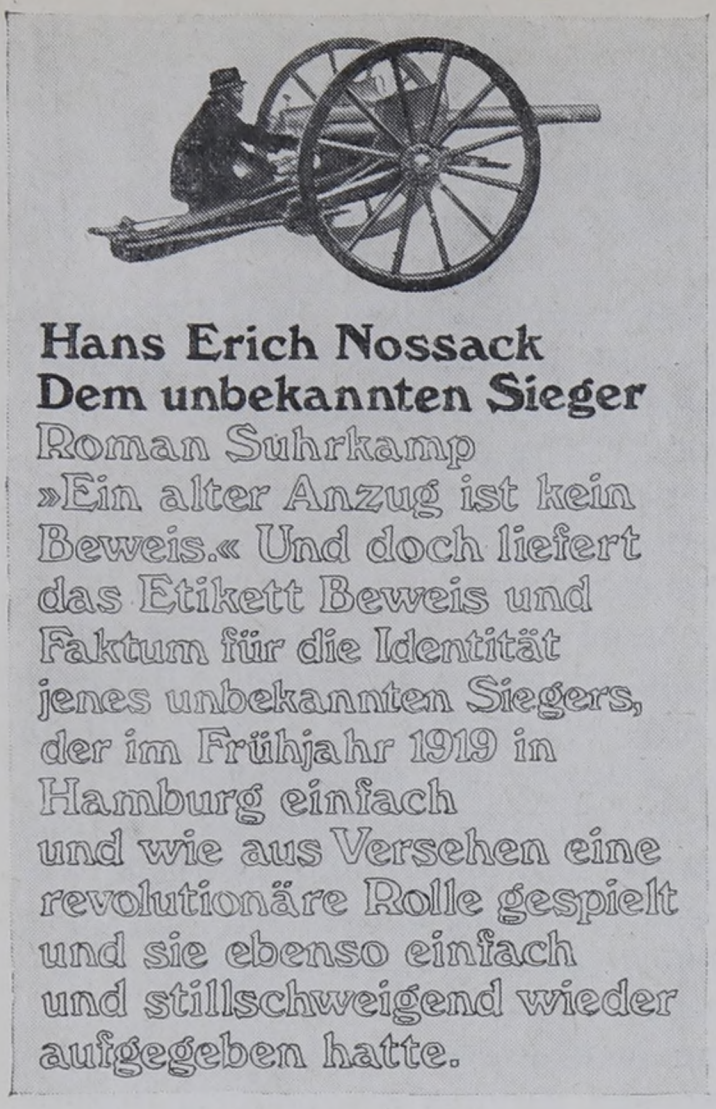
Д'Артез в одежде узника концлагеря появляется на сцене, где находятся восковые фигуры «массовых убийц» из разных времен: от маркиз-отравительниц до современных нацистов. Одна из этих фигур — с лицом самого д'Артеза, но в костюме респектабельного господина — в том самом костюме, в котором теперь выступает д'Артез-мим. Этот «респектабельный» д'Артез направил пистолет на д'Артеза-узника, требуя поменяться с ним одеждой. Узник снимает с себя лагерную одежду и меняется костюмами с «респектабельным» д'Артезом.

Чуть ниже автор пересказывает реальную биографическую ситуацию, обыгрываемую в пантомиме д'Артезом: в конце войны д'Артез бежал из концлагеря и в лесу встретил одного из надзирателей, который тоже бежал, боясь приближения союзных войск. Воспользовавшись своим преимуществом — наличием пистолета,— палач заставил безоружного д'Артеза поменяться с ним одеждой, потому что лагерное одеяние теперь уже было более надежной защитой.

Но, помимо этой реальной ситуации, пантомима, очевидно, скрывает в себе еще и обобщающий обличительный смысл. Тот сценический образ, который принял д'Артез-мим после войны,— образ респектабельного буржуа — оказывается прямым наследником и того лагерного палача, и всех массовых убийц. Д'Артез здесь символически воплощает главную идею

---

[30] H. E. Nossack. Der Fall d'Arthez. Frankfurt a/M., 1968, S. 251.



Суперобложка первого издания романа Носсака «Неизвестному победителю».

Франкфурт-на-Майне, 1969

всего своего творчества — разоблачение потенциальных убийц под маской добропорядочности.

Роман Носсака значителен и тем, что здесь — впервые в творчестве писателя — прорывается роковой круг трагического одиночества. Д'Артез и его друзья — не просто одинокие «экзистенции», застывшие в «атмосфере смерти»; погруженные в реальную атмосферу, носсаковские герои стали естественней, человечней — и действенней. При всей их «экстерриториальности» они все-таки ценят теперь выход к людям, они ощущают, что им есть что этим людям сказать и что в этом мире есть ценности, которые стоит охранять и отстаивать. Этой цели служит искусство д'Артеза; на это направлены усилия его друга Ламбера и его дочери Эдит, когда они побуждают рассказчика (протоколиста на службе у Глачке) перейти на их сторону. Они не только противостоят миру буржуазных дельцов и власть имущих, но и постепенно, исподволь как бы формируют силы сопротивления этому миру. Все это придает роману необычный для Носсака высветленный, обнадеживающий колорит.

Конечно, эта элита крайне узка, горькое ощущение бессилия тяготеет и над нею; активность этих людей в противостоянии буржуазному миру не следует переоценивать — они именно только еще ищут, нащупывают пути к более действенному влиянию на мир, они лишь усваивают азбуку деятельной гуманности. Да и сами законы их «экстерриториального» мира, его негласная моральная конституция основывается на весьма общих и расплывчатых гуманистических установлениях: обитатели этого мира исповедуют доброту, терпимость, непрактичность, презрение к деньгам, к буржуазному фетишу материального благополучия. Их союз хрупок, уязвим перед лицом враждебного мира, но все-таки это уже союз, и у него есть по крайней мере моральное излучение, о чем свидетельствует хотя бы история «обращения» рассказчика.

К сожалению, и на этот раз, как после романа «Не позднее ноября», существенный сдвиг в мировоззренческой и художественной позиции Носсака не получил подкрепления в его последующем творчестве. В романе «Неизвестному победителю» («Dem unbekannten Sieger», 1969) писатель, как будто еще более последовательно переходя к чисто реалистическому принципу повествования и отказываясь от всякой мифологизации, в то же время гораздо более радикально утверждает зыбкость и относительность объективной истины; эта радикальность здесь тем заметней, что речь идет об историческом опыте и историческом знании (герой романа — историк по профессии). А в двух последних романах 70-х годов — «Украденная мелодия» («Die gestohlene Melodie», 1972) и «Счастливый человек» («Ein glücklicher Mensch», 1975) — Носсак снова возвращается к жанру романа-притчи и к прежней мифологизирующей тенденции, отмеченной снова глубоким принципиальным пессимизмом.

В романе «Счастливый человек» развертывается образ Апореи, впервые возникающий еще в романе «Младший брат». Апорея (анаграмма

слова «Европа») — мертвая, стерильная земля и страна; в ней надеются забыть прошлое переселенцы из Америки, бегущие от ее бездуховной и насквозь вещественной цивилизации, но их пребывание в Апорее оказывается лишь иным вариантом духовной смерти. Снова весьма решительная критика буржуазной цивилизации — и снова полная безвыходность, снова невозможность утопии, снова ничейная земля между двух равно омертвелых миров [31].

В последних романах Носсака особенно отчетливо ощущается внутренняя исчерпанность писательской мифологизирующей манеры; повторяемость сюжетных ходов, стилистических приемов, отдельных образов усиливает впечатление застоя, окостенения, «отложения солей» в живой ткани повествования. Снова и снова отдаляясь от сложной и многослойной реальной жизни, схема уже просто начинает воспроизводить сама себя.

5

Демонстративно воздерживаясь от всякого активного участия в общественной жизни и оберегая свой статус независимого художника, Носсак делал одно исключение из этого правила: он много и публично (в выступлениях, докладах, многочисленных статьях) размышлял о роли литературы и писателя в современном мире. Эстетические взгляды писателя образуют вполне продуманную, цельную систему, которой, однако, присущи те же глубокие противоречия, которые отмечались выше в его творчестве.

Уже в первом своем выступлении на эту тему — в речи «Публика и поэт» («Das Publikum und der Dichter»), произнесенной в сентябре 1949 г. на открытии книжной выставки в Гамбурге,— Носсак сформулировал исходную и коренную проблему своего творчества, осознаваемую им как проблему всей современной литературы вообще: «Для кого, собственно, пишет писатель?.. Есть ли у него собеседник, с которым он говорит, которому он хочет раскрыть себя и перед которым он чувствует ответственность? Собеседник, который ставит ему границы, вынуждает его заботиться о форме и не дает ему впасть в аморфность?» [32]

Это — естественный вопрос, достойный всей гуманистической традиции литературы. И Носсак прекрасно осознает этот его смысл; он говорит, что поэт — это «орган, который каждый раз вырабатывало человечество, чтобы высказать себя... медиум, через который выражает себя анонимная доброта и мудрость человечества». Он должен, продолжает Носсак, «глубоко корениться в своем времени. Чем многочисленней и тоньше нити, связывающие его с эпохой, тем многообразней переживает он ее мысли и чувства и тем достойней будет представлять свое время перед ликом вечности» [33].

Но здесь же Носсак, оставаясь по видимости строго логичным, делает многозначительный вывод: раз писатель должен представлять свою эпоху «перед ликом вечности», то и «собеседником» его должна быть эта вечность: «Итак, искомого адресата поэт найдет лишь вне рамок современного человечества. Тем самым поэт по необходимости отходит на периферию повседневности, туда, где никакая публика не заслоняет перед ним подлинного собеседника» [34].

Носсак, таким образом, просто оставляет в стороне вопрос о современном собеседнике как несущественный. Но это недостающее звено, которое еще можно пропустить в мыслительной логике, мстит за себя в реальном бытии художника — в его творчестве. Здесь уместно снова

---

[31] Более подробный анализ романа «Счастливый человек» см. в рецензии автора главы в журнале «Современная художественная литература за рубежом» (1976, № 4, стр. 73—76).

[32] Цит. по: C. S c h m i d. Monologische Kunst, S. 21.

[33] Там же, стр. 21.

[34] Там же, стр. 22.

вспомнить романтических «предков» Носсака, в частности столь ценимого им Гёльдерлина, который тоже говорил о своей предпочтительной любви к «человечеству грядущих поколений» и который это возвышенное забвение современных ему людей осознал затем как одну из причин своей человеческой и писательской трагедии.

В ряде своих программных статей 50—60-х годов: «О действенности жертвы» (1956), «Человек в современной литературе» («Der Mensch in der heutigen Literatur», 1962), «Слабые позиции литературы» («Die schwache Position der Literatur», 1965) и др.— Носсак постоянно размышляет о современной ситуации человека в мире и отражении этой ситуации в литературе. С особой настойчивостью он выводит все свои выкладки из полюбившегося ему определения человека как «существа, наделенного единственным в своем роде даром вести диалог с самим собой» [35].

Эта формула сама по себе может показаться лишь образной вариацией справедливого и давнего определения человека как мыслящего существа, обладающего сознанием и самосознанием. Но все дело в акцентировке: носсаковское определение имеет в виду именно исключение других людей из сферы человеческой коммуникации. Не видя в современности людей, способных внять голосу писателя, он этот принцип диалога с самим собой переносит с человека вообще на художника, и лишь логично, что у него тут же появляются для характеристики художнической позиции понятия «монолог» и «молчание», трактуемые почти как синонимические.

Самое поразительное, что Носсак на этом пути не оставляет своего убеждения — надо полагать, искреннего — в гуманистических основах и целях писательского труда. Во всех своих статьях он не устает с горечью перечислять те разрушения, которые произвел в человеческой личности современный технизированный мир, и в этом смысле статьи Носсака — весомое обвинение в адрес всей буржуазной цивилизации, где вещи и цифры вытеснили человека. В этой-то ситуации Носсак и предлагает писателю прежде всего иметь в виду исконный дар, делающий человека человеком,— умение «вести диалог с самим собой». Но все дело в том, что в современности Носсак уже не видит такого человека; он убежден, что на сегодняшний день человеческая индивидуальность почти необратимо подавлена организованной системой диктата мнений, торжествующим фетишем материального, вещественного благополучия.

Отсюда и проистекает своеобразная стоическая этика писательства в концепции Носсака. Художник у него не просто отворачивается от современных «безнадежных» людей, чтобы через их головы беседовать с вечностью,— он стоит на границе времени и вечности как некий страж, он как бы принимает на себя натиск враждебных сил и, формулируя эту ситуацию для самого себя, описывая по возможности большее число ее признаков, создавая «кардиограмму» ситуации, тем самым и оставляет свидетельство для грядущих поколений и предупреждает их об опасности.

Уйти от людей, чтобы спасти людей,— вот парадокс, к которому приводит логика носсаковской этики и эстетики. И это тот самый роковой круг, в котором вращается все его искусство. Название «монологического» по праву утвердилось за ним в западногерманской критике. В частности, Кристоф Шмид, автор исследования о «монологическом искусстве» Носсака, не раз отмечает это кричащее противоречие в творчестве писателя. Он не только обнаруживает у писателя противоречия логические (указывая, в частности, на то, что всеми своими теоретическими выступлениями Носсак, по сути, уже разрушает декларированный им принцип «безадресности» искусства), но и выводит отсюда противоречия эстетические и этические, когда указывает на неизбежную логику «превращения монологичности в мономанию» [36].

---

[35] H. E. N o s s a c k. Die schwache Position der Literatur, S. 62.
[36] См.: C. S c h m i d. Monologische Kunst, S. 25, 106.

Творчество Носсака свидетельствует о том, что писатель и сам постоянно ощущал эту опасность. В статье «О действенности жертвы», говоря о «риске молчания» для художника, Носсак признает, что это молчание — какими бы причинами оно ни было вызвано (добровольным уходом в себя или вынужденным, как при фашизме) — трагично и для самого писателя, который «знает, что он тем самым не выполняет закона мира». Носсак приводит слова Поля Валери: «Создавай в наказанье красивые вещи» [37].

Отсюда и проистекает глубокое трагическое напряжение в лучших произведениях писателя, отсюда его — хоть и редкие — выходы к реальному адресату (прежде всего в романах «Не позднее ноября» и «Дело д'Артеза», в статьях и эссе). И, как бы ни был прочен для Носсака роковой круг пессимизма, одну задачу, поставленную перед собой, писатель выполняет: он создает «кардиограмму ситуации», и она свидетельствует о глубочайшем неблагополучии в окружающем писателя мире, о враждебности этого мира человеку.

---

[37] H. E. N o s s a c k. Die schwache Position der Literatur, S. 45.

Глава тринадцатая

АЛЬФРЕД АНДЕРШ

В один из летних дней 1944 г. солдат вермахта Альфред Андерш бросил оружие и, перейдя линию фронта — это было в Италии,— сдался в плен войскам союзников. Дезертирство было шагом к свободе, актом сопротивления нацизму, «маленьким приватным 20 июля», мысль о котором он долго вынашивал. «... В определенный момент я выбрал поступок, придавший моей жизни смысл и с тех пор остающийся той осью, вокруг которой вращается колесо моего бытия» [1],— писал позднее Андерш в автобиографическом эссе «Вишни свободы».

Эта книга появилась в 1952 г., в период, когда в ФРГ, по словам Бёлля, «перед лицом угрожающей ремилитаризации» вокруг антифашистской литературы возникла «удушливая тишина». В эту тишину книга Андерша ворвалась, «как гром трубы» [2]. Она произвела на антифашистскую интеллигенцию сильнейшее впечатление. Это было одно из самых честных и беспощадных произведений, посвященных расчету с нацистским прошлым, «модель самоосмысления», важный литературный документ времени, отразивший жизнеощущение многих немцев. Написав его, Андерш занял видное место среди тех писателей ФРГ, для которых преодоление прошлого, искоренение нацизма было главной общественной и творческой задачей.

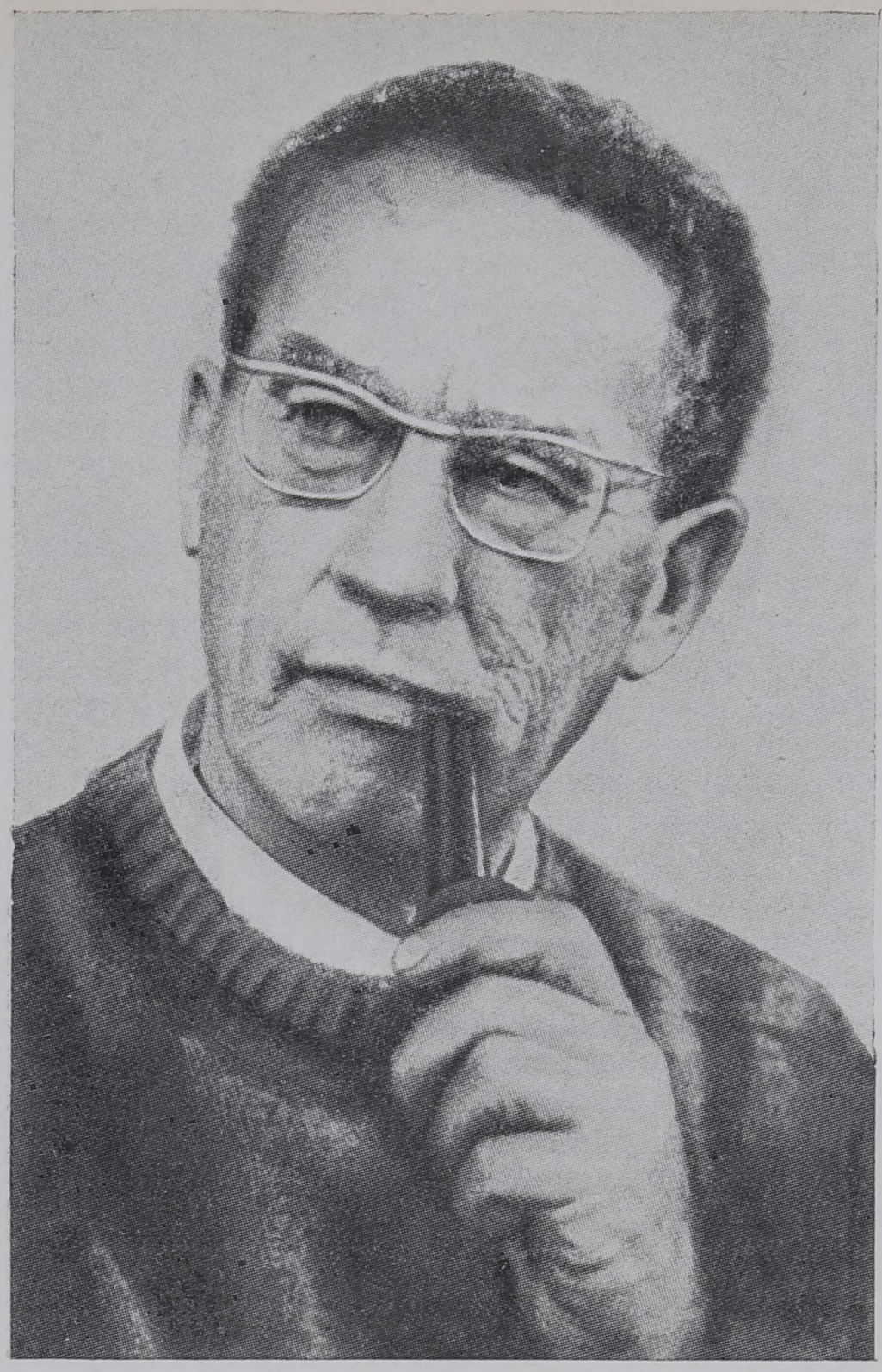
Его деятельность как редактора журнала «Дер Руф», одного из основателей «группы 47», как художника, отразившего опыт поколения, вовлеченного нацизмом в войну, с самого начала была неотделима от попыток передовой немецкой интеллигенции создать в стране новый духовный климат, способствовать перестройке общественного сознания.

1

Альфред Андерш (Alfred Andersch, 1914—1980) родился в Мюнхене, в семье националистически настроенного офицера. Против воли родителей Андерш вступил в Коммунистический союз молодежи Германии; в 1932 г. стал организационным руководителем Коммунистической молодежи Баварии. «Я вступил на землю коммунизма с напряженным восхищением человека, который впервые оказывается на девственном континенте»,— писал Андерш в «Вишнях свободы».— Он означал для меня нечто абсолютно новое, иное, и я жадно вдыхал дикий аромат жизни, которая помогла мне освободиться от моего мелкобуржуазного окружения. Слово революция околдовало меня. С быстротой внезапного озарения я перешел от националистических доктрин моего отца к идеям социализма, любви к человеку, освобождения угнетенных...» [3]. Он с огромной симпатией пишет о товарищах тех лет, рабочих-коммунистах.

События 1933 г.— захват Гитлером власти, победа национал-социализма, политический террор — вызвали глубокий перелом в сознании Андерша, стали для него «травматическим шоком». На смену революционно-

[1] A. Andersch. Die Kirschen der Freiheit. Zürich, 1968, S. 79.
[2] H. Böll. Trompetenstoss in schwüle Stille.— «Über Alfred Andersch». Hrsg. von G. Haffmans. Zürich, 1974, S. 48.
[3] A. Andersch. Die Kirschen der Freiheit, S. 25—26.



Альфред Андерш.

Фотография, 1977

му энтузиазму приходит разочарование, равнодушие. Он упрекает немецких коммунистов в «бездейственности», считает источником поражения «детерминистскую философию, отрицающую свободу воли» [4]. В том же 33-м году он попадает в концлагерь Дахау; выйдя оттуда, вскоре вновь подвергается аресту. «Они (фашисты.— *И. М.*) задушили мою революционную юность. Они засадили меня в концлагерь, из которого... сам я вышел, но не вышли товарищи моей юности, товарищи по революции...» [5]. На «шок» нацизма он отвечает «эмиграцией из истории» — уходом от политической деятельности, разрывом с партией [6]. Из будней фашистской действительности юноша бежит в эстетические сферы: «Выход, который я выбрал, звался искусством» [7]. Фасады древних соборов, полотна великих мастеров, поэзия Рильке заменяют ему прежнее увле-

[4] Там же, стр. 41.

[5] Там же, стр. 80.

[6] Важно отметить: выход из партии не означал, что Андерш присоединился к антикоммунизму. Ни в годы нацизма, ни в период «холодной войны» он не пытался извлечь спекулятивный капитал из решения, принятого в юности. Спустя много лет писатель пересмотрел свое отношение к партии коммунистов. Опыт жизни, опыт истории, характер развития западногерманского государства, в политической практике которого он видел «латентную угрозу» фашизма и войны, привели его к выводу, что только социализм способен решить проблемы, стоящие перед человечеством.

[7] A. Andersch. Die Kirschen der Freiheit, S. 51.

чение политической работой. Эти события его молодости станут важным источником идейных, сюжетных мотивов будущих произведений Андерша.

После возвращения из плена Андерш в 1945—1946 гг. работал ассистентом Эриха Кестнера в редакции «Нойе Цайтунг», в 1946—1947 гг. издавал совместно с Г. В. Рихтером антифашистский журнал «Дер Руф». Программой этого журнала была опубликованная в первом номере (август 1946 г.) статья Андерша «Молодая Европа формирует свой облик» («Das junge Europa formt sein Gesicht») [8]. В статье, в частности, говорилось о необходимости сделать выводы из «опыта диктатуры», выражалась надежда, что шансы на демократическое переустройство Германии не будут упущены, что молодое поколение немцев, боровшееся за неправое дело, присоединится к «гуманистическому социализму», в духе которого должна развиваться «молодая Европа», формулировалась мысль о необходимости отмены частной собственности на средства производства и важности плановой системы хозяйства [9].

В области эстетической Андерш также прокламирует переориентацию, «дезиллюзионизм»: принципом литературы должно стать правдивое отражение действительности. В небольшой статье Андерша «Фабиан становится положительным» (№ 3, 1946) говорится о реализме Кестнера, чье искусство «не знает иной формы, кроме формы правды».

Вскоре после изгнания Андерша американской военной администрацией из журнала «Дер Руф» он вошел в число писателей, составивших ядро «группы 47», которая оформилась как произвольное объединение литераторов, стремившихся заложить основы демократического и миролюбивого германского государства [10].

В конце 40-х и в 50-х годах Андерш работает как журналист, особенно активно и плодотворно на радио, сотрудничает в журналах и газетах («Франкфуртер альгемайне Цайтунг», «Франкфуртер Хефте», «Меркур»). В 1955—1957 гг. издает литературный журнал «Тексте унд цайхен». С 1958 г. вплоть до кончины Андерш живет в Швейцарии, став в 1973 г. швейцарским гражданином.

2

В 1948 г. появились первые (если не считать публикаций в «Нойе Цайтунг» и «Дер Руф») литературные опыты Андерша — рассказ «Так начиналась моя надежда» и эссе «Немецкая литература перед решением. (Материалы к анализу литературной ситуации)» («Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse literarischer Situation»).

В 50-е годы Андерш ищет ответа на поставленные историей вопросы в философских формулах экзистенциализма. В послевоенный период эта философия с ее глубоким интересом к личности, к проблемам вины и ответственности не могла не оказаться привлекательной для западногерманской интеллигенции. Опыт минувших десятилетий выдвигал на первый план вопросы, связанные с выбором моральных ценностей, с необходимостью дистанцироваться от преступных норм, установленных нацизмом. Но такой преимущественный интерес к категориям морального плана носил подчас абстрактно-метафизический характер, мог временами привести к отрыву нравственных проблем от их социальных и политических корней.

---

[8] См.: «Bundesrepublikanisches Lesebuch. Drei Jahrzehnte geistiger Auseinandersetzung». Hrsg. von H. Glaser. München, 1978, S. 176—181.

[9] См.: H. Lehnert. Die Gruppe 47. Ihre Anfänge und ihre Gründungsmitglieder.— «Die Deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen». Hrsg. von N. Durzak. Stuttgart, 1971, S. 34.

[10] Уже к концу 50-х годов Андерш расстался с «группой 47», решив, что она превращается в подобие литературной биржи, своего рода рекламное агентство, полностью внедрившееся в капиталистическую рыночную систему и исключающее «свободное выражение мнений» (см.: F. Beer. Der Erzähler Alfred Andersch.— «Über Alfred Andersch», S. 34—35).

Наиболее отчетливо эти противоречия сказываются в раннем творчестве Андерша — «Вишнях свободы», многих рассказах, романе «Занзибар, или Последняя причина». «Вишни свободы» («Die Kirschen der Freiheit») — это «манифест личности», свободного человеческого духа, противостоящего нацистскому террору. В этом произведении, выдержанном в строго монологической форме, сочетаются элементы автобиографического очерка, лирической исповеди и философского эссе. Редкая событийная канва густо заполнена размышлениями автора на философско-этические темы. Андерш избегает лексических украшений, замысловатости стиля, предпочитает предельно точную и ясную прозу, стремясь очистить привычные понятия от налета нацистской демагогической фразеологии.

Основу «Вишен свободы» составляет идея «свободного выбора». Величие человека, пишет автор, осуществляется в мгновения, предшествующие «секунде решения» — именно в эти мгновения реализуется «возможность абсолютной свободы, которой обладает человек» [11]. Поиски «абсолютной свободы» — это прежде всего ответ личности на террор фашизма [12]. Однако героям Андерша на этом этапе еще представляется, что любая «система» таит в себе угрозу их индивидуальной независимости. И потому они убеждены, что обрести или сохранить свободу можно, лишь опираясь на твердыню собственной совести и собственных нравственных принципов.

Человек всегда будет пытаться изменить свою судьбу — эта высказанная в «Вишнях свободы» мысль лежит в основе всех произведений Андерша. Герои романа «Занзибар, или Последняя причина» («Sansibar, oder Der letzte Grund», 1957) показаны в момент, когда им предстоит сделать выбор, ломающий весь прежний строй жизни, принять решение, требующее крайнего напряжения духовных сил. Вырываясь из привычного бытия, они ищут свой вариант судьбы. Ищут, рискуя всем, с какой-то волнующе-беспечной отвагой, которую они даже и не сознают.

Действие романа происходит в маленьком северном городке Германии. 1938 год — черная пора господства «других» — так здесь названы нацисты.

Случай — и авторская воля — сводит в городке нескольких человек, объединенных лишь ненавистью к «другим» и поисками свободы. Все они мечтают о побеге: Грегор, коммунист-подпольщик, прибывший в город, чтобы передать задание рыбаку Кнудсену; Юдит, девушка из еврейской семьи, которой грозит гибель; юнга, помогающий Кнудсену. Мальчик мечтает о дальних странствиях и океанском просторе, как и большинство его сверстников, но у него есть и свои, особые причины; ему ненавистна жизнь в городке, оцепеневшем под пристальным неусыпным оком «других». Юнгу манит мечта о далеком и таинственном острове Занзибаре, олицетворяющем свободу. Занзибар и есть «последняя причина» для побега. Чистый, прозрачный голос юнги придает особую, лирическую ноту этому произведению, построенному как музыкальное произведение: у каждого героя здесь своя партия, своя тема, они развиваются параллельно, создавая точный, умело организованный ансамбль. Уже здесь, в первом своем романе, Андерш предстает как тонкий стилист и мастер сюжетных построений. Короткие, динамические главки — эпизоды («партии», «голоса»), внутри которых широко используется внутренний монолог, позволяющий глубже проникнуть в психологию героев, создают, чередуясь, четкую линейную композицию, органически совмещающую философские размышления с динамичным и острым сюжетом.

Каждый из героев этого романа должен пройти испытание совестью, перешагнуть через страх. Кнудсену предстоит вывезти в лодке к берегам

---

[11] A. Andersch. Die Kirschen der Freiheit, S. 93.

[12] Например, дезертирство рассматривается в «Вишнях свободы» как крайняя форма самозащиты от крайнего принуждения, шаг, осуществляемый под прямым воздействием страха. Чувство страха в этой экзистенциальной программе играет важнейшую роль; оно — мощный регулятор человеческих поступков, оно толкает личность на духовное сопротивление, не дает окостенеть.

Швеции девушку, за которой охотятся «другие», и маленькую деревянную скульптуру «Читающий послушник», напоминающую работы Барлаха. Это произведение искусства тоже символизирует идею неподчинения насилию, идею непокоренности. Грегор видит в лице читающего монаха упрямое, отчаянное выражение независимости, готовности в любой момент «встать и уйти». Скульптуре тоже угрожает расправа — «другие» уже уловили это невыносимое для них выражение суверенитета, воплощенного художником в облике читающего послушника. Скульптура хранится в церкви, и пастор Хеландер, один из главных героев романа, не может, не хочет допустить, чтобы творение большого художника досталось «другим». Он уговаривает рыбака спасти скульптуру.

Кнудсен подвергает опасности не только себя — он боится за судьбу больной жены. И все же что-то мешает ему отказаться от рискованного шага. Это «что-то» называется совестью, порядочностью, чувством долга. «Будь я проклят,— подумал он с бешенством,— если я окажусь немой рыбой...» Пастор Хеландер знает, что «другие» не пощадят его, жестоко разделаются с ним за пропажу скульптуры. Но для него моральные принципы важнее жизни. Он не хочет оказаться «трухлявым деревом» — приехавших за ним врагов он встречает выстрелами, оставив последнюю пулю для себя. Пастор совершает «свободный выбор» в классической экзистенциалистской «пограничной ситуации», на грани между жизнью и смертью. Однако он выбирает не молчаливый «внутренний» протест, а берется за оружие. Он стреляет и, убивая «других», надеется «оживить мир» хоть на доли секунды. Поступок пастора, погибающего с оружием в руках,— убедительная альтернатива позиции молчаливого пособничества, прикрывающегося словом «приказ».

Высоким чувством ответственности обладает и юнга. Уже достигнув берегов Швеции, ощутив аромат свободы, он в последнюю минуту принимает решение вернуться с Кнудсеном домой — ведь «другие» погубят рыбака, если мальчик исчезнет.

Грегор больше других концентрирует в себе всю противоречивую многозначность экзистенциалистской идеи «свободного выбора». Он олицетворяет мысль автора об индивидуальной ответственности человека, который всегда, в любой ситуации сохраняет за собой право «уйти». «Мне хоть и угрожает концлагерь, смерть,— размышляет он,— но я тем не менее могу свободно решать: оставаться или уйти. Я могу выбирать: побег или мученичество». Грегор порывает с партией, его, как в свое время Андерша, не устраивает «детерминистская философия, отрицающая свободу воли». Свобода имеет для него абстрактный, абсолютный смысл, оторванный от исторической реальности. Ему важно, что, спасая девушку, спасая скульптуру, он рискует «не по заданию», а по собственному решению, за которое несет ответственность лишь перед самим собой. Грегор воплощает ту возможность человеческого поведения, которая близка Андершу в ранний период его творчества,— герой не хочет быть связанным, он жаждет свободы «только для себя одного».

И все же общий итог произведения, при известной внутренней противоречивости его концепции, отнюдь не идентичен тому комплексу представлений, которые реализованы в образе Грегора. Главной, первостепенной представляется высказанная в «Занзибаре...» мысль об обязанности человека противостоять злу, сохраняя свою нравственную целостность вопреки террору. Это — роман, направленный против моральной податливости, приспособленческой беспринципности, против равнодушного непротивления узаконенному варварству нацизма.

Андерша волнует болевое, травматическое столкновение личности с бесчеловечным механизмом. И человек в этом столкновении предстает не бездеятельным и беспомощным — он отказывается мириться с абсолютом зла. Воспитательное, просветительское значение подобного подхода к этой проблеме трудно переоценить. Романы Андерша, обращенные к послевоенным поколениям, предостерегают: фашизм и войну нельзя воспринимать как неизбежное и неодолимое зло.

Арно Шмидт, анализируя роман «Занзибар...», заметил, что это произведение не только многое проясняет в немецкой истории, но и ставит вопрос о том, как и почему гитлеровская Германия, а потом и ФРГ стала «страной, из которой бегут». Роман, пишет он, заставляет задуматься: почему Эйнштейн, Томас Манн, Герман Гессе (рецензент называет лишь несколько имен из многих, лишь нобелевских лауреатов) не вернулись после 1945 г. на родину, почему никто из эмигрантов не выбрал местом жительства Западную Германию. Роман Андерша, утверждает его коллега,— это «неопровержимое обвинение Германии», «предостережение, адресованное всем» [13].

Это обвинение звучит и в следующем романе — «Рыжая» («Die Rote», 1960). Некоторыми мотивами роман этот близок «Занзибару...», есть здесь и фигура, родственная Грегору — итальянец Фабио, в прошлом командир интербригады в Испании, потом руководитель антифашистского партизанского отряда в Италии, а после войны — человек, который «больше ни в чем не участвует». Он разочаровался в политической деятельности и «ржавеет, становится неподвижным» в стороне от общественной борьбы. Действие происходит в Венеции, городе, символизирующем «островное существование», оторванность героя от бурных перипетий современности.

Но в этом романе уже возникает иной вариант темы бегства, предстающий как форма острой, обвиняющей критики западногерманского общества. Героиня, молодая немка Франциска, бежит из ФРГ, страны «лживого порядка и лживой чистоты». Она уходит прочь от «владельцев чековых книжек», порывает с мужем, расчетливым коммерсантом и снобом, со всей прежней жизнью. Из тесного круга буржуазных условностей она вырывается в неизвестность, полагая, что жизнь ее обретет смысл в Италии, среди итальянских бедняков, в их маленьких домиках, которые так влекут ее воображение [14]. Франциска отдает себе отчет в том, что этот ее интерес подготовлен литературой и особенно неореалистическими фильмами об итальянских бедняках, которые «теперь в моде». Однако дело не только в литературных и кинематографических ассоциациях. Героиня видит в жизни среди простых итальянцев возможность осмысленного существования, противопоставленного бескрылому бытию в мире делового расчета.

В романе две параллельные сюжетные линии, которые в конце сливаются в одну. Им соответствует и композиционное построение: чередование глав, последовательно представляющих героев. Роман изобилует острыми и драматическими ситуациями, неожиданными поворотами, элементами детектива [15].

Динамика сюжета связана прежде всего с героиней, она — основной носитель действия. Главы, посвященные Франциске, стремительны по темпу, внутренний монолог героини не замедляет действия, скорее придает ему остроту и насыщенность. Главы о Фабио — это философско-лирические медитации, размышления усталого интеллигента. Они укла-

---

[13] A. Schmidt. Das Land, aus dem man flüchtet.— «Über Alfred Andersch», S. 56—60.

[14] Италия играет особую роль в творчестве Андерша. Его героям она представляется альтернативой унылому бюргерскому бытию. В «Неаполитанской сюите «Пьяцца Сан-Гаэтано» («Piazza San Gaetano, neapolitanische Suite», 1957) юный англичанин, поэт, задыхающийся среди тусклого однообразия упорядоченной буржуазной действительности, бежит в Неаполь — в поисках поэзии, мечты, «чуда», из которого должно «родиться стихотворение». Подлинная поэзия, утверждает автор, это сама действительность, будни трудовых людей, простых итальянцев, которых юноша наблюдает в Неаполе, на площади Сан-Гаэтано. Образы действующих лиц, несомненно, навеяны неореалистическими фильмами.

[15] Западногерманская критика не без основания упрекала Андерша в некоторой искусственности построения, в котором строгая симметрия двух сюжетных линий завершается эффектным счастливым концом: Франциска и Фабио обретают друг друга. В переработанном издании 1972 г. автор отказался от почти идиллической концовки. Стилистические коррективы идут по линии уплотнения, сжатости, отказа от повторов и т. д.

дываются в спокойно-размеренные, почти округлые фразы с традиционным синтаксисом, в плавные переходы от прошлого к настоящему.

Существенное место в романе занимает тема непреодоленного прошлого. Фашизм воплощен здесь в персонаже, задуманном и реализованном как символ чистого зла, абсолютного порока, хотя и имеющем четкое историческое обоснование. Это холодный нацистский палач Крамер, циничный убийца, у которого «за маской жизни» скрывается «железная конструкция аппарата». Крамер стоит в одном ряду с такими образами литературы ФРГ, как Юдеян из «Смерти в Риме» Кеппена или Доктор из «Наместника» Хоххута. Он принадлежит к страшной категории чиновников-убийц, порожденной фашизмом: «Для меня было избавлением, когда нам дали наконец возможность их арестовывать — евреев, коммунистов и демократов. Когда в Германии стало наконец чисто. Я за чистоту, за ясность». Избежав ответственности за преступления и обосновавшись после войны в Италии, Крамер организовал широкие международные связи с бывшими нацистами и их покровителями, ладит с итальянской квестурой и чувствует себя вполне уверенно.

Непреодоленное прошлое зримо присутствует и на страницах романа «Эфраим» («Efraim», 1967), являясь существенным элементом того исторического и психологического фона, на котором развертывается история героя и осуществляются крупные и мелкие решения его жизни. Эфраим — к моменту действия известный английский журналист — родился в Германии и эмигрировал в годы гитлеризма в Англию. Родители его погибли в газовых камерах Освенцима. Сам Эфраим, воевавший в британской армии, не испытывает, по его признанию, ненависти к немцам, однако в основе его отношения к бывшим соотечественникам лежит не забытая и не прощенная трагедия минувших лет, оживающая в его сознании с особой силой, когда он после 27-летнего отсутствия приезжает на несколько дней в Западный Берлин. И когда герой заявляет, что «для Освенцима нет объяснения», то это не столько выражение характерного для него взгляда на историю как на хаос, череду случайностей, сколько эмоциональная формула потрясенного ума, в которую вложена мысль о гигантских, чудовищных масштабах нацистских злодеяний.

Структуру романа определяют два больших тематических комплекса: отображение жизни героя на фоне конкретной европейской реальности 60-х годов и процесс возникновения книги, над которой работает Эфраим. Обе эти линии постоянно скрещиваются и пересекаются; они сплетены так тесно, что порой трудно выделить конструктивные элементы повествования. Герой романа, как и другие персонажи Андерша, оказывается в ситуации, требующей пересмотра и изменения всей прежней жизни. Он решает покончить с блестяще сложившейся журналистской карьерой, порвать с окружением, с Англией и переехать (подобно героине романа «Рыжая») в Италию, чтобы там заняться литературой. Об этом он и рассказывает в книге, которую создает, так сказать, на глазах у читателя, то и дело возвращаясь в прошлое и открыто повествуя о «трудностях письма». В этом сложном, но вполне четком рисунке чередуются временны́е плоскости, время реальное и романное, подлинные исторические события и вымышленные эпизоды, воспоминания и раздумья героя, перемежающиеся историческими реалиями.

Знакомый композитор демонстрирует Эфраиму «экмелический стиль»: музыкальная тема образует ритмическую канву, за которой движутся звуки реального мира. Эфраим применяет этот принцип к литературе: его собственные размышления, реминисценции — это тематическая решетка, за которой сменяют друг друга живые, подвижные кадры реальной жизни.

«Эфраим» — одноголосое произведение, роман одного героя. А свое собственное сочинение герой даже именует «оргией субъективизма». Но, будучи книгой очень личной, этот роман раскрывает перед читателем весьма широкую картину современной европейской действительности. Здесь находят отражение и органически вплетаются в повествование,

придавая ему объективный смысл, конкретные исторические факты, события недавних лет, на фоне которых наполняются содержанием те или иные повороты в судьбе героя. Реальные эпизоды— нашумевшее «дело Шпигеля» в ФРГ начала 60-х годов, разоблачение махинаций Штрауса, демонстрация франкфуртских студентов — сообщают роману документальный характер. В текст вмонтированы цитаты из прессы, газетные заголовки, выдержки из судебных протоколов, связанных с преступлениями нацизма, высказывания бывших заключенных Освенцима и т. п. Использование документальных средств, расширяющих художественные возможности писателя, позволяет ему объемнее увидеть реальность и главное — осмыслить ее глубже, нежели на это способен герой.

3

Многие мотивы и темы романов Андерша возникают и в произведениях других жанров. Андерш известен как автор рассказов (сборники «Духи и люди» — «Geister und Leute», 1958; «Любитель полутени» — «Ein Liebhaber des Halbschattens», 1963; «Мое исчезновение в Провиденсе» — «Mein Verschwinden in Providence», 1971), эссе и путевых очерков («Путешествия по северу» — «Wanderungen im Norden», 1962; «Римская зима» — «Aus einem römischen Winter. Reisebilder», 1966; «Высокие широты, или Известия с границы» — «Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze», 1969; «Север, юг, справа и слева. О путешествиях и книгах 1951—1971» — «Norden, Süden rechts und links. Von Reisen und Büchern 1951—1971», 1972), стихотворений («Возмущайтесь: небо голубое» — «Empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen 1946—1977», 1977); критических статей и рецензий, радиопьес («Fahrerflucht», 1965).

Характерный для Андерша интерес к узловым моментам человеческих судеб, связанным с принятием экзистенциальных, жизненно важных решений, к философско-этической проблематике находит яркое воплощение и в его рассказах. Эти поворотные моменты приватной жизни тесно переплетаются в них, как и в романах, с событиями и эпизодами недавнего прошлого и сегодняшнего дня; человеческие судьбы прочно «встроены» в историю. В. Кеппен, анализируя сборник «Духи и люди», называет рассказы Андерша (по аналогии с известными рассказами Хемингуэя) «историями нашего времени», в которых «бьется беспокойное сердце эпохи» [16]. В моментальных снимках, запечатлевших ключевые эпизоды человеческих судеб, предстают самые разнообразные события недавней истории и грани современности: безработица веймарских времен, фашистский террор, концлагеря, война, плен, нищета и разруха послевоенного периода, «экономическое чудо», «общество потребления», студенческое движение конца 60-х годов.

Стремление к философскому осмыслению жизни заметно уже в ранних рассказах, близких по переданному в них жизнеощущению к «Вишням свободы» и «Занзибару...». В наиболее концентрированной форме оно воспроизводится в рассказе «Ночь жирафы». Молодой француз Пьер Гранж, человек демократических убеждений, видит для себя лишь одну возможность в мире «фальшивых альтернатив» — «выйти из игры». Он отказывается выбирать между противоборствующими силами современного общества — борьба с оружием в руках означает в его глазах лишь добавление новых звеньев к нескончаемой цепи несправедливости. Но его друг, философ Мондело, напоминает, что уйти, отказаться от борьбы означает, по существу, смириться с несправедливостью. Он формулирует: «...Быть свободным — значит разрывать несправедливость всюду, где с ней столкнешься...»

В рассказах Андерша многократно варьируются автобиографические мотивы, впитавшие в себя все те же важнейшие моменты недавней ев-

---

[16] W. Koeppen. Geschichten aus unserer Zeit.— «Über Alfred Andersch», S. 63.

ропейской, частично и американской истории. Многое в судьбе героя рассказа «Старая периферия» Франца Кина, только что выпущенного из концлагеря Дахау, напоминает о судьбе автора. Элементы автобиографии ощутимы и в таких значительных рассказах, как «Юбилейная статья в честь капитана Флейшера» и «Мое исчезновение в Провиденсе», где звучит и гневное осуждение фашизма, и воспоминания об американском лагере для военнопленных, и неприязнь к негативным сторонам американской демократии, и мысль о добре и любви к людям, которая сильнее мести и ненависти.

Действие рассказов «Братья» и «Острова под ветром» происходит в гитлеровские времена. В воскресный сентябрьский день 1939 г. два брата прогуливаются по берегу Эльбы в Гамбурге. Обычный, мирный день, и разговор героев о литературе, искусстве спокоен и тих, но за этой почти идиллической тишиной, за этой обычностью ситуации прячется тревога, ощущение близкой катастрофы, причем ощущение это — отнюдь не мистическое, а рожденное реальностью: действие происходит в первый день второй мировой войны. И хотя о войне почти не говорится (герои лишь вскользь упоминают предстоящий призыв в армию), атмосфера приближающейся трагедии передана с безупречной точностью и выразительным лаконизмом.

Едва ли не во всех рассказах Андерша возникает мотив острой неприязни к капиталистической системе в любых ее проявлениях. Чаще всего эта критика «упакована» в образы, ситуации, спрятана в сюжет. Герои Андерша, как правило, резко ощущают свою несовместимость с миром бизнеса, наживы. В одном из лучших рассказов Андерша — «С шефом в Шенонсо» — молодой инженер Хониг, служащий крупной западногерманской фирмы, едет с богатым фабрикантом, своим шефом, на уикенд во Францию. Хонигу бесконечно тягостна эта поездка, тягостно его зависимое положение. Он с ненавистью смотрит на бесконечные «достопримечательности», к которым хозяин подходит преимущественно с материальной стороны. Для Хонига, тонко чувствующего, импульсивного интеллигента, фабрикант искусственного шелка господин Шмиц, который мыслит только категориями меркантилизма,— олицетворение «экономического чуда», «крефельдский крокодил», словно приценивающийся к сокровищам древнего зодчества. Хонигу противны мечты хозяина о «сверкающих фабриках» и «сверкающих замках», его «фантасмагория из блестящих немецких заводов и новеньких, с иголочки, французских соборов», некий синтез Крефельда и Версаля.

В рассказах Андерша, как правило, присутствует новеллистический момент, «невероятное происшествие». Один из таких новеллистических моментов — занимающая важное место в «топосе» Андерша тема бегства, исчезновения. Говоря о мотиве бегства, многократно возникающем в рассказах и в романах («Рыжая», «Эфраим» и др.), важно подчеркнуть, что речь идет не о бегстве от жизни, от действительности, а о бегстве в жизнь, к людям. Мотив бегства возникает как выражение человеческого стремления к перемене судьбы, активного желания найти свой вариант жизни. Мотив этот связан у Андерша с другой очень важной для него темой — перемены мест, путешествия, в котором, по мысли писателя, таится глубокий, «магический» момент «встречи с неизвестным» [17], притягивающий Андерша снова и снова (он много путешествовал и много об этом писал). Эта «встреча с неизвестным» ждет и Франциску из «Рыжей», и писателя Т. из рассказа «Мое исчезновение в Провиденсе», и героя рассказа «Кругосветное путешествие на немецкий лад» и др.

Искусство для Андерша — орудие гуманности. Когда в 60-е годы «новые левые» громко прокламировали «смерть литературы», Андерш продолжал писать романы. В нападках на литературу, признает писатель, он видит «нечто антигуманное» [18]. Искусство должно служить челове-

[17] «Plädoyer für das Erzählen. Interview mit Alfred Andersch».— «Über Alfred Andersch», S. 110.
[18] Там же, стр. 112.

ку — оно немыслимо без изображения человеческих переживаний, страданий, надежд, всего того, что Андерш называет «душевными процессами». Он потому отвергает, к примеру, «новый роман», что тот игнорирует изображение душевного мира человека. «Человеческая душа,— говорит Андерш,— для меня такая же реальность, как стол или дерево» [19].

В статьях и эссе, наиболее глубоко и последовательно в книге «Слепота произведения искусства» («Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze», 1965) Андерш выступает против бессодержательности литературы, принципа «искусства для искусства». В сборнике под этим названием, где содержатся работы о теоретических проблемах искусства, литературы, кинематографа, телевидения, художественное творчество трактуется как процесс критического мышления, призванный, в частности, стимулировать общественное начало в личности. Полемизируя с Бенном и Фабри, Андерш осуждает художников, игнорирующих связь между искусством и обществом, общественную функцию литературы. Художественное произведение, являющее собой лишь «набор формальных качеств», слепо и немо, оно ничего не может поведать человеку, ибо занято самим собой. Искусство и литература, формулирует писатель, это «работа над вопросами эпохи».

Великолепный стилист, тщательно работающий над формой, внимательный наблюдатель и тонкий психолог, Андерш наполняет каждое из своих произведений, независимо от жанра, актуальным содержанием, «вопросами эпохи». Его очерки о путешествиях сочетают описание путевых картин с социальным анализом, жанровые сценки — с психологическими штудиями, изображение пейзажей — с проникновением в проблемы человеческой жизни. «Современность, современный опыт и исторические силы, встречи с произведениями искусства, литературой, политикой и обществом» [20] — все это мы находим в путевых очерках Андерша, пишет Карл Кролов.

В сборнике «Север, юг, справа и слева» объединены эссе о путешествиях и статьи о литературе. Рядом с путевыми заметками о Швеции, Голландии, Лондоне, Риме — размышления о творчестве Т. Манна, Витторини, Сименона, о кинематографе, современном английском романе, тривиальной литературе, рецензии на книги Хемингуэя, Бёлля, Кеппена, Роб-Грийе, Сартра, Юнгера и др.

По сходному принципу построен сборник «Открытое письмо советскому писателю» («Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend», 1977). Сюда, помимо очерков о Мексике, Андалузии, Португалии, вошли эссе историко-политического характера, например о первой мировой войне, размышления об общественной функции литературы, о творчестве Кеппена, П. Вайса, о событиях современности. В открытом письме К. Симонову говорится об опасности антикоммунизма, выражены добрый интерес и симпатия к советским людям, советской литературе, стремление познакомиться с ними ближе.

Мысли о современном мире, отзвуки актуальных событий содержатся и в лирике Андерша, которую он сам характеризует как «слегка ритмизованную прозу» [21]. В томе «Возмущайтесь: небо голубое» собраны стихи и переводы 1946—1977 гг. Наряду с лирическими зарисовками, поэтическими миниатюрами, эскизами здесь представлены стихотворения, в которых выражен взгляд поэта на важнейшие проблемы современности и истории. В стихотворении «К немцам» звучит гневное осуждение милитаризма, неисправимых реваншистов, не сделавших вывода из уроков прошлого — тех, кто и перед лицом атомной катастрофы будет повторять слова «вермахт» и «воинская повинность». «Пока не поздно,— предостерегает автор,— нам надо отыскать «новые слова». Неприятием правых тенденций в развитии ФРГ проникнуто стихотворение «Параграф 3/3»,

---

[19] Там же, стр. 111.
[20] «Über Alfred Andersch», S. 82.
[21] A. Andersch. Empört euch der himmel ist blau. Zürich, 1977, S. 235.

которым Андерш откликнулся на позорную практику «запретов на профессию». «Нация бывших нацистов и их попутчиков уже снова занимается своим любимым спортом — травлей коммунистов, социалистов, гуманистов, инакомыслящих, левых,— говорится в нем.— Снова распространяется запах, запах машины, производящей газ». Так в поэтически сгущенной, заостренной форме выражает художник свое отношение к политической реальности ФРГ 70-х годов.

И в стихах Андерш возвращается к теме общественного назначения литературы. Любопытно в этом смысле стихотворение «С другой стороны». «Я давно уже не пишу для себя,— признается автор,— я пишу для других... Охотнее всего я пишу для друзей и товарищей, для людей... я постигаю, что это значит, писать для людей... это значит — писать против тех, кто других убивает, угнетает, пытает...»

В эссе «Томас Манн как политик» Андерш писал: «Склонность к политике — вернее, эта исполненная чувства долга тяга к политическому — едина с реализмом художественного произведения. Художник не может десятилетиями иметь дело с действительностью, духовной и материальной немецкой реальностью, не становясь в итоге политиком». Эти слова вызвали добрый отклик Томаса Манна, который в своем письме Андершу отметил, что анализ в высшей степени «умен и тонок», что он подобного «еще не встречал в своей жизни и уже не надеялся встретить»; в рассуждениях молодого тогда литератора Андерша старый мастер увидел «подлинные сокровища — сокровища правды» [22].

4

Политика для Андерша всегда неразрывно связана с идеей ответственности человека перед историей. Новое звучание, новый общественный смысл тема эта обретает в романе «Винтерспельт» («Winterspelt», 1974). Главным для Андерша по-прежнему остается моральная позиция личности, высокое чувство долга, реализующееся в столкновении с насилием. Герои и здесь оказываются перед необходимостью выбора. Однако в «Винтерспельте» выбор этот выходит за рамки личных решений. «Проигрывая» различные варианты человеческого поведения в сложнейших жизненных ситуациях, писатель заставляет размышлять об общественных последствиях индивидуальных поступков.

В этом романе выражен вполне определенный, недвусмысленный взгляд на историю, на войну, на природу и характер противоборствующих сил, показана обреченность фашизма — социальная, моральная [23].

Хотя действие романа происходит тридцать лет назад, он глубоко актуален. Нити из прошлого тянутся в сегодняшний день — эта мысль выражена уже на первой странице: в эпиграф вынесены слова Фолкнера о том, что прошлое «не умирает», не проходит бесследно, иными словами, что оно не дает права о нем забывать.

Комментируя роман, Андерш говорил, что сознательно избегал прямых связей с современностью, а показал лишь определенную модель человеческого поведения, ибо верит и надеется, что «читатель сам прочертит линии», ведущие от событий тех лет к нашим дням. Смысл этого романа в тех выводах, которые Андерш призывает сделать, в том, чтобы убедить читателя: оказавшись перед лицом бесчеловечности и преступлений, человек обязан противопоставить кажущейся предопределенности событий свою волю и решимость к сопротивлению.

---

[22] Th. M a n n. Brief an Alfred Andersch.— «Über Alfred Andersch», S. 45—47.

[23] Консервативная критика учинила Андершу разнос за этот роман. В защиту произведения выступила передовая, демократическая общественность. В. Кеппен заявил, например, что «всякая критика романа «Винтерспельт» оборачивается против критикующего» (см.: «Merkur», 1974, N 12). Ф. Хитцер назвал роман «литературным событием десятилетия», он считает, что в литературе ФРГ мало что можно сравнить с этим произведением («Kürbiskern», 1975, N 2).

От предельного субъективизма своих первых вещей автор пришел к объективному, анализирующему, проникающему в глубь явлений взгляду на историю. Андерш и здесь не претендует на создание монументального полотна. Задача его другая. «Винтерспельт», говорит автор, это, пожалуй, «даже не роман о войне. Максимум — камерная пьеса на фоне катастрофы. Но катастрофа эта — не явление природы, она вполне конкретна: фашизм».

События, изображенные в романе, происходят в октябрьские дни 1944 г., в деревушке Винтерспельт в районе Шнее-Эйфеля, где 16 декабря того же года армия генерал-фельдмаршала фон Рундштедта начала «битву в Арденнах» — отчаянное наступление в надежде изменить ход войны. В Винтерспельте стоит батальон вермахта, отделенный от американских позиций крошечным клочком «ничейной земли». Командир батальона майор Динклаге, выходец из буржуазной семьи, образованный и думающий человек, презирающий Гитлера, избрал военную карьеру, чтобы «пережить национал-социализм, по возможности не запачкавшись». Он разделяет представление, что германская армия, ее офицеры не причастны к преступлениям нацизма, что они «вне политики», ибо выполняют приказ. Сознавая бессмысленность дальнейших военных действий, близость полного краха, он решает сдаться вместе со своим батальоном в плен американцам.

В замыслы майора оказываются посвященными и другие действующие лица романа. Кэте Ленк, молодая берлинская учительница, которая после смерти родителей во время бомбежки и гибели жениха на фронте стремится найти способ бежать из ненавистной Германии. Эту фигуру автор, по его собственному признанию, считает ключевой в романе — она больше других воплощает столь важную для него мысль о необходимости действовать. Эмигрант Шефольд, один из самых привлекательных образов в творчестве Андерша, человек, олицетворяющий, по словам писателя, «лучшие гуманистические немецкие традиции»; подлинный интеллигент и добрый человек, знаток и ценитель живописи, он, не задумываясь, рискует жизнью, выполняя свой человеческий долг. И, наконец, Венцель Хайнштоk, антифашист и коммунист, проведший много лет в нацистском концлагере.

В ранних произведениях Андерша коммунисты представали как люди хотя и искренне ненавидящие фашизм, однако порывающие с любыми формами «массовых организаций» и убежденные, что человек сохраняет свободу выбора лишь в искусственной самоизоляции. Хайнштоk из «Винтерспельта», в отличие от своих предшественников, остается верен марксистским принципам. Он — единственный человек в романе, который знает, по словам писателя, «что правильно», который способен проанализировать и верно оценить ситуацию, разобраться в характере майора Динклаге и задуманной им операции. Именно под влиянием Хайнштоka меняются представления Кэте — ему героиня обязана тем, что начинает сознавать подлинную сущность фашизма [24].

Впрочем, для автора готовность Кэте действовать важнее, чем точный расчет и здравые размышления Хайнштоka. Нельзя не почувствовать, что фигура Хайнштоka изображена с некоторой дистанции. И все же в целом она выражает новый взгляд писателя на соотношение общественных сил в ходе истории, на роль коммунистов. Решение, которое находит для своей темы писатель, представляет собой заметный идейный и художественный сдвиг в творчестве Андерша.

В точно выверенной композиции романа все действующие лица находятся в четком взаимодействии, и при этом все они социально репрезентативны. Один из таких персонажей — ефрейтор Райдель, человек,

---

[24] Подчеркивая значение фигуры Хайнштоka, Герд Фукс отмечает, что он один «знает путь», что без него «Кэте Ленк не знала бы, что делать» («Deutsche Volkszeitung», 10.X 1974). На это же обстоятельство обращает внимание Ф. Хитцер, отмечающий, что Хайнштоk — фигура, «помогающая разрешать противоречия» («Kürbiskern», 1975, N 2, S. 126).

принадлежащий к социальному слою, из которого рекрутировались пособники и соучастники фашизма. Райдель всю жизнь чувствует себя зависимым, униженным, неполноценным, это и рождает в нем мрачную ненависть к людям, делает его негодяем и убийцей.

Его сформировала среда, казарменный дух нацизма. В Райделе автор видит фигуру типическую, характерную для немецкой истории и потому важную в общей концепции романа. «Райдель,— говорит Андерш,— типичный немецкий «ландсер», жертва и инструмент фашистской системы; он не в состоянии понять, что его эксплуатируют во имя фашизма. Он не способен ни мыслить, ни формулировать, он безъязык. Свою неполноценность он пытается компенсировать тем, что становится образцовым солдатом, идеальным ландскнехтом» [25].

Андерша интересует не столько конкретный исход задуманной Динклаге операции, сколько раскрывающиеся в ходе ее подготовки характеры людей, типы поведения. Но и это для него не конечная цель. В «Винтерспельте» автор стремится показать, в частности, с помощью документальных средств, придающих дополнительную объективность изображению, историческую значимость частных поступков и решений.

И в этом смысле важной фигурой в романе является майор Динклаге. По характеру, настроениям он мог бы принадлежать к людям 20 июля, тем немецким офицерам, которые организовали заговор и покушение на Гитлера. Для Динклаге характерна та же внутренняя раздвоенность, непоследовательность. Гуманное намерение — уберечь людей от бессмысленной гибели, желание оказать сопротивление нацизму, терпящему военное поражение,— все это оказывается иллюзорным в силу той же политической ограниченности и узости взглядов Динклаге, его неспособности довести дело до конца. Хайншток прав, когда отказывается принимать всерьез план майора. План этот вообще остался бы игрой ума, чистой абстракцией, если бы не энергичная настойчивость Кэте, которая и придает замыслу майора некоторую ощутимую реальность. И дело даже не в том, что Динклаге практически не готов к реализации своей идеи. Важнее другое: Динклаге трепещет перед чертой, перешагнув которую он становится в собственных глазах предателем, нарушившим присягу. Динклаге не может и не хочет нарушить «кодекс чести», оказаться исключенным из «интернационала офицеров», и эту главную, скрытую пружину его поведения точно выявляет Хайншток.

К тому же самому «интернационалу офицеров» принадлежат и американские военные. По существу, они не одобряют решение немецкого майора — ведь он входит в ту же касту и, нарушив правила игры, совершает, с их точки зрения, предательство. Это одна из причин, объясняющая, почему медлят американцы. Их командование с самого начала отвергает план капитуляции немецкого батальона. Только капитан Кимброу, упрямо не желающий понять, зачем его послали в Европу и почему немцы сами не могут справиться со своим «монстром», готов — так же в одиночку, как и Динклаге,— пойти на осуществление операции. Впрочем, и он не готов на это, и он в конечном итоге обнаруживает свою непоследовательность, зачеркивающую все его намерения: снимая телефонную трубку, чтобы проинформировать начальство о своем решении принять план майора, он знает, что ответ окажется отрицательным и что с него чужой волей будет снято бремя ответственности.

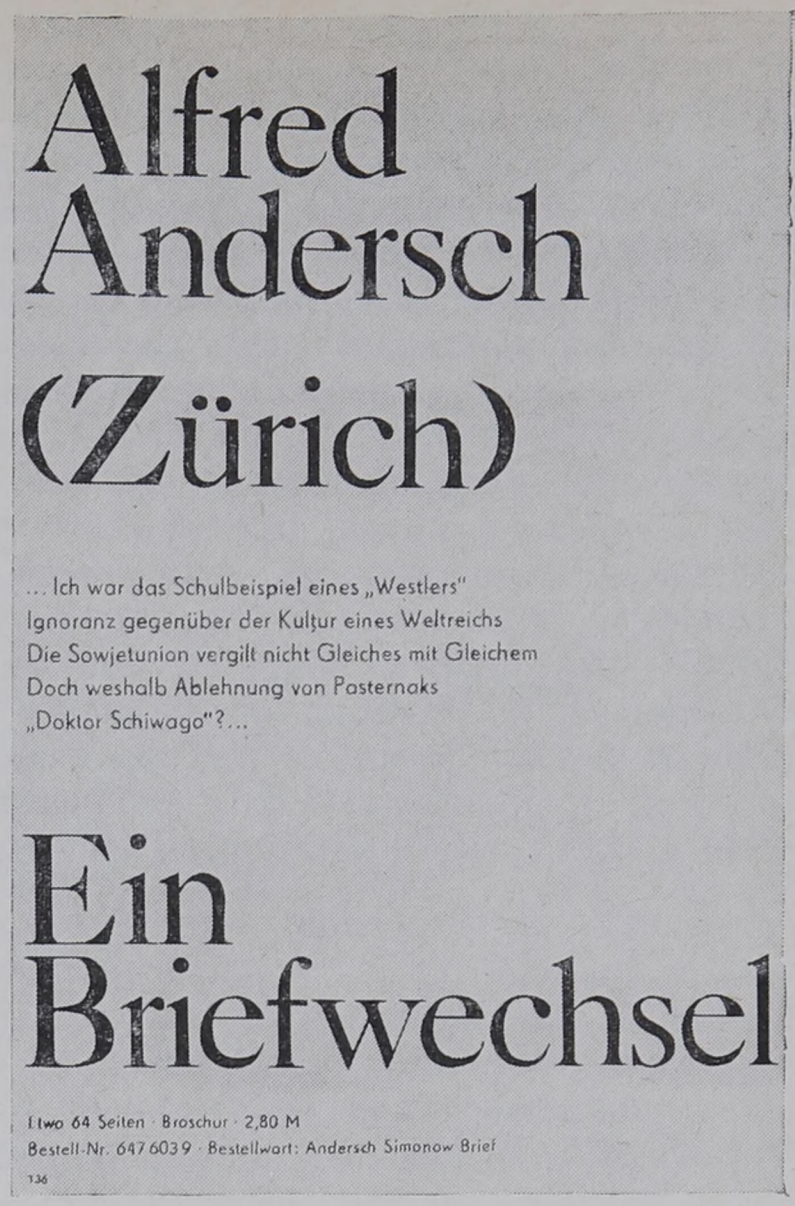
Андерш точно вскрывает противоречия внутри американской армии, двойственность отношения к Советскому Союзу — как силе, сдержавшей натиск фашизма и продолжающей громить его, и как потенциальному противнику. Хайншток точно разгадывает и это: «...Американцы вступили в войну только потому, что не хотели рисковать», допустить, чтобы «русские одни побили Гитлера».

Андерш и раньше представал как мастер точных, психологически глубоко мотивированных характеров, напряженно и динамично построенного

---

[25] Из беседы с автором настоящей главы (Фрейбург, 1976).

сюжета, оригинальных композиционных решений и предельно ясной, сдержанной манеры изложения, чуждающейся любой патетики и пышной фразы. Давний поклонник Стендаля, он стремится к прозрачности и четкости изображения. Один из главных художественных принципов Андерша — ясность: «Нельзя смутно выражать то, что может быть сказано ясно»[26]. «Винтерспельт» являет собой блестящий образ такой ясной, сдержанной, выразительной прозы. Роман исполнен драматизма, внутреннего напряжения. Андерш не спешит раскручивать сюжетную пружину. Повествование начинается в неторопливом, нарочито замедленном темпе. Читателя обстоятельно вводят в суть готовящихся событий, знакомят с документами, проясняющими исторические обстоятельства действия. О важном сообщается как бы вскользь, в виде сухой информации; потом автор возвращается к тому или иному факту, добавляя новые детали, штрихи, оттенки, расширяя кругозор читателя, заставляя взглянуть на изображаемое в свете этих вновь открывшихся подробностей. Характер, эпизод предстают в разных измерениях, под разным углом зрения: словно идет съемка несколькими камерами. Делая, так сказать, по нескольку заходов, писатель добивается многомерности изображения, вынуждая читателя к непрерывной интеллектуальной работе, привлекая его к соучастию в происходящем.



Переписка между Альфредом Андершем и Константином Симоновым.

Объявление издательства «Фольк унд Вельт» в журнале «Берзенблат фюр ден дейчен Бухханделъ». Лейпциг, 1978

Отношение автора к персонажам тоже ни в коей мере не однозначно. В самой повествовательной манере, в суховатом, утяжеленном языке, порой нарочито бюрократизированном, приближенном к стилю военных и политических документов, проглядывает ироническая «остраненность», дистанция, отделяющая автора от его героев. Он поглядывает на них с добрым юмором — как на Шефольда с его либерально-наивными идеями, то с довольно колючей насмешливостью — как на майора Динклаге, на протяжении всего романа так и не сумевшего преодолеть в себе прусского офицера с замшелыми кастовыми представлениями.

Документ в романе, в соответствии с его общей идейно-эстетической концепцией, оказывается средством придания изображаемому подлинного историзма. Он выполняет здесь четкую функцию и не просто возвращает вымышленные поступки в сферу реальности, точно обозначая и фиксируя исторический фон, но и соотносит действия героев с реальной историей. Так, поведение Динклаге, оказавшегося неспособным выломиться из своей касты и порвать с сословными предрассудками, находит историческое соответствие в действиях генерала Рундштедта. В главе «Этапы превращения художественного вымысла в документ» Андерш напоминает подлинные факты: после битвы под Фалезом летом 1944 г. находившийся в отставке фельдмаршал послал верховному командованию вермахта те-

[26] «Plädoyer für das Erzählen».— «Über Alfred Andersch», S. 111.

леграмму следующего содержания: «Заключайте мир, безумцы!» Но уже через два месяца, снова призванный своим фюрером, он усерднейшим образом стал готовиться к сражению в Арденнах. Таким образом, факт и вымысел, реальность и возможность сплетены в романе воедино, оставляя читателю широкое поле для размышлений и критических выводов.

«Все мои книги,— говорит Андерш,— повествуют о трагедии немецкого бюргерства. Эти люди были неспособны действовать, они смотрели на фашизм, как мышь, загипнотизированная змеей. Поразительно: Рундштедт, который призывает к заключению мира, снова воюет за Гитлера. Динклаге — не фашист, он немецкий бюргер, полагающий, что фашизм можно пережить, оставаясь чистым, и оказывается в положении, когда уже ничего не может предпринять против фашизма. Он воплощает абсолютную неспособность действовать, осуществлять свои решения. Альтернатива этой позиции пассивности, предстающая в романе, только одна — действовать, бороться против фашизма. «Винтерспельт» — роман о человеческих возможностях перед лицом истории. Это книга, направленная против фашизма, который снова может возникнуть в германской истории. В романе ставится проблема исторического деяния: нельзя принимать как судьбу, как рок то, что было,— войну и фашизм» [27].

---

[27] Из беседы с автором главы (Фрейбург, 1976).

Глава четырнадцатая

ПРОЗА 50—60-х ГОДОВ

Литература ФРГ, ведущая роль в которой принадлежит различным формам эпического повествования, в течение двух десятилетий сумела выдвинуться в число ведущих литератур Запада. Не удивительно поэтому, что западногерманская проза давно уже привлекает к себе пристальное внимание исследователей как в самой ФРГ, так и в других странах, в том числе социалистических. По различным проблемам, к ней относящимся, не раз выступали и советские литературоведы — А. Дымшиц, Д. Затонский, А. Карельский, С. Львов, Н. Павлова, Р. Самарин, Б. Сучков, П. Топер, И. Фрадкин и др. В недавние годы появились у нас и вышедшие отдельными изданиями исследования различных аспектов темы: например, работа И. Млечиной, посвященная некоторым «вершинным» достижениям западногерманского романа [1], и книга Н. Матузовой о «рабочем» романе ФРГ [2].

Два ценных исследования на счету германистов ГДР — критический обзор Г. Дане «Западногерманская проза» [3] и сборник статей К. Батта, дающих в совокупности выразительную мозаику тенденций и интенций прозы ФРГ [4]. Книга К. Батта получила признание и в ФРГ, где она была переиздана.

В ФРГ единственное синтетическое изложение истории западногерманской прозы за два десятилетия принадлежит перу известного критика Г. Формвега [5]. Отдавая должное скрупулезности автора, следует отметить, что его труд страдает вопиющей пристрастностью оценок, свойственных вкусу, ориентированному на конъюнктурный успех (такие выдающиеся произведения, как романы «Гамлет» Деблина или «Река без берегов» Янна, трактуются как явления второго сорта, едва ли не низшего, чем наделавшие шуму бестселлеры Габе или Зиммеля).

Другие приобретшие известность в ФРГ работы о западногерманской прозе этих лет дают выборочное представление о предмете. На тенденциозном противопоставлении «расцвета» прозы в ФРГ и «упадка» ее в ГДР строится книга М. Райх-Раницкого «Немецкая литература на Западе и Востоке. Проза после 1945 года» [6]. К ней примыкает работа П. Деметца [7]. Импрессионистические силуэты писателей (в том числе и прозаиков) ФРГ содержатся в сборниках, изданных под редакцией К. Нонненманна [8] и Д. Вебера [9]. Кроме того, прозе уделено главное внимание

---

[1] И. Млечина. Литература и «общество потребления». Западногерманский роман 60-х — начала 70-х годов. М., 1975.
[2] Н. Матузова. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ. Киев, 1977.
[3] G. Dahne. Westdeutsche Prosa. Berlin, 1967.
[4] K. Batt. Revolte Intern. Betrachtugen zur Literatur in der BRD. Leipzig, 1974.
[5] H. Vormweg. Prosa in der Bundesrepublik seit 1945.— «Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland». Hrsg. von D. Lattmann. Zürich u. München, 1973, S. 143—346.
[6] M. Reich-Ranicki. Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945. München, 1963.
[7] P. Demetz. Die süsse Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Berlin, 1970.
[8] «Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur». Hrsg. von K. Nonnenmann. Olten, 1963.
[9] D. Weber. (Hrsg.). Deutsche Literatur der Gegenwart. Bd. 1—2. Hrsg. von D. Weber. Stuttgart, 1976—1977.

в интересно, хотя и субъективно написанных «пропедевтических» обзорах западногерманской литературы В. Йенса [10] и К. А. Хорста [11].

Конъюнктурный подход — давняя болезнь буржуазного литературоведения. Он сказался на книге американских германистов Р. Х. Томаса и К. Белливента «Западногерманская литература шестидесятых годов» [12], переведенной в ФРГ. Неоавангардистские течения и левоэкстремистские нападки на литературу выдвинуты здесь на передний план и заслонили истинные художественные приобретения этих лет, например «Урок немецкого» Ленца.

Не повезло этому автору и в изданном под редакцией Л. Арнольда и Т. Бука сборнике статей под общим названием «Позиции в немецком романе шестидесятых годов» [13]. Не удостоены права на позицию в этой книге и Стефан Андрес, Мария Луиза Кашниц, Герман Ленц, Ульрих Бехер. Здесь сказываются издержки конъюнктуры на «политику»: не выступающие с речами или статьями по модным вопросам писатели зачастую третируются как третьестепенные «беллетристы».

Тем не менее нельзя не признать четкости в освещении литературного процесса в Западной Германии во вступительной статье сборника, принадлежащей Л. Арнольду. Эта четкость достигнута благодаря тому, что автор тесно увязывает развитие литературы с социально-политическими процессами, происходящими в ФРГ. Он указывает на изначальное «сиротство» западногерманской литературы, и отмечает, что литература ГДР в этом отношении находилась в лучших условиях, поскольку ее основателями стали испытанные мастера, активно действовавшие в антифашистской эмиграции.

Есть известный смысл и в намеченной Л. Арнольдом периодизации: первое десятилетие (1949—1959) — накопление сил и постепенное осознание собственной роли, затем пятилетие бурного подъема, обозначенного появлением романов Грасса, Вальзера, Йонзона, Макса фон дер Грюна, а также лучших романов Бёлля и З. Ленца — писателей, получивших признание ранее; затем период некоторой «академической» самоуспокоенности, нарушенной взрывом молодежного движения в конце 60-х годов, которое привело, в частности, к распаду «группы 47» и вместе с тем к резкому выделению из прежней художественной целостности двух расходящихся тенденций: голого формального экспериментаторства и попыток «непосредственного воздействия на действительность» в формах репортажа, индустриального романа, политических прокламаций и т. д.

В последней своей части схема Арнольда, правда, нуждается в корректировке: во-первых, тотальное «распадение цельных образных структур» ему удается подметить только благодаря исключению из сферы своего анализа упомянутых выше авторов и Альфреда Андерша; во-вторых, молодежное движение не породило неоавангардизма, а лишь подняло его на щит: «голое формальное экспериментаторство» существовало и в «бурное» пятилетие; в-третьих, «группа 47» распалась скорее всего из-за исчерпанности своего задания и под воздействием внутренних сил энтропии, а не потому, что не выдержала натиска Петера Хандке, как это кажется Арнольду, и т. д.

Следует отметить, что авторы всех упомянутых западногерманских исследований включают в свой анализ прозу швейцарцев Фриша, Дюрренматта, Бикселя, австрийцев Додерера, Эйзенрейха, Айхингер, Бахман, Бернгарда, Хандке, почти нигде не оговаривая их «национальное происхождение». Думается, в этом вопросе нужна особая диалектическая гибкость: подлинно научный подход пострадает как от педантичного ригоризма, приводящего к неуклюжему местничеству, так и от расплывчато-

---

[10] W. J e n s. Deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1957.
[11] K. A. H o r s t. Die Deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1957; О н ж е. Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwat. München, 1962.
[12] P. H. T h o m a s, K. B u l l i v e n t. Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre.
[13] «Positionen im Deutschen Roman der sechziger Jahre». Hrsg. von H. L. Arnold und Buck T. München, 1974.

го «всемства», вскармливающего в конечном итоге великогерманский шовинизм. То есть: можно и нужно выявлять национальное в творчестве указанных авторов, но было бы странно на нем замыкаться в условиях общего литературного языка и книжного рынка, а во многом и схожей общественной ситуации таких стран, как ФРГ, Австрия и Швейцария. В дальнейшем изложении мы будем прибегать к примерам из творчества австрийских и швейцарских писателей в том случае, когда они существенно повлияли на литературный процесс в ФРГ.

1

В 1949 г.— году образования Федеративной Республики Германии — из печати вышло сразу несколько примечательных новинок, наглядно иллюстрирующих стилевую и идейно-тематическую разноголосицу, царившую в то время. Этими новинками были: «Птолемеец» Г. Бенна, «Гелиополис» и «Излучения» Э. Юнгера, «Деревянный корабль» (первая часть трилогии «Река без берегов») Г. Г. Янна, «Огненный знак» В. Бергенгрюна, «Зверь из глубин» (первая часть трилогии «Потоп») С. Андреса, «Левиафан» Арно Шмидта, «Поезд пришел вовремя» Г. Бёлля, «Разбитые» Г. В. Рихтера, «Палаточная книга из Тумиланда» Эрхарта Кестнера, «Они не видели мрамор» Э. Шнабеля, «Голубой камергер» В. Нибельшютца, «В большом дрейфе» Р. Кремер-Бадони, «Двойное лицо» Германа Ленца, «Т. Э. Лоуренс» Р. Шроерса и «Гюстав Кюрбе» М. Л. Кашниц. «Мэтры» Бенн и Юнгер с их претенциозной философско-нигилистической прозой для «высоколобых». Христианские писатели Бергенгрюн и Андрес, ищущие адекватные художественные формы своему идейно-нравственному заданию. Выделяющийся по своей художнической мощи Янн, слишком, однако, необузданный и слишком пристрастный к иррациональным «безднам» для того, чтобы уверенно претендовать на роль «классика» и делать «школу». Во многом противостоящий ему своим экспериментальным рационалистическим «пуантилизмом» Арно Шмидт. Работающий «под Кафку» Герман Ленц, «под Гофмансталя» — Нибельшютц, добившийся необычайно большого успеха своей книгой, в которой подхваченная у Гофмансталя тема амурно-политических приключений эпохи рококо решается без особых претензий на глубину, но с достаточно виртуозным плетением интриги. Внешне неброская, но подспудно весомая, «со значением» производимая бытопись среднего сословия, вызревающая в разную степень выразительности у Бёлля, Рихтера и Шнабеля. «Плутовской» или «пикарескный» роман Р. Кремера-Бадони — единственный у этого автора, где реакционная по своей сути тенденция не совсем подавила художественное начало. Очередные опыты в «вечном» жанре автобиографии (Кестнер) и биографии (Шроерс и Кашниц). За всем этим не угадывалось никакого единства — направления, школы, даже эпохи. Многие из этих книг могли бы появиться и в другое время. Панорама западногерманской прозы в год ее условного старта выглядела довольно хаотично. Пушкинский вопрос «куда ж нам плыть?» для начинающего автора, желавшего «попасть в ногу», был крайне неясен.

Последующие годы мало изменили эту ситуацию. Они проходили под знаком разрыва с философско-психологической традицией немецкой прозы предшествующих десятилетий, но без ясного осознания новых ориентиров. Ужасы и страдания минувшей войны, исторические беды и катастрофы, обрушившиеся по вине нации на человечество, способствовали, правда, образованию двух заметных «волн» в западногерманской литературе — христианской и экзистенциалистской, однако ни та, ни другая ветвь не были универсальным и органичным выражением чаяний своего времени, а скорее вторичным духовным продуктом, призванным проиллюстрировать тот или иной существующий в спекулятивной формулировке тезис. К тому же творческая деятельность немецких писателей экзистенциалистского толка (Носсак, Риссе, Андерш, ранний Зигфрид Ленц, Йенс) несла на себе и в ином смысле некий отпечаток вторичности:

слишком уж явной была ее зависимость от французских образцов (Камю, Сартр, Марсель).

На иностранный (прежде всего американский) опыт ориентировалась сравнительно долгое время и социальная проза: романный монтаж Кеппена, Бёлля, З. Ленца; «короткие истории» (напрашивающийся перевод распространенного у американцев жанра short story) Шнурре, Бендера, Шнабеля, тех же Бёлля и Ленца.

По своим преобладающим веяниям западногерманская литература начала 50-х годов документировала резкий качественный сдвиг немецкой литературы куда-то в сторону от исконной традиции. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что лучшие мастера этой традиции продолжали жить и творить, их новые книги, как и наследие их недавно скончавшихся ровесников и коллег, только-только начинало становиться читательским достоянием на родине. Как раз в эти годы первыми изданиями выходили вершинные достижения немецкоязычной прозы не только XX в., но и всего ее многовекового развития: «Доктор Фаустус» Томаса Манна, «Игра в бисер» Германа Гессе, «Человек без свойств» Роберта Музиля, «Смерть Вергилия» Германа Броха, «Река без берегов» Ханса Хенни Янна, «Гамлет, или Длинная ночь кончается» Альфреда Деблина, «Штрудльхофштиге» Хаймито фон Додерера. Ни одному из них не было уделено и десятой доли того внимания, которого удостаивалась любая сенсационная новинка, переводимая с французского или английского. Как «эмблематичный» для ситуации казус в историю литературы навсегда войдет история издания романа Деблина «Гамлет». Роман был закончен автором в 1947 г., и около десятка лет после того писатель тщетно искал для него издателя в ФРГ. Лишь после успешной «апробации» в ГДР, где роман был впервые издан в 1956 г., он был напечатан и в Западной Германии.

Столь резкого разрыва «отцов» и «детей» не знает, пожалуй, ни одна история литературы ни в одну эпоху. Но ведь никогда прежде между «отцами» и «детьми» не пролегала такая страшная тень, как фашизм.

Реакцией на фашизм можно объяснить ту всеобщую идеологическую подозрительность к немецкому прошлому, которая отличала целое поколение молодых западногерманских писателей. Проза «отцов» при всей ее высокой учености и стилистической ослепительности казалась им слишком головной, надуманной, удаленной от грозных жизненных бурь «профессорской» литературой.

Молодые писатели мало знали и немного умели, но было и на их стороне важное преимущество — они собственными глазами видели самые страшные события века и *участвовали* в них. «Голый» факт, «неолитературенное» свидетельство этих событий не могли длительное время питать литературу, но на первых порах производили заметный, порой ошеломляющий эффект эстетической новизны и свежести — в прозе Борхерта, Бёлля, Шнурре.

Соединить разрозненные голоса молодых в стройный хор стремилась «группа 47». Но идейная и эстетическая программа группы отличалась четкостью только в негативном плане — в плане разрыва с фашистским прошлым и вскормившей его идеологией; ей еще предстояло обрести позитивные ориентиры и собственные эстетические ценности. Иными словами, если в первые годы своего существования группа и была школой, то не в смысле направления, но в смысле питомника без достаточно жесткого устава, питомника, выводившего одного за другим в жизнь своих талантливых выпускников — Г. Бёлля, Г. Грасса, В. Шнурре, М. Вальзера, З. Ленца, В. Йенса, У. Йонзона, В. Хильдесхаймера, если ограничиться только прозаиками. На первых порах группа была не реальностью, но программой, или, говоря «по-немецки», *мечтой*, которой предстояло реализоваться (традиционная особенность немецкой литературы, на которую указывал еще Пушкин).

В заслугу «группе 47» уже с первых лет ее существования следует поставить моральную победу принципов гуманизма и последовательного



Ганс Вернер Рихтер вручает Ильзе Айхингер премию «группы 47». Слева от Рихтера — Вальтер Йенс.

Ниндорф, 1952

антифашизма. Можно с уверенностью констатировать, что «группа 47» вынудила капитуляцию реваншистских, реставрационных тенденций, изгнание их к концу 50-х годов из серьезной художественной литературы. Если в первое послевоенное десятилетие книгам Борхерта, Кройдера, Носсака, Казака, Бёлля, Рихтера противостояли книги Теодора Пливье, Эрнста Юнгера или Герхарда Небеля, то в дальнейшем силы реванша были вытеснены в тривиальную, «массовую» литературу. Моральный климат западногерманской литературы под воздействием растущего авторитета авторов группы оздоровлялся год от года.

Давать бой адвокатам фашистского прошлого «группе 47» пришлось с самого начала ее деятельности. Полем борьбы явились ведущие темы западногерманской литературы начала 50-х годов: предыстория и история Третьего рейха, Сопротивление и эмиграция, расовая доктрина нацизма в действии и, конечно, прежде всего — война и разгром фашистской Германии.

Человек на войне — простой, «маленький» человек, загнанный на бойню, и человек, возвращающийся с войны — в разоренный, часто опустелый дом («Дом без хозяина» — так и называется один из романов Бёлля),— вот характерная ситуация, *топос* прозы 50-х годов. Героизация войны, самооправдание, переложение вины за бесчеловечные преступления на анонимный аппарат власти или решительное обличение войны и развязавших ее политических сил, нелицеприятный расчет с прошлым, признание вины — таковы разноречивые тенденции в литературном освоении этой ситуации [14].

[14] См.: И. Фрадкин. Литература новой Германии. М., 1961, стр. 165—212.

Острота проблематики усугублялась такими внешнеполитическими факторами, как «холодная война» и война «горячая» — в Корее, как гонка вооружений в империалистических странах, такой важной особенностью внутренней жизни самой ФРГ, как нарастание ремилитаризации страны, увенчавшееся в 1955 г. созданием бундесвера. Откровенно реакционный политический курс ФРГ, провозглашенный Аденауэром, демагогически опиравшимся на первые признаки «экономического чуда», не мог не вызвать тревоги и не требовать противодействия со стороны прогрессивных писателей. Тем более что в соответствии с этим курсом, поощряемая им, поднимала голову и реваншистская и «адвокатствующая» литература.

Показательным образчиком такой литературы был бестселлер Эрнста фон Заломона (Ernst von Salomon, 1902—1972) «Анкета» («Der Fragebogen», 1951). Это роман, заключающий в себе своеобразный опыт автобиографии, которую создает герой, отвечая на 131 вопрос анкеты, предложенной ему американскими оккупационными войсками. Кокетливый девиз этих ответов — предельная честность; герой не пересматривает историю задним числом, а с прямодушным вызовом пишет о том, что «с лучшими намерениями» сражался за цели, оказавшиеся потом ложными. В этом кокетстве «честностью» — реакционно-тенденциозное самооправдание, за которым просвечивает и оправдание рухнувшего режима.

В том же духе Заломоном был позднее написан другой нашумевший роман — «Судьба А. Д. Человек в тени истории» («Das Schicksal A. D. Ein Mann im Schatten der Geschichte», 1960), где «нормальный» обыватель то и дело попадает в переделку по вине «идеологов» — как правых, так и левых.

Большую известность вскоре по выходе приобрела написанная «под Юнгера» книга Курта Хохоффа (Curt Hohoff, род. в 1913 г.) «Война — Война» («Woina, Woina», 1951), содержащая записки недавнего филолога, попавшего в пекло под Сталинградом. Прославление таких «простых» и «вечных» ценностей, как мужество, стойкость к боли, товарищество и т. д., служило, по сути дела, оправданию войны как «экзистенциального испытания». Другие книги Хохоффа — роман из жизни баварской деревни «Мак в пшенице» («Feuermohn im Weizen», 1953) и исторический роман «Павел в Вавилоне» («Paulus in Babylon», 1956) о жизни апостола Павла, представленной на основе вымышленных и стилизованных документов эпохи,— оказались творчеством куда более вялым и быстро погасили интерес к этому автору.

Не свободен от прославления воинской доблести и моральных добродетелей офицерской элиты и роман Герда Гайзера (Gerd Gaiser, род. в 1908 г.) «Умирающие истребители» («Die Sterbende Jagd», 1953), ставший одним из самых больших успехов прозы 50-х годов. Гайзер был далек от прямой апологии фашизма, но отдельные пассажи его книги, отдающие пресловутой мистикой «крови и почвы», упакованной к тому же в звонкий аллитерирующий стиль ницшевской закваски, ставят «Умирающих истребителей» в опасную близость к той адвокатствующей литературе, которая пытается выгородить «доблестного» и «рыцарственного немецкого воителя, обвиняя в поражении исключительно фашистское руководство.

Профессиональный искусствовед, Гайзер сравнительно мало занимался художественным творчеством, несмотря на несомненный (отмеченный многочисленными премиями) успех, который выпал в 50-е годы на долю трех его романов. Первым был «И поднимется голос» («Eine Stimme hebt an», 1950) — типичная для того времени история разочарованного и обозленного на весь мир «возвращенца», во всем видящего смрад, грязь и разложение и только среди детей находящего отблески «утраченного рая» — былой естественности и чистоты.

Резко обличительными нападками на современный капитализм, в частности в его западногерманском варианте, отличается роман Гайзера «Выпускной бал» («Schlußball», 1958), написанный в форме тридцати

монологов людей, находящихся, в основном, на пороге жизни, но уже зараженных ее тлетворным влиянием. Неоромантическое, подчеркнуто «пассеистское» неприятие Гайзером современных буржуазных отношений ставит его в ряды «консервативной оппозиции», одним из лидеров которой выступает Эрнст Юнгер (с которым у Гайзера совпадает и «героическое» военное прошлое).



Титульный лист журнала «Акценте», 1954, № 6

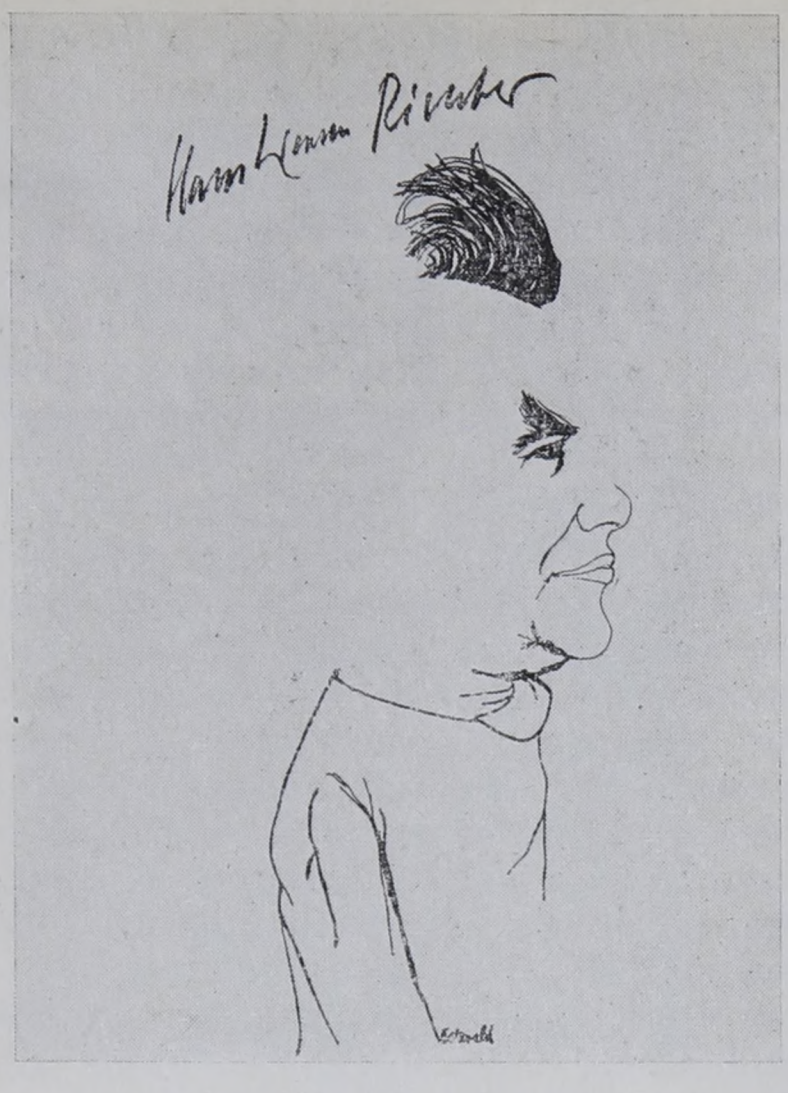
Среди книжных сенсаций аденауэровской эры были и откровенно милитаристские романы, полные антисоветских «ресентиментов» и всячески превозносившие воинские «доблести» суровых и самоотверженных солдат нацистского вермахта. К книгам этого рода относились, в частности, нашумевшие в середине 50-х годов романы «Терпеливая плоть» («Das geduldige Fleisch», 1955), «Золотой стол» («Der goldene Tisch», 1956) Вилли Хайнриха (Willi Heinrich, род. в 1920 г.) и «Покуда ноги несут» («So weit die Füsse tragen», 1955) Иозефа Мартина Бауэра (Josef Martin Bauer, 1901—1970). Еще более грубо реваншистскими тенденциями отмечались многочисленные поделки Э. Э. Двингера, М. Бертхольда, Э. Керна, Г. Г. Конзалика и пр.

Поток этой мутной литературы встречал дружный отпор со стороны прогрессивно настроенных писателей, прежде всего тех, кто составил «группу 47». Совсем иначе, правдиво, трезво, без прикрас изображали войну и человека на войне Бёлль, Рихтер, Шнурре, Ленц, Шнабель, Шроерс, Андерш, Бендер, Ледиг, Харбах, Грегор и другие писатели.

Своими произведениями они последовательно проводили дегероизацию военно-фашистского прошлого, прославляемого массовой литературой. Вызов этой литературе заключался подчас уже в самом выборе героя — не «терпеливая плоть» удалого вояки вызывает сочувствие, например Ленца или Андерша в их первых романах, но судьба дезертира. Дезертир как герой — это, конечно, «пощечина общественному вкусу», насаждаемому выспренней урапатриотической стряпней. Именно так выглядит дело в романах «То были ястребы в небе» З. Ленца (1951), «Вишни свободы» А. Андерша (1952) или «Огневой порог» («Die Feuerschwelle», 1952) Рольфа Шроерса.

В романе Шроерса немецкий лейтенант Гвидо попадает в плен к итальянским партизанам и влюбляется в отряде в девушку. Мужественная борьба партизан за свободу, геройское поведение возлюбленной заставляют его о многом задуматься, многое пересмотреть в своем нехитром идейном багаже, выданном ему вместе с обмундированием. Личный нравственный конфликт постепенно приводит его к политическому прозрению, завершить которое помешала лишь внезапная смерть.

Рольф Шроерс (Rolf Schroers, р. 1919), как и Хохофф, попал на фронт из аудиторий филологического факультета. «Эстетика ужаса» его, однако, не привлекла; не обнаружил он в себе и дрябло-интеллигентского любования чужой всеразрушительной волей. Заветы гуманизма, воспринятые от классической литературы, оказались для него не пустыми словами. Свой расчет с фашизмом писатель проводил, показывая искалеченные судьбы, т. е. осваивая в новой обстановке традиционный для немецкой литературы роман развития. Таков его «Торговец про-



Ганс Вернер Рихтер.
Рисунок Михаэля Оствальда

волочными фигурками» («Der Trödler mit den Drahtfiguren», 1952). Действие романа происходит в первые послевоенные годы в американской оккупационной зоне. Его герой — некто доктор Гордон, психиатр и мошенник, бывший военный преступник, «демоническая» фигура. Плоть от плоти рухнувшего режима, он продолжает сеять насилие и смерть и в новых условиях послевоенного хаоса. Он вовлекает в свои грязные махинации подростков, совершает их руками тяжелые преступления, сколачивает одну шайку за другой, пока, наконец, и сам не становится жертвой случайной пули.

«Якоб и тоска» («Jakob und die Sehnsucht», 1953) — тоже роман развития, показывающий путь подростка, а затем молодого человека Якоба с 1933 по 1947 гг.: участие в гитлерюгенде, преступления во время войны, раскаяние, бродяжничество, выхолощенность, никчемность — стертая, растоптанная фашизмом жизнь.

Романы Шроерса написаны без претензий на новизну формы, но «культурно», с добротной выучкой у мастеров прошлого — скорее всего французских, о чем свидетельствует нечастая в немецкой литературе композиционная стройность и изящество слога. Однако налет «литературности», холодноватой глянцевитости не позволил им занять место в первой шеренге западногерманской прозы 50-х годов, каковую составили книги Бёлля, Кеппена, Носсака, Андерша, З. Ленца, а ближе к 60-м годам также Грасса, Йонзона, Вальзера.

В рамках «романа развития», самого, пожалуй, устойчивого прозаического жанра в Германии, тема войны, как правило, естественно соединялась с темой возвращения, бывшей на первых порах одной из центральных: ведь зачинателями западногерманской литературы явились почти сплошь представители «поколения вернувшихся». Наглядный образчик такой прозы представил один из создателей «группы 47» Ганс Вернер Рихтер (Hans Werner Richter, род. в 1908 г.). В романе «Побежденные» («Die Geschlagenen», 1949) он поведал о своих впечатлениях от военных лет в Италии и американского плена. Роман написан с оглядкой на Ремарка («На Западном фронте без перемен»); как и двумя десятилетиями ранее вышедший роман Ремарка, эта книга вызвала достаточно широкий резонанс, была переведена на многие языки.

Действие романа начинается незадолго до битвы при Монте Кассино: последняя фаза второй мировой войны, Италия. Герой романа, ефрейтор Гюлер, использует вместе с товарищами подвернувшуюся возможность вырваться из «машины смерти», сдавшись в плен американцам. Сам побывавший в американском плену, Рихтер точен и беспощаден в описании царивших там порядков: негласного верховодства высокопоставленных офицеров-нацистов, осуществлявшегося с ведома американской администрации, пуще всего боявшейся «коммунистической заразы». Не случайно, что когда после окончания войны американцы объявляют свою программу идейного перевоспитания немецких военнопленных, Гюлер и его товарищи воспринимают ее как знакомое «промывание мозгов», которым занимались и нацисты. Таким образом, силу милитаризма и реак-

ции, против которых он направляет свое творчество, Рихтер понимает достаточно широко, не сводя их к одному лишь разгромленному фашизму. Однако эта широта при отсутствии четкой альтернативы сплошь и рядом приводит к расплывчатому пацифизму и либеральной невнятности. Показателен в этом смысле подробный, обстоятельный, явно «программный» эпизод допроса Гюлера американцами. Гюлер против Гитлера, но за Германию, за своих соотечественников и не хочет выдавать позиции своей части, чтобы не повредить товарищам, оставить им шанс на спасение. Ибо, как он говорит, эти позиции занимают не гитлеровцы, а его товарищи, простые немцы. Подобная акцентировка внимания на «трагической немецкой судьбе» (солдат ненавидит Гитлера и сражается за него), конечно, следствие такого путающегося в противоречиях, по-либеральному мягкотелого антифашизма.



Суперобложка романа Г. В. Рихтера «Побежденные».
Гютерсло, 1976

Роман максимально упрощен по языку, обильно начиненному жаргоном, деловито информативен в последовательном изложении эпизодов, которые важны тем, *что* в них происходит, а не *как* об этом сказано,— он напоминает сценарий какого-нибудь фильма из зарождавшейся в то время школы итальянского неореализма.

Эта манера в целом сохранилась в последующих романах Рихтера, несмотря на легкий сдвиг их жанровой принадлежности: «Они выпали из длани господней» («Sie fielen aus Gottes Hand», 1951) — роман социально-критический, в нем прослеживается жизнь тринадцати персонажей из самых разных общественных слоев на протяжении военных и первых послевоенных лет; «Следы на песке» («Spuren im Sand», 1953) — роман автобиографический, в нем Рихтер рассказывает о своем детстве и юности на фоне исторических событий и треволнений первой мировой войны и периода Веймарской республики; «Не убий!» («Du sollst nicht töten», 1955) выдержан в традициях семейного романа; «Линус Флек, или Утраченное достоинство» («Linus Fleck oder der Verlust der Würde», 1959) — в традициях романа авантюрно-сатирического.

В романе «Не убий» показано, какой трагедией для немецкого бюргерства обернулась его ставка на фашизм. В центре романа — судьба семейства Лоренц, отдельные члены которого по-разному относятся к нацистскому режиму, но все одинаково гибнут, потому что не умеют по-настоящему противостоять ему: и оголтелый штурмовик Вальтер, наслаждающийся узаконенным насилием и разбоем, и по-немецки добросовестный Юрген, не задумывающийся над смыслом навязанной ему военной деятельности, но лишь аккуратно исполняющий ее, как и всякую другую работу, и «тихий» обыватель Герхард, плывущий по течению, и «белая ворона» Петер, немного истеричный бунтарь без перспективы на успех своих обличений...

Рихтер подробно прослеживает их судьбы, как и судьбы их сестер и невест, военные главы он перемежает эпизодами в тылу, показывая, как неумолимо надвигается на Германию катастрофа — расплата за развязанную войну и совершенные в ней преступления. Рихтер скрупулезно вос-

производит быт, нравы и умонастроения многочисленной мещанской среды, и все же социальный спектр его романа нельзя назвать универсально широким: нет в нем как раз тех сил, которые организовывали сопротивление фашизму, которые явились историческим залогом создания новой, социалистической Германии.

«Не убий» — роман последовательно выдержанного стиля: упрощенный язык, предпочтение, отдаваемое диалогу и действию перед описанием или анализом. У Рихтера совершенно не чувствуется того внимания к проблемам выражения, формы, которым отличаются, например, Борхерт или Шнурре. Это совершенно бесцветный, безличный стиль, и по отрывку невозможно «угадать» автора, что не составляет проблемы, когда имеешь дело с большим писателем.

Такой стиль (его хочется назвать банальным, ибо его существо составляет незамысловатое «резонерство») был в 50-е годы весьма распространенным. Значение многих книг этого времени держалось как бы не на тексте, а на том, что́ он призван был иллюстрировать,— на моральном пафосе обличения, не вошедшем в плоть и кровь текста, а как бы витавшим над ним. Одним из немногих, кому удалось соединить с этой манерой подлинную поэтичность, был Генрих Бёлль. А Зигфрид Ленц, во многом ориентировавшийся на веяния времени, постепенно изживал в себе эту манеру.

В угоду общей тенденции в самом конце 50-х годов попытался отойти от этого стиля и Рихтер,— в романе «Линус Флек» он уже «расцвечивает» свою прозу словесной игрой, начиняет ткань романа метафоричностью, яркими красками. Но поступает при этом непоследовательно, то и дело соскальзывая к привычной, не требующей особых усилий манере.

Это первый роман Рихтера, действие которого происходит не в прошлом, но в настоящем — в боннском экономическом «рае». Герой взят из мира «желтой» (шпрингеровской) прессы, нравы и порядки которой были хорошо известны писателю. Прохиндей, негодяй и выжига Флек (говорящая фамилия, в переводе — пятно, клякса, т. е. как бы «прореха на человечестве») в изображении писателя плоть от плоти новой буржуазной демократии — старого буржуазного духа, рядящегося в эти новые одежды. На примере прощелыги Флека Рихтер показывает, какова подлинная цена хваленому «экономическому чуду», властно требующему появления бесчисленного множества «флеков».

В конце романа прогоревший на аферах Флек вынужден бежать из Мюнхена в Штаты. Это достаточно многозначительный указатель. Сильные мира сего, говорит писатель, связаны одной веревочкой, и конец ее — в руках дяди Сэма. Плутовство и мошенничество — неотъемлемая часть «мира свободного предпринимательства», а законы этого мира издает прежде всего американский империализм. Такова, по Рихтеру, суть той «американизации», которой подвержено устройство жизни в Федеративной республике.

Кипучая общественная энергия всегда превосходила у Рихтера возможности его писательского таланта. Не ограничившись созданием «группы 47», он организовал в 1956 г. так называемый «Грюнвальдский кружок», призванный, по его мысли, стать «пожарной командой демократии», чтобы тушить очаги неонацизма и шовинизма в стране. В начале 60-х годов он возглавил Европейскую федерацию против атомного вооружения, чтобы содействовать укреплению мира в Европе. Однако антинацистская, антимилитаристская позиция Рихтера не до конца последовательна, она соединяется у него с искаженными представлениями об образе жизни и состоянии искусства в социалистических странах: отсюда двойственное содержание его публицистики («Германия, твоя Померания», 1970; и др.). Язвительная снисходительность европейца и кокетливая, но близорукая ирония одушевляют и известное эссе Рихтера об Анне Ахматовой [15].

[15] H. W. Richter. Euterpe von den Ufern der Neva oder die Ehrung Anna Achmatowas in Taormina. Berlin, 1965.

В обстановке милитаризации ФРГ в середине 50-х годов обличение минувшей войны все чаще перерастало в обличение тех реакционных общественных сил и институтов, которые все наглее и наглее бряцали оружием. От проблематики «непреодоленного прошлого» западногерманская проза переходила к проблематике «непреодоленного настоящего», от фашистского режима — к режиму боннскому, от вермахта — к бундесверу.

В этом отношении характерны две повести Карллюдвига Опица (Karlludwig Opitz, род. в 1914 г.) «Мой генерал» («Mein General», 1955) и «В солдатском ранце — маршальский жезл» («Im Tornister — ein Marschallstab», 1959). В них дано резко сатирическое изображение тупого вояки пресловуто прусского образца. Генерал первой книги и рядовой второй сделаны из одного теста — это убийцы по призванию, «романтизировавшие» свой инстинкт пустозвонными лозунгами о высокой миссии защитников фатерлянда. Мрачным саморазоблачением недобитого гитлеровца звучат исступленные пророчества и призывы генерала: «Скоро начнется величайшая война всех времен: атомные грибы поднимутся в небо, вода в реках и морях закипит; содрогнется и загудит земля; толстый слой пепла покроет поля и луга. Из облаков прольется смертоносный дождь; ни одна птица не запоет; весь мир будет изрыгать яд и желчь, и всюду запылает всеуничтожающий огонь... Трусы залезут в пещеры и щели. Но настоящие немцы будут драться и умирать. Драться храбро, с гордой уверенностью, что они выполнили свой долг». Саморазоблачительными предстают и письма рядового Биспамке к родным, друзьям и в общественные инстанции; в этих письмах он невольно рассказывает о том «воспитании чувств», которому подвергает его служба в «мирном» бундесвере.

Обещавший вырасти в острого, бескомпромиссного сатирика, Опиц в дальнейшем «одумался», прельстился подачками шпрингеровской прессы, которую стал снабжать антисоциалистическими материалами, и — кончился как писатель.

В западногерманской прозе двух десятилетий сатира занимает большой удельный вес. Можно констатировать, что на протяжении 50-х годов — по мере становления боннского государства и роста «экономического чуда» — различные формы гротескно-сатирического изображения нарастают и к началу 60-х годов становятся преобладающими. Гротеск выдвигается на передний план в творчестве даже тех писателей, чье мягко-лирическое дарование поначалу его вовсе не обещало (Бёлль, Ленц). Но были среди прозаиков ФРГ и такие, для которых различные сатирические жанры составляли исчерпывающий диапазон их творческой деятельности. Таковы, например, Сигизмунд фон Радецкий (Sigismund von Radecki, 1891—1970), друг и ученик Карла Крауса и Теодора Хэкера, постоянно выступавший с едкими фельетонами, в которых антибуржуазная сатира соединялась с прокатолическим морализаторством, или Курт Кузенберг (Kurt Kusenberg, род. в 1904 г.) — автор многочисленных юморесок, пародий, интермедий, фельетонов, арабесок, в которых сатира, обличая реальное, часто пользуется — вслед за Гофманом или Майринком — услугами фантастического (сборники «Пожизненное вино» — «Wein auf Lebenszeit», 1955; «Между низом и верхом» — «Zwischen unten und oben», 1964; и др.).

Сатира преобладает в творчестве Вольфдитриха Шнурре, разностороннего и плодовитого писателя, попробовавшего себя в разных жанрах — наиболее успешно в жанре короткой прозы.

В одной из своих автобиографий Шнурре как-то заметил: «Я появился на свет в 1920 году во Франкфурте-на-Майне; родился я в 1928 году в Берлине» [16]. Здесь дано указание на главное, чем держится проза Шнурре,— соленый, острый, подчас ядовито жалящий язык. Тот самый, которым славятся берлинцы, чье находчивое остроумие вошло в Германии в

[16] W. Schnurre. Ein Fall für Herrn Schmidt. Stuttgart, 1962, S. 71.

поговорку. Берлинские анекдоты — целый жанр устного народного творчества, и Шнурре щедро черпает из этого источника, примыкая к таким своим предшественникам, как Вильгельм Буш или Деблин.

Проза Шнурре естественно подразделяется на три группы произведений с устойчивым тематическим модусом. Прежде всего это рассказы о войне, которую всю, от первого до последнего дня, Шнурре прошел рядовым солдатом (причем немалую ее часть он провел в штрафных батальонах, куда регулярно попадал за нерадение, непослушание, неудавшееся дезертирство). Эта группа рассказов особенно многочисленна у раннего Шнурре (сборник «Выпь кричит каждый день» — «Rohrdommel ruft jeden Tag», 1950; и др.). Основной тон здесь — страх, ужас перед зияющей бездной смерти, надвигающейся неотвратимо, стирающей всякий смысл существования. Герои, как правило, жертвы катастрофы: раненые и умирающие солдаты, беспризорные подростки, беженцы, голодные дети, пленные. Люди изображаются в этих рассказах как особо жестокие и особо несчастные звери. «Все те тысячи и сотни тысяч лет, отделяющих нас от времени, когда животное сделало первый шаг, чтобы стать человеком, видно, прошли впустую»,— на эту ноту писатель нажимает постоянно.

Во многих рассказах Шнурре животные обнаруживают даже бóльшую склонность к умиротворенности и спокойной созерцательности, чем человек. Речь идет о второй группе его рассказов — написанных от лица животных, особенно часто — от имени одного из пуделей. Как некогда Гофман дал слово своему любимцу коту Мурру, так и Шнурре вводит в литературу своих пуделей: посвящает им книги, дает им высказаться «о времени и о себе», полемизирует с ними. Забавные, местами озорные, тонко остроумные «Записки пуделя Али» («Die Aufzeichnungen des Pudels Ali», 1953, переработанное издание 1962 г.) — одна из наиболее известных и популярных книг Шнурре.

Третья группа рассказов Шнурре — это полные демаскирующего смысла сценки из современной жизни, написанные, как правило, в форме диалогов. Это жанр смыкается с радиопьесой, которой Шнурре много занимался в 50-е годы. Едкие издевки над психологией буржуа переносятся здесь чаще всего в сферу семейной жизни. Излюбленный объект сатирической атаки Шнурре — буржуазный брак, где отработанный ритуал приличий едва-едва прикрывает отчаянную, поистине животную борьбу эгоизмов. Такая борьба и составляет в интерпретации Шнурре сущность современного брака. Верх в этой борьбе неизменно одерживает «слабый» пол: женщина вроде бы уступчива, податлива, покладиста, но все это — лишь внешний флер, оружие борьбы; последнее слово неизменно остается за ней, поставленной цели достигает только она. Грубый, самодовольный, бесцеремонный «он» в конце концов всегда принимает «ее» условия сосуществования (рассказы «Красная гвоздика», «Героиня» и др.)

Побеждает женщина и в рассказе «Поворот», затрагивающем важную для Шнурре тему «непреодоленного прошлого». Муж признается жене, что его замучила совесть, и он собирается сообщить юстиции о своем фашистском прошлом и совершенных в то время преступлениях. Длинное домашнее — но столь общественно важное — препирательство заканчивается безоговорочной капитуляцией мужа: нет, он не пойдет заявлять на себя, да, он поедет отдыхать с женой на Майорку.

Самой природе дарования Шнурре-рассказчика задано пристрастие к малым формам эпического повествования. Это сказалось и в двух его «мозаичных» романах: «Когда борода отца была еще рыжей» («Als Vaters Bart noch rot war», 1958) и «Участь нашего города» («Das Los unserer Stadt», 1959), составленных, по сути дела, из коротких рассказов, объединенных одним героем и одной темой. Тема первого из этих романов — все тот же «расчет с прошлым», на этот раз на автобиографическом материале: на примере собственного отца Шнурре показывает, насколько замутила сознание простых немцев нацистская идеология (пятнадцать

лет спустя той же моделью воспользуется Петер Хандке в «Несчастье без желаний»). Второй роман строится на фантастическом сюжете, тасующем эпохи и города: всюду и всегда сатирическое перо писателя находит пищу для обличения насилия, произвола, необузданной жажды наживы.

Шнурре, по его словам, «только регистрирует», только фиксирует симптомы жестокой болезни, ведущей сплошь и рядом к полному моральному разложению. В получившем широкую известность «Письме одной школьнице» он писал: «Мне нечему научить. Я знаю не более других». Такое отсутствие четкой идейной программы, несколько отвлеченное морализаторство ослабляет действенность сатиры.

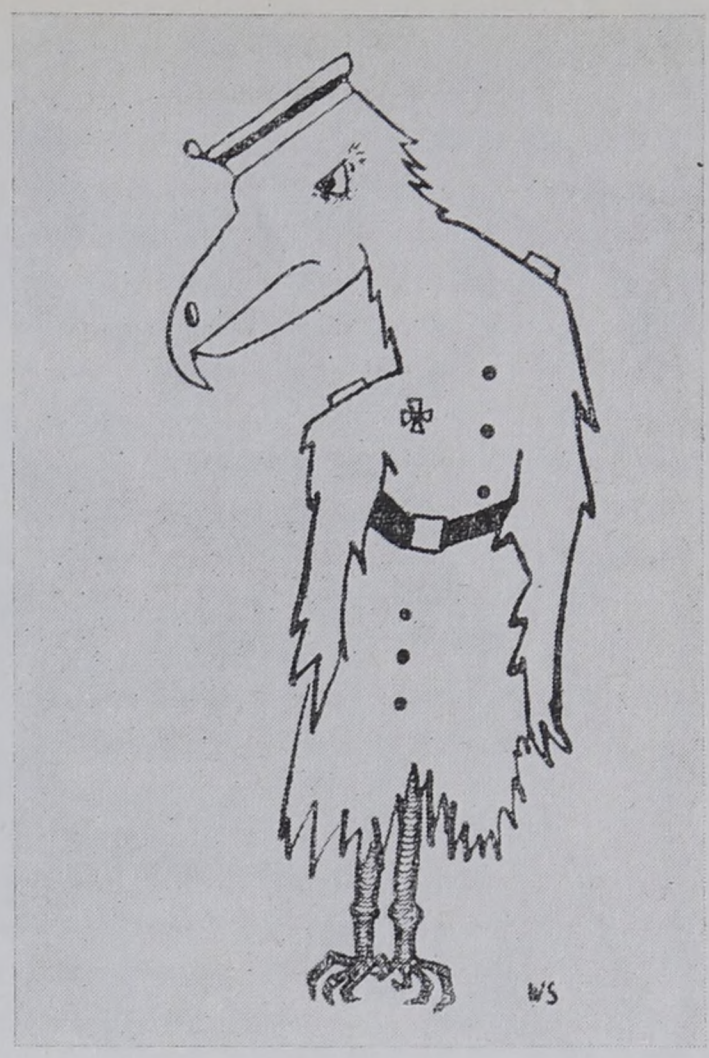


Рисунок Вольфдитриха Шнурре к его сборнику рассказов «Протест в партере».

Мюнхен, 1957

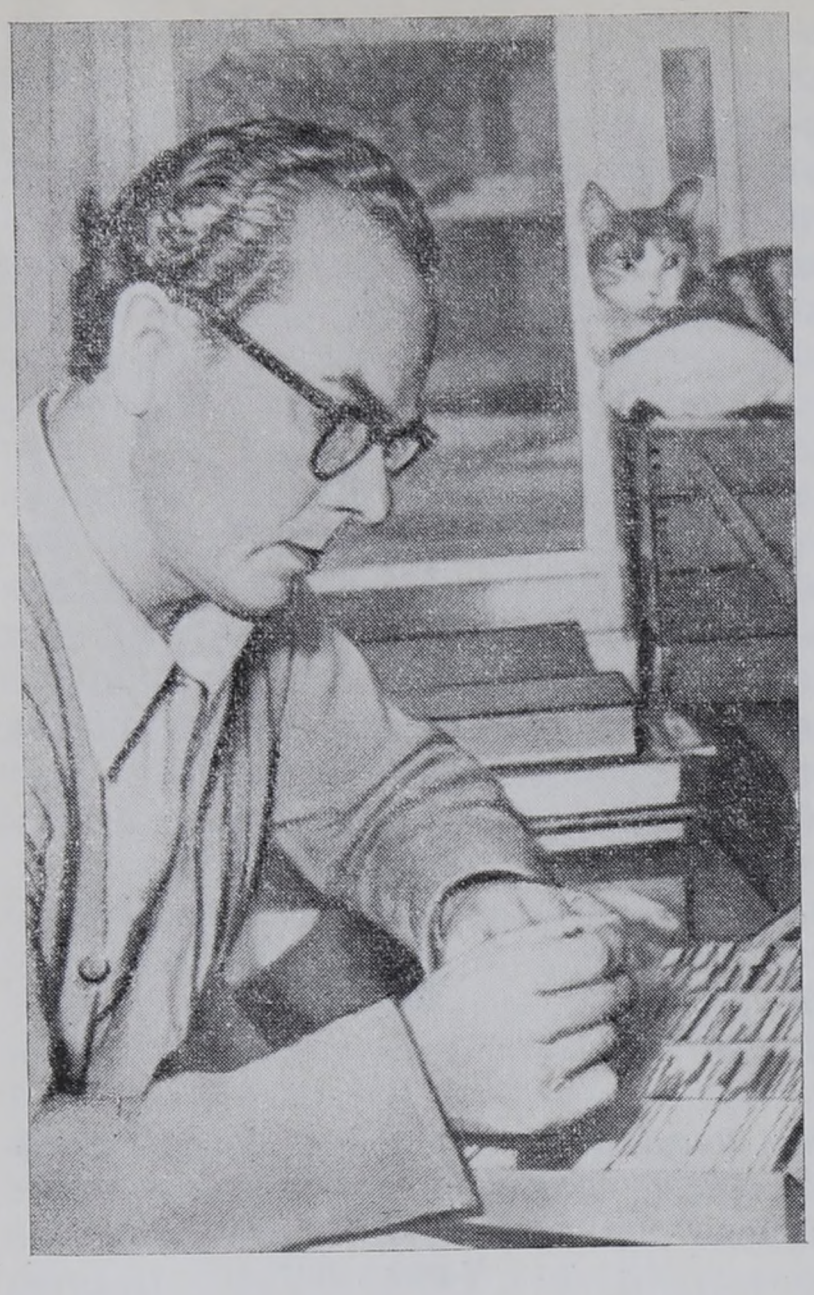
Причудливое сращение традиций просветительской (антиклерикальной) сатиры и романтической (скептической) иронии находит место в творчестве одного из оригинальнейших экспериментаторов в истории всей немецкой литературы Арно Шмидта (Arno Schmidt, 1914—1979).

Помимо многочисленных переводов с английского, которыми Шмидт много занимался в 50—60-е годы (По, Бульвер-Литтон, Купер, Фолкнер и мн. др.), все, им написанное, подразделяется на три жанра: собственно художественные вещи (без малого 20 книг), эссеистика (включающая диалогизированные рассуждения о немецких и зарубежных писателях XIX в., созданные для радио) и литературоведение (исследования о Карле Мае, Фуке и др.).

Границы этих жанров, однако, не соблюдены слишком строго: и в художественных произведениях Шмидта много литературоведческих и эссеистских пассажей, а эссеистика и литературоведение этого автора допускают «художественные» вольности. Наконец, начиная с книги «Картотека сновидений» («Zettels Traum», 1970), все сливается в своего рода «тотальной» прозе — с добавлением рисунков, чертежей, фотографий, всевозможных поп-артистских воспроизведений.

Тематически художественные произведения Шмидта делятся на три группы: это, во-первых, личные свидетельства о войне (трилогия «Дети Нободедди» — «Nobodeddy's Kinder», 1953), затем исторические повествования («Александр» — «Alexander», 1953) и особенно многочисленные антиутопии («Республика ученых» — «Die Gelehrtenrepublik», 1957; «КАФФ, а также Маре Кризиум» — «KAFF auch Mare Crisium», 1960; «Школа атеистов» — «Die Schule der Atheisten», 1972 и др.).

Действие книг Шмидта, таким образом, простирается от античности до далекого будущего. Однако все они написаны в одной манере — от первого лица и единым стилем: короткие, часто лишь назывные предложения, не связанные между собой впечатления и наблюдения, носящие характер разрозненных дневниковых записей с обилием скобок и знаков препинания («—:!!» и т. п.), а также разнообразных, бьющих в глаза, типографских выделений. Сразу можно узнать и язык автора — унаследованный от экспрессионистов (из которых сам Шмидт выделяет Дёблина и Штрамма), с его неожиданной, резкой метафоричностью и словесной изобретательностью. Один и тот же во всех произведениях герой-рассказ-



Арно Шмидт.
Фотография, 1958

чик — супермен и умница, рационалист-математик и поэт-новатор, в котором нетрудно узнать самого автора (на что указывают и многочисленные биографические совпадения).

Во всех своих книгах Шмидт варьирует нападки на христианство (с просветительских, вольтерьянских позиций) и на расплывчато понятый «тоталитаризм», часто — но не всегда — совпадающий с фашистской Германией.

Образ тоталитарного государства — как чудища, некоего спрута, пожирающего людей,— возникает уже в первой книге Шмидта «Левиафан» («Leviathan», 1949). Шмидт показывает здесь бессилие человека перед лицом этого мистифицированного вселенского государства, ибо разум человека ограничен, находится в пределах биологических функций. Государство выступает как часть неподвластной человеку природы, предрекающей человеку его конец, гибель. Этот мрачный «пантеизм» Шмидта сродни отчасти Юнгеру, отчасти Максу Бензе, профессору-кибернетику, которого Шмидт в другой своей утопии, «Республике ученых», поместил в пантеон величайших мудрецов прошлого.

Действие этого романа перенесено в 2008 год. Рассказчик, некто Винер (племянник автора), получает от Великих Держав визу на посещение «Международной Республики Художников и Ученых», гигантской резервации гениев, поделенной, как и «доцивилизационный» мир, на две примерно равные части: «Восточный блок» и «Свободный мир». Кафкианская одиссея героя среди абсурдных инстанций, пропускающих в этой искусственной стране человека сквозь жернова механической бюрократии, дана посредством его отдельных фиксаций, раскрывающих антигуманную сущность «нового мира». Особенно пристально разглядываемый и изображаемый объект здесь — психика человека под тяжестью атомной бомбы, последней и окончательной всемирной катастрофы.

Те же в основном мотивы были развиты затем в книгах «КАФФ, а также Маре Кризиум» и «Школа атеистов».

О чем бы ни писал Шмидт — о прошлом, настоящем или будущем, он всякий раз одинаково ставит и решает проблему времени как формообразующей силы своей поэтики. Исходя из того, что переживаемое время неоднородно, отлично по своей эмоциональной и духовной интенсивности, Шмидт стремится запечатлеть лишь «существенные» мгновения бытия, откуда и проистекает прерывистость, дробность, «мозаичность» изображения. Напоминающая пуантилизм Сёра в живописи, проза Шмидта не знает линеарного развития действия, но пытается дать синкретное представление о действительности с помощью монтажа.

При всей неизбежной рациональности такого чисто «головного» конструирования художественного материала, в центре внимания писателя остается, однако, не «идея», а сама жизнь — зачастую на уровне спонтанных, первичных, темно-физиологических, не расчлененных рассудком проявлений. Прошлое и будущее изображаются им поэтому не как ча-

стичка прогресса, а в их неизменной сущности, как самодостаточное жизнепроявление, язвительным юмором заслоняющееся от любой навязываемой извне схемы.

Значение творческого наследия Шмидта, величайшего среди немецких писателей филолога-эрудита, состоит прежде всего в предпринятом им обновлении художественной речи, освобождении ее от штампов, в богатстве словаря, которому у него призывали учиться Бёлль, Вальзер и другие западногерманские писатели. (Сходную роль в истории русской прозы XX в. сыграло творчество Андрея Белого.)

В той части западногерманской прозы 50-х годов, которая платит дань эстетике комического, особняком стоят две незаурядные книги Альберта Виголяйза Телена (Albert Vigoleis Thelen, род. в 1903 г.), снискавшего известность первоначально переводами с португальского и испанского. Телен эмигрировал сразу же, как только почувствовал, что над Германией сгущаются коричневые тучи: в 1931 г. он уехал на Майорку, откуда спустя пять лет перебрался в Голландию. Рассказом об этих двух этапах собственной жизни и явились «прикладные воспоминания» Телена, как он определил жанр своих книг. «Прикладные» — потому что являются средством познания себя и мира, прежде всего — себя в мире. Таким образом, книги Телена возникли на гребне «экзистенциальной волны», но среди анемично-лабораторных книг экзистенциалистов опус Телена выделяется буйством красок, живым, брызжущим юмором, блеском сравнений, образов, ассоциаций. Обе книги Телена оригинальны по форме: «магически интегрирующую» память писателя с ее порывами к «художественной завиральности» дополняет и контролирует более строгая «логарифмическая» память его жены Беатрисы, так что воспоминание переходит то в фантазию, то в диалог о совместно прожитом. Свой стиль писатель назвал «кактусовым» — фраза его постоянно разветвляется и петляет, переходит с пятого на десятое, всюду сохраняя колючую насмешливость. При этом она не устает удивлять неожиданной игрой слов и внезапным рождением остроумных неологизмов — по богатству словаря с Теленом во всей западногерманской литературе может соперничать только Арно Шмидт.

Первая из этих книг — «Остров второго лица» («Die Insel des zweiten Gesichts», 1953) повествует о пребывании писателя на Майорке. Подробнее всего освещена, однако, предыстория — становление асоциальности и космополитизма автора. Телен рисует себя как «мастера упущенных возможностей», по собственной воле забравшегося «на периферию бытия», чтобы только отстоять свою свободу и «самость». За своеволие и свободомыслие он выгнан из гимназии, порвал с семьей, отечеством, верой, подверг себя испытаниям голодом, нуждой, опасностями — все это ради единственной привилегии: в любой момент жизни говорить то, что думаешь. Дар самовыражения явился как бы наградой за этот стоицизм и верность себе.

Но Телен не приукрашивает, не героизирует, в его откровениях проступают и малопривлекательные черты. Прежде всего это презрение к человеку — этому «животному, которое разыгрывает перед богом трагикомедию под названием Дух». Описания бесчинств фашистов в Германии и Испании привлекаются писателем только для того, чтобы подтвердить это мнение.

Смехотворная узость мышления, омертвелость души широких слоев европейского мещанства — таков фон второй книги писателя «Черный господин Басетуп» («Der schwarze Herr Bahssetup», 1956), действие которой происходит в последующие годы в Голландии. К лирическому герою Виголяйзу здесь присоединяется колоритно-забавная фигура черного принца из Африки Басетупа, столкновения которого с цивилизацией порождают множество комических ситуаций, поданных с едким сарказмом. «Тотальная» сатира без альтернативы — вот тот распространенный в ФРГ тип сатирической прозы, к которому принадлежат и блестящие по языку книги Телена.

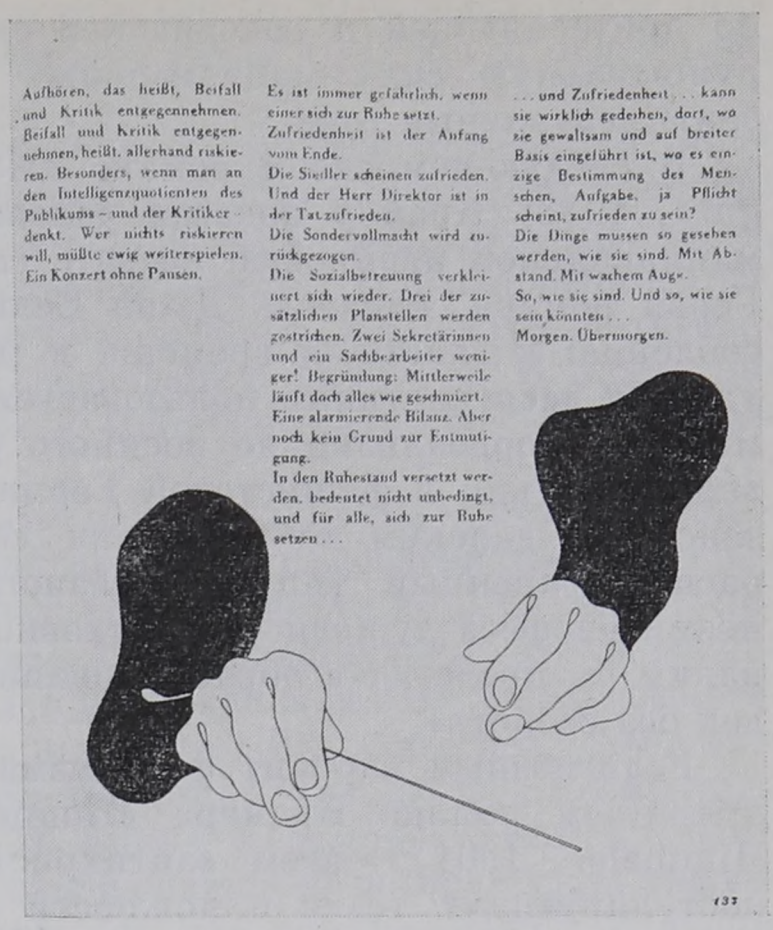
Элегантная словесно-интеллектуальная эквилибристика Телена при всем его эгоцентрическом самолюбовании — явление все-таки достаточно самобытное, свежее. Близкие к нему многочисленные в 50-е годы художественные опыты дипломированных филологов и критиков во многом подражательны. Они рождены большей частью «профессиональным» интересом к экспериментам в области формы, на которые в годы рейха был наложен запрет, что и породило «отставание» в этом отношении от других европейских литератур. Это отставание скорее других открылось критикам, занятым обзором зарубежных новинок,— вот они и бросились догонять, как им казалось, уходящий поезд. В этой связи нужно прежде всего назвать Вальтера Йенса (Walter Jens, род. в 1923 г.), попробовавшего себя — наряду с преподаванием античной литературы в тюбингенском университете — в самых различных жанрах современной литературы, от романа до радиопьесы. Некоторые его произведения благодаря изрядной культуре письма приобрели даже известность, но оказались в целом продуктом «синтетическим», умело составленным из заимствований. Так, роман «Нет — мир обвиняемых» («Nein — die Welt der Angeklagten», 1950), антиутопия о ликвидации последнего идеалиста в тоталитарном государстве будущего, восходил к нашумевшим книгам Оруэлла (за которым были и Хаксли, и Кестлер, и Казак, и Юнгер, и многие другие); «Человек, который не хотел стариться» («Der Mann, der nicht alt werden wollte», 1955) — о психологических комплексах и духовных проблемах рефлектирующего интеллигента — «сделан» с учетом опыта Джойса и Набокова; роман «Забытые лица» (1952) подхватывает у Фриша тему человеческой неидентичности в современном буржуазном мире.

Вальтер Йенс был одним из главных и задиристых участников споров о «кризисе романа», разгоревшихся в западногерманской печати середины 50-х — начала 60-х годов. Споры возникли, когда достоянием широкой литературной общественности стало творчество таких выдающихся и сложных немецкоязычных писателей, как Роберт Музиль, Герман Брох, Альфред Деблин и др. Рассматривая этих писателей в одном ряду с Джойсом, Прустом, Кафкой и др. и сравнивая их творчество с творчеством современников, многие литературоведы и критики стали склоняться к мысли, что в наши дни «роман умер» или, по крайней мере, переживает тяжелейший кризис. В этом духе высказывались такие авторитеты, как Вольфганг Кайзер («Возникновение и кризис современного романа», 1957), Вальтер Мушг («Трагическая история литературы», 1958), Хельмут Арнтцен («Современный немецкий роман», 1962), и др. Масла в огонь подливали критики К. Дешнер, К. А. Хорст, Г. Э. Хольтхузен. Те, кто смотрел на судьбы романа иначе (Г. Майер, М. Райх-Раницкий, Х. фон Додерер и др.), находились в то время в явном меньшинстве. Лишь несомненные успехи западногерманского романа в начале 60-х годов (Бёлль, Грасс, Носсак и др.) постепенно привели к тому, что заявления о «смерти романа» стали анахронизмом. Аналогичные споры в те же примерно годы велись и в английской, французской, американской, итальянской литературе и литературной критике.

Наряду с Йенсом в дискуссиях о романе принимали участие и многие другие писатели, сочетавшие критическое творчество с художественной практикой, причем большинство из них постепенно отходило от последней. Вероятно, чтобы быть последовательными; провозгласив смерть романа, нельзя было самим продолжать писать романы. Сказанное относится к Гансу Эгону Хольтхузену, Карлу Аугусту Хорсту, Карлгейнцу Дешнеру. Последний, кстати, приобрел известность своими острыми, подчас грубыми нападками на «модных» писателей и реабилитацией писателей забытых и недооцененных. Книгой «Господин мастер» («Herr Meister», 1963), выносившей приговор роману, подвел черту под своим художественным творчеством и Вальтер Йенс.

Из продукции этой группы писателей-критиков наибольший литературный успех выпал, пожалуй, на долю романа Карла Амери (Carl Amery, род. в 1922 г.) «Большая экскурсия по Германии» («Die grosse deut-

sche Tour», 1958). В нем с изящным юмором излагается занятная история одного бюро путешествий, объединившего вокруг себя самых разных и неожиданных людей: здесь и доктор искусствоведения, против воли становящийся бизнесменом, и некий генерал в отставке, погруженный в переживания минувших битв, и новоиспеченный миллионер, страдающий из-за того, что не защитил в свое время диссертацию (блондинка-жена разжигает в нем эти комплексы), и чудак-психиатр, мучающий пациентов цитатами из Рильке. Все эти фигуры даны в сатирическом освещении, но сатира Амери легковесна, игрива, беззлобна — на уровне эстрадных каламбуров, впрочем достаточно претенциозных, рассчитанных на «светский» успех.


Aufhören, das heißt, Beifall und Kritik entgegennehmen. Beifall und Kritik entgegennehmen, heißt, allerhand riskieren. Besonders, wenn man an den Intelligenzquotienten des Publikums – und der Kritiker – denkt. Wer nichts riskieren will, müßte ewig weiterspielen. Ein Konzert ohne Pausen.

Es ist immer gefährlich, wenn einer sich zur Ruhe setzt. Zufriedenheit ist der Anfang vom Ende.
Die Sieiller scheinen zufrieden. Und der Herr Direktor ist in der Tat zufrieden.
Die Sondervollmacht wird zurückgezogen.
Die Sozialbetreuung verkleinert sich wieder. Drei der zusätzlichen Planstellen werden gestrichen. Zwei Sekretärinnen und ein Sachbearbeiter weniger! Begründung: Mittlerweile läuft doch alles wie geschmiert.
Eine alarmierende Bilanz. Aber noch kein Grund zur Entmutigung.
In den Ruhestand versetzt werden, bedeutet nicht unbedingt, und für alle, sich zur Ruhe setzen . . .

. . . und Zufriedenheit . . . kann sie wirklich gedeihen, dort, wo sie gewaltsam und auf breiter Basis eingeführt ist, wo es einzige Bestimmung des Menschen, Aufgabe, ja Pflicht scheint, zufrieden zu sein?
Die Dinge müssen so gesehen werden, wie sie sind. Mit Abstand. Mit wachem Auge.
So, wie sie sind. Und so, wie sie sein könnten . . .
Morgen. Übermorgen.

Страница из романа Гейнца Тильдена фон Крамера «Параллельный мыслитель».

Художник Бухольц. Гамбург, 1968

А между тем западногерманская действительность настойчиво требовала именно серьезной, весомой сатиры. И в самом конце 50-х — начале 60-х годов она появилась в творчестве Бёлля, Грасса, Вальзера, Носсака и других близких к ним писателей. Как уже отмечалось, тематика литературы ФРГ все больше смещалась к этому времени в сторону «непреодоленного настоящего», расчет с фашизмом все чаще сопрягался с критикой постфашистского развития Западной Германии, с критикой дегуманизации, разрушения личности, которые несла с собой новейшая капиталистическая индустриальная цивилизация. Особое значение с этой точки зрения приобретало творчество швейцарца Макса Фриша. В романах «Штиллер» (1954), «Homo faber» (1957), «Назову себя Гантенбайн» (1964) отчуждение личности, замещение живого человеческого лица мертвыми масками-функциями фиксировались как глубинная социальная болезнь современного буржуазного мира. При этом Фриш оказывался не только первооткрывателем, но и продолжателем большой эпической традиции предшествующих десятилетий: в формах, созвучных своему поколению, он развивал темы, поднятые в свое время Музилем, Брохом, Томасом Манном. Превращение человека в вещь, муки, боль, отчаяние человека, подвергшегося такой операции,— все это питало разнообразные формы сатирического гротеска, заметно нараставшие в западногерманской литературе.

Из этой «школы Фриша» вышел Гейнц фон Крамер (Heinz von Cramer, род. в 1924 г.), творчество которого вызывало в 50-е годы много споров в критике [17]. Они объяснялись неровностью дарования Крамера: трудно установить действительный «уровень» явления, когда имеешь дело с такой лихорадочной, нервной, сбивчивой художественной речью, как у этого писателя. Творчество его одушевлено борьбой с догматизмом и фанатизмом всякого «вероисповедания»; он — враг любой «идеологии», ибо она, дескать, калечит живую жизнь. Действие романа «Сан Сильверио» («San Silverio», 1955) происходит на вымышленном острове того же названия в Неаполитанском заливе, острове бедняков, на который возвращается из США некая вдова. У нее маниакальная идея — собрать средства, чтобы перевезти сюда останки мужа, погребенного в Штатах. Ради достижения этой цели она становится жестокой эксплуататоршей, нещад-

[17] См., например, резко противоположную характеристику Крамера в упомянутых выше книгах Райх-Раницкого (стр. 159) и Нонненманна (стр. 180).

но притесняющей и разоряющей своих земляков. Крамер обличает разрушительную силу маниакальных идей — будь они даже окрашены в сентиментальные тона.

В следующем своем романе «Искусственная фигура» («Die Kunstfigur», 1958) Крамер показал человека, как нельзя более свободного от маниакальной идейности, но зато своего рода маньяка беспринципности. Герой романа, писатель Джон Белиц,— тип хамелеона, вечного приспособленца: к власти, к времени, к миру, к обществу, к окружению. Ему удается десятилетиями пользоваться успехом и поспевать за всеми модами — от сюрреализма до военного романа; ему удается плавать на поверхности как в фашистской Германии, так и в эмиграции, где он оказался по далеким от политики соображениям. В целом Белиц — это распространенный тип буржуазного интеллигента современной эпохи, некий апофеоз душевного и духовного оппортунизма и беспринципности, каким он предстал в образе Арнхайма в романе Роберта Музиля «Человек без свойств».

Религиозный вариант фанатизма становится предметом изображения в третьем романе Крамера «Концессии неба» («Die Konzessionen des Himmels», 1961) — этом «антихристианском романе в трех рассказах», постулирующих тезис о ложности совершенствования через страдание.

И в дальнейшем своем творчестве Крамер так и не обрел ни своего органичного стиля, ни своей незаимствованной темы; но, подобно своему герою Белицу, послушно следовал за изгибами конъюнктурной моды — от документальности в начале 60-х годов (сборник рассказов «Жизнь, как в раю» — «Leben wie im Paradies», 1964) к поп-роману («Параллельный мыслитель» — «Der Paralleldenker, 1968).

В целом, как уже отмечалось, в западногерманской литературе 50-х годов происходит заметное нарастание социально-критических тенденций, приведшее в начале 60-х годов к настоящему взрыву гротескно-бурлескных литературных форм. Прогрессивная западногерманская литература всем ходом своего развития вырабатывала как преимущественный такой тип творчества, который отличался острым и решительным социальным критицизмом, сознательной ангажированностью, ставкой на социальное воздействие литературы. Этот тип творчества находился в откровенно враждебных отношениях с боннским режимом, решительно протестовал против него. Но и — как вскоре выяснилось — был им вполне «перемолот», интегрирован, «взят в рамку», по слову Бёлля, сведен к роли придворного шута. В этом драматизм западногерманской литературы и объяснение многих явлений в ней в последующее время — вплоть до наших дней.

2

1959 год выдался поистине «урожайным» для западногерманской прозы, достойно завершив десятилетний путь ее развития. В этом году из печати вышли романы «Бильярд в половине десятого» Генриха Бёлля, «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса, «Догадки о Якобе» Уве Йонзона, «Линус Флек» Ганса Вернера Рихтера, «Энгельберт Рейнеке» Пауля Шаллюка. Год спустя появились романы «Половина игры» Мартина Вальзера, «Запрос» Кристиана Гейслера, «Рыжая» Альфреда Андерша. До конца 60-х годов (точнее, до 1968 г., знаменующего собой — благодаря резкому взрыву молодежного движения — заметную веху в развитии западногерманской литературы) список достижений пополнили романы «Глазами клоуна» Бёлля, «Единорог» Вальзера, «Собачьи годы» Грасса, «Эфраим» Андерша, «Дон Кихот в Кельне» Шаллюка, «Дело Д'Артеза» Носсака, «Тинсет» Хильдесхаймера, «Картотека сновидений» Арно Шмидта, «Зеркальная хижина» Германа Ленца, «Урок немецкого» Зигфрида Ленца. Уже один этот перечень свидетельствует, что указанные годы — наиболее зрелая пора в развитии жанра, занимающего доминирующие

позиции в западногерманской прозе, в отличие от 50-х годов, когда оригинальнее выглядел рассказ, и в отличие от годов 70-х, когда успех пришелся на долю репортажа и очерка.

Подавляющее большинство перечисленных романов отличается определенным тематическим и стилистическим единством. По своей «тенденции» все они направлены как против «прошлого», так и «настоящего», против фашизма и неофашистских реставрационных поползновений, против болезненных социально-политических явлений «общества потребления», обусловливающих отчуждение, деградацию личности. В плане поэтики почти все эти романы тяготеют к гротескно-сатирическим формам изображения.

Особое значение приобретают в эти годы различные (столь различные, что их связь с вековой традицией не всегда самоочевидна) модификации старинной традиции плутовского романа, ведущие в немецкой литературе отсчет от «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена. Эта неравномерно развивавшаяся традиция была представлена в 50-е годы немногочисленными, хотя и замечательными романами. Их всего три — «Феликс Крулль» Томаса Манна, «Остров второго лица» Телена и «Пожиратель шафрана» («Der Safranfresser», 1953) Эмиля Бельцнера (Emil Belzner, род. в 1901 г.), в бурлескной форме изображающего исторические «вывихи» XX в. По случайному совпадению все три романа были закончены в 1953 г.

В 60-е годы, в пору расцвета западногерманского романа, этот жанр стал чуть ли не преобладающим, заметно потеснившим другие. Вряд ли это произошло случайно. Видимо, нарастающее давление на человека со стороны бюрократического аппарата власти в условиях капиталистической нивелировки повлекло за собой противодействие. Индивид борется оружием смеха, даже с помощью чудачеств, разного рода выходок, «хэппенингов», отстаивая свое право на особенность, «самость», неподвластность духовной штамповке. Именно как выражение неизбывных и нерастоптанных жизненных сил воспринимался герой такого романа. Нередко он осмеивал не только бюрократическую машину, которая тщится расфасовать органичную цельную жизнь по целлофановым пакетикам со стандартными ярлыками, но и литературу, утратившую ощущение цельности, ведущую (с помощью различных формальных выкрутасов) натужный поиск «лица» среди «масок». Показательно в этом отношении блистательное «поэтологическое» рассуждение Оскара Матцерата, героя «Жестяного барабана» Грасса, содержащееся в самом начале этого романа и являющее собою своеобразную методологическую преамбулу:

«Можно начать историю с середины и смело толкать ее вперед и назад, громоздя несуразицу. Можно прикинуться современным, перечеркнуть все времена и расстояния, а потом возвестить или намекнуть, что проблема пространства и времени наконец-то решена. Можно также в самом начале заявить, что писание романов на сегодняшний день невозможно, а потом, так сказать, за спиной соорудить развесистую клюкву, чтобы предстать перед всеми в роли автора, исчерпавшего последние возможности романа. Вот и я пытался себе внушить: хорошо бы начать со славных, скромных уверений, что романных героев больше не осталось, потому что нет больше индивидуалистов, потому что индивидуальность исчезла, потому что человек одинок, всякий человек одинаково одинок, без права на индивидуальное одиночество, и представляет собой часть безымянной и дегероизированной массы. Может, оно так и есть и по-своему верно. Но уж что касается меня и моего надсмотрщика Бруно, то позволю себе заметить: мы-то оба герои, совершенно различные герои, он за смотровым окошком, я перед ним, а уж когда он открывает дверь, то при всей нашей дружбе и одиночестве ни он, ни я не представляем собой часть безымянной и дегероизированной массы».

Воинствующее «наперекор» и насмешливое, невытравимое чувство «себя», заявленное узником Оскаром, явились знамением времени. «Жестяной барабан» породил множество подражаний, став наряду с романа-

ми Бёлля, также склонявшегося к гротеску («Глазами клоуна»), ориентиром для многих.

Вслед за «Жестяным барабаном» один за другим выходили романы, дававшие разные варианты типологически устойчивого героя — наивного (а иногда и изощренно-хитрого, ироничного и даже «интеллектуального») плута, выявляющего в столкновениях с «порядком» его непорядочность. Это и «Тобиас Иммергрюн» (1962) Пауля Пертнера, и «Симплициссимус 45» (1963) Гейнца Кюппера, и «Карлики-гиганты» (1964) Гизелы Эльснер, и «Праздник тысячелетия» (1965) Герхарда Людвига, и «Гомбургская свадьба» (1967) Эрнста Херхауса, и «Неудавшийся сын» (1967) Ренаты Расп, и «Дон Кихот в Кельне» (1967) Пауля Шаллюка.

Гейнц Кюппер (Heinz Küpper, род. в 1930 г.), учитель по профессии, проявляет внимание к проблемам молодежи, воспитания юного поколения. В его романе «Симплициссимус 45» («Simplicissimus 45») сливаются два традиционных жанра — роман воспитания и пикарескный роман. В центре здесь судьба подростка при фашизме, судьба искалеченного нацистской идеологией поколения, судьба безымянная. Наивно-простодушный по основной своей тональности, рассказ ведется от первого лица, и обозначение этого лица ограничивается местоимением. Тем самым герой как бы должен представительствовать за всех — за «поколение 1931 года». Недаром в заголовок книги вынесено имя, ставшее нарицательным.

Герою «посчастливилось» родиться в один день с Гитлером. Поэтому его день рождения совпадал с национальным праздником, и в детском саду в этот день его имя сплеталось с именем фюрера. Такая «избранность» культивирует в его душе и без того насаждаемое нацистской педагогикой стремление стать «сильной личностью», «героем». Но не флибустьером или путешественником мечтает стать этот мальчишка; больше всего на свете его привлекает карьера... коменданта концлагеря. Ибо это дало бы ему возможность мучить людей, упиваться властью. Господство через садизм, очищенный от «химеры совести»,— этот идеал как раз и вдалбливала гитлеровская клика в головы юного поколения.

Герой романа — классический носитель обыденного сознания, да еще в его детском, неразвитом, незавершенном варианте. Оттого этот «простак» столь наглядно демонстрирует, как переваривается в обывательской голове мусор нацистской пропаганды. Свойственное плуту приспособленчество сопровождается, однако, у героя некоторой тревогой в связи с неполным слиянием с толпой, вопящей «хайль!»: в его душе отсутствует беззаветный восторг от принадлежности к радостно хрюкающему стаду. Эта «трещинка» в душе — надежда на спасение, на возрождение человека. Постепенно герой приходит к такому возрождению, начиная стыдиться своего детства, горестно раскаиваясь в нем. Написанная им книга должна послужить назиданием тем, кому историческая судьба облегчила выбор пути, но кого не избавила от ответственности за себя и свой выбор.

В иной, современный или «синхронный», план переводят действие своих пикарескных романов Мартин Вальзер («Половина игры») или Герхард Людвиг («Праздник тысячелетия»). Они ставят своего героя-плута в самый центр конкурентной борьбы капиталистических монополий, в самое кипение крупномасштабного «плутовства». Вневременную психологическую модель чудака и изгоя, несовместимого с любым социальным порядком и любыми общественными условностями, строит Герхард Цверенц (Gerhard Zwerenz, род. в 1922 г.) в романе «Казанова» (1965).

Настоящее литературное поветрие на пикаро в начале 60-х годов привлекло к этой разновидности даже тех сложившихся уже писателей, кому гротескно-сатирическая манера изначально была чужда. Так появились, например, «Линус Флек» Ганса Вернера Рихтера или «Дон Кихот в Кельне» Пауля Шаллюка (Paul Schallück, 1922—1976).

«Дон Кихот в Кельне» («Don Quichotte in Köln», 1967) — роман о несоответствии слова и дела, провозглашаемой обществом морали и морали действенной, реальной, той, которой руководствуются индивидуумы,

лавируя в лабиринте позднекапиталистических общественных отношений. Герой романа, редактор, работающий на радио,— фигура трагикомическая: пытаясь в жизни, в западногерманской действительности осуществить то, что он ежедневно проповедует на радио, он терпит сокрушительное фиаско. Выясняется, что разносимые по стране средствами массовой информации рекомендации — не более чем пустые слова, в которых отразилось торжество *фразы* как продукта идеологической манипуляции.

«Дон Кихот в Кельне», может быть, не блещет оригинальностью выразительных средств, но дает наглядное представление об «усредненном» типе гротескно-сатирического романа ФРГ 60-х годов. Смысл произведения (в отличие от преимущественного типа прозы предшествующего десятилетия) уже не растворяется в прозрачном, детально точном «отображении» действительности, мимитически верной жанровой картинке, но заострен, уплотнен, вынесен на передний план так, что не остается сомнений в его направленности. Характерный признак прозы 60-х годов — обнаженность тенденции.



Обложка русского издания романа Пауля Шаллюка «Энгельберт Рейнеке».

Художник Л. П. Зусман, 1964

Поясним это на примере. В романе Шаллюка есть эпизод, когда автобус с несколькими пассажирами проезжает мимо остановки, на которой стоит одинокая старушка, машущая вслед автобусу рукой — то ли в знак приветствия, то ли в знак прощания, как гадают пассажиры. Их «догадки» простираются дальше — они поочередно выступают с «предположениями» о том, что́ за судьбой у этой старушки и кого она ждет на автобусной остановке. (Прием для западногерманской прозы после «Догадок о Якобе» Йонзона характерный, даже один из самых устойчивых.) Разговор пассажиров воссоздает целую «географию горя» простой немецкой женщины: она может ждать отца, погибшего под Верденом, или мужа, погибшего под Сталинградом, или мать, погибшую во время бомбежки Дрездена, или дочь, погибшую во время бомбежки Гамбурга... Или, неожиданно добавляет один из пассажиров, Гитлера, едущего из своей резиденции на Унтер ден Линден. Эта реплика бросает на судьбу женщины особый трагедийный и нестерпимо режущий свет: жизнь близких как плата за слепую веру в химеры — ужасающая и поучительная судьба.

В целом роман «Дон Кихот в Кельне», повторяем, выполнен в новом, необычном для Шаллюка ключе; ему привычнее как раз мимитически точная, непритязательная с виду проза, не нажимающая на значение, хотя и не скрывающая своей критической (по преимуществу антифашистской) направленности.

Дебютировал Шаллюк в 1951 г. романом «Если бы можно было кончить лгать» («Wenn man aufhören könnte zu lügen»). Книга возникла несколько неожиданно для самого автора: вернувшись из плена и получив филологическое образование, он собирался сесть за диссертацию, как вдруг почувствовал настоятельный позыв не осмыслять литературу, а делать ее. Не лишенный, как и положено первенцу, автобиографических мотивов, роман этот рассказывает о студенте Томасе, вернувшемся с фронта, о крушении его иллюзий, надежд на моральное очищение обще-

ства, омытого грозными бурями второй мировой войны, о проблемах и трудностях «возвращенцев».

Второй роман Шаллюка «Прибытие в ноль двенадцать» («Ankunft null Uhr zwölf», 1953) написан под очевидным влиянием переживавшей в это время свои триумфы «симультанной» прозы Кеппена: с помощью монтажа здесь показаны десятилетия жизни членов одной семьи, хотя собственно действие романа продолжается лишь несколько часов.

Наиболее значительное произведение Шаллюка — роман «Энгельберт Рейнеке» («Engelbert Reineke», 1959). Мотивы и приемы предшествующих книг здесь гармонично синтезированы: один день из жизни школьного учителя Энгельберта Рейнеке вбирает в себя существенные для современности конфликты, для разрешения которых также необходимо «покончить с ложью». Это день выбора между истиной и ложью, беспокойной, тревожной, хлопотливой и подчас небезопасной истиной и безобидно-уютной, по-страусиному прячущей голову под крыло ложью. Утром этого дня Рейнеке не сомневается, что выберет второе, откажется от борьбы, бросит работу в школе, в которой процветают его старшие коллеги, благоденствовавшие при фашизме и упрятавшие отца-антифашиста в концлагерь, где тот и погиб, а вечером он приходит к твердому убеждению, что человек, который хочет жить по совести, не может обойтись без борьбы. Между утром и вечером — целый день раздумий и воспоминаний. Воспоминаний, так сказать, двух временны́х планов. О том времени, когда Энгельберт, свежеиспеченный педагог, полный самых радужных планов и надежд, приезжает в родной город, чтобы учительствовать в школе, в которой работал его отец, и неожиданно наталкивается на недоверие и нескрываемую враждебность коллег. Ибо, как объясняет ему бывший директор школы нацист Зондерман, он воплощает для них то прошлое, которое они хотели бы забыть. Многие из этих учителей чувствуют себя так или иначе причастными к гибели Рейнеке-старшего. Детали и обстоятельства этого дела образуют второй ряд воспоминаний. Внутренний конфликт Энгельберта достигает апогея в сцене, названной «Диалог у торшера», когда убийцы Рейнеке-старшего, прозванного за свою принципиальность и несгибаемость Нет-и-Нетом, открыто угрожают Рейнеке-младшему расправой, если только он вздумает мстить за отца и вообще «ворошить это дело». Поставленный в гамлетовскую ситуацию, Энгельберт чувствует себя слишком слабым, одиноким и беспомощным, чтобы противостоять всесильным злодеям типа директора Зондермана. Но поддержка любимой, дружеское участие тех учителей, которые сумели отстоять себя, сохранить порядочность, помогают ему в конце концов сделать правильный выбор: он останется в школе и будет бороться с неонацистскими порядками, здесь укоренившимися.

Идейный заряд романа направлен против неофашистских, реставрационных тенденций в общественно-политической жизни ФРГ в целом. Однако обращение к «школьной» тематике тоже не случайно. Она, эта тематика, достаточно типична для прогрессивной западногерманской литературы, ибо тесно связана с будущим страны, с ясперовским вопросом «куда движется ФРГ?» (так называется книга известного философа, рожденная сходной тревогой), вопросом, для «ангажированной» литературы никак не безразличным.

В русле этой проблематики находится и известный роман Томаса Валентина (Thomas Valentin, род. в 1922 г.) «Без наставника» («Die Unberatenen», 1963). Как и его ровесник Шаллюк, Валентин пользуется приемами монтажа не без оглядки на опыт Кеппена, но монтаж автора «Без наставника» касается больше пространства, чем времени, и более дробный: отдельные сценки, протокольно воспроизведенные обрывки разговоров, внутреннего монолога, скрупулезное, хотя и с преобладанием упругой короткой фразы, описание интерьера и экстерьера, событий и человеческих поступков, никак между собой не связанных, не пересекающихся, но единовременных в сутолоке жизни,— все это под умелым пером Валентина напоминает полотна импрессионистов, добивающихся

внешне хаотичными мазками ощущения цельности, живой атмосферы. В центре внимания автора — конфликт поколений, конфликт отцов и детей, морально скомпрометированных фашизмом отцов и оставшихся вследствие этого без подлинного духовного руководства, «без наставника» детей. Спустя полвека после Генриха Манна («Учитель Гнус») Валентин показывает, что прусско-фельдфебельский дух отнюдь не вытравлен из стен современной западногерманской школы, хоть и выглядит она теперь по-иному: «серая коробка из стекла и бетона, втиснутая в базальтовую ограду» (этими словами начинается роман). На «запрос» юного поколения о фашистском прошлом Германии его сегодняшние наставники, уязвленные, кипящие злобой, отвечают грубостью, окриками или лавируют, уходят от ответа. «Смятение» юного Рулля и некоторых его одноклассников так же мало понятно этим служителям лицемерного бюргерского порядка наших дней, как и во времена «Смятений воспитанника Терлесса», описанных некогда Робертом Музилем (1906).

Рулль, затеявший нечто вроде «дознания», пытающийся узнать правду, вызвать учителей на разговор, окружен нескрываемой ненавистью педагогического коллектива и решает в конце концов бежать в Польшу. Один лишь учитель Греневольд пытается понять Рулля, но бессилен уберечь его от преследований со стороны коллег, тем более что и сам у них на подозрении из-за своего «неарийского» происхождения. На собственной шкуре Греневольду доводится испытать, что традиции нацистской школы подспудно живут в школе Западной Германии.

И самое тревожное для писателя не в том, что плохи «отцы». Гораздо хуже, что удобным для них духом оппортунизма заражена и основная масса «детей». Рулль с немногочисленными товарищами оказывается в изоляции. Большинство рассуждает вместе с юным приспособленцем Курафейским в том духе, что «лишь бы платили побольше», а кто будет платить, коммунисты или фашисты,— безразлично.

Валентин пятнадцать лет работал учителем. Школьная тема близка ему, и он развивает ее в своем творчестве. Два его романа — «Ад для детей» («Hölle für Kinder», 1961) и «Преследование» («Die Fahndung», 1962) явились как бы прологом к книге «Без наставника», на долю которой выпал широкий, международный успех. Педагогические мотивы пронизывают и сборник рассказов «Рыба в красном галстуке» («Der Fisch im roten Halstuch», 1969), рассказов, создававшихся на протяжении 60-х годов. Они написаны в вообще свойственной его прозе лаконично-импрессионистической манере. Выделяется среди этих рассказов заглавный для сборника (в котором повествуется о расстреле заложников-партизан в дни Сопротивления в Италии) — «У нашего фюрера день рождения». Последний перекликается с романом Шаллюка «Энгельберт Рейнеке».

Трудная судьба послевоенного поколения западногерманской молодежи в центре романа Генри Егера (Henry Jaeger, род. в 1927 г.) «Бунт обреченных» («Rebellion der Verlorenen», 1963). Роман был написан в тюрьме уголовником, главарем шайки бандитов, безнаказанно действовавшей в ФРГ на протяжении ряда лет. Собственный путь «на дно» изображается автором как выплеснувшийся через край протест против социальных несправедливостей, воцарившихся в стране «всеобщего благоденствия». Протест столь же уродливый, как и породившие его общественные отношения, и безнадежный, исторически бесперспективный: перед нами мелкобуржуазная индивидуалистическая анархия, воистину бунт обреченных.

Конфликт поколений занимает в западногерманской прозе 60-х годов одно из ведущих мест. Название романа Кристиана Гайслера «Запрос» (1960) становится эмблематичным: появляется целая серия романов, герои которых, молодые, прогрессивно настроенные люди, «запрашивают» своих отцов о преступлениях недавнего прошлого, о том, как могла заполонить Германию коричневая чума.

Помимо известного романа Гайслера, помимо книг Бёлля, а также Грасса («Кошка и мышь», «Собачьи годы»), Носсака («Дело Д'Артеза»), Ленца («Урок немецкого»), Шаллюка и Валентина, в этой связи можно назвать также произведения Райнхарда Баумгарта (Reinhard Baumgart, род. в 1929 г.), Александра Клюге (Alexander Kluge, род, в 1932 г.), Ингрид Бахер (Ingrid Bacher, род. в 1930 г.).

Правнучка Теодора Шторма Ингрид Бахер получила известность благодаря повести «Я и я» («Ich und Ich», 1964), посвященной теме «непреодоленного прошлого», из которого вырастает и «непреодоленное настоящее».

Повесть сделана в виде параллельного монолога двух женщин — молоденькой переводчицы Рут и сорокалетней Лены Поллок, приехавшей в родной город из Америки на торжества по случаю открытия памятника ее дедушке. В свое время она вынуждена была эмигрировать вместе со всей своей семьей из-за «неарийского» происхождения. Потеряв на чужбине всех своих родных, она хочет обосноваться в родном городе, в чем ей и призвана помочь на первых порах переводчица Рут. Рут настроена резко критически по отношению к обывательскому застою своего окружения и берется активно помогать Лене, когда та пытается задним числом восстановить справедливость, расследовать преступления, жертвами которых стали ее родственники.

Отцы города с видимым неодобрением взирают на такие попытки «поминать старое», и с их негласного одобрения Лену вскоре «убирают» с дороги неофашистские молодчики. Смерть подруги, однако, не в состоянии сломить Рут; она решает продолжать борьбу против уходящей корнями в прошлое несправедливости — хотя бы и в одиночку. Таков сюжет этой повести, отличающейся большой психологической тонкостью, знанием противоречивых движений женской души и умением воспроизвести их в пластически убедительных образах.

Райнхард Баумгарт, защитивший в 1953 г. диссертацию об иронии у Томаса Манна, в своем романе «Домашняя музыка» («Hausmusik», 1962) доказал, что владеет этим выразительным художественным средством не только теоретически. Герой романа, сирота Поль, пускается на поиски отца, попутно вызывая множество «теней прошлого», имеющих в основном коричневый оттенок. Причем в нацистских преступлениях оказываются замешанными люди, казалось бы, далекие от политики, от любой «идеологии»,— тихие, мирные обыватели, живущие исключительно заботами живота своего. Автор показывает, что от мещанского равнодушия и узколобого своекорыстия до преступлений против человечности — один шаг. Таков, например, дядюшка Поля, считающий себя интеллигентом и гуманистом, но не гнушающийся подвизаться в пропагандистском аппарате нацистов. Такова и его тетушка, совершающая в свои семьдесят два года паломничество в Нюрнберг, чтобы взглянуть на Гитлера; случайно став свидетельницей готовящегося покушения на фюрера, она, не колеблясь ни секунды, выполняет свой верноподданнический долг и выдает заговорщиков гестапо.

Собранные Полем сведения о родственниках убеждают его в том, что вина за фашистские злодеяния ложится и на граждан, по видимости, безобидных и добропорядочных, в той или иной мере на всю нацию целиком. Поэтому, став жертвой ошибки (в него стреляют и ранят его, приняв за заезжего политического авантюриста), он воспринимает происшедшее как справедливое возмездие свыше за преступление «отцов».

Связанная с темой разоблачения преступлений нацистского прошлого тенденция к документальности, особенно ярко проявившаяся на театре (Петер Вайс, Киппхардт и др.), в прозе 60-х годов нашла особенно отчетливое воплощение в творчестве Александра Клюге. В частности, большой резонанс в ФРГ вызвала его книга «Биографии» («Lebensläufe», 1962). Там в стиле сухого бюрократического протокола, с приложением справок, реляций, отзывов, писем, аттестаций и прочих вымышленных, стилистически даже утрированно «канцелярских» документов изложены

биографии девяти человек. Одни из них преуспевают в боннской республике, несмотря на то что люди эти запятнали себя при нацистском режиме, а другие, напротив, оказываются изгоями при новой власти, несмотря на то что боролись против власти прежней. Тем самым Клюге подводит читателя к мысли, что ФРГ 60-х годов — прямая наследница фашистской Германии, как бы на словах не открещивались ее правители от гитлеровской клики.

Верность своему документальному методу Клюге сохранил и в следующей книге «Описание битвы» («Schlachtbeschreibung», 1964), где на основании многочисленных документов (дневники, письма, воспоминания, интервью, газетные репортажи и т. п.) воспроизводит впечатляющую мозаику Сталинградской битвы как одного из самых жестоких уроков, преподнесенных историей германскому милитаризму, хотя здесь документы уже не вымышленные, а настоящие.

Любовь к достоверности в дальнейшем привела Клюге в кинематограф, где он стал одним из наиболее признанных западногерманских мастеров документального жанра.

Процесс «политизации» прозы 60-х годов, роста социальной и нравственной ангажированности, естественно, не распространялся на всех без исключения писателей. Даже если не принимать во внимание откровенно реакционных прозаиков типа Мартина Грегора-Деллина или Рудольфа Кремера-Бадони или преуспевающих дельцов от литературы, авторов лихо закрученных бестселлеров вроде Ганса Хабе или Иоганнеса Марио Зиммеля, остается еще ряд профессионально вполне состоятельных сочинителей, весьма далеких от какого бы то ни было идейного «ангажемента». В этом ряду, например, такие певцы «вечной, дивной жизни», противопоставленной историческим и политическим треволнениям как чему-то преходящему и поверхностному, как Петер Хэртлинг (Peter Härtling, род. в 1923 г.) или Рудольф Хагельштанге (Rudolf Hagelstange, род. в 1912 г.). Чистая поэзия в качестве прибежища от реальности (как правило, от пошлой) — в этом пафос двух композиционно и стилистически изящных, вольных в обращении с историческими фактами книг Хэртлинга, посвященных двум великим поэтам — Ленау и Гельдерлину. Первая именуется «Нимбш, или Покой» («Niembsch oder Der Stillstand», 1964), вторая — «Гельдерлин» («Hölderlin», 1976). Превозносит «приватные» радости бытия его семейный роман с «программным» названием «Семейный праздник, или Конец истории» («Das Familienfest oder Das Ende der Geschichte», 1969).

Глубоким недоверием к решающим социальным процессам современности проникнут роман Хагельштанге «Стариковское лето» («Altherrensommer», 1969). И для него нет ничего выше личных радостей, «вкусных» деталей самодостаточной и всеторжествующей жизни, главный «смак» которой — в эросе. Эрос и только эрос — истинный двигатель жизни, по Хагельштанге. Доказательству этого посвящена одна из самых популярных его книг — сборник рассказов «Венера в Марсе», где с юмором и «благородной» сентиментальностью изложено несколько любовных историй, приключившихся с солдатами и офицерами вермахта в разных европейских странах во время второй мировой войны. Природа мировой бойни, развязанной фашистами, растворяется, теряется как проблема в утонченном смаковании любовных подвигов.

Продолжались в 60-е годы и начатые ранее эксперименты в области эпики, развивались различные «параболические» формы повествования, предназначенные для выявления духовной ситуации человека в современном мире. Здесь в первую голову необходимо сослаться на творчество Ганса Эриха Носсака, Германа Ленца, Вольфганга Хильдесхаймера, а также австрийцев Томаса Бернгарда и Ингеборг Бахман.

Герман Ленц (Hermann Lenz, род. в 1913 г.) — писатель с типичной для своего поколения биографией. Студент-искусствовед, затем солдат, военнопленный, он дебютировал в послевоенные годы рассказами, в которых в сюрреалистической манере выразил свое ощущение ужаса от

пережитого и увиденного (сборники «Тихий дом» — «Das stille Haus», 1947; «Двойное лицо» — «Das doppelte Gesicht», 1949). Все это хотя и напоминало многочисленные подражания Кафке, но, как отметил еще Томас Манн, «оригинальностью, точностью и хорошей артикуляцией в выражении не- и сверхдействительности... творчество Ленца заметно выделялось на этом фоне и было «совершенно самостоятельно по отношению к Кафке» [18].

В повести «Русская радуга» («Der russische Regenbogen», 1959) Герману Ленцу удается психологически достоверный рассказ о судьбе простой русской женщины, насильно угнанной в Германию, попадающей в неимоверно трудные условия, но не сломленной, не сдающейся, продолжающей бороться за свою жизнь и не терять при этом достоинства.

Творчество Германа Ленца 60-х годов типологически можно поместить где-то между «магическим реализмом» Казака или Ланггессер и «экзистенциализмом» Носсака или Риссе. Во многих его романах этой поры возникает («смещенный», сюрреалистически видоизмененный в духе Альфреда Кубина) образ Вены как воображаемого «града», символически представительствующего за всю современную цивилизацию. Таковы романы «Полдень дамы» («Nachmittag einer Dame», 1961), «Зеркальная хижина» («Spiegelhütte», 1962), «Покинутые комнаты» («Verlassene Zimmer», 1966), «Другие дни» («Andere Tage», 1968); «Во внутреннем районе» («Im inneren Bezirk», 1970). Все они соединяют в произвольной, однако ритмически четкой композиции современность и историю, реальность и фантазию, романтические мотивы двойников, зеркал, двоящих и троящих отражения. Во всех названных книгах речь идет о той угрозе современному человеку, которую представляет собой «плюралистическая невнятица» мира, утратившего «магический» контакт с матерью-природой, пришедшего — через самодовлеющие и самодовольные умствования — на грань самоуничтожения. В указании на эту опасность — безусловно гуманистический, хотя и консервативно ориентированный пафос творчества Германа Ленца.

60-е годы — время самых разнообразных форм романа: от первого лица и от многих лиц, со сжатым изложением событий и изложением пространным, перемежаемым эссеистскими вставками и отступлениями; романа «герметичного» и «открытого», с тяготением к голой занимательности и с ангажированностью в моральном и политическом смысле, и т. д. Нередко форма романа как бы обращается на самое себя, занимается комментирующим самоанализом,— так возникают дискуссии о романе в романе, способы повествования становятся повествовательной проблемой («Единорог» Вальзера, «Эфраим» Андерша, «Жестяной барабан» Грасса и др.). Характерен в этом отношении роман «Тинсет» Хильдесхаймера.

Вольфганг Хильдесхаймер (Wolfgang Hildesheimer, род. в 1916 г.) в годы фашизма эмигрировал, служил в английской армии, принимал участие в качестве синхронного переводчика в Нюрнбергском процессе. Писательский дебют Хильдесхаймера оказался заметным: сборник рассказов «Легенды без любви» («Lieblose Legenden», 1952) — забавные, непритязательные истории, с юмором и изящно изложенные — принес ему известность. Менее удачным, гораздо более эпигонским оказался первый роман Хильдесхаймера «Рай ложных птиц» («Paradies der falschen Vögel», 1953) — о судьбе художника во враждебном ему мире. В 50-е годы Хальдесхаймер выступал как драматург и радиодраматург, прилежно и не без филигранности осваивая идущие от французских авторов (Жироду и др.) веяния («Принцесса Турандот» — «Prinzessin Turandot», 1954; «Жертвоприношение Елены» — «Das Opfer Helena», 1955 и др.).

Своего творческого пика Хильдесхаймер достиг в романе «Тинсет» («Tynset», 1965), вернее, в книге, которую сам автор отказался призна-

---

[18] См.: H. V o r m w e g. Op. cit., S. 209.

вать романом. «Тинсет» — это свободный поток ассоциаций, ассоциативно связанных историй, скрепленных фигурой рассказчика. Тинсет — местечко в Норвегии, на которое рассказчик случайно наткнулся, разглядывая карту. Тинсет становится объектом его утопической ностальгии, мешающей вымысел с реальностью, сон с явью, не делающей принципиальных различий между ними,— ведь ни то ни другое не только не поддается познанию, но просто точному описанию... «Тинсет», таким образом, не содержит изображения места, давшего название книге; книга эта о другом — о том, что точное изображение невозможно, потому что невозможно найти истинную точку изображения: ведь каждая точка случайна, произвольна, обманчива. Мыслима лишь точность детали, но деталь не дает представления об общем — даже затуманивает его, мистифицирует, особенно в ряду других, бессвязно возникающих деталей. Этот агностицизм формы переносится и на содержание: заведомая невозможность понять, рассудить мешает рассказчику и действовать в гамлетовской ситуации: с тревогой наблюдая, как утверждаются в жизни бывшие фашистские преступники, палачи его отца, рассказчик все-таки уклоняется от борьбы с ними, соглашаясь с ролью «негероя».

Единственная форма протеста, которая ему доступна,— это хэппенинг, что тоже знамение времени: бёллевский Шнир, грассовский Оскар, многочисленные пикаро этих лет часто «оказывают себя» в различного рода сумасбродных выходках. Герой-рассказчик Хильдесхаймера пытается поколебать зловещую рутину мира тем, что устраивает ночной концерт петухов в Акрополе... Дежурная самоирония, как она ни элегантна у Хильдесхаймера,— слишком тонкая броня, чтобы прикрыть жалкую несостоятельность такого протеста.

«Тинсет», где воспоминания, мысли и грезы бессонной ночи сплавляются в своего рода апофеоз молчания, по самому своему характеру — типично «последняя книга». Придя к выводу о неизреченности сущего, писатель должен был бы отложить перо. Но — и это лишнее доказательство того, что питает писательство не отвлеченная мысль,— поэтический инстинкт нередко одерживает верх. Пусть даже для того, чтобы еще раз порассуждать о невозможности литературы в наше время. Так, восемь лет спустя после книги «Тинсет» возникла книга «Масанте», воспринимающаяся как продолжение первой. Название вновь призвано ввести в заблуждение: речь идет не об итальянском городке Масанте, а о местечке в Сахаре — Меоне, которое посещает автор, чтобы в течение суток наблюдать местных жителей, а всего пуще — себя самого на экзотическом фоне. Масанте — место, откуда он приехал, вновь возникает как объект ностальгических воспоминаний, мечтаний, стремлений. И вновь это название — как «синтетическая» заклепка на сюжете, расползающемся на отдельные фрагменты, зарисовки, истории, размышления. Лишь несколько фигур всплывают в этом повествовательном потоке с некоторым постоянством: это вновь, как и в «Тинсете», нацистские преступники, отношение к которым героя-рассказчика походит на манию преследования без малейшего намека на попытки сопротивления.

Можно сказать, что «Масанте» — типичный для нашего времени продукт «синтетической» литературы, т. е. той, что рождена из приема, из идеи, рефлексии или ретроспекции, а не является органичным воспроизведением жизни в ее собственных формах, как в старом добром реализме. Очень близка к «Масанте», например, последняя книга Фриша «Монток» или «Характеры» и другие книги австрийца Элиаса Канетти, вторая волна признания которого приходится на 60—70-е годы (после первой — в 30-е годы, вызванной романом «Ослепление»).

Панорама западногерманской прозы рассматриваемого периода будет неполной, если не включить в нее, может быть, самый обширный, во всяком случае самый «тиражный» пласт, питающий поток бестселлеров, пласт развлекательной литературы. «Выше» по своему художественному уровню литературы откровенно тривиальной («шпионский», порнографический роман, роман ужасов и т. д.), она в то же время не брезгует вы-

работанными ею средствами нехитрой завлекательности, главным из которых непременно является захватывающий сюжет.

Идейная направленность такой литературы может быть разной: в расхожую, яркую обертку развлекательного романа упаковываются как откровенно реакционные и порой даже реваншистские идеи (Ганс Гельмут Кирст, Вилли Хайнрих и др.), так и идеи обличительные, антифашистские (Хуго Хартунг, Иоганнес Марио Зиммель, Ганс Габе). Нередко развлекательный роман становится прибежищем «тотальной» аполитичности и антиидеологичности (Рудольф Хагельштанге).

Ганс Габе (Hans Habe, род. в 1911 г.) как бы балансирует в своем творчестве между серьезной и развлекательной литературой. Одна из ранних его книг «Падут ли тысячи» (вышла сначала в США по-английски: «A Thousand Shall Fall», 1941; немецкий вариант — «Ob tausend fallen» — появился в 1947 г.) — частично облеченный в художественную форму репортаж о вторжении гитлеровцев и «странной войне» во Франции — имела широкий международный резонанс (известна высокая оценка Хемингуэя, назвавшего это произведение лучшей книгой о второй мировой войне), была переведена на многие языки (в том числе и на русский) и достигла общего тиража в 4 млн. экземпляров. Спустя четверть века этот успех был почти повторен другим репортажем Габе — об убийстве американского президента Кеннеди («Смерть в Техасе. Американская трагедия» — «Der Tod in Texas. Eine amerikanische Tragödie», 1964). Безуспешным, хотя и героическим попыткам венского врача Г. фон Бенды спасти тысячи евреев от уничтожения фашистами посвящен основанный на исторических документах роман Габе «Миссия» («Die Mission», 1965). Другие же произведения этого автора — такие, как романы «Во имя дьявола» («Im Namen des Teufels», 1956), «Илона» («Ilona», 1960), «Тарновская» («Die Tarnowska», 1962), «Сеть» («Das Netz», 1969),— представляют собой типичные образчики развлекательной литературы, в которых упоение жестокой интригой и роковыми страстями соединяется с антикоммунистическими и антисоветскими выпадами. Апологией агрессивной политики Израиля является нашумевший репортаж Габе «Как некогда Давид» («Wie einst David», 1971).

Тиражные рекорды начиная с 1960 г. (с романа «Не обязательно икра» — «Es muss nicht immer Kaviar sein») на книжном рынке ФРГ прочно удерживает Иоганнес Марио Зиммель (Johannes Mario Simmel, род. в 1924 г.). Миллионными тиражами вышли такие его бестселлеры, как «До горькой близости» («Bis zur bitteren Neige», 1962), «Все люди станут братья» («Alle Menschen werden Brüder», 1967), «Материя, из которой сотканы сны» («Der Stoff, aus dem die Träume sind», 1971) и др. Они не лишены даже «модного» критического налета, направленного в первую очередь против реваншистских реставрационных тенденций в общественно-политической жизни ФРГ, но все это теряется в смаковании самого грубого насилия, секса, дешевых сенсаций.

* * *

Подведем некоторые итоги. Первые двадцать лет прозы ФРГ были отмечены интенсивным развитием и заметными трансформациями, касающимися как идейно-тематической, так и поэтико-стилистической характеристики.

Тематически в ней поначалу преобладают свидетельства о войне и «возвращении» — в форме лаконичного, с «подтекстом» рассказа или далекого от новаторского поиска романа, то немудряще «традиционного» со сквозной идеей, обозримым действием и последовательным изложением событий, то, заимствованного у англо-саксов, поверхностно «модернизированного» средствами монтажа, параллельного, «симультанного» действия, множественности точек зрения и т. д.

Чувство вины и ответственности за злодеяния прошлого и за будущее к концу 50-х годов не только не ослабевает, но усиливается в свя-

зи с тревожными процессами реставрации в общественно-политической жизни ФРГ. Тема «непреодоленного прошлого», соединяясь с темой «непреодоленного настоящего», приводит к широким социально-историческим полотнам, в которых дана глубокая философия современной истории в целом: фашизм выглядит частным, наиболее острым проявлением глубинного кризиса современной технической цивилизации на буржуазных началах.

Однако, несмотря на глубину и широту изображения, целостный охват остается недостигнутым: западногерманский роман даже на уровне вершинных своих достижений (Бёлль, Грасс, Носсак, Йонзон, Андерш, Вальзер, Зигфрид Ленц) не достигает универсальности изображения, свойственной классике XX в. (Томас Манн, Гессе, Музиль и др.), в нем не ощущается стремления показать всю полноту жизни и ее возможностей, он ограничивает свои рамки показом лишь определенных характеров в определенных обстоятельствах; автор подчас как бы сомневается в глубине и подлинности своего знания действительности. Отсюда ослабление причинно-следственных связей при ее изображении. Связь эта уступает место ассоциативности и «предположениям», «догадкам» многих лиц об одном и том же предмете; отсюда нарастание внутреннего монолога и потока сознания как средств изображения подсознания, т. е. как бы «иной», скрытой, подспудной действительности, раскидывающей на поверхности свой загадочный узор, доступный лишь сверхчутким толкователям; отсюда и апологичный, ахронологический монтаж.

Есть целый ряд поэтологических признаков или понятий, которые становятся в 60-е годы не только устойчивыми, но как бы даже и обязательными для прозы «первого ряда». Это — ирония, гротеск, рефлексия, эссеизм, смена ракурсов и временны́х пластов изображения, точек зрения повествователя. «Обязательность» этих признаков для «успеха» приводит к известной унификации стиля. Прав был западногерманский критик Г. Грак, сетовавший на преобладание некоего усредненного литературного стиля, на диктат нормы, приводящий к тому, что фразу Бёлля не отличишь от фразы Ленца, не говоря уже о писателях меньшего ранга [19]. Все это породило нападки Петера Хандке и его последователей на «группу 47», которую молодежь упрекала в «импотенции описания».

Однако «оживление» языка, предложенное неоавангардистами, оказалось мнимым из-за чисто формалистского характера их экспериментов, в которых цельная жизнь, живая действительность совершенно исчезли в механических словесных играх.

Зато на передний план выходит литература «о мире труда», вполне развернувшая свои порядки в 70-е годы — в связи с нарастанием политизации литературы, закономерно наметившейся на фоне общего экономического и социально-политического кризиса ФРГ.

---

[19] «Neue deutsche Hefte», N 94, 1963, S. 133.

Глава пятнадцатая

ЛЕОНГАРД ФРАНК
(после 1945 г.)

Для писателей антифашистской эмиграции май 1945 г. не был ни трагическим крушением, ни внезапным освобождением. Он был осуществлением цели, к которой художники эти стремились, за которую они боролись на протяжении долгих лет вынужденного изгнания. Тем не менее долгожданная победа поставила их перед ситуацией существенно новой. Каждый писатель-эмигрант (за сколько бы тысяч километров от родины ни забросила его судьба) оказался лицом к лицу со своей страной — разрушенной, искалеченной материально и духовно, страдающей и в то же время трагически ответственной не только за собственные страдания, но еще более за те, что она принесла иным странам и народам. Предстояло определить свое к ней отношение — отношение человека и художника, не способного ни без колебаний принять, ни без колебаний отвергнуть.

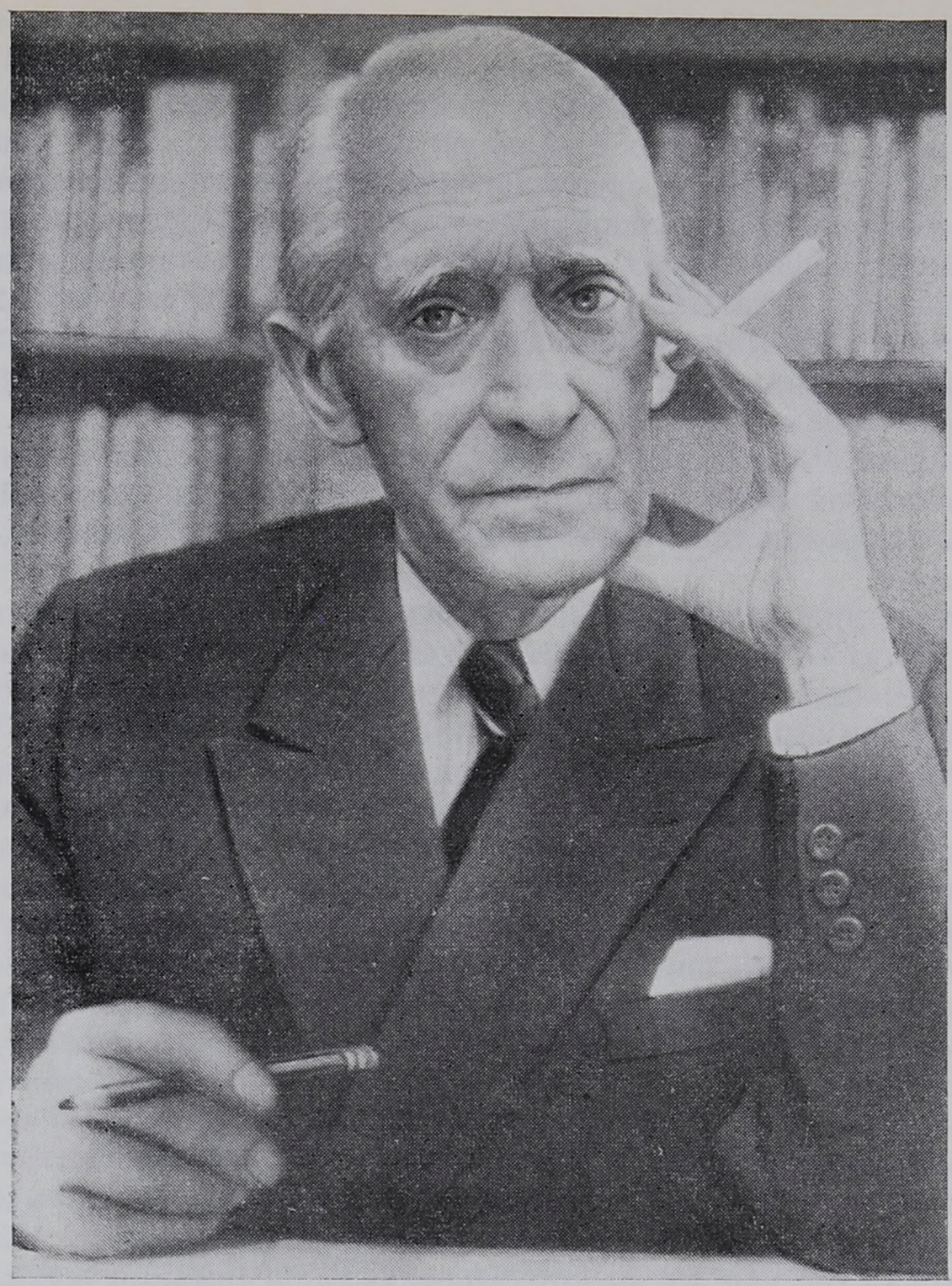
Вот свидетельство Томаса Манна: «Объявлено, что Германия сдалась,— занес он в свой дневник 7.V 1945.— Подписана безоговорочная капитуляция в уповании на великодушие победителей... Неужели это и есть день, соотносящийся с тем двенадцатилетней давности днем, когда я начал эту серию ежедневных записей,— день исполнения желаний и торжества? Не скажу, чтобы я был в приподнятом настроении» [1]. А три месяца спустя, отвечая на письмо Вальтеру фон Моло (тот звал его поскорее воротиться в Германию, разделить с немцами их судьбу и укорял за то, что он медлит с возвращением), Манн спрашивал: «Разве можно сбросить со счетов эти двенадцать лет и их результаты или сделать вид, что их вообще не было?.. Да,— продолжал писатель,— за все эти годы Германия стала мне все-таки довольно чуждой: это, согласитесь, страна, способная вызвать опасения. Я не скрываю, что боюсь руин — каменных и человеческих». В том же письме читаем, однако, и совсем другие строки: «Никогда я не перестану чувствовать себя немецким писателем... Я верю в будущее Германии, как ни бедственно ее настоящее... Германия неравнозначна тому короткому и мрачному историческому эпизоду, который носит имя Гитлера» [2].

Чувства, владевшие Томасом Манном, характерны для значительной части антифашистской эмиграции. Характерны они и для Леонгарда Франка (Leonhard Frank, 1882—1961) [3]. Гордившийся своей «внутренней эмиграцией» фон Моло мог бы предъявить претензии и ему: он целых пять лет откладывал встречу с послевоенной Германией, даже послевоенной Европой. И не переставал быть немецким писателем. Причем в самом непосредственном, в самом актуальном смысле этого слова: писал он в эти годы о новой, о послевоенной Германии.

1

Осенью 1945 г. кинокомпания «Метро Голдвин-Майер» приобрела права на экранизацию повести Франка «Карл и Анна». Полученные в Голли-

[1] Т. Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. 9. М., 1960, стр. 280.
[2] Т. Манн. Письма. М., 1975, стр. 183, 187, 188.
[3] О творческом пути Л. Франка до 1945 г. см.: «История немецкой литературы», т. 5. М., 1976, стр. 163—180.



Леонгард Франк.

Фотография

вуде деньги позволили ему покинуть Лос-Анджелес и перебраться в Нью-Йорк, на несколько тысяч километров ближе к Европе. Здесь в течение 1947 г. он написал роман «Ученики Иисуса» («Die Jünger Jesu», 1949).

Действие книги происходит в том же 1947 г. в родном городе писателя Вюрцбурге. Как и в большинстве романов Франка, в «Учениках Иисуса» несколько переплетающихся между собой сюжетных линий. Первая из них — похождения шайки мальчишек, которые по-своему (бескорыстно и самоотверженно, но в противоречии с правовыми нормами) пытаются противостоять послевоенной разрухе: они тайно «реквизируют» вещи и продукты у более состоятельных сограждан и подбрасывают их вконец обездоленным. Следующая сюжетная линия — это несколько идиллическая, но обрывающаяся на трагической ноте история любви немецкой девушки и американского солдата. Не менее важную роль играет в романе и судьба молодой еврейки: родителей ее убили по дороге в тюрьму, а Руфь отправили в солдатский публичный дом в Варшаве, она вернулась в Вюрцбург и застрелила человека, виновного в гибели родителей.

Писатель четырнадцать лет не бывал в родных краях. И о разрушении Вюрцбурга (одного из замечательнейших памятников немецкого барокко), и о «руинах... человеческих», и о побегах новой жизни, пробивавшихся сквозь развалины, он узнавал из газет, писем, рассказов очевидцев. И все-таки ему удалось правдиво воссоздать обстановку, царившую в западных зонах оккупации в первые послевоенные годы. Речь

идет, разумеется, о специфической франковской правдивости: ведь писатель этот никогда не стремился к строгому правдоподобию ситуаций; внутренняя, глубинная истинность происходящего для него много важнее.

Взять хотя бы историю с мальчишками, создавшими тайную секту «учеников Иисуса». Их предводитель, сынок трактирщика, присвоивший себе имя апостола Петра, каждый раз открывает сходки в темном подвале ритуальной формулой: «Мы, ученики Иисуса, заступники справедливости, берем у богатых, у которых есть все, и отдаем бедным, у которых ничего нет» [4]. Даже если нечто подобное и случилось где-то в поверженной Германии тех лет, это никак не типично. Кроме того, описанные в романе события выглядят у Франка вторичными, несколько литературными. Ведь по духу своему они — повторение, реминисценции из «Разбойничьей шайки», романа более чем тридцатилетней давности и, главное, порожденного совсем иной эпохой: до фашизма, до обеих мировых войн.

Но есть и иной аспект, в котором можно взглянуть на роман. В те же годы, что и «Ученики Иисуса», была написана одна из самых сильных книг Фаллады «Каждый умирает в одиночку» (1947). Писатель блестяще и со знанием дела изобразил жизнь в Третьем рейхе — атмосферу слежки, атмосферу страха, изощреннейшую систему отравления и растления душ. Но и он завершил роман на ноте если не мажорной (такое художнику этому вообще не свойственно), так в известном смысле оптимистической. И источником веры, надежды на возрождение для него, как и для Леонгарда Франка, были дети, подростки.

Противоречивые, в чем-то сходные с манновскими чувства руководили автором, когда он писал своих «Учеников Иисуса». Он испытывал стыд за тех немцев, которые позволили превратить себя в соучастников нацистских преступлений, которые и по сей день ничему не научились. Он даже отказывался понимать таких людей. Например, некоего профессора Габерлейна, вещавшего в трактире: «Человечество на веки вечные в неоплатном долгу перед Германией. Достаточно того, что мы подарили миру Бетховена. Силы германского народа неисчерпаемы. Мы, старшее поколение, уже не увидим нового расцвета, но Германия воспрянет. Уже сегодня можно сказать с уверенностью, что, если бы наша стратегия не шла на поводу у какого-то австрийского дилетантишки, Германия выиграла бы войну». И Франк устами редактора левой социал-демократической газеты присовокупил: «А ведь он даже не нацист и никогда им не был. В частной жизни это добропорядочный человек. Так можно последнюю надежду потерять» [5].

Мучила Франка и боль за город, за страну, лежащие в руинах, ввергнутые в нищету, одичание, варварство.

И в то же время пером писателя двигало победное чувство освобождения, рожденное последними залпами войны, в ходе которой справедливость взяла верх над злом и человек доказал что способен на подвиг ради счастья и мира.

Такой двойственной вышла и эта книга — гневной, горькой и оптимистической, даже радостной. Причем франковский оптимизм как всегда сильнее, он берет верх над горечью.

И в этом свете сопоставление с эпическим первенцем писателя — романом «Разбойничья шайка» — приобретает особый смысл. Возврат к собственной юности, к истокам — это и само по себе, как правило, обретение почвы, опора на традицию. Но в данном конкретном случае такое возвращение вспять потребовалось ради движения вперед. Сознательно или бессознательно оно подчеркивает значительность франковской идейной эволюции. Да, «Ученики Иисуса» то и дело перекликаются с «Разбойничьей шайкой»: и там и здесь озорные проделки мальчишек; там — суд над ними, здесь — допрос у представителя американской администра-

---

[4] Л. Франк. Ученики Иисуса. М., 1957, стр. 24.
[5] Л. Франк. Ученики Иисуса, стр. 132.

ции капитана Либэна, и т. д. и т. п. Однако аналогии не столько намечают сходство, сколько выпячивают различия. «Разбойники» по преимуществу мстили за содеянное им зло, т. е. нечто *разрушали*, *отрицали*; «ученики» стремятся творить добро, т. е. *созидать*. «Разбойники» были асоциальны, они ненавидели окружавшую их среду, мечтали бежать из нее; «ученики» ощущают себя частью общества, ответственной за его судьбы, они намерены воздействовать на среду, меняя принцип распределения жизненных благ. И не случайно «разбойники» кончили тем, что превратились в заскорузлых мещан; «ученики» же всей компанией вступили в Союз социалистической молодежи, да еще с намерением образовать его «левое крыло».

Критик из ГДР Г. Каспар полагает, что, приведя своих «учеников» в ряды социалистического движения, Леонгард Франк осудил тем анархистский путь борьбы с фашизмом, на который встала, застрелив убийцу своих родителей, Руфь Фрейденгейм [6].

Однако дело здесь обстоит несколько сложнее. Еще в ранней повести «Причина» (1915) Франк заставляет своего — в чем-то автобиографического — героя, нищего писателя Антона Зайлера, воротиться в родной город и убить учителя Магера, истязавшего его в детстве. Уже отмечалось [7], что мотив убийства как своеобразного индивидуального «акта правосудия» там был, скорее, метафорой немыслимости примирения с окружающими героя обстоятельствами, чем стремлением создать некую «образцовую» ситуацию. Тем более что в последующем своем творчестве (особенно в книге «Человек добр») писатель, скорее, был склонен к проповеди всеобщей любви, чем к оправданию направленного на устранение несправедливости насилия. Положение несколько меняется, когда Франк вплотную подходит к проблемам фашизма и борьбы с ним. Т. е. в последний период его творчества.

Искушение противопоставить массовому террору нацизма, так сказать, свой собственный, индивидуальный террор не было чуждо ни жизни, ни литературе на всем протяжении гитлеровского господства. Отражение и одновременно пример подобного искушения — романы Ремарка «Возлюби ближнего своего» (1940) и «Триумфальная арка» (1946), герои которых приводят в исполнение собственные приговоры нацистам. Но Ремарк всегда был одиночкой. И фашизм для него, как и для его героев, в какой-то мере личный враг. Оттого он и ведет с ним свою войну по своим правилам. Кроме того, время, изображенное в упомянутых ремарковских романах,— это время, когда фашизм еще у власти, когда он ведет войну и против него ведется война. Поэтому мотивы, по которым Франк заставляет свою Руфь Фрейденгейм прикончить бывшего квартального уполномоченного Цвишенцаля, никак не идентичны ремарковским. И время разное, и ситуации малопохожие, и, главное, очень друг от друга отличны писательские побуждения.

Если Ремарк был целиком солидарен со своим Равиком, когда тот ликвидировал гестаповца Хааке, то здесь дело обстоит совершенно иначе. Разумеется, писатель страдает за свою героиню, ей глубоко сочувствует, даже ее по-человечески оправдывает — в том смысле, что он понимает Руфь и нисколько не сожалеет о Цвишенцале. Со всех же других точек зрения вопрос этот вообще не рассматривается. Ибо поступок Руфи важен Франку прежде всего не как отдельно взятая акция (хорошая или дурная, справедливая или несправедливая), а в качестве неотторжимой составной части социальной действительности, тревожного, разоблачающего эту действительность симптома.

От имени профессора К., врача с мировым именем, автор дает случившемуся следующую оценку: «Убийство Фрейденгеймов происходило на глазах у их дочери. Когда же эта девушка, в которой все женское было уничтожено в публичном доме, возвращается в общество, освобож-

---

[6] См.: G. Caspar. Zum Spätwerk Leonhard Franks.— «Aufbau», 1956, N 6/7.
[7] См.: «История немецкой литературы», т. 5, стр. 168.

денное от нацистского гнета, она узнает, что нацист, обрекший ее родителей на столь страшную гибель, ушел от суда. Тогда она стреляет в него... В обществе, где блюдется закон, она должна была бы нести полную ответственность за свой поступок. Я превысил бы свою компетенцию психиатра и эксперта, если бы взялся судить о том, как должно поступить с ней общество, где закон попирается так же, как попирался раньше, и следует ли покарать ее за то, что она убила преступника, безнаказанно убившего ее родителей. Я хотел бы только сказать по этому поводу: если в комнате темно, зажигают свет. Это нормально. Фрейлейн Фрейденгейм зажгла свет» [8].

Итак, вместе с профессором К. писатель склонен обсуждать не столько сам поступок Руфи, сколько то, что к нему привело, что в данном конкретном случае сделало его почти неизбежным. Поэтому-то защитник Руфи и говорит на суде: «Сегодня на скамье подсудимых немецкое правосудие...» [9]. Можно было бы добавить — та немецкая государственность, которая не только не стремится к искоренению нацистского прошлого, но прямо или косвенно поощряет его сохранение.

В послевоенном своем творчестве Леонгард Франк трижды использует тему убийства фашиста — в рассказе «Квартальный уполномоченный» («Der Blockwart», 1946), в романе «Ученики Иисуса» и в повести «Возвращение Михаэля» («Michaels Rückkehr»), которая была написана в 1948—1949 гг., но впервые опубликована лишь пять лет спустя в ГДР [10].

Любопытно проследить, как от произведения к произведению мотив этот видоизменялся. В «Квартальном уполномоченном» Франк как бы просто констатирует факт: возвратившийся из плена солдат, снимающий комнату у вдовы рабочего, убивает мелкую сошку нацистского аппарата, некогда выдавшую гестапо мужа своей хозяйки. Убийство остается нераскрытым. Видимо, писатель где-то прочитал или от кого-то услышал о такого рода происшествии; оно поразило его воображение, но не стало еще для него реальностью художественной и идеологической.

В «Учениках Иисуса» Руфь, как мы уже знаем, предстает перед судом. И автор превращает ее процесс в трибуну, с которой бичует и неонацизм, и немецкое филистерство, и даже буржуазный строй как таковой.

В «Возвращении Михаэля» прибывший из Америки эмигрант Михаэль Фиркант убивает гестаповца, повинного в смерти его сестры. Героя арестовывают, но до суда дело не доходит. Благодаря не очень правдоподобному — типично франковскому — вмешательству начальника тюрьмы (под влиянием Михаэля и его любимой Марии, их убежденности, человеческой привлекательности и моральной чистоты в душе этого служаки происходит внезапный перелом) все заканчивается благополучно. Михаэлю удается бежать, и вместе с Марией он уезжает за границу.

С одной стороны, как писатель-реалист, Франк не мог не внять трезвому голосу правды. Продолжающаяся легализация пронацистских симпатий не оставляла простора для сюжетных решений, к которым, еще уповая на демократию, он прибег в «Учениках Иисуса». Оказавшись на скамье подсудимых, Михаэль Фиркант угодил бы в тюрьму. Однако — и это уже с другой стороны — Леонгарду Франку, по соображениям личного порядка, никак не хотелось завершать повесть трагически. Михаэль Фиркант — это всегда alter ego автора, а Марию он писал со своей жены Шарлотты, да еще в весеннюю пору их любви. Тут-то и понадобился deus ex machina в образе малоправдоподобного начальника тюрьмы. Уже не раз говорилось о том, что подобные фабульные повороты нередки у Леонгарда Франка. Но если, например, чудесное спасение обреченных на неминуемую гибель персонажей новеллы «В последнем вагоне» дало возможность поставить над ними увлекательный этический и психологический эксперимент, то чудесное спасение Михаэля более или менее самоцельно.

---

[8] Л. Франк. Ученики Иисуса, стр. 166.
[9] Там же, стр. 163.
[10] «Neue Deutsche Literatur», 1954, N 7.

Кроме того, поскольку Михаэль Фиркант так близок автору, его действия — как бы воплощение авторского идеала. Поэтому в повести (даже если Франк этого не хотел) совершенное героем убийство из способа, средства что-то показать или выразить превращается в прямой, чуть ли не дидактический пример.

Здесь целесообразно сопоставление с романом Гюнтера Вайзенборна «Преследователь», вернее, противопоставление. В последний момент Даниэль Брендель, оставшийся в живых участник группы сопротивления, отказывается от убийства предателя, выдавшего группу гестапо: «Одиночка не в праве свершить приговор,— решает он.— Его право — бороться! Найду адвоката, который возьмется за это дело. Разыщу Еву, буду и дальше вести борьбу за процесс. Как сказала Ева? Надо вскрыть причины, обратиться к книгам... Все это — гигантский кроссворд... Может быть, когда-нибудь я и сумею решить его» [11].

Перерабатывая роман «Ученики Иисуса» в пьесу, Леонгард Франк положил в ее основу сюжетную линию, связанную с Руфью Фрейденгейм. Пьеса так и называется — «Руфь» («Ruth»); она существует в двух вариантах: 1958 и 1960 гг. В первом из них действие перенесено в 1950 г., но основные события романа оставлены почти без изменений. Во втором — действие снова происходит в 1947 г., однако присяжные большинством в один голос признают героиню виновной, и в момент оглашения приговора она принимает яд.

Обращает на себя внимание еще один момент. В романе любовь подруги Руфи Иоганны и американского солдата Стива — это как бы победа большого, истинно человеческого чувства над всеми преградами рождения и воспитания, над принесенной войной разобщенностью, над искусственно разжигаемой враждой. Впрочем, уже в «Учениках Иисуса» писатель разрушил им же самим созданную идиллию: Иоганна умирает от родов незадолго до приезда Стива, получившего наконец разрешение на ней жениться. Как будто слепая случайность... Но она и своеобразное отражение неуверенности писателя в том, что американо-германские отношения на верном пути.

Во втором варианте пьесы любимый Иоганны — уже бывший немецкий солдат. Колорит пьесы вообще далек от идиллии; более того, для Леонгарда Франка он непривычно мрачен.

Вероятно, тому причиной не только политическая конъюнктура на западе Германии, но и непосредственные впечатления от встречи писателя с родиной, в том числе и разочарования личного характера.

2

Франк возвратился из эмиграции в 1950 г. В автобиографическом романе «Слева, где сердце» он так описывает свой первый день на земле предков: «Михаэль пошел на вокзал, чтобы узнать, когда отходит наиболее удобный поезд до Вюрцбурга. В книжном магазине — дощатой палатке с деревянным прилавком на козлах — он, улыбаясь, спросил свои книги. Привел несколько названий. Молодой продавец не знал ни этих названий, ни имени Михаэля. Немецкий продавец не знал даже имени Михаэля, хотя перед самым отъездом из Америки Михаэль видел свои книги в витрине на Пятой авеню, а на «Флайинг Энтерпрайз» встретил пассажира, углубившегося в чтение «Карла и Анны» по-французски. А в родной стране книги Михаэля были запрещены и преданы огню. Немецкие читатели, не достигшие сорокалетнего возраста, ничего о нем не знали. Гитлер одержал победу над Михаэлем» [12].

Были, однако, и другие причины, по которым в 1950 г. романы Франка редко попадали на полки книжных магазинов, и молодые читатели почти не знали его имени. В ФРГ довольно популярна точка зрения

---

[11] «Иностранная литература», 1963, № 1, стр. 140.
[12] Л. Франк. Избранное. М., 1958, стр. 410.

(особенно она была распространена в 40-е — 50-е годы), согласно которой пребывание в эмиграции выключает немецкого писателя из сегодняшнего живого литературного процесса. Через пятнадцать — двадцать лет воротившись в Гамбург, Кельн или Франкфурт, такой писатель якобы уже не в состоянии угнаться за стремительным движением времени. В стране, пережившей Гитлера, войну, оккупацию и вступившей в полосу «экономического чуда», возникло множество проблем, непостижимых для «аутсайдера», даже если он некогда был гордостью этой страны, ее отражением, ее летописцем. Ныне он неизбежно будет мерить все здесь устарелыми мерками веймаровских времен. Подобный приговор неоднократно выносили даже Томасу Манну.

Франку суждено было испить еще более горькую чашу отчуждения. Вюрцбургское общество встретило его недоброжелательно, ибо считалось, что в «Учениках Иисуса» он опозорил город. Писатель поселился в Мюнхене, жил вынужденным затворником, в атмосфере какой-то искусственной изоляции. Издатели неохотно выпускали его книги, критики норовили обойти их молчанием.

Впрочем, объяснялось это не просто тем, что Леонгард Франк был эмигрантом, даже не просто его антифашизмом; ведь он — враг капитализма, человек, открыто признававший преимущества социалистической системы.

Совершенно иное к себе отношение встретил маститый прозаик в Германской Демократической Республике. Арнольт Броннен писал в 1957 г., что, хотя Франк и живет в «маленькой квартирке в Швабинге, которая стала его родиной после возвращения в Германию... он, собственно говоря, значительно больше воздуха и читателей находит на Шпрее» [13]. В 1957 г. издательство «Ауфбау» выпустило в свет собрание его сочинений в шести томах [14]; неоднократно большими тиражами издавались и его отдельные произведения; о его творчестве пишут диссертации. Он был удостоен Национальной премии I степени, избран членом-корреспондентом Академии искусств. В связи с его семидесятипятилетием, очень широко отмеченным в ГДР, Берлинский университет им. Гумбольдта присвоил ему почетную степень доктора философии.

Леонгард Франк, со своей стороны, относился к Германской Демократической Республике и ее людям с искренней привязанностью и уважением. Он в ней — нередкий гость, участник многих писательских форумов и товарищеских встреч. Именно с ГДР Франк связывал в послевоенные годы свои надежды на свободу и счастье для немецкого народа.

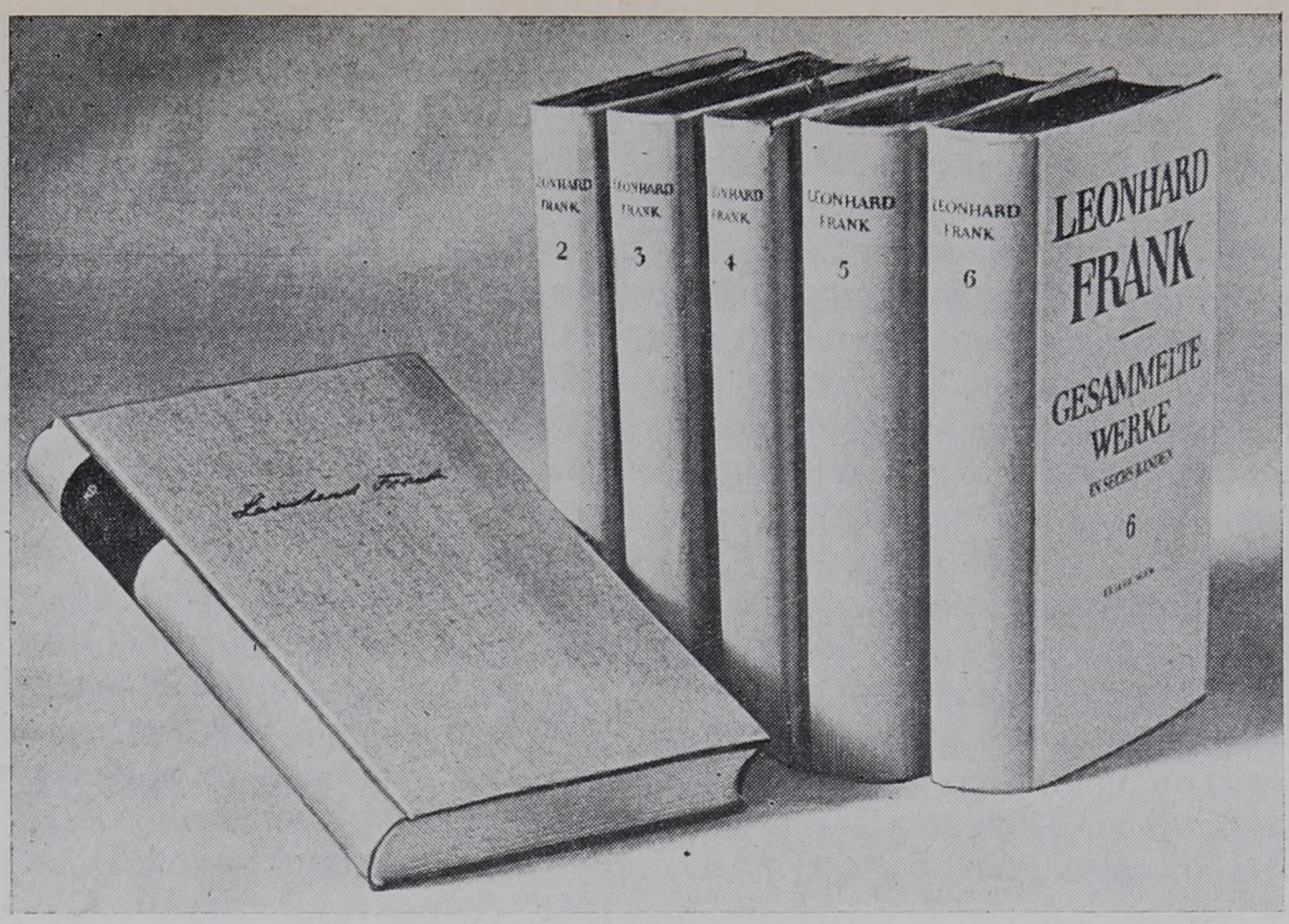
Еще в мае 1949 г. Леонгард Франк начал работу над своим последним, итоговым произведением — автобиографическим романом «Слева, где сердце» («Links, wo das Herz ist»). В 1952 г. роман был завершен и издан в Мюнхене.

Книга эта дает в руки исследователю творчества Франка ценнейший материал. Здесь собраны его взгляды — политические, этические, эстетические, содержатся интересные оценки собственных произведений, приводятся даты их написания, сроки работы над ними. Читатель книги получает возможность заглянуть в творческую лабораторию художника. И все-таки, по справедливому замечанию С. Львова, «биографии писателя она не заменяет» [15]. Главная ее ценность в другом. «Слева, где сердце» — прежде всего роман, художественное произведение, и, пожалуй, одно из наиболее у Франка совершенных.

Вторжение документалистики в художественную ткань — одна из характерных примет литературного процесса второй половины XX в. Протекает оно по-разному. В одних случаях документ, прямая цитата вкрапливается в вымышленный, сюжетный текст, разрывая его или даже превращаясь в его органическую составную часть. В других — автор

---

[13] A. Bronnen. Bonner Durchmessung 1957. Versuch einer Geistkarte Westdeutschlands, VII.— «Sonntag», 1957, N 7, S. 7.
[14] L. Frank. Gesammelte Werke in sechs Bänden. Berlin, 1957.
[15] С. Львов. Леонгард Франк.— Л. Франк. Избранное. М., 1958, стр. 4.



Собрание сочинений Леонгарда Франка. Издательство «Ауффбау». Берлин, 1962

подделывает вымысел под документ, под прямую цитату, пользуясь, таким образом, не содержанием документалистики, а ее формой. Все большее распространение получает сегодня так называемый «литературный дневник». «Первое лицо автора такого дневника,— разъясняет литературовед из ФРГ Р. Кизер,— не означает: таков я, так живу, а скорее: так я вижу, так ощущаю. «Я» рассказчика не отливается в образ, оно — медиум духа, индивидуальность которого проглядывает сквозь ролевую функцию высказывания» [16].

«Слева, где сердце» — нечто такому «литературному дневнику» противоположное. Автор этого романа не только не повествует от первого лица, но и, сверх того, именует своего автобиографического героя не «Леонгард Франк», а «Михаэль Фиркант». Повествование от первого лица никогда этому художнику не импонировало: лишь ранний, ученический этюд «Готика» («Gotik»), относящийся к началу 1910-х годов, был написан в этой форме. Однако вообще разговор о самом себе как единственном достойном внимания объекте, в какой бы форме он ни велся, Франку не импонировал. Историю собственной жизни, с его точки зрения, имело смысл рассказывать лишь в том случае, если видеть в ней и изображать нечто общезначимое. Это уже само по себе побуждало отделить от себя центральный предмет наблюдения, отодвинуть его, объективировать, иными словами, *отлить в образ*. И не образ рассказчика, а именно героя, обладающего всеми свойствами литературности.

Разумеется, Михаэль Фиркант из «Слева, где сердце» в значительно большей степени сам Леонгард Франк, чем одноименные персонажи «Разбойничьей шайки», «Немецкой новеллы», «Возвращения Михаэля» или «Берлинской любовной истории 1946» («Berliner Liebesgeschinchte 1946»). А все-таки и этот Михаэль Фиркант — герой *литературный*. В его судьбе, деятельности, высказываниях и раздумьях выделен прежде всего элемент типический, не случайный, даже не индивидуальный в смысле чисто личностном. Скажем, в истории Михаэля Фирканта так много внимания уделено отношениям его с Лизой, семейной драме с Илоной, браку с Шарлоттой не столько потому, что эти женщины играли значительную

[16] Rolf Kieser. Max Frisch. Das literarische Tagebuch. Frauenfeld und Stuttgart, 1975, S. 54.

роль в жизни Франка-человека, сколько в связи с тем местом, какое любовь как гуманистическая проблема занимает в творчестве Франка-писателя.

Путь писателя, художника, чье сердце всегда билось слева, путь трудный, сложный и в то же время какой-то на редкость светлый и прямой — вот истинное содержание романа. Речь идет о писателе, который вышел из народа, ценил искусство человеческих рук, любил людей, жизнь, красоту природы, верил в победу свободы и счастья на земле, боролся, как мог и как умел, стремился сражаться на той же стороне баррикад, что и угнетенные, бесправные. Он жил в грозовую, наполненную кровавыми войнами и революционными сдвигами эпоху, жил в гуще жизни, в столкновении и в контакте с нею. Оттого судьба его подается вместе с судьбою эпохи, в ее контексте.

На страницах романа мы видим Михаэля Фирканта среди красящих забор маляров и среди учеников художественной школы, за столиком мюнхенского кафе Стефани, где он, чему-то учась у европейской богемы и о чем-то с ней внутренне споря, набирался премудрости и опыта. А потом он общается с берлинской литературной средой, воюет против войны, живет в добровольном швейцарском изгнании вместе с Альваресом дель Вайо, социалистом, будущим министром революционной Испанской республики, и вместе с другими интернационалистами. Затем, после революции в Германии, следуют надежды, искушения, разочарования Веймарской республики — время писательского успеха, писательской славы Михаэля Фирканта и время экономического кризиса, безработицы, народного страдания. Из него вырастает нацизм, превративший Михаэля Фирканта в изгнанника. И перед ним мелькают страны Европы, обращающиеся с эмигрантами-антифашистами так, будто они и есть враги. И, следуя за Михаэлем Фиркантом, читатель знакомится с французским концентрационным лагерем и наблюдает отчаянный побег тех, кому уже нечего терять. Побег этот приводит героя в конце концов в «обетованную» Америку, мифический эмигрантский рай. И он чувствует себя чужим в этом мире эрзацов и чистогана.

Так «Слева, где сердце» — именно как роман — превращается в значительный художественный документ, в повествование писателя о себе и о мире, повествование, в котором самое важное, самое ценное — единство, синтез субъективного и объективного.

После романа «Слева, где сердце» Леонгард Франк не создал уже ничего совершенно нового. Но семидесятилетний писатель не ушел на покой. Он много работал над подготовкой текстов своих романов, новелл, пьес для полного собрания сочинений. После «Учеников Иисуса» он в 1958 г. переработал в пьесу и «Оксенфуртский мужской квартет». Кроме того, создал новые редакции двух своих пьес — «Подковных гвоздей» («Hufeisennägel», 1930) и «Стороннего наблюдателя» («Aussenseiter», 1937). Обе получили новые названия: «Поворот» («Die Kurve», 1958) и «Династия королей шляп» («Hutdynastie», 1958) [17].

В 1955 г. Леонгард Франк, осуществив свою давнишнюю мечту, посетил Советский Союз; он живо интересовался всем, что видел вокруг, искренне радовался успехам страны социализма.

Скончался писатель семидесяти девяти лет от роду 18 августа 1961 г. в Мюнхене.

---

[17] Все три пьесы опубликованы в кн.: L. F r a n k. Schauspiele. Berlin, 1959.

Глава шестнадцатая

УЛЬРИХ БЕХЕР

Об этом писателе западногерманский критик Лотар Штреблов справедливо заметил: «Бехер, чье творчество уходит своими корнями в двадцатые годы,— один из немногих немецких авторов, преодолевших тематику так называемых «золотых двадцатых» и интенсивно обратившихся к темам непосредственно современным» [1].

Действительно, в западногерманской литературе Ульрих Бехер принадлежит к особой, немногочисленной категории писателей. Он — один из тех буквально считанных литераторов, которые, начав свой путь еще в Веймарской республике и, что особенно важно, проведя годы гитлеризма в эмиграции, сумели, однако, сразу после войны избежать жребия игнорируемых или забытых аутсайдеров. Это не удалось при их жизни иным, может быть, и более значительным писателям (как Альфред Деблин, Генрих Манн, Леонгард Франк и др.). Бехер же со своим творчеством никогда не воспринимался послевоенным западным читателем как нечто чуждое, устаревшее или непонятное. Он вполне органично вошел в духовную и художественную жизнь ФРГ.

Это связано с важной особенностью Бехера-писателя, с его «исторической пластичностью», ярко выраженной способностью меняться, отражая в своем творческом существе изменения среды и времени. И подобно тому как он адаптировался в мире духовных интересов послевоенной Европы, Бехер и в годы антифашистской эмиграции сумел впитать в себя атмосферу тех стран, где жил на положении изгнанника, в гораздо большей степени, чем это было присуще другим писателям-эмигрантам. «Для Бехера,— пишет Иост Нольте,— эмиграция была процессом освоения. Он вкушал и осязал реальность, которая представала его взору, как мало кто другой из людей его профессии. Он жадно овладевал чужой действительностью. Когда он перечеканивал ее в литературу, то место действия и среда никогда не были довесками; они были главными темами» [2].

Определяя своеобразие положения Ульриха Бехера в современной западногерманской литературе, можно, пожалуй, сказать: оно прежде всего заключается в том, что, пройдя на своем пути через сложные годы Веймарской республики, через испытания антифашистской эмиграции, через разочарования и тревоги послевоенных десятилетий, писатель в своем творческом развитии последовательно интегрировал идейно-художественный опыт каждого из этих исторических этапов.

1

Ульрих Бехер (Ulrich Becher, род. в 1910 г.) родился и провел свои юные годы в Берлине, здесь же состоялись его литературные дебюты. Затем он жил ряд лет в Австрии и по сей день является гражданином этой страны. Его мать была швейцарского происхождения, и в последние десятилетия его постоянное местожительство — Базель. Составители словарей и справочников порой затрудняются определить, относится ли У. Бехер к немецким, австрийским или швейцарским писателям. Сама

[1] «Geist und Zeit», 1959, N 3, S. 124.
[2] «Die Welt der Literatur», 1969, N 9, S. 17.

неясность этого вопроса весьма показательна. Она фокусирует в себе обстоятельства, характерные с точки зрения судеб европейской интеллигенции середины XX в. и вместе с тем сказавшиеся на некоторых индивидуальных особенностях творческого облика Бехера, особенностях проблематики его произведений и их художественной формы.

Общественное сознание Ульриха Бехера формировалось в годы Веймарской республики, и его левая, демократическая ориентация, его резкая враждебность милитаризму и национализму определились рано, еще в бытность его студентом Берлинского университета. Столь же рано пробудилось и его многостороннее творческое дарование. Он увлекается изобразительным искусством и становится учеником и другом знаменитого революционного художника — графика Георга Гросса [3], сближается с кругом близких тому людей, среди которых были режиссер Эрвин Пискатор, изобретатель и мастер фотомонтажа Джон Хартфилд, издатели Виланд Херцфельде, Эрнст Ровольт и др.

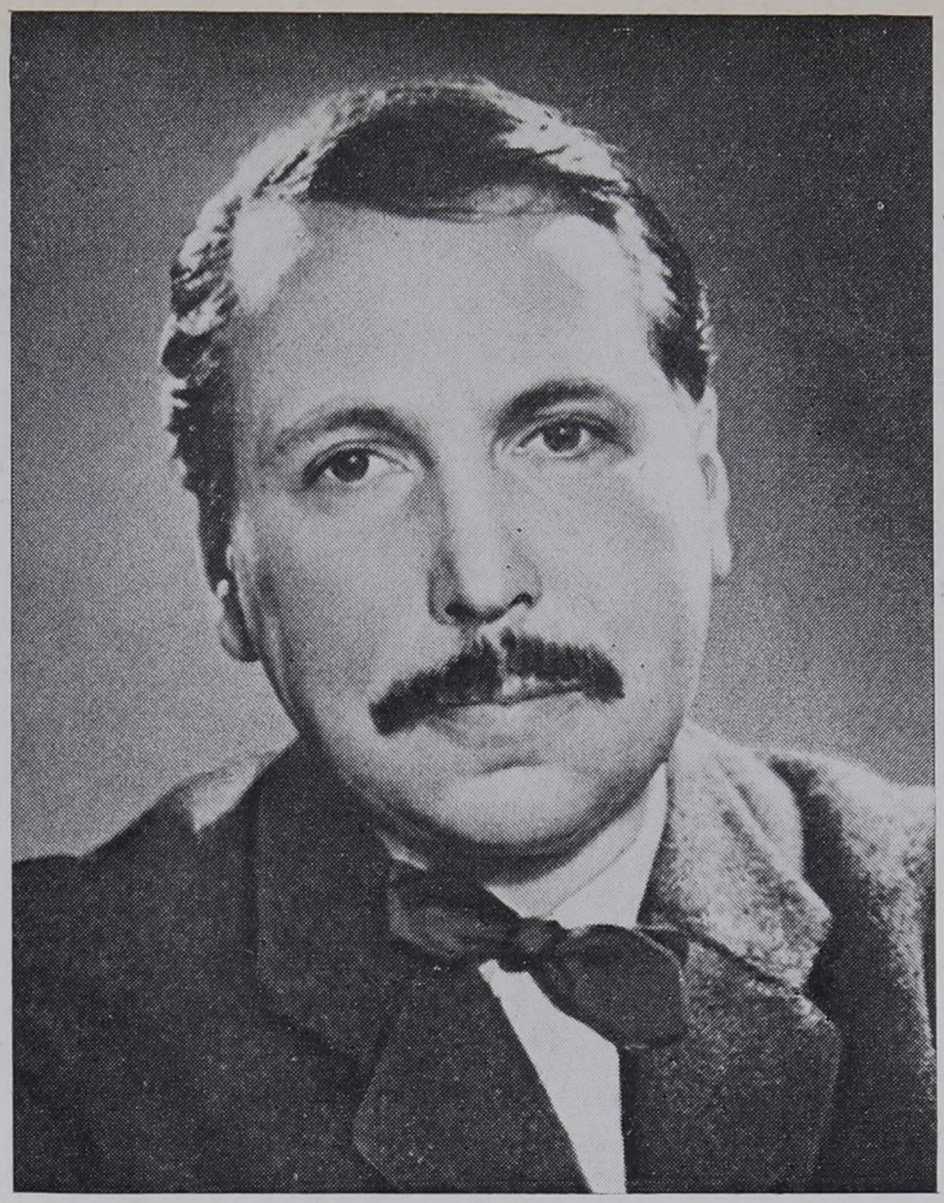
В 1928 г. в Германии разразился скандальный судебный процесс против Георга Гросса. За издание антивоенной литографии «Христос в противогазе» он был осужден по обвинению в богохульстве. Под впечатлением этой ханжеской расправы над любимым художником Бехер (присутствовавший на суде и ведший неофициальную протокольную запись заседаний) создает одно из своих первых литературных произведений — пьесу «Никто» («Niemand», 1931). В этой «современной мистерии» молодой автор изобразил фантастическую ситуацию — воскрешение во время спиритического сеанса и возвращение к людям Христа. Проповедуя любовь и добро, он становится заступником и вожаком угнетенных и погибает вновь, на этот раз жертвой заговора капиталистических концернов и националистической военщины. Осуществить постановку пьесы в условиях быстро фашизировавшейся Германии Бехеру и его друзьям не удалось (премьера состоялась лишь значительно позднее — в 1936 г. в Швейцарии, в Берне). Но в 1932 г. Ровольт издал сборник его рассказов «Мужчины совершают ошибки» («Männer machen Fehler»). Не прошло и года, как этот том был брошен беснующимися коричневорубашечниками в костер во время варварской церемонии сожжения неугодных фашистам книг.

Гитлеровцы еще раньше имели с писателем свои счеты. В 1932 г. он участвовал в схватке с ними в стенах Берлинского университета. После их прихода к власти Бехеру не оставалось ничего иного, как покинуть страну. В ночь поджога Рейхстага, спасаясь от расправы, он бежит, и начинается его эмигрантская одиссея. Бехер поселяется в Вене и получает австрийское гражданство. Позднее он не без остроумия заметил: «Я был вынужден стать австрийцем потому, что некий австриец по имени Адольф Гитлер стал немцем». Впрочем, «австрийцем» писатель был не так долго: в 1938 г., в день вступления в Вену немецко-фашистских войск, он вынужден бежать дальше, в Швейцарию (где еще раньше, в 1936 г., вышла его вторая книга — сборник рассказов «Завоеватели» — «Die Eroberer»).

Но и в Швейцарии немецким антифашистам-эмигрантам приходилось худо, они испытывали всяческие гонения со стороны нацистских агентов и прогитлеровски настроенных властей. В 1940 г. Бехер на улице в Цюрихе подвергся нападению швейцарских фашистов, был жестоко избит и попал в больницу. Весной 1941 г., когда угроза быть выданным германским властям подступила вплотную, Бехер покидает Европу. Лавируя среди опасностей, с документами на чужое имя он пересекает вишистскую Францию, франкистскую Испанию, салазаровскую Португалию и на испанском пароходе достигает берегов Бразилии. Здесь он проводит три

---

[3] Во все последующие десятилетия У. Бехер сохранил дружескую преданность Георгу Гроссу. Он посвящал ему свои произведения, Гросс был прототипом ряда созданных им персонажей (Теодози Бём в повести «Нахтигаль хочет лететь к отцу», Альтдорфер в романе «Профиль» и др.). В 1962 г. Бехер произнес в Западном Берлине при открытии посмертной выставки работ Георга Гросса программную речь «Великий Гросс и великое время» («Der grosse Grosz und eine grosse Zeit»).



Ульрих Бехер. Фотография, 1958

года, сначала в Рио-де-Жанейро, а затем на небольшой ферме в глухой сельве. В 1944 г. он переезжает в США и поселяется в Нью-Йорке. Это — последний этап его эмигрантских скитаний.

Беспокойные годы изгнания не создавали благоприятных условий для неторопливой, сосредоточенной творческой работы. Рукопись наполовину законченного романа «Паяц» («Hampelmann») пропала при переездах. В это время Бехер пишет антигитлеровские памфлеты в стихах, а также поэмы и баллады, поражающие не только глубоким знанием, но и творческим проникновением в исторические и социальные проблемы стран, где он жил в эмиграции [4]. Писатель также активно выступает и как публицист в антифашистских периодических изданиях, выходящих в Швейцарии, Франции, Аргентине, Мексике и США.

Накопленные Бехером впечатления и опыт, который он обрел в изгнании, с особой интенсивностью реализовались в его творчестве в послевоенные десятилетия. В это время писатель получает международное признание как драматург и прозаик. Под его пером оживает во всей своей красочности и драматизме то, что он видел и пережил в Австрии (пьеса «Бокерер», повесть «В начале пятого»), Швейцарии (роман «Охота на сурков»), Бразилии (пьесы «Самба» и «Макумба»), США (пьеса «Огненная вода», роман «Профиль», нью-йоркские повести и рассказы). Интерес автора во всех этих произведениях прикован не только к этнографическим экстраординарностям. В каких бы уголках земного шара ни происходило действие этих пьес, повестей, романов, они объединены некоей глобальной тревогой писателя, сознанием, что в критическую эпоху, переживаемую человечеством, в эпоху кровавых фашистских преступлений, войн, террора, империалистической агрессии, термоядерных угроз судьба рода человеческого неделима, и замкнутое, изолированное существование народов и стран — не более чем уже изжившая себя иллюзия.

---

[4] См., напр., «Бразильское романцеро» («Brasilianischer Romanzero», 1950).

Столь же иллюзорными писатель считает и всякие мечты о тихом приватном счастье, независимом от общественного состояния современного мира. Обывательскому эскапизму Бехер противопоставляет активную позицию, социально-политическую ангажированность художника на стороне сил мира и демократии.

2

Первой пьесой, с которой У. Бехер появился на послевоенной европейской сцене, был написанный в соавторстве с актером-антифашистом Петером Презесом драматический фарс «Бокерер» («Der Bockerer», 1946). По своей жанровой и стилевой природе он не отличался особой оригинальностью. В нем скрещивались традиции венского народного театра со специфически гашековскими мотивами, обогащенными брехтовскими новациями. Центральный персонаж пьесы, владелец мясной и колбасной лавки Карл Бокерер, представлял собой специфически венский (венский юмор, венское дружелюбие и общительность и т. д.) вариант знаменитого Швейка. Он олицетворял тот народный здравый смысл, вековой опыт и нравственность, которые помогают ему не обольщаться громкими словами, не терять голову от страха, не поддаваться ни на какие науськивания и низменные посулы и, наконец, хранить верность самым элементарным, но в условиях фашизма обретающим значение едва ли не героических деяний правилам порядочности. Вооруженный этими качествами Бокерер проходит сквозь лабиринт трагических и комических, гротескно-невероятных и обыденно-гнусных обстоятельств семи лет гитлеровского господства в Австрии и после преследований со стороны гестапо, потери близких людей и гибели кровавых фанатиков и палачей встречает своего вернувшегося из эмиграции приятеля, еврея-адвоката, садясь с ним играть в тарок с той же прибауткой — «Шире карман, господин Либерман!» — что и в начале пьесы.

Бокерер — отнюдь не революционер и даже не человек политических интересов, что, однако, не мешает ему понимать, что «русские знают, за что они сражаются. Они-то как раз знают. Они сражаются за свою страну, чего не скажешь о других. Или, может быть, мы сражаемся за нашу Австрию?!»[5] Судьба сводит Карла Бокерера с антифашистами-подпольщиками (Герман, Кнабе), бросает его в застенки гестапо, устраивает ему «историческую встречу» с Гитлером, и во всех этих ситуациях он ведет себя с невозмутимым и естественным достоинством, словно бы даже не задумываясь над тем, как много для него поставлено на карту. В его объяснениях с заплечных дел мастерами неуловимым образом смешивается удивительное простодушие с очевидными и в то же время неуличимыми иронией и сарказмом. Школа Гашека и Брехта здесь не вызывает сомнений.

Пьеса «Бокерер» имела большой, хотя и локальный успех. Она стала боевиком двух венских театральных сезонов. Но общеевропейская популярность драматурга У. Бехера была прежде всего связана с пьесами, возникшими из опыта его эмигрантской жизни. Среди них первое место занимала драма «Самба» («Samba», 1949), в которой все — среда и место действия, необычный этнографический фон, колоритность персонажей — поражало воображение европейских зрителей.

Пролог при закрытом занавесе передает музыкальный образ переживаемой Европой исторической эпохи 1939—1941 гг.: «Первые такты польского национального гимна, в который, заглушая его, резко врывается Баденвайлерский марш. Затем следуют начальные такты норвежского, датского, голландского, бельгийского гимнов, каждый раз перекрываемых Баденвайлерским маршем. Возникает и ширится Марсельеза, но и ее подавляет оглушительный грохот маршевых труб и литавров. Он постепенно отступает, и, по мере того как он звучит все дальше и дальше,

---

[5] P. Preses und U. Becher. Der Bockerer. Berlin, 1949, S. 104.



У. Бехер. «Самба» — сцена из спектакля Шлосспарктеатра.

Западный Берлин

слышится легкая, порхающая музыка самбы, увлекающего за собой бразильского народного танца, очаровательной смеси иберийских народных мелодий и ритуальных тактов негритянских племен Африки...» [6].

Из пепла европейских кровопролитий музыка переносит зрителя в далекую бразильскую сельву, где в отеле небольшого провинциального городка судьба свела пеструю горстку беженцев. Здесь молодой, сосредоточенно-вдумчивый писатель-антифашист Юлиус Корнау (в нем нетрудно распознать автобиографические черты Ульриха Бехера); шумный и жовиальный поклонник Бахуса, бравирующий своим боевым прошлым летчик первой мировой войны, в прошлом коллега Геринга, а ныне его непримиримый враг Лео Паризиус; несущий на себе бремя горького исторического опыта, интеллигентный и болезненный француз Блэз, скептик, хотя и человек прогрессивных взглядов; отставной капитан австро-венгерской армии, Дон Кихот габсбургского мифа, рыцарственный и наивный Франц Аугустин; две молодые женщины — актриса Мапа и чудом уцелевшая еврейка Роза; еще два-три эмигранта...

Обстоятельства обрекают этих людей на тяжелые столкновения с симпатизирующими фашизму бразильскими властями, а главное — на мучительное и пассивное ожидание («Зал ожидания» — назвал Л. Фейхтвангер свою эмигрантскую трилогию) того момента, когда они смогут вернуться в освобожденную от гитлеровцев Европу. Лишь заносчивый позер Паризиус «готов» к борьбе, к выполнению опасных боевых заданий на стороне антифашистской коалиции в тылу немецко-фашистских войск, но, когда наступает час испытания, заявленная им роль оказывается для него непосильной, а слегка презираемый им «страж башни из слоновой кости», «поэт-мечтатель» Корнау неожиданно заменяет малодушного фанфарона и идет навстречу возможной гибели — не только из самолюбия, даже не только во имя своей благородной ненависти к фашизму, но и ради своего творческого призвания: «Я в долгу перед своей будущей работой. О действительной жизни я должен знать больше, чем другие! С одной фантазией создашь лишь призраки (Zerrbilder)» [7].

[6] U. B e c h e r. Spiele der Zeit. Berlin, 1957, S. 9.

[7] Там же, стр. 121.

Глубокое знание «действительной жизни» и его неразрывное слияние с поэзией отличают и другие эмигрантские пьесы У. Бехера. Трагикомедия «Макумба» («Makumba», в первой редакции «Господин прибыл из Баии» — «Der Herr kommt aus Bahia», 1957) основана на точнейшем знании провинциального бразильского быта и обрядов ритуального культа «макумбы». По идее пьеса не столь оригинальна: мысль об иррациональной бесноватости, о не контролируемой разумом одержимости как колдовской, владычествующей над толпой, гипнотической силе, родственной фашизму, в иной, более яркой форме уже высказывалась Томасом Манном, Леонгардом Франком, Германом Брохом, Лионом Фейхтвангером... Но в пьесе У. Бехера сделана попытка противопоставить колдуну и разбойнику Орестесу Гойано, возомнившему себя Гитлером, силы разума и прогресса (чего не было в романах и повестях названных писателей), прежде всего в лице крестьянина Ганнибала Каскадура, бывшего интербригадовца в Испании, коммуниста, самоотверженного, хотя и несколько наивного «исторического материалиста», распространяющего листовки среди неграмотных и уверенного, что Ленину принадлежит изречение: «Макумба — опиум для народа!» [8]

Герой сходного склада (хотя более образованный, вернее — городской), человек, обладающий в своей среде — вследствие поражающего всех бескорыстия и самоотверженной активности — непререкаемым моральным авторитетом, выведен и в нью-йоркской пьесе У. Бехера, его «немецко-американской хронике» «Огненная вода» («Feuerwasser», 1951). Чарли Браун, также бывший интербригадовец, боксер, а ныне бармен, видимо, не связанный с определенной партийной программой и дисциплиной, но просто убежденный враг жестокости и бытовой преступности (для него это и есть повседневный синоним фашизма), жертвует своей жизнью в борьбе с этим, именно таким образом понимаемым злом. Для него добро — не предмет прекраснодушных мечтаний, не евангельская кротость, а готовность к действию, по необходимости решительному. «Лишь тот, кто способен быть дьяволом, способен быть ангелом» [9] — так (несомненно гиперболизируя свою мысль) говорит Чарли и доказывает это своей жизнью и своей смертью.

Если успех «Самбы» и отчасти «Огненной воды» был связан с эмигрантскими впечатлениями автора, то имевшая в 50-е годы значительный резонанс «фатальная комедия» «Мадмуазель Львиная ярость» («Mademoiselle Löwenzorn», 1953) была уже целиком порождена проблемами и политическими тревогами послевоенной Европы. Ее действие относилось, по выражению автора, «к окончанию самой наипреступной из всех эпох в истории» [10], когда едва ли не любой человек являлся морально (выйдя из школы фашизма и войны) и материально (вследствие почти поголовной вооруженности) потенциальным убийцей. Сама жизнь в эти годы разыгрывала бесчисленные детективные сюжеты — писателю оставалось лишь выбрать один из них, и не случайно эта пьеса по форме своей представляла собой сценический детектив.

В данном случае сюжет локализован не в Германии, недавнем очаге преступлений, а в Швейцарии, стране, символизирующей послевоенную «мирную» Европу, в международном отеле, где звучат и льются нерасчленимым потоком все наречия и диалекты немецкой, французской, английской, итальянской и ретороманской речи. Происходящие здесь события доказывают, что «непреодоленное прошлое в опасной форме присутствует не только в Германии, но и в буржуазной Европе середины века»... И здесь бесстыдно раздаются голоса расистов и милитаристов, почти не скрываясь, продолжают свои кровавые дела оставшиеся безнаказанными нацистские преступники (вроде Ламма-Ламмерса), все сильнее веет духом фашистской реставрации...

---

[8] U. B e c h e r. Spiele der Zeit. II. Berlin und Weimar, 1968, S. 137.
[9] U. B e c h e r. Spiele der Zeit, 1957, S. 196.
[10] U. B e c h e r. Spiele der Zeit, II, 1968, S. 320.

Ульрих Бехер не имел (в отличие, например, от Брехта) особой склонности к теоретизированию по вопросам театра и драмы. Его высказывания на эти темы носят спорадический характер; обычно это полушутливые замечания к творческой истории его пьес. Но из них вырисовывается вполне подтверждаемая объективным анализом его сценической практики определенная сознательная позиция в театрально-эстетических спорах послевоенных десятилетий.

Влияние некоторых идей Брехта сказалось на пьесах У. Бехера, в особенности на их композиции и фабульной структуре. Исследователь драматургии писателя Вольфганг Бек утверждает: «Бехер отвергает «классическую фабулу» потому, что в ней он в известной мере усматривает насилие над той полнотой жизненных явлений, которую он хочет показать и изобразить» [11]. Если мотивы, которыми руководствуется писатель, действительно таковы, то, несомненно, они совпадают едва ли не дословно с неоднократными высказываниями Брехта. И действительно, у Бехера отсутствует замкнутый сюжет, события которого были бы объединены каузальной связью вокруг одной (как бы она ни была усложнена и разветвлена) драматической коллизии. Если в тех или иных пьесах и обнаруживаются некие выделяющиеся остротой своего конфликта эпизоды или отношения персонажей (например, капитан Аугустин — Агамемнон Эредиа или Корнау — человек из Рио в «Самбе», Чарли Браун — О'Бриан (Собака) в «Огненной воде», Гилль Улен — Ламм в «Мадмуазель Львиная ярость», и др.), то все равно эти эпизоды и отношения не стягивают к себе все действие пьесы, а участвуют в нем на равных правах с другими событиями, бóльшими или меньшими по значению, но вполне самостоятельными по отношению к «главным» эпизодам, происходящим в естественной по ходу времени последовательности. В этом смысле пьесы У. Бехера напоминают хроникально-эпический строй брехтовской драматургии.

Но далее следуют существенные, даже принципиальные различия. Рационально-рассудительное, аналитическое, т. е. собственно брехтовское, начало Бехеру как драматургу чуждо. Он убежденно заявляет: «Игра на сцене должна суметь «вдолбить» в зрителя непосредственную ярость, восторг, издевку, отвращение, волю к восстанию, здоровую ненависть или здоровое чувство солидарности, а иначе, так я считаю, все актерские усилия попусту» [12]. Зажечь зрителя эмоцией, более того — страстью — таково по Бехеру главное предназначение театра. Поэтому, в частности, так самобытны и так темпераментны в своих проявлениях характеры в его пьесах [13]. Он идет вслед за Брехтом в смысле эпической широты охвата явлений действительности, но при этом он в каждой пьесе создает по крайней мере один (или более) очаг повышенного драматического накала, большой эмоциональной напряженности на фоне соответствующей «общей атмосферы», «общего настроения».

В сценическом творчестве Ульриха Бехера многое сталкивается исходя из противоположных посылок и импульсов. Пытаясь определить особый характер его драматургического жанра, его особые способы воплощения жизни на театральных подмостках, было бы, пожалуй, справедливо усмотреть в них некий компромисс, осуществляемый где-то на полпути между Ибсеном и Брехтом.

3

С конца 1950-х годов У. Бехер все чаще переходит от драматургии к прозе, характерные идейно-тематические и эстетические приметы которой начали складываться еще в ранних сборниках писателя «Мужчины

---

[11] W. B e c k. Zeit auf den Brettern.— «Theater der Zeit», 1957, N 3 — Beilage, S. 16.
[12] U. B e c h e r. Spiele der Zeit, II, 1968, S. 16.
[13] Л. Фейхтвангер писал о пьесах У. Бехера: «Прелесть этих пьес заключается как раз в противоположности между жестокой правдивостью изображаемых людей и вещей и радостью, доставляемой художнику их пестротой».

совершают ошибки» (1932) и «Завоеватели» (1936), впоследствии дополняемых и переиздаваемых [14]. В этих подчас неуверенным ученическим пером написанных рассказах (рассказ «Художник» — «Der Maler» — датирован, например, еще 1927 г.) уже определилась социальная зоркость автора в соединении с его антинационалистическими и антимилитаристскими убеждениями. В них изображалось социально-бедственное положение простого человека в эпоху кризиса и массовой безработицы («Двое во фраках» — «Zwei im Frack»), передавалось ощущение апокалипсической гибели, к коей близится капиталистический мир («Молодой человек возвращается к отцу» — «Ein jünger Mann kommt zu Vater zurück»), метко схватывалось возникновение фашизма в Германии не только как общественно-политической доктрины, но и как нравственно-психологического феномена, как определенного человеческого типа («Всего лишь бешеный пес» — «Nur ein toller Hund»)...

Не менее, однако, примечательны и те собственно стилистические черты прозы У. Бехера, которые восходят к его рассказам 20—30-х годов. В них подчас еще сказывалась инерция экспрессионистского синтаксиса, но больше обращало на себя внимание другое: своеобразное преломление в сфере словесного искусства живописно-изобразительных интересов молодого писателя.

С одной стороны, У. Бехер с самого начала резко выступил против модернистско-экстравагантного типа художника, исполненного высокомерных капризов и презрения к людям, не отмеченным печатью «избранности». В рассказе «Художник» автор изобразил такого асоциального сноба, одержимого нарциссизмом и самовлюбленностью, убежденного, что он «соединяет в своем лице Иисуса и доктора Фауста», и одновременно проповедующего, что «добро лишено всякого смысла и вообще понятия добра и зла надо вышвырнуть из мира» [15]. В безымянном герое этого рассказа, в его бытовом облике и в описании его полотен можно угадать одного из художников-дадаистов (Курт Швиттерс или Ганс Арп) или молодого сюрреалиста Сальвадора Дали. Спустя двадцать с лишним лет У. Бехер с еще большей настойчивостью возвращается к тому же мотиву: в повести «Нахтигаль хочет лететь к отцу» (1950) он создает резко сатирический портрет некоего основателя художественного течения «ципцип» (под которым, несомненно, подразумевался бывший главарь немецкого «дада» Рихард Гюльзенбек).

Но с явным осуждением относясь к эгоцентрическим аллюрам художников типа Дали [16], отвергая их прежде всего с общественно-этической точки зрения, У. Бехер с первых же рассказов обнаружил большой интерес к возможностям перенесения визуального в сферу словесного, внимательно всматриваясь в этом смысле в опыт авангардистской живописи. Весь арсенал сюрреалистской поэтики представлен, например, в рассказе «Молодой человек возвращается к отцу». В зрительном плане здесь все время сопрягается несопрягаемое: светская оргия в ночном полумраке заводского цеха, дамы в вечерних платьях на барабанах карусельных станков и мужчины во фраках среди бутылок с вином и масленок с машинной смазкой, и т. д. «Теперь его глаза находились очень близко от меня. Они — пустые и сухие — застыли на его лице как два пупа, расположенных рядом на животе» [17],— визуальные образы такого рода как бы списаны с полотен С. Дали.

В некоторых ранних рассказах У. Бехера повествование носит сновидческий характер и явь не всегда отличима от сна. Ощущается некое раздвоение действительности, возникает «двойная оптика». Она будет

---

[14] «Männer machen Fehler. Geschichte der Windrose». Hamburg, 1958; «Ihre Sache, Madame!» Berlin und Weimar, 1973.

[15] U. B e c h e r. Männer machen Fehler. Berlin, 1932, S. 195, 196.

[16] См.: U. B e c h e r. Nachtigall will zum Vater fliegen. Wien, 1950, S. 319.

[17] U. B e c h e r. Männer machen Fehler, S. 86.

играть, как мы убедимся в дальнейшем, заметную роль в повествовательной манере писателя. В ее формировании немалое значение имел опыт сюрреалистского искусства.

4

В комедии «Мадмуазель Львиная ярость» близкий автору персонаж Тиль Улен, убежденный антифашист, в прошлом подневольный солдат войск СС, рассказывает о своей недавней встрече с бывшим однополчанином, инвалидом войны, искалеченным под Сталинградом. Улена поразило, что тот был глух и безучастен к его воспоминаниям об ужасах, пережитых на фронте. «Он не мог ничего вспомнить. Он все забыл. Я подумал: если они все забывают, значит, все было напрасно. И я покинул Германию» [18].

Пагубность забвения — этой идеей пронизаны все произведения У. Бехера, посвященные послевоенной действительности. Уже в первые годы после краха III империи писатель начал испытывать новые тревоги и разочарования: в западных зонах Германии множились симптомы ремилитаризации, политической и духовной реставрации фашистского наследия, в то время как атомные взрывы в Хиросиме и Нагасаки и последующие термоядерные испытания приближали опасность новой, еще более страшной и разрушительной мировой войны. Осознание всех этих угроз вызывает стремительный рост гражданской активности У. Бехера; поэтому он с такой настойчивостью взывает к памяти людей и протестует против соблазнов быстрого забвения, против легкой жизни без забот и ответственности, против нейтрализма и уклонения от общественного и нравственного долга. Эти мотивы звучат в ряде пьес писателя, и в особенности в его послевоенной прозе.

У. Бехер один из первых среди немецких писателей-антифашистов едва ли не на следующий день по окончании второй мировой войны почувствовал, что разгром германского фашизма (и японского милитаризма) — не просто конец эпохи фашистского варварства, но одновременно и начало новых страшных угроз. Уже в первой из цикла «Нью-йоркских повестей», в повести «Женщина и Смерть» («Die Frau und der Tod») он запечатлел этот переломный, вызывающий противоречивые чувства исторический момент в сюжете, который передает определенные события в их прямом и точном значении и вместе с тем заключает в себе зловещий символический смысл. Полная праздничного возбуждения, пьянящая сознанием достигнутой победы ночь после взрыва атомной бомбы над Хиросимой становится для вернувшегося с войны американского летчика, капитана Хэппи Слокума, «тяжко гнетущей, таинственно смутной и полной грозящих призраков» [19] ночью жестоких испытаний и предзнаменований. В эту «атомную» ночь на фоне ликующего Нью-Йорка Слокума преследуют как пророческие видения картины смерти, безумия, человеческого горя. Не случайно в ряде произведений Бехера на рубеже 40—50-х годов («Черная шляпа», «Бокерер», «Макумба» и др.) проходит мотив Гитлера, оставшегося в живых: он не погиб в Имперской канцелярии весной 1945 г., а спасся, бежал на подводной лодке, высадился на американском континенте и где-то скрывается, готовя человечеству страшный реванш.

Характерно, однако, что воплощением социального зла (как прежде им была гитлеровская Германия) в послевоенном мире для писателя становятся США. В «Нью-йоркских повестях» он запечатлел с такой обличительной остротой, как мало кто из немецких писателей-эмигрантов, образ жизни сытого, самодовольного общества, наживающегося на войне, почти не испытывая ее тягот, глубоко равнодушного к ее антифашистским целям и отчасти даже симпатизирующего «мистеру Гитлеру», роковая вина и ошибка которого заключалась лишь в том, что «этот человек

---

[18] U. Becher. Spiele der Zeit, II, 1968, S. 250.
[19] U. Becher. Die Frau und der Tod. Berlin, 1949, S. 83.

был слишком мягок». И если, размышляет герой повести «Черная шляпа» Фриц Клопшток, «он даже околел в том бункере, он все равно продолжает жить, распространяя смерть...» [20].

Впрочем, и Гитлер, и нью-йоркский биржевой делец Алоис Альткаммер вкупе со всем «бомондом» с Уоллстритта для исторически сознательно мыслящего писателя суть лишь разные симптомы некоего единого социального процесса — приближающейся гибели старого буржуазного мира. Так понимают внутренний смысл «Нью-йоркских повестей» даже далекие от марксизма, но достаточно проницательные западные критики. «Нью-йоркское общество,— пишет Дитер Бахман,— выступает здесь как разнузданное и обезумевшее общество, чьи оргии представляют собой пляску смерти целой исторической эпохи. Нью-Йорк — как место, где гибель Запада приобретает отчетливость символа, где обреченное на смерть буржуазное общество корчит непристойные рожи...» [21].

Над «Нью-йоркскими повестями» У. Бехер работал около трех лет. Он начал их писать в США, а заканчивал в Швейцарии. В 1948 г. он вернулся в Европу, и с этого времени судьбы старого континента снова оказываются в центре его интересов. В последующие десятилетия он создает несколько романов — «В начале пятого», «Охота на сурков», «Экс-казино Вильяма», тема которых — Европа, ее пути и перепутья в XX в.

В этих романах есть много общего. Прежде всего — их последовательный антифашистский пафос. Еще при появлении первого из них критик Арнольд Кюнцли писал в статье «Писатель потерпевшего крушение европеизма»: «Эта книга Бехера в еще большей степени, нежели другие, проникнута благородным духом того безусловного наднационального антифашизма, чье рождение совпало с началом гражданской войны в Испании [22] и который с того времени образует интегрирующую силу истинного европеизма» [23].

Типологическое сходство европейских антифашистских романов У. Бехера заключается далее в некоей структурной и функциональной родственности их центральных персонажей. Их исходной моделью был образ Юлиуса Корнау («Самба»). Писатель видоизменяет и развивает этот образ, перенося его в различные исторические и сюжетные ситуации. У австрийского художника и активного антифашиста Франца Зборовского, во время бессонной ночи в итальянском городке мысленно заново переживающего свою жизнь («В начале пятого»), есть немало сходного с австрийским писателем и «революционным социалистом» Альбертом Требла, спасающимся после гитлеровского «аншлюса» в Швейцарии от действительных и мнимых преследований со стороны нацистов («Охота на сурков»), со швейцарским художником Хитчем Кандрианом, который летом 1961 г., находясь в Ницце, пытался, но не сумел выполнить свой антифашистский гражданский долг («Экс-казино Вильяма»), отчасти и с англичанином-археологом Джоном Кроссменом, приехавшим в Липари, чтобы разыскать и захоронить на родине останки своего отца, расстрелянного здесь во время второй мировой войны итальянскими фашистами (повесть «Сердце акулы» — «Das Herz des Hais», 1960). Эти персонажи как бы сливаются в некий собирательный образ политически активного западного интеллигента-антифашиста, жизненный путь которого тесно переплетен с узловыми событиями и процессами европейской истории 20—50-х годов.

---

[20] U. B e c h e r. Nachtigall will zum Vater fliegen. Wien, 1950, S. 189, 247.

[21] «Die Weltwoche», 1970, N 34, S. 27.

[22] Заметим, со своей стороны, что для героя Ульриха Бехера славная эпопея республиканской Испании исполнена высокого революционно-романтического смысла. Это — сквозной мотив всего послевоенного творчества писателя, неизменный момент в биографии героя. Немцы «человек из Рио» («Самба») и Валентин Тифенбрукер («Охота на сурков»), бразилец Ганнибал Каскадура («Макумба»), американец Чарли Браун («Огненная вода»), австриец Франц Зборовский («В начале пятого») и др.— все они были в прошлом бойцами интернациональных бригад в Испании или как-то иначе связаны с антифашистской борьбой испанского народа.

[23] «Die Kultur», 15. Dezember, 1959, S. 5.

О Юлиусе Корнау один из персонажей пьесы «Самба» говорит: «Самый молодой из сожженных писателей Германии. После драки с фашистскими студентами бежал в Вену»[24]. Как легко заметить, здесь названы факты из биографии самого У. Бехера. В той или иной мере автобиографичны герои всех указанных выше романов, и не только в том смысле, что в их жизнь вмонтированы фрагменты биографии автора (профессия, эмиграция, страны и маршруты изгнаннических скитаний и т. п.). С их общественно-политическими и философскими позициями писатель себя в значительной мере отождествляет. Правда, из этого не следует, что Бехер видит в своем герое идеальную, не подлежащую критическому изображению личность. Отнюдь. Более того, критический аспект в обрисовке героя всегда содержит в себе горький привкус самокритики писателя. Эта самокритика связана с сознанием, что в годы, предшествовавшие второй мировой войне, а также и в послевоенное время представители европейской демократической интеллигенции не всегда демонстрировали способность оказать успешное сопротивление силам реакции и войны. Поэтому герой романов Бехера при всех его (героя) революционных доблестях или по меньшей мере не подлежащей сомнению антифашистской доброй воле наделен бременем колебаний, абсентеизма в обстоятельствах, требующих быстрых и решительных действий, и нередко тягостным сознанием своих непоправимых упущений, невыполненного долга.

Другая характерная особенность послевоенных романов и повестей У. Бехера заключается в присущем их идейно-художественной структуре некоем наднациональном угле зрения. Действие их происходит в Австрии, Швейцарии, Франции, Италии, на средиземноморских островах, в США; оно разыгрывается на фоне быстро сменяющегося ландшафта и вместе с героями пересекает государственные границы; в нем участвуют представители едва ли не всех европейских национальностей, создающие вокруг себя словесный шум и многоголосицу разноязычных реплик — пестрое переплетение немецкого, французского, английского, итальянского, ретороманского, португальского, испанского, голландского языков.

В этой особенности романов Бехера объективно сказалась его личная биография, его международное странничество в течение всей жизни, но вместе с тем и сознательное убеждение автора в неразрывности связей, которые соединяют судьбы народов и стран в современном мире. Наконец, эта особенность является производной от характерных процессов, происходящих в бытовой повседневности западноевропейских городов. Потоки разноплеменных и разноязычных туристов, деловых людей, иностранных рабочих, военнослужащих НАТО, непрерывно текущие по всем транспортным артериям, общественным местам и т. д., естественно, влияют на образ жизни, внешний облик, наконец, язык современных городов и весей.

Происходящие изменения не могут не отразиться в реалистической литературе, и У. Бехер принадлежит к наиболее чутко их улавливающим писателям. В разных аспектах — в сюжетосложении, в характере бытовых реалий и прежде всего в языке. Это уже не нормативно-традиционный немецкий язык, а некий лингвистический «европейский парламент». Особенно это сказывается в словарном составе. Французская и английская лексика обстругивается по законам немецких морфологических образований, и появляются во множестве всяческие «formidablster Brückenkopf» (от франц. formidable), «blessiertes Bein» (от франц. blesser), «fortwährend snätschen sie» (от англ. to snatch), «hat das Telephon nicht gerungen» (от англ. to ring) и т. д.

Наконец, характерной чертой романов У. Бехера (впрочем, не столь оригинальной в современной западной прозе) является их временна́я двуплановость. Перебивая друг друга и чередуясь, через каждый из них проходят два повествовательных плана: время вспоминания (настоящее)

---

[24] U. Becher. Spiele der Zeit, 1957, S. 29.

и вспоминаемое время (прошлое). Собственно действие романа происходит в настоящем времени, но не менее важны и воспоминания героя, его внутренний монолог, уходящий в прошлое: из небольшого пространства во времени, на уровне которого ведется повествование, протянуты многократные, обширные ретроспекции, дающие возможность показать причинно-следственные связи европейской истории XX столетия.

5

Пагубность забвения — такова, как уже упоминалось, идея-фикс послевоенного творчества У. Бехера. С особой силой она прозвучала в его первом романе «В начале пятого» («Kurz nach vier», 1957).

Время действия — лето 1956 г. Место действия — Пьяченце и Парма. В этих двух городах сорокатрехлетний австрийский художник-график Франц Зборовский (по прозвищу, унаследованному из гимназии, Боро) проводит по пути из Вены в Рим ночь и день: бессонную ночь и день, ознаменованный одной мало его взволновавшей встречей и одним потрясшим его открытием. А в это время в Риме его ожидает друг юности Константин Куропаткин (прозвище — Куро), с которым он не виделся около двадцати лет.

Зборовский — не из тех людей, которых можно было бы упрекнуть в себялюбии, беспринципности, конформизме. Интеллигент демократических, антифашистских убеждений, он жил достойно и в бескомпромиссном соответствии с этими убеждениями: боролся за свободу Испании в составе XI интернациональной бригады, был узником гитлеровского концлагеря Маутхаузен, сражался с фашистским вермахтом в рядах партизанской армии Тито. И все же после бессонной ночи, во время которой перед его мысленным взором заново прошла его жизнь, и после внезапного открытия, которое выставило перед ним кое-кого из старых друзей в новом свете, Боро подвергает свое прошлое суду совести и признает себя виновным. Вина его вполне конкретна, поскольку она заключается в отношении к конкретному лицу, но вместе с тем она носит и гораздо более общий характер: в ней сказывается «душевная болезнь Европы».

Кто такой Куро — Константин Куропаткин? Внук известного царского генерала Куропаткина, сын богатого и крайне реакционного русского фабриканта-белоэмигранта, беспринципный и безыдейный великосветский хлыщ, ставший в Париже коллаборационистом, пособником гитлеровских оккупантов, осужденный после войны за сотрудничество с врагом французским судом и отбывавший наказание в тюрьме. Все это Зборовский хорошо знал, и этого было вполне достаточно, чтобы давно порвать отношения с человеком, духовно ему глубоко чуждым и политически столь враждебным. Между тем он этого не сделал; в его отношении к Куро возобладали сентиментальные мотивы, воспоминания о дружбе, завязавшейся еще на школьной скамье, в конечном счете — некая бездумная снисходительность.

Однако, случайно встретившись в Парме с подругой своих студенческих лет, Боро узнает о Куро и нечто такое, чего он прежде не знал. Впрочем, что значит «не знал»? Мог бы знать, пол-Вены знало! В его «незнании» был заключен странный, необоснованный кредит дружеского доверия, полусознательное нежелание знать. Оказалось же, что Куро всегда втайне ненавидел Франца, завидовал ему, интриговал против него. Одна из таких интриг, наиболее гнусная и губительная по своим последствиям, имела целью разрушить взаимную любовь Зборовского и Лолиты Агирре, дочери консула республиканской Испании в Вене. Куропаткин оклеветал Франца перед Лолитой, в результате чего она в смятении покинула Боро и уехала в Испанию, где вскоре погибла, став жертвой зверской расправы со стороны фалангистов. Таким образом, на счету у Куро и смерть Лолиты, и неизлечимая душевная травма Франца, переломившая весь ход его жизни.

Все, что по пути в Рим Зборовский вспоминает, и все, что он узнает заново, с необычайной силой взывает к его совести. «Автопаломник осознал, что именно в эту минуту, в Парме должен он разобраться в некой протокольной записи событий, от чего на протяжении восемнадцати лет систематически уклонялся»[25]. Автор приходит в этот момент на помощь своему герою: он вооружает его (для суда над собой) обширными цитатами из З. Фрейда и К. Г. Юнга, и тот как-то связывает свое многолетнее полуинстинктивное-полусознательное нежелание знать до конца всю правду о судьбе Лолиты и о поступках своего «друга» Куро с фрейдовским механизмом «вытеснения». Он, Франц, вытеснял из своей памяти, из своего сознания факты, которые могли бы напоминать ему о его вине, о его общественной и нравственной несостоятельности.

В тот вечер в Парме Франц Зборовский свое отношение к Куропаткину ассоциирует с опасной тенденцией в послевоенном западном мире отвернуться от прошлого, предать его всепрощающему забвению, избавить свое сознание от тяжкого бремени, связанного с памятью о фашизме и его преступлениях. Таким образом, вопрос об отношении к Куро становится вопросом об отношении к прошлому, об общественном поведении в настоящем, о долге перед будущим. Франц порывает последние нити компромиссности и оппортунизма, которые связывали его с «другом» детства. В своем воображении он даже рисует картину праведного возмездия: как он, Боро, на пороге римского обиталища Куропаткина покарает негодяя выстрелом в упор из пистолета. Но Францу удается подавить в себе этот чисто эмоциональный порыв: он понимает тщетность и даже пагубность актов индивидуального террора. С реакцией и милитаризмом в современном мире ему, художнику, надлежит бороться другими средствами. Не доехав до Рима, где его ждет Куропаткин, Боро посылает ему телеграмму: «Ни одна дорога не ведет в Рим!»



Обложка русского издания повести У. Бехера «В начале пятого».
Художник В. Кульков, 1971

История Франца Зборовского рассказана по методу ретроспективной прозы. Во время бессонной ночи в Пьяченце резкие уличные шумы, случайные впечатления от внешних предметов по капризной игре ассоциаций вызывают в сознании героя картины прошлого, эпизоды прожитой жизни. Треск мотороллеров за окном, напоминающий пулеметные очереди, или ощущение жесткой гостиничной постели, похожей на концлагерные нары, переключают поток сознания Франца из одного повествовательного плана в другой, из времени вспоминания во вспоминаемое время. При этом повествовательный метод У. Бехера существенно отличен от метода Джойса (на что, кстати, автор и сам указывает в романе[26]): в прозе Джойса преобладает психоаналитический элемент, в прозе Бехера — повествовательно-эпический. У него из хаоса ассоциаций вычленено упорядоченное и хронологически последовательное изложение событий.

[25] У. Бехер. В начале пятого. М., 1971, стр. 133.
[26] Там же, стр. 35.

Над своим следующим романом «Охота на сурков» («Murmeljagd») У. Бехер работал очень долго, он появился лишь в 1969 г. Этот роман был вершиной антифашистской прозы писателя.

С его героем, австрийским литератором Альбертом Требла, бывшим военным летчиком и ветераном первой мировой войны, впоследствии левым социал-демократом и участником вооруженных боев Шуцбунда, мы знакомимся в недобрую пору его жизни, когда он теряет родину, захваченную гитлеровцами, и после «аншлюса» вынужден уйти в изгнание. И вот, преследуемый эсэсовским патрулем, он нелегально переходит на лыжах границу и оказывается в Швейцарии, стране древнейшей демократии Европы, традиционном убежище революционеров и политических изгнанников.

Однако Швейцария, какой ее себе представляли прошлые поколения,— укрытый от бурь и волнений уголок Европы, «страна, отправленная мировой историей на пенсию» (Якоб Буркхардт) — давно уже стала мифом. Спасшись от почти неминуемой гибели, Требла и здесь не обретает покоя и безопасности. Весна 1938 г. в Швейцарии, совпадающая с временем действия романа, исполнена для героя и близких ему людей грозных испытаний, событий катастрофических и гибельных. И те тревоги и страхи, которые выпадают на их долю, те несчастья, которые бушуют вокруг них,— все они прямо или косвенно, явно или подспудно оказываются связанными с эпидемией жестокости, преступлений, террора, идущей из гитлеровской Германии и грозящей опустошить весь континент.

Внимательный читатель заметит одну существенную особенность романа, которую можно определить словами: «двойная оптика». Повествование в основном ведется в первом лице от имени героя, и весь ход действия передается таким, каким он видится рассказчику, в его восприятии. Но восприятие это все время двоится, события излагаются в двух перемежающихся версиях: действительной, реально происходящей и воображаемой, галлюцинируемой. Подлинные предметы и факты чередуются с призраками, миражами, несостоятельными предположениями.

Принцип «двойной оптики» нередко встречается в современной литературе и искусстве. На нем построен, например, знаменитый фильм Антониони «Блоу-ап». Не нов он и для У. Бехера. Уже в своей первой книге 1932 г. в рассказе «О недостаточности действительности» («Vom Unzulänglichen der Wirklichkeit») писатель декларировал этот принцип и в дальнейшем многократно применял его. Изображение событий, при котором бред (или сон, воображение и т. п.) воспринимается как нечто реально происходящее, а реальность — как бред, фантазия,— все это встречалось и в«Нью-йоркских повестях», и в пьесах (например, «Макумба»), и в романе «В начале пятого». Выразительные возможности «двойной оптики» разнообразны, в художественной системе произведения она способна выполнять различные функции. Может служить правдивому раскрытию действительности, может, напротив, мистифицировать ее. Чем и насколько убедительно она мотивирована в романе «Охота на сурков»?

«У Вас мания преследования,— насмешливо выговаривает тен Бройка Альберту Требла.— Вам повсюду мерещатся ужасы». И в самом деле, у подножия глетчера Монтерач Требле слышится в отдалении «душераздирающий крик», которого не слышит никто. Проезжая мимо Кампферского озера, он внезапно замечает под водой свет, которого не видят его спутники. Казалось бы, наглядные примеры галлюцинации? Но вскоре выясняется, что крик действительно был — кричал капитан Фатермоль, попавший под пулеметный обстрел. И свет из озера вовсе не был бредом — его излучали фары автомобиля, затонувшего вместе со своим владельцем, адвокатом де Колана.

В общем, изречение аббата Галиани, прочно засевшее в памяти Альберта Треблы: «Мы не созданы для правды, правда — не наш удел. Наш удел — оптический обман»,— не следует, конечно, понимать как некий принцип, безоговорочно распоряжающийся действием в романе. В истин-

ность многих фактов, которые отпечатываются в сознании героя и через него передаются читателю, должно верить. Совершенно несомненен в своей жестокой реальности фашистский террор, бушующий в III империи и простерший свои щупальца за ее рубежи. Варварское убийство Максима Грабшейдта, провокационное письмо Адельхарта Штепанщица, мужественная смерть Константина Джиаксы, побег Валентина Тифенбрукера [27] из концлагеря Дахау, расправа гитлеровских агентов с инженером Формисом, похищение антифашистского журналиста Бертольда Якоба, преследования самого Треблы со стороны кантональной полиции — все это действительные события, а не фантомы болезненного воображения героя. Равно как и оберштурмбанфюрер Лаймгрубер с его картотекой, его человеконенавистническим фанатизмом и брутальной «деловитостью» — фигура не вымышленного, а реального мира.

Но рядом с этими достоверными предметами и фактами «двойная оптика» сознания Треблы отбрасывает на экран картины неотчетливые, с неясными, расплывающимися контурами или даже безусловно фантасмагоричные и призрачные. На реальные события, реальные утраты и гибель друзей, реальные опасности наслаиваются страхи, кошмары и догадки, степень обоснованности которых остается невыясненной. Является ли Георг Мостни немым кретином, которого брат вывез в Швейцарию, чтобы спасти от эвтаназии, или искусно маскирующимся гестаповским агентом, засланным вместе с Иозефом Крайнером для совершения террористического акта? Погиб ли Гауденц де Колана в результате собственной неосторожности или был злоумышленно убит боявшимся разоблачения преступником Меном Клавадечером? Обнаружил ли Гребла в воде тело утопленника Пуана, или то, что он принял за его бороду, было лишь пучком водорослей? Пришел ли Гаспер Кламона к Требле, чтобы добросовестно выполнить свои обязанности проводника в горах, или он был подосланным убийцей? А если убийцей, то кем он был подослан: тен Бройкой? Клавадечером? Или Крайнером и Мостни?

Есть известные основания для того, чтобы на любой из этих вопросов ответить либо так, либо этак. Твердый и однозначный ответ невозможен. Является ли во всех этих случаях Требла бдительным и проницательным аналитиком, приходящим к безошибочным выводам, или мнительным человеком, преследуемым беспочвенными страхами,— так и остается неясным. Не исключено и второе. На такую возможность прямо указывают некоторые эпизоды романа, свидетельствующие о подверженности Треблы бреду и галлюцинациям. А если углубиться в анамнез героя, то нельзя пройти мимо и «гипертрофированной впечатлительности», которую признал у семнадцатилетнего юноши профессор-психиатр, и тяжелого черепного ранения в воздушном бою во время первой мировой войны и, наконец, воздействия на психику наркотика-эфедрина.

Однако, если возникновение галлюцинаций можно объяснить патологическими отклонениями в психике Треблы, то само содержание преследующих его кошмаров, направление его тревог целиком определяются социально-политической действительностью, характером переживаемой исторической эпохи. Критик Иост Нольте, признавая значение черепного ранения, добавляет: «Но более важная причина заключается в свойстве самой действительности... превосходить любые фантазии Треблы... Кульминацией преступной действительности становится безумие... Фантастический реализм Бехера с начала до конца является выражением действительности» [28].

«Преступная эпоха» — констатирует Куайт и вслед за ним повторяет Требла. Очагом преступности является гитлеровская Германия, откуда зловонные миазмы распространяются по всей Европе и создают ту отравленную атмосферу, которая теснит дыхание страшнее, чем сенная

---

[27] В образе Валентина Тифенбрукера, в некоторых обстоятельствах его биографии угадывается его прототип — славный герой антифашистской борьбы, немецкий коммунист Ганс Баймлер.

[28] «Die Welt der Literatur», 1969, N 9, S. 17.

лихорадка, и от которой нет спасения даже в высокогорных районах Швейцарии. Берлин готовит войну, шантажирует и угрожает правительствам европейских государств, наводняет эфир погромной расистской пропагандой, засылает за рубеж шпионов и убийц, и все это порождает страшную деморализацию, чувство неуверенности, страх перед завтрашним днем. Фашизм губительно сказывается на судьбах многих героев романа. И не всегда в такой прямой форме, как это случилось с Гиаксой, Грабшейдтом и Тифенбрукером, которые были уничтожены гитлеровским террором или погибли в мужественной борьбе с фашизмом. Почти все смерти, все самоубийства и человеческие катастрофы в романе, даже, казалось бы, имеющие сугубо приватные и бытовые мотивы, в конечном счете восходят к своей зловещей первопричине — «преступной эпохе» фашизма.

В этом смысле сквозной мотив, проходящий через весь роман, мотив «охоты на сурков» приобретает обобщающее, символическое значение. Это относится и к той (видимо, реальной) охоте, во время которой брат убил брата,— «вполне возможно, история Каина и Авеля». И к той, может быть, призрачной, привидившейся больному воображению героя охоте, которую ведут Крайнер и Мостни неведомо, каким оружием (с фотоаппаратом или с ружьем?), и неведомо, на кого (на сурков или на антифашиста Треблу?). Но, с другой стороны, не тождественны ли эти молодые люди с невинными штативами и игрушечными духовыми ружьями другим «охотникам на сурков», тем уже нисколько не призрачным молодчикам, говорившим по-немецки с саксонским акцентом («один блондин пепельный, другой — соломенно-желтый» — те же внешние приметы, что у Крайнера и Мостни), которые убили инженера Формиса и лишь по счастливой для него случайности упустили редактора Вигошинского?

В мире, с которым столкнулся Альберт Требла в эмиграции, в каждом человеке ему видится загадка: кто он — затаившийся, переодетый «охотник» или, возможно, не подозревающий о грозящей ему опасности «сурок»? Для безмятежных и доверчивых повсюду расставлены силки и засады. И хотя иногда символический мотив «охоты на сурков» выражает в романе преломленное через сознание героя, искаженное чувством страха представление о жизни, вместе с тем он несет в себе объективное содержание, передавая реальное состояние общественных связей в «преступную эпоху» фашистского террора и человеконенавистничества.

В «Охоте на сурков» Бехер застал своего героя на распутье. Читатель видит Треблу в период вынужденного бездействия, в одиночестве, вне борющегося коллектива. Связи его с организованным антифашистским движением — по крайней мере в данное время — оборваны. Кризисное состояние, в котором он находится, проявляется то в галлюцинаторных приступах, то в безудержных оргиях чувственности. И однако, хотя Требла и придавлен тяжестью испытаний, он все же отнюдь не сломлен ими. То чувство социальной справедливости, которое является его нравственным императивом, лично ему, барону по происхождению, не сулит никаких выгод, скорее напротив, но именно это чувство привело его в ряды рабочего движения, в тюремную камеру, наконец, в эмиграцию. Он и здесь остается верен своим убеждениям и непримирим в своей ненависти к фашизму и милитаризму. Без малейших колебаний отклоняет он мировую, предлагаемую нацистами.

Он мог бы, конечно, и после этого, опираясь на голландского дельца тен Бройку, устроить себе жизнь более спокойную и комфортабельную. Но никакие соображения столь явной выгоды не способны направить Треблу по такому пути. Тен Бройка с его сытым эгоизмом, потребительской алчностью и самодовольным чванством нувориша, с его злобным страхом перед всякой бескорыстной идейностью является для Треблы концентрированным выражением ненавистного ему духа буржуазности. И по мере того как он все ближе распознает тен Бройку, в Требле накапливаются все большие гнев и отвращение, и пощечина (почти симво-

лическая, почти невесомая!) оказывается закономерной развязкой их отношений.

Более строгому суду подвергает своего героя У. Бехер в романе «Экс-казино Вильяма» («William's Ex-Casino», 1973). Это роман о гражданской несостоятельности героя в час решающего испытания.

Швейцарец Хитч Кандриан, художник с международной известностью, человек левых антифашистских убеждений, проводит в 1961 г. с семьей лето в Ницце. Внезапная болезнь родственницы вынуждает жену и сына временно покинуть его, и он остается один в городе, раскаленном июльской жарой и политической лихорадкой, которую переживает Франция в связи с войной в Алжире и террором ОАС. В Ниццу приезжает депутат от Орана, социалист Диф Хафиз Бен-Джеллул, посредник и доверенное лицо обеих сторон в происходящих между правительством де Голля и Национальным фронтом освобождения Алжира мирных переговорах, и игрою случая Кандриан оказывается свидетелем подготовки оасовскими террористами покушения на него с целью сорвать переговоры. «Герой на отдыхе» догадывается о смысле наблюдаемых им подозрительных фактов и полон желания вмешаться, поставить в известность полицию, спасти Бен-Джеллула, но по разным причинам (неожиданная встреча с женщиной, любимой в юности, и возобновление давнего романа, физическая травма, ограничивающая подвижность и активность Кандриана, недоверие к местной полиции, наконец, советы хозяина гостиницы не преступать правила поведения «нейтрального иностранца») он медлит, действует нерешительно и в итоге дает преступникам выполнить их замысел.

Хитч Кандриан — это, в общем, тот же Франц Зборовский, тот же Альберт Требла, но история и автор вместе с ней предъявляют к герою все более настойчивые требования, и все менее он им удовлетворяет. Ему инкриминируется пассивность, нейтрализм, невмешательство, отход на позиции «частной жизни посреди мировой гражданской войны XX века». Впрочем, все это скорее показатель возрастающей активности идейно-политических позиций самого Ульриха Бехера, нежели объективное свидетельство о направлении процессов, происходящих в среде европейской интеллигенции.

В романе «Экс-казино Вильяма» ретроспекция играет меньшую роль, чем в предыдущих романах Бехера. Современный план, время вспоминания занимают доминирующее положение. Именно в этом пространстве развертывается динамичная, напряженная фабула. Она носит (правда, в модифицированном виде) детективный характер: интерес читателей прикован не к разгадке тайны совершенного преступления (как это обычно бывает в детективе), а к наблюдению за неотвратимым ходом преступления подготовляемого.

В 1973 г., одновременно с «Экс-казино Вильяма», появляется еще один роман У. Бехера — «Профиль» («Das Profil»). Если в предыдущих романах прослеживались ясно прочерченные фабульные линии, если в них отчетливо наличествовала некая идейно-тематическая доминанта и сюжетные мотивы выстраивались в определенном иерархическом порядке, то роман «Профиль» написан как бы с целью сказать сразу все обо всем, произвести расчет со всеми темами и испробовать одновременно все наиновейшие формы повествовательного искусства. Критики[29] иногда и раньше усматривали в прозе Бехера черты, которые давали им основание говорить о «барочном стиле». В романе «Профиль» отсутствие организующего, дисциплинирующего начала сказалось особенно сильно.

Это — политический роман, и притом свидетельствующий о неизменно прогрессивных и достойных безусловного уважения взглядах автора, который, как и прежде, ненавидит фашизм и милитаризм, ФБР и ЦРУ, горячо симпатизирует борьбе за мир и социальный прогресс, революционному и национально-освободительному движению во всем мире,

[29] Например, Арнольд Кюнцли («Die Kultur», 15 Dezember 1959, S. 5), Вольфганг Нагель («Neue deutsche Hefte», 1969, N 3, S. 74), Дитер Бахман («Die Weltwoche», 1972, N 48, S. 37).

и т. д. Эту программу писатель излагает устами своего героя, американского журналиста Дениса Хаундрена (преемника Франца Зборовского, Альберта Треблы и пр.), который то в трезвом виде, то во хмелю произносит нескончаемые монологи, застольные спичи, стихотворные импровизации и т. д. Его длинные речи и краткие реплики составляют основное содержане романа: Хаундрен разоблачает связи американских монополий с германским фашизмом, проклинает братьев Даллес и Комиссию конгресса по расследованию антиамериканской деятельности, излагает (хотя подчас в несколько странной интерпретации и с апокрифическими подробностями, но во всяком случае сочувственно) историю русской революции и КПСС, констатирует историческое вырождение идеалов американской демократии, идеалов Джефферсона, Линкольна, Уитмена, критикует послевоенную политику западных держав в Германии, высказывает веру в грядущее возрождение Акирема (анаграмма слова: Америка), когда во главе этой страны будет стоять демократически избранный президент индеец Ситтинг Балл (вождь племени Сиу) с тремя чрезвычайными советниками — Карлом Марксом, Зигмундом Фрейдом и Альбертом Эйнштейном [30].

Может показаться, что все это носит сознательно пародийный характер, что в речах Хаундрена заключена злая издевка над распространенными в среде левой демократической интеллигенции Запада политическими идеями. Но это не так. Идеи эти близки и дороги автору, он солидарен с Хаундреном, хотя извергающийся словесный поток озадачивает окружающих отсутствием логики, неожиданностью переходов, сумбуром и невнятицей. Правда, этот хаос в речах и поступках Хаундрена находит естественное объяснение в том, что они произносятся и совершаются в процессе все прогрессирующего опьянения, достигающего наконец состояния почти полной невменяемости. Но столь же хаотично развертывается и действие романа в целом. Его нельзя предвидеть, оно слагается из неожиданных происшествий, экстравагантных и ничем не мотивированных действий и ситуаций, многие из которых имеют, однако, значение подлежащего разгадке ребуса.

Однако главный ребус в романе связан с соотношением его двух главных героев: художника по прозвищу Альтдорфер, запечатлевающего на своих полотнах апокалипсис фашистско-термоядерной эпохи, и публициста Дениса Хаундрена. По идее автора, это две разные ипостаси одного лица (подразумевается — вплоть до портретного и биографического сходства — Георг Гросс). Это художник в двух проекциях: Альтдорфер — не знающий компромиссов революционер в сфере творчества и одновременно в общественной жизни и в быту благонамеренный гражданин своего государства, боязливый и законопослушный семьянин и налогоплательщик, подчиняющийся власти официальных условностей; Хаундрен — его второе, раскрепощенное «я», обычно стремящееся себя не обнаружить, но в данной ипостаси позволяющее себе быть самим собой — в быту и в общественно-политических воззрениях.

Этот сам по себе серьезный и значительный замысел не находит в романе «Профиль» достаточно убедительного пластического воплощения. Избыток творческой энергии, неподдающийся расчету и обузданию темперамент приводят к хаосу перебивающих и вытесняющих друг друга мотивов и тем. Последний роман Ульриха Бехера, который он, возможно, с излишней поспешностью опубликовал, воспринимается скорее как одна из черновых редакций, заставляющая с интересом ждать более зрелых и гармоничных плодов творческого развития писателя.

---

[30] U. B e c h e r. Das Profil. Reinbek bei Hamburg, 1973, S. 144.

Глава семнадцатая

ВОЛЬФГАНГ КЕППЕН

В начале 50-х годов в ФРГ один за другим вышли три романа Вольфганга Кеппена — «Голуби в траве», «Теплица», «Смерть в Риме», принесшие ему мировую известность. Однако в самой Западной Германии романы эти были встречены скорее настороженно и недоброжелательно. Кеппен с самого начала слыл «неудобным» писателем: подобно Кетенхейве, герою «Теплицы», он был «вирусом беспокойства», «крупинкой соли» в затхлой атмосфере обывательского равнодушия. Его произведения резко контрастировали с общей духовной ситуацией ФРГ 50-х годов — они будоражили, они апеллировали к совести западногерманского бюргера, всех тех, кто старался вытеснить из памяти, предать забвению времена фашизма. Кеппен принадлежал к тем демократически настроенным писателям-антифашистам, которые были крайне разочарованы послевоенным развитием Западной Германии, с тревогой наблюдали за начинающимся процессом реставрации: вместе с растущим «просперити» в стране на долгие годы определяющими тенденциями политической жизни становились милитаризация и реваншизм. На этом фоне литературная деятельность Кеппена была, по справедливому замечанию западногерманского критика С. Райнхардта, «одной из важнейших контрпозиций» [1].

Кеппен ощущал себя свидетелем, обязанным сказать правду о пережитой катастрофе, о безумии и варварстве, о чудовищных заблуждениях немцев, правду, которая должна была стать предостережением. Он был одним из первых писателей ФРГ, кто с такой искренней тревогой и такой разоблачительной силой заговорил об угрозе, которую таили невырубленные корни нацизма в общественной и политической жизни ФРГ. Одним из первых, кто с гражданской непримиримостью и беспощадностью сатирического гнева обрушился на реакционные круги западногерманского общества, увлекавшие страну на чреватый новыми катастрофами путь.

1

Вольфганг Кеппен (Wolfgang Koeppen) родился в 1906 г. в Грейфсвальде, детство его прошло в Восточной Пруссии, на Мазурах. После гимназии он изучал философию, театроведение, историю литературы, много путешествовал, объездил Италию, Францию, Нидерланды. Он пробовал свои силы в театре, был актером, помощником режиссера; потом обосновался в Берлине, мечтал пойти в только что созданный тогда театр Пискатора, но Герберт Йеринг, оценивший его дарование, пригласил его в газету «Берлинер Берзен-курир», где он работал до 1934 г., когда неугодный фашистским властям орган печати перестал существовать. Кеппен писал репортажи, рецензии на спектакли, фильмы и книги. Это был единственный период в его жизни, когда он имел постоянную, «штатную», работу.

В Берлине Кеппен много общался с писателями, художниками, актерами, журналистами. «Старый брехтианец», еще в гимназии увлекавший-

[1] S. Reinhardt. Politik und Resignation. Anmerkungen zu Koeppens Romanen.— «Text + Kritik», H. 34, 1972, S. 38.

ся «Барабанами в ночи» и «Ваалом», он знакомится с Брехтом. В эту же пору Кеппен становится завсегдатаем берлинского «Романского кафе», где собиралась художественная интеллигенция. В эссе «Кафе» («Ein Kaffeehaus», 1965) он метафорически воспроизводит историю и жизнеощущение немецкой интеллигенции этого периода, трагедию людей, на которых обрушился ужас нацистского террора. «Романское кафе» предстает в этом эссе (занимающем четыре страницы и состоящем из одной фразы) как символ творческого духа, как обетованная земля немецкой культуры, где сконцентрированы ее традиции, где живет дух свободы. И вот разом все сметено, словно смерч пронесся над старым берлинским зданием — смерч нацизма: «... посетители кафе рассеялись по всему свету, или были посажены в тюрьмы, или убиты, или покончили с собой, или покорились...» Для Кеппена как художника и человека фашизм означал гибель всего живого, был равнозначен смерти: «...и я знал, что я умер, в это время, в эти годы, хотя я и не был повешен, или убит или сожжен...» Это трагическое жизнеощущение навсегда определило характер мышления и творчества писателя.

Кеппен рано начал писать. Шестнадцати лет он послал Курту Вольфу, издателю экспрессионистов, свои стихи, проникнутые настроениями романтического бунтарства, однако тот вернул их. Многие из написанных Кеппеном в юные годы статей, заметок были напечатаны в прессе [2].

В 1934 г. Кеппен выступил со своим первым романом «Несчастная любовь» («Eine unglückliche Liebe»), который Герберт Йеринг назвал тогда «шедевром прозы, обещанием художника, великолепной книгой» [3]. Другой критик, «коричневого» толка, заявил, что автора надо за эту книгу отправить в «трудовой лагерь» [4]. Через год появился второй роман — «Стена шатается» («Die Mauer schwankt»), в 1939 г. переизданный под названием «Долг» («Die Pflicht»). Писал его Кеппен в Голландии, куда уехал вскоре после прихода Гитлера к власти. Там же был написан и еще один роман, рукопись которого пропала. Больше Кеппен в годы фашизма не опубликовал ни строки.

2

Первые романы Кеппена уже дают весьма точное представление как об особенностях его творческой манеры, его взгляда на действительность, так и о характерных противоречиях его мировоззрения. В то же время— и это важно подчеркнуть — произведения довоенной и послевоенной поры, вышедшие из-под его пера, несопоставимы по художественному уровню, по степени зрелости мысли.

Сюжетную основу первого романа составляет история любви юноши Фридриха к актрисе второразрядного варьете Сибилле. Любовь эта, безграничная и тоскливая, заставляет героя колесить по свету, переезжать через границы, метаться по «чужим странам», чтобы увидеть возлюбленную, встретиться с ней хотя бы на короткое время — без надежды на взаимность.

Действие предположительно происходит в начале 30-х годов, хотя конкретных примет времени в романе нет. Фридрих прибывает из Германии в «город на озере» (напоминающий Цюрих), где Сибилла расположилась вместе с труппой бродячих актеров-эмигрантов, преимущественно русских. С самого начала передается атмосфера крайнего одиночества, неуютности жизни, несбыточности надежд. Фридрих чувствует себя в этом городе абсолютно чужим, ненужным, осознает, что приехал напрасно, что «совершил ошибку».

---

[2] Составить представление о характере его ранней публицистики и критики почти невозможно — автор отказывается давать сведения о том, что, где и когда публиковал, а его биограф Кристиан Линдер отмечает, что собрать работы тех лет оказалось непосильной задачей (K. L i n d e r. Auswahlbibliographie zu Wolfgang Koeppen.— «Text + Kritik», H. 34, 1972).

[3] Цит. по: «Akzente», H. 1, 1972, S. 44.

[4] Там же.

Мысленно он возвращается к истории своих отношений с Сибиллой, их знакомства, когда он, юный и одинокий, без средств к существованию, встречает эту девушку и без памяти влюбляется в нее. С того момента он несет любовь как крест, воспринимает свое чувство как рок: Сибилла — он убежден в этом — определена ему судьбой. Героиня романа предстает то как воплощенное очарование и нежность, то как демон, исчадие ада. Она отказывает Фридриху в ласке, хотя позволяет любить себя всякому: «...чужие, случайные люди могли обнимать Сибиллу», ему же это запрещалось. Ему было позволено лишь покорно служить ей, ухаживать за ней, когда она больна, подавать ей «чай и суп».

Сцены юности героя, его работы на заводе, его полунищенского быта вызывают ассоциации с мотивами Кафки: та же атмосфера смутного отчаяния, неясности, какой-то необъяснимой внутренней напряженности. Фридрих боится слепящего белесого света ламп в цехе, где он работает ночью один, ему страшно среди этого моря огней, утром он приходит в свое убогое жилище, снова один, как перст, в пустоту, в ожидание какой-то смутной угрозы.

Выходец из мелкобуржуазной среды, Фридрих испытывает неодолимое влечение ко всему, что противостоит буржуазному началу,— коллизия, которую переживают едва ли не все кеппеновские герои. Юноша ощущает склонность «ко всему цыганскому», его, словно Алеко, притягивает «цыганский табор» — бродячие актеры, среди которых живет Сибилла. Она и воплощает в его представлении эту свободную стихию, несвязанность, неподвластность нормам буржуазного общества.

Одиночество предстает здесь как непреодолимое, исконное человеческое состояние. Героя и героиню разделяет «стеклянная стена», и эта неоднократно повторяющаяся метафора точно выражает суть романа — мысль о разобщенности или, говоря современным языком, о неконтактности, некоммуникабельности.

Та же незримая «стеклянная стена» отделяет Фридриха от остальных людей. Он мечтает о торжестве добра, о теплоте человеческих отношений. На миг, словно видение, мелькает перед его глазами картина таких идеальных отношений: в поезде его случайные попутчики, молодые матросы, бережно и целомудренно держат на коленях спящую девушку, невесту их товарища. Это зрелище западает в душу восприимчивого Фридриха как воплощение чистой любви, осуществленной идеи добра. Ведь и он не помышляет о том, чтобы добиться возлюбленной силой, ибо не желает «счастья победителя, завоеванного ценой уничтоженного достоинства другого человека»; он готов ударить всякого, кто осмелился бы дать ему такой совет, он помнит всегда: «Она не вещь, она человек». В этом уважении к человеческому достоинству, к личности — гуманистический смысл романа. Нащупанная уже тогда, остропрочувствованная писателем тема человеческого одиночества таит в себе, хотя и не оформленный пока, элемент будущей яркой социальной критики.

В художественном отношении «Несчастная любовь» — это проба пера, несущая на себе печать таланта, но в то же время и неопытности автора. Однако уже здесь по эмоциональной напряженности прозы, «избыточной» образности и метафоричности, пристрастию к символике угадывается будущий Кеппен. Обращает на себя внимание точность композиционного построения, редкая для начинающего писателя.

В романе «Стена шатается» возникают некоторые сходные мотивы и характеры. Действие происходит в период первой мировой войны,— метафорическое название откликается на эту эпоху крушения и ломки старого: стена старого мира расшатана, дает трещину, а вместе с ней близок к краху «буржуазный век».

Герой романа, архитектор Иоганнес фон Зюде, «еще очень молодой человек порядочных трезвых убеждений», обладающий в то же время особым «взглядом художника»,— выходец из старой, верной прусским государственным устоям чиновничьей семьи. Он с детства привык почитать понятие «долг»; служение долгу представляется фон Зюде, следую-

щему семейной традиции, едва ли не высшей формой нравственности. И все же молодой архитектор — уже не тот беспрекословный исполнитель приказов, какими были испокон веку другие представители этого семейного клана. В его размышления о долге закрадывается какое-то сомнение, которое можно определить как назревающее в нем желание конкретизировать содержание этого понятия. К концу романа герой приходит к выводу, что само по себе это понятие не заключает в себе никакой ценности, и смысл может придать ему только достойное содержание. Впрочем, забегая вперед, надо сказать, что «высший смысл» долга так и остается расплывчатым, до конца не проясняется.

Фон Зюде воплощает характерное для других персонажей Кеппена противоречие между устоявшимися жизненными нормами и стремлением вырваться в непривычные и неизведанные сферы. Иоганнес фон Зюде мечтал стать художником, однако, следуя воле отца, приобрел «солидную» профессию архитектора. В романе, таким образом, намечается распространенный в литературе конфликт между буржуазным существованием и творчеством.

Стремясь оторваться от привычных форм жизни, фон Зюде, подобно Фридриху, едет в некую «южную страну». Возникает прямая аналогия между положением в фашистской Германии и ситуацией в этой вымышленной стране. И здесь и там господствуют террор, атмосфера недоверия, страха и ненависти: «Ты знаешь, о чем шепчут здесь за занавешенными окнами... когда обсуждают дела правящих и те беды, которые они несут с собой? ... На людях — ни одного откровенного разговора, ни одного открытого лица. Выражение лиц сразу становится безразличным, делают вид, будто идут по своим делам. И все же, живее, чем собственная жизнь, вкус крови на языке каждого, кто подумает об умерщвленных, о забитых и униженных...»

Герой знакомится во время путешествия с людьми, каких не встречал прежде. Это «заговорщики», стремящиеся «отменить порядок», «нарушающие покой». Среди них — молодая девушка Орлога. Она полна антибуржуазного пафоса, пылает ненавистью к богачам, к людям, которые озабочены своим «золотом», но никогда «не спрашивают о жизни и воле народа». Мысленно герой ощущает себя рядом с Орлогой и ее товарищами, но его, как и Фридриха от окружающих, отделяет от этих людей незримая граница, перешагнуть которую он не в состоянии.

Роман проникнут настроениями смутного антибуржуазного протеста, расплывающегося в романтической патетике. Кеппен выступает здесь, как, впрочем, и повсюду в своих произведениях, в защиту слабых, преследуемых, угнетенных. Однако выраженные в романе позитивные представления чрезвычайно зыбки, размыты нечеткостью мысли самого автора [5].

Роман «Стена шатается» был последним, что написал Кеппен в 30-е годы. И хотя в его творчестве после 1945 г. слышны отголоски прежних мотивов, Кеппен, каким он предстает в романе «Голуби в траве»

---

[5] Исследователи Р. Хинтон Томас и Вильфрид ван дер Вилл справедливо видят в этом романе следы экспрессионистских настроений; о них говорит и лексика — «великий перелом», «великий поворот мира», «юное время» и т. д. Те же исследователи, однако, находят здесь и отзвуки мотивов национал-социалистского «искусства», «консервативно-реакционную» фразеологию, свидетельствующую о влиянии Ницше,— «штурм варварских орд», «соблазн хаоса», «ценности рождаются в боях» и т. д. (R. H. Thomas, W. van der Will. Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft. Stuttgart, 1969).

Конечно, использование речевых оборотов, характерных для литературы и прессы того времени, еще не свидетельствует само по себе об идейных заимствованиях. Как нам представляется, правильнее, говоря об этом романе, выделять в нем анархистские мотивы, настроения бурного романтического протеста против буржуазности, сочетающиеся с весьма расплывчатыми и туманными идеалами защиты угнетенных. Тем не менее отказ писателя от послевоенного переиздания романа свидетельствует о том, что он сознает возможность такого рода интерпретации и полностью отказывается, «дистанцируется» от провозглашенных им здесь идей.



Суперобложка однотомника избранных произведений Вольфганга Кеппена с портретом автора.

Штутгарт

(1951),— это, по существу, уже писатель другой темы, пишущий на ином, неизмеримо более высоком идейно-художественном уровне. Произведения послевоенной и довоенной поры отделены друг от друга не просто шестнадцатью годами молчания автора,— между ними пролегла целая эпоха, изменившая сознание художника, наложившая отпечаток на его мировоззрение, стиль, образы.

3

В романе «Голуби в траве» («Tauben im Gras») возникает впечатляющий образ западногерманской действительности первого послевоенного периода. Структурно он складывается из множества параллельных эпизодов, происходящих в оккупированном американцами Мюнхене, и охватывает один день 1948 г.: в начале романа «колокола звонили к заутрене», в конце — «часы на башне бьют полночь».

Город еще не успел залечить раны, нанесенные войной, а уже зловещими ростками проступает прошлое — расовые предрассудки и ненависть к инакомыслящим, тоска по сильной руке и «старым добрым временам». Дух прошлого кажется неистребимым, настойчиво лезут из всех щелей остатки коричневого «рейха», и смутно, но ощутимо возникает угроза новой бойни, новой бесчеловечности, грядущей катастрофы — «Над городом шли самолеты — птицы, предвещающие несчастье. Как гром и град, был грохот самолетов, как гроза. Гроза, град и гром, днем и ночью, то рядом, то вдалеке, учебные вылеты смерти, глухой гул, содрогания, воспоминания на развалинах. Бомбовые люки еще были пусты». Слово «еще» звучит зловещим предостережением. Это обращение к человеческому разуму, апелляция к совести и чувству ответственности — использовать «передышку» для того, чтобы направить страну по новому пути.

Однако мало кто из персонажей романа способен сделать выводы из прошлого. Большинство покорно и бессмысленно бредет навстречу неясному, темному будущему — жители послевоенного Мюнхена, солдаты американской армии, белые и негры, старики и дети, актеры, писатели.

мелкие буржуа, темные дельцы. Они бездумно гонятся за лихорадочным темпом возвращающегося к жизни большого города — люди, для которых главной фигурой становится «Меркурий с полным кошельком». В атмосфере лихорадочной деловитости, начинающегося коммерческого оживления нувориши скупают ценности, лавочники спешат надуть своих клиентов, мошенники обирают посетителей злачных мест.

Словно «голуби в траве» (слова Гертруды Стайн), подвергаясь опасности попасть в «силки птицелова» и угодить к мяснику, порхают они, «гордясь своей вымышленной, ничего не дающей, кроме нищеты, свободой». Так интерпретируется — устами писателя Эдвина — смысл метафорического заглавия романа. Образ этот близок мироощущению самого Кеппена — не случайно эпиграфом к следующему роману «Теплица» он сделал слова Гарольда Никольсона о «людских умах и сердцах», которые бьются, «подобно беспомощным коноплянкам в силках».

И все же, хотя внешне поступки кеппеновских персонажей кажутся бессмысленными и случайными, каждая из судеб здесь обусловлена вполне конкретными историческими обстоятельствами — и в этом наиболее заметно то развитие, которое проделал Кеппен со времен «Несчастной любви», где фигуры существовали как бы вне связи с социальными и политическими реалиями. Герои романа «Голуби в траве» — порождение своего времени, люди, несущие на себе неизгладимую печать национальной трагедии: писатель Филипп, разучившийся писать под влиянием пережитой катастрофы, потерявшей веру в себя и людей; эмигрантка Генриетта, спасшаяся в Америке от фашистского концлагеря и не желающая возвращаться в Германию; обывательница фрау Беренд, томящаяся по «старым добрым временам»; носильщик Йозеф, переживший две мировых войны и не знающий, «что дальше». Жизнь этих людей изуродована, деформирована фашизмом и войной, миром, где господствуют предрассудки, жажда наживы и ненависть. И все они одиноки, «некоммуникабельны»,— прежний кеппеновский мотив «стеклянной стены» обретает здесь, однако, более четкий социальный смысл: этих людей разъединил античеловечный дух «рейха», теперь их разъединяет корысть, погоня за наживой, дух конкуренции.

Как и в предыдущих романах, действительность вступает в сильнейшее противоречие с мечтами и надеждами героев. Негр Вашингтон мечтает о мире, где будет царить справедливость, где не будет табличек «только для белых». Однако его трагическая гибель воплощает несбыточность мечты о гуманности и справедливости. Ни один из героев романа не знает, как осуществить свои мечты и надежды, как, наконец, просто устроить свой послевоенный быт. Больше других эти растерянность и отчаяние воплощает Филипп — фигура художника, исчерпавшего себя, не знающего, о чем поведать миру: «Филипп не знал волшебного слова. Он забыл его. Ему нечего было сказать». И всемирно известный «лауреат» Эдвин (прообразом его считается Т. Элиот) с его идеей европейского духа тоже потерял способность понимать мир, и уж он, конечно, тоже не знает, где искать выход.

Судьбы персонажей романа, многие из которых не ведают друг о друге, переплетаются и скрещиваются: люди встречаются в оживленном уличном потоке, в потоке жизни, сталкивающей и разъединяющей их. Эти параллельность и синхронность действия находят отражение в структуре романа, который представляет собой монтаж из коротких главок-эпизодов — их около ста десяти. Сквозные нити — истории персонажей — сходятся и расходятся, создавая пеструю движущуюся картину. Между эпизодами существует ассоциативная связь. Начало почти каждой главки — чисто иронически — повторяет конец предыдущей. За этим внешним параллелизмом — глубокая внутренняя связь. Героев романа, спешащих неизвестно куда, охваченных лихорадочным возбуждением или унынием и тоской, сводит в едином уличном потоке стремительный ритм жизни большого города. В этом потоке оказываются рядом фатоватый писатель Эдвин в роскошном кадиллаке, простодушный Вашингтон в небесно-голу-

бом лимузине (цвет надежды), доктор Бехуде на велосипеде, солдат-негр Одиссей, улыбающийся победитель, и старый немец-носильщик Йозеф; красный свет преграждает путь Эмилии, жене Филиппа, спешащей к старьевщику, чтобы продать последние оставшиеся от былой роскоши вещи, и Мессалине, огромной мужеподобной женщине, супруге процветающего модного актера Александра, как бы воплощающего реставрацию. Они встречаются в шумном хаосе улиц, не подозревая о существовании друг друга, и все же связанные общей судьбой — судьбой Германии, поверженной и переживающей возрождение старого.

В текст вмонтированы газетные заголовки, короткие информационные сообщения, лозунги, которые или диссонируют с содержанием, или заостряют, дополняют его. Часто они встраиваются по принципу контраста, подчеркивая ненадежность и зыбкость мира, создавая своего рода политический фон и выполняя важную функцию обобщения. С описанием послевоенной обывательской суеты контрастирует, очуждая изображаемое, фраза о готовящихся взлететь в небо бомбардировщиках: «Они опять были дома, они возвращались в строй, задевали и отпихивали друг друга, хитрили, хлопотали, трудились, строили, обзаводились семьями, зачинали детей, сидели все в той же пивной, вдыхали знакомый запах, наблюдали за жизнью квартала... В Европе размещены сверхмощные бомбардировщики».

Для этого романа характерно широкое применение стилевых средств кинематографа (Альфред Андерш говорит о «глазе кинокамеры»[6], которым пользуется Кеппен): монтаж, постоянная смена «угла зрения» и дистанции к изображаемому, синхронная передача действия. При этом эпическое повествование от третьего лица, авторский комментарий сочетаются с внутренним монологом, к которому особенно охотно прибегает Кеппен. Он считает, что этот прием наиболее «соответствует нашему восприятию, нашему сознанию, нашему горькому опыту».

Кеппен мастерски пользуется техникой, элементы которой почерпнуты им у Деблина, Джойса, Дос Пассоса. Напоминающие манеру Джойса ассоциативные перечисления, нанизывание существительных, глаголов, целых частей фраз, объединение их в длинные комплексы стилистически соответствуют передаваемому в романе настроению лихорадочно бегущего потока жизни, текучести времени, напряженности, тревоги. Как и у Джойса в «Улиссе», действие сконцентрировано в пределах одного дня, ограничено пространственными рамками одного большого города, где сталкиваются, скрещиваются человеческие судьбы, где картина, сложенная из мозаичных деталей, передается через восприятие различных персонажей. В какой-то мере ощущается и сходство с романом Деблина «Берлин, Александерплац». И все же этот роман — а последующие в еще большей степени — со всей отчетливостью подтвердил, что Кеппен учился не только у Джойса, Деблина и Дос Пассоса, но и у великих реалистов прошлого, в частности у русских — у Достоевского, которого он чрезвычайно высоко ценит.

Роман «Голуби в траве» заключал в себе не только сигнал опасности, но и таил еще робкую надежду на то, что будущее все же будет мирным, достойным человека, надежду слабую, тускло мерцающую сквозь частокол человеческих трагедий, на фоне четко обозначившейся угрозы — «время дорого, оно лишь промежуток...» В «Теплице» («Das Treibhaus», 1953) на смену этой робкой надежде приходит отчетливый скепсис, общая интонация романа более напряженная, более драматическая.

Местом действия становится Бонн — его улицы и дома, коридоры и залы бундестага, редакции газет, кабинеты политиков. Перед нами в точных и ярких красках оживают политические будни Федеративной республики, уже вполне определенно и недвусмысленно ставшей на путь ремилитаризации и реванша. На сей раз это уже не намек, а трезвый

---

[6] Alfred Andersch. Choreographie des Augenblicks.— «Texte und Zeichen», I, 1955, S. 251—256.

анализ боннского политического курса. С большой художественной выразительностью передан климат западногерманской столицы, атмосфера начинающейся эры потребления, забвения позорного прошлого и нового бряцания оружием.

Герой романа Кетенхейве по характеристике автора — «человек совести и, таким образом, источник всяческих неприятностей». Читатель знакомится с героем романа, депутатом бундестага от оппозиции, когда тот, сидя в роскошном экспрессе «Нибелунги», возвращается в свою боннскую квартиру после похорон молодой жены. Сидя в этом роскошном поезде, где «пахнет всеобщим обновлением и реставрацией», Кетенхейве мысленно переносится в недавнее прошлое, когда он, 39-летний человек, вернулся после разгрома фашизма из эмиграции на родину, чтобы «создать для нации новые основы политической жизни и демократической свободы». Однако вскоре он понимает, что тщетны его надежды на «обновление», что ему не выиграть битвы против возродившегося безумия: в Западной Германии снова властвует ненавистный ему дух милитаризма, снова заправляют генералы — «раковая опухоль на теле народа». В бундестаге предстоят дебаты о вооружении: «Игра опять началась. Старая игра? Старая игра». Эта зловещая «игра» означает новые войны и новые могилы.

В характере Кетенхейве отчетливо подчеркиваются и ставятся на первый план донкихотские черты — он друг униженных, человек, жаждущий добра, и он должен понести наказание за свою доброту и стремление помогать страждущим. Своим сочувствием к угнетенным, бесправным Кетенхейве весьма близок другим героям Кеппена — Фридриху, фон Зюде, особенно Филиппу. Но Кетенхейве в то же время первый из кеппеновских персонажей, кто стремится преодолеть свою пассивность, порицает себя за то, что «стоял в стороне». К тому же его «всегдашнее отвращение к злу» носит не абстрактный характер, как у Филиппа. Зло воплощено для Кетенхейве в боннской столице с ее «тепличным климатом», в котором нет «ни молодости, ни здоровья», где «все прогнило, состарилось», где все источает яд, все губительно для человека. Зло воплощено в милитаризме, в невыкорчеванном до конца нацизме, националистическом чванстве, в германской военщине, в политиках, возвращающих страну на старые рельсы. Он видит интриги внутри партий и парламента, оппортунизм своих коллег, фальшивый блеск фасадов, продажность прессы, ложь государственных мужей, цинизм, жажду наживы, отсутствие моральных принципов. Люди, которые его окружают, это сборище злых духов: журналист Мергентхайм, сделавший карьеру в нацистские времена и благополучно продолжающий свою деятельность в боннской теплице, Фрост-Форестье, интриган и циник, занимающий высокий пост, ничтожество Седезаум с его болтовней о христианстве и отечестве, обывательница фрау Пирхельм, разглагольствующая о «безопасности»,— все эти «бараны-вожаки, готовые снова увлечь за собой стадо на бойню». Особенно зловеща фигура Дерфлиха: набирающий силу на политической сцене владелец молочной лавки, циник, действующий с внешней благопристойностью, ловящий рыбку в мутной воде; от него «пахнет старым нацизмом», он стремится к «нацизму новому». Кетенхейве с ужасом наблюдает, как активизируются и наглеют все эти «ловкачи, стреляные воробьи процедурных вопросов, киты регламента», члены комитетов, похожие на игроков, сидящих за рулеткой,— только игра здесь ведется «на людей, на крупные суммы, на будущее».

В стилевой структуре «Теплицы» объединены, как и в предыдущем романе, повествование от третьего лица и внутренний монолог. Сложные ассоциативные цепи, метафорическая образность этой прозы, вся ее отрывочность, убыстренность пульса передают атмосферу лихорадочной возбужденности, тревоги, испытываемой героем, и искусственную взбудораженность, царящую в западногерманских джунглях и выдающую страх и неуверенность. Но в отличие от «Голубей в траве», где монтаж эпизодов воспроизводил фрагментарные картины жизни множества персона-

жей, в «Теплице» картина действительности передается через восприятие одного героя, преломляется через его сознание, ограничивается его углом зрения. При этом техника монтажа используется уже не столь активно — действие сконцентрировано вокруг судьбы Кетенхейве, потому здесь столь уместным оказывается внутренний монолог — средство углубленного и утонченного раскрытия душевного состояния героя.

Раздираемый противоречиями, герой воображает себя в разных социальных ролях, иронически примеривает разнообразнейшие жизненные маски. Выделенные курсивом в его внутренних монологах вставки, передающие это насмешливо-остраненное «примеривание» ролей, позволяют еще ярче, дифференцированнее показать неоднозначность его характера и в то же время обнажить ту зыбкость и ненадежность, с которыми связано существование человека в «боннской теплице».

Кетенхейве до конца не теряет способности наблюдать за собой со стороны, беспощадно оценивая свои поступки, жесты и даже мысли с точки зрения существующих общественных норм. Он с издевкой смотрит на себя глазами этого общества, представляет, как окрестила бы его пресса, какой заголовок придумал бы бойкий журналист, пытаясь придать афористичность своей речи. При этом Кеппен с блеском обыгрывает рекламные лозунги, официальную пропагандистскую лексику, расхожие газетные штампы, с помощью которых осуществляется ироническое отчуждение героя от воображаемых ролей. Выступая в бундестаге, Кетенхейве мысленно называет себя «героем экрана»; заказывая бутылку вина — «великим пьяницей»; познакомившись с юной Гердой — «другом детей»; узнав, что его хотят отправить в Гватемалу, чтобы избавиться от него,— «посланником, его превосходительством» и т. д.

Изображение в романе предельно субъективировано. Общая меланхолически-элегическая интонация соответствует мироощущению героя — оно трагично, причем трагедия Кетенхейве усугубляется неспособностью увидеть те силы западногерманского общества, которые могут противостоять «коричневой угрозе». И тем не менее такая сосредоточенность на его переживаниях, его внутреннем мире не препятствует созданию весьма многогранной картины боннской действительности, отражению вполне конкретных социально-политических явлений. В восприятии критически настроенного, разочарованного человека образнее, зримее предстает политический и нравственный климат ФРГ.

Содержащуюся в романе социальную критику делает более резкой и отчетливой и широкое использование приемов аллегоризации и метафоризации, которые усиливают сатирический характер изображения. Боннская республика предстает как большая теплица, политика — как непролазные джунгли, парламент — как цирк, депутаты — как клоуны или игроки в рулетку, и т. д.

Сатирически-гневное, яркое изображение боннской действительности делает романы Кеппена выдающимися художественными документами времени. Соотнесенность с политическими реалиями, придававшая ему абсолютную злободневность в начале 50-х годов, не снимает эффекта актуальности и в наше время, подтверждая художественную прозорливость и глубину ви́дения Кеппена. И, пожалуй, наиболее полно и глубоко эти качества раскрылись в романе «Смерть в Риме» («Der Tod in Rom», 1954), который по силе и беспощадности обличения остается одним из самых впечатляющих произведений литературы ФРГ.

На сей раз автор переносит действие в итальянскую столицу. «Вечный город» становится и вполне конкретным, и метафорическим фоном изображаемых событий: его древность, его «святые места» располагают к размышлениям о судьбах мира, о природе добра и зла, о войне и мире, прошлом и будущем, богатстве и бедности, справедливости и угнетении. Однако, хотя Рим и играет важную роль в судьбе едва ли не каждого из персонажей, все они, как и действие в целом, неразрывно связаны с Западной Германией.

Кеппен создает здесь строгую и точную композицию, которая соответствует его стремлению представить судьбы различных людей, встречающихся в Риме,— непосредственное действие охватывает всего несколько часов. Люди, которых автор сводит в «вечном городе», воплощают характерные социальные и политические группировки ФРГ.

Одной из центральных фигур Кеппен делает нацистского преступника, эсэсовского генерала Юдеяна, заочно приговоренного в Нюрнберге к смерти и скрывающегося от возмездия в одном восточном государстве, по заказу которого он закупает в Риме оружие. Юдеян, этот дух насилия, дух звериной ненависти, и сегодня оправдывает совершенные им массовые преступления. С садистским наслаждением вызывает он в памяти образы своих жертв, фотокадры, запечатлевшие нагих женщин на краю рва, груды мертвых тел, детей и стариков, сожженных в газовых камерах. Юдеян — палач, от него веет «трупным запахом», он воплощение всех ужасов, преступлений, всего чудовищного варварства нацизма: «сам он был смертью, грубой, подлой, неповоротливой, бездарной смертью».

Юдеян — фигура демоническая, чудовищно-гротескный символ, как и его жена Ева, «нордическая Эриния», мечтающая о возрождении «третьего рейха», о «тысячелетней империи», о германском господстве над всем миром. Юдеяна, которому она слепо поклоняется, Ева предпочитает видеть среди «павших героев», «мучеников» нацизма, нежели живым, но не обладающим прежней властью [7].

Рядом с Юдеяном и Евой — эпизодические, но впечатляющие фигуры других последышей гитлеризма: «гомункулус» Аустерлиц, отвратительный немощный старец, торговец оружием, продавец смерти, и генерал Тойфельсхаммер, ярый нацист, снова рвущийся к власти. Фанатичные в своей ненависти к человечеству, они предстают как устрашающая аллегория зла. И все же это живые фигуры, соотнесенные с реальной жизнью, реальными событиями. Их достоверность подтверждена самой историей Германии.

Если Юдеян — персонификация ненависти, разрушения и смерти, то его родственник Пфафрат, с которым он встречается в Риме,— личность подчеркнуто заурядная, лишенная всякой исключительности. Бывший «распорядитель финансов фюрера и участник нацистской говорильни», принадлежащий к кругам немецкой буржуазии, безоговорочно принявшей Гитлера, теперь снова у власти, «снова на коне»: он бургомистр, «отец города», он процветает, благоденствует. Таких, как он, множество; они проникли во все поры боннского государственного аппарата, заняли руководящие посты, они вновь определяют судьбы страны. Пфафрат — реальное, лишенное всякого демонизма, но оттого не менее зловещее дополнение к Юдеяну. Он лелеет надежду вернуть свояка в ФРГ — помочь бывшему эсэсовскому палачу «интегрироваться» в боннскую систему. Пфафрат вооружает Юдеяна уверенностью, что тот за свои «заслуги перед государством», за свой генеральский чин может требовать себе пенсию в Бонне — ведь речь идет о «верности и вере», о «предъявлении отечеству особого счета». Этот план полон чудовищного смысла: западногерманское общество созрело для того, чтобы принять «блудного сына», которому чудом удалось избежать петли.

Пожалуй, Пфафрат воплощает живучесть национал-шовинизма в еще большей степени, чем Юдеян. Связанный корнями с прошлым, он легко адаптируется в новых условиях. Юдеян, это слишком откровенное воплощение нацизма, погибает в конце романа; Пфафрат же, слегка «подпра-

---

[7] Характерно, что спустя почти полтора десятилетия другой западногерманский писатель, очень, кстати, высоко ценящий Кеппена, создал женский образ, близкий кеппеновской Еве Юдеян. Речь идет о жене полицейского Йепсена, матери Зигги, из романа Зигфрида Ленца «Урок немецкого»: тот же слепой фанатизм, та же жестокость и беспрекословная вера в фюрера и рейх, которая заставляет ее не щадить родных детей, бешено преследовать и травить собственного сына, пытающегося дезертировать из вермахта.

вивший» свои убеждения, умеющий держать нос по ветру, демагогически приспосабливающийся к любому, едва ощутимому политическому повороту, живуч. Образ этот глубоко реалистичен, он отражает точно подмеченную художником тенденцию политического развития ФРГ. Неистребимость Пфафратов подтверждает и юный отпрыск этого семейства Дитрих, многообещающий карьерист, вполне уютно чувствующий себя в обществе отца. Его мало тревожат нравственные проблемы, мысли о преступном прошлом. И даже Юдеян не очень смущает его: сегодня, пожалуй, дядюшка — не лучший козырь для карьеры, но расчетливый и беспринципный Дитрих уже точно прикинул, что недалеко время, когда такое родство окажется почетным. Дитрих предстает как символ возродившегося прошлого, тупого, рабского казарменного духа — «представитель порядка, государства и твердой власти». Юный Пфафрат и его папаша воспринимаются как прямые наследники Дидериха Геслинга из романа Генриха Манна «Верноподданный».

Однако молодое поколение немцев представлено в романе не только самодовольным и наглым карьеристом Дитрихом. Кеппена волнует будущее Германии, с тревогой вглядывается он в лица своих молодых соотечественников. Поколению «отцов», воплощенному в Юдеяне и Пфафрате, противопоставлены «сыновья»: Зигфрид Пфафрат, талантливый молодой композитор, порвавший со своей семьей, и Адольф Юдеян, не приемлющий насилия и ищущий утешение в католицизме.

В знак протеста против бесчеловечности родителей Адольф становится священнослужителем. Однако спасения не приносит и церковь,— юноша сомневается в том, действительно ли, надев одежду священника, он отмежевался от преступлений фашизма; ведь церковь, вспоминает он, была связана «с этой бандой убийц». Церковь не может дать духовной опоры человеку (мотив, сближающий роман Кеппена с произведениями Бёлля). Сомневается Адольф и в том, что единственным путем к осуществлению надежд может быть одиночество, отречение, бегство — путь, избранный Зигфридом.

Зигфрид — персонаж, наиболее близкий автору. Его можно считать главным героем этого романа. Описываемые здесь события, характеры, отношения представлены в значительной мере именно его глазами — через внутренний монолог Зигфрида, через прямое повествование от его лица. Зигфрид ненавидит все то, что воплощает Юдеян,— фашизм, войну, казарменный дух, муштру, угнетение, убийства, попрание человеческого достоинства. Он не может простить Юдеяну, Пфафрату, всему их поколению, что они «развязали войну и принесли людям ужасные страдания», превратили Германию «в страну тюрем, солдафонов и виселиц».

Зигфрид сродни другим излюбленным героям Кеппена, особенно писателю Филиппу из романа «Голуби в траве». Это тот же тип художника, который с болью ощущает диссонансы человеческих отношений, видит несправедливость, но не знает, как ей противодействовать.

Характер Зигфрида соткан из противоречий. Он любит Рим, потому что чувствует себя здесь чужеземцем. Скиталец, который «вечно в пути», эмигрант, странник, лишенный отчизны,— характерные фигуры в творчестве Кеппена. Зигфрид не может жить в Германии,— эта страна слишком связана для него с принуждением, насилием, преступлениями. Он, как и Кетенхейве, как и Филипп, безмерно одинок и мечтает о стране, которая могла бы быть ему настоящей родиной,— стране, где люди жили бы в «дружеском общении». Но он убежден, что такой родины ему не найти, и, стало быть, суждено оставаться бесприютным, «взволнованным зрителем». Он уже вжился в роль вечного странника, оседлость ассоциируется для него с творческим застоем, блуждания — с поиском. Он мечтает о свободе, но не знает, как ее обрести,— свобода предстает для него пока лишь как избавление от ненавистной с детства казармы, от пут нацистской идеологии.

Мотив человека, порвавшего с семьей, с окружением и избравшего артистический путь, многотрудный путь художника в мире коммерции,

расчета и подлости еще не раз повторится в литературе ФРГ — у Бёлля в романе «Глазами клоуна», у Носсака в «Деле Д'Артеза». Этот конфликт, многократно возникающий в мировой литературе, обрел в ФРГ особый смысл: как правило, за ним стоит разрыв с нацистским прошлым, расчет новых поколений с преступлениями отцов.

Зигфрид и Адольф — молодые немцы, внутренне не покорившиеся, не смирившиеся со злом и все же абсолютно пассивные, не признающие действия. Оба они как бы две ипостаси одного лица: Адольф — словно «кривое зеркало», в котором Зигфрид временами видит самого себя. Беседа двух героев в кафе, очень важная для прояснения идейного смысла романа (Адольф и Зигфрид говорят о судьбах Германии и немцев, о собственной вере и безверии, о музыке и церкви), может рассматриваться и как беседа Зигфрида с самим собой: «две души» героя как бы вступают в спор друг с другом.

Герой «Смерти в Риме» не верит ни во что, кроме музыки,— веру отнял нацизм. Зигфрид создает музыку, лишенную гармонии, противоречивую, как он сам, отражающую его представления о мире, отравленном отчаянием и страхом перед грядущей катастрофой. Он противится стремлению покровительствующего ему дирижера Кюренберга «причесать» его симфонию, придать ей более округлые и гладкие формы. Музыка для него — выражение всего ужаса мира, в котором были возможны газовые камеры и массовые убийства; это «близость к правде вещей, которая могла быть только нечеловеческой». Музыкальные сочинения Зигфрида — это «мятеж против окружающей его действительности», против «всего отечества», против войны, виновники которой — такие люди, как его родители.

Музыка Зигфрида издевается над убогими мещанскими вкусами Пфафратов и им подобных, оккупировавших партер, воображающих себя меценатами и ценителями искусства. Его музыка говорит об огромной потребности в дружбе, о горечи одиночества, но в ней нет радости, нет ликования жизни. Герои романа, которых автор мастерским композиционным приемом сводит в концертном зале, где исполняется симфония Зигфрида, по-разному воспринимают ее звучание. Ильза Кюренберг, жена дирижера, слышит в ней «мистический порыв», «тревожную жуть», смертельный страх,— потому-то, сознавая всю талантливость молодого композитора, она не принимает его творения. Злобные обыватели Пфафраты улавливают заключенную в этой музыке издевку, у Юдеяна она вызывает ненависть, как все, что ему неподвластно. Молодому священнику Адольфу чудится в этой музыке и его собственное растоптанное детство, отравленное нацистской школой, и цинизм, неверие. Но Адольф точно улавливает и другое — через эти звуки говорит «борющийся человек».

Зигфрид мечтает, что успех придет к нему с галерки, надеется, что его поймет и примет молодежь, рабочие, студенты, которым принадлежит будущее. Но галерка не приняла композитора,— она не услышала в его симфонии отзвуков жизни. Музыка Зигфрида отражает трагедию талантливого художника, не способного выйти за рамки отрицания. В том, как передается это жизнеощущение героя, трагический смысл его творения, угадывается известная связь с мотивами романа Томаса Манна «Доктор Фаустус», в центре которого — трагическая судьба гениального композитора, чье искусство холодно и безжизненно, неспособно служить человеку.

С мотивами творчества Томаса Манна этот роман сближает, впрочем, не только фигура художника, не только название, не только заключительная фраза, пародирующая финал знаменитой новеллы («Смерть в Венеции»), но и общая ироническая интонация, еще более горькая и мрачная.

И все же именно с фигурой Зигфрида, с его творениями связана в романе мысль об изменении, исторической перестройке, робко высказываемая и часто заглушаемая отчаянием надежда. Молодой композитор возлагает надежды на музыку: ей, быть может, суждено «со временем

содействовать великим переменам». Зигфрид с болью размышляет о судьбах немцев, их позорном прошлом, их будущем. Его не оставляет мысль о том, что «нужно объединиться против тех, у кого нет совести... против пфафратов, юдеянов и клингшпоров,— и, может быть, нам удастся изменить Германию?» Правда, он приходит к выводу, что «изменить можно лишь себя», что каждый должен нести ответственность лишь за себя одного. Все его внутренние сомнения, разъедающие его душу конфликты рождены конкретным опытом истории, опытом поколения; отпечаток этих терзаний несет на себе и его музыка. И все же именно в уста Зигфрида автор вкладывает слова, в которых звучит мысль о необходимости изменения: «Мы, сыновья, жаждущие иного образа жизни, должны бороться за него, хотя эта борьба и кажется нам безнадежной».

Стилистически «Смерть в Риме» близка к двум другим романам Кеппена: те же синхронность действия и широкое использование лейтмотивов, та же густая, метафорически насыщенная, ассоциативная проза, для которой характерны эмоциональная напряженность, яркая образность, пристрастие к символике. Своеобразие этой прозы составляет сочетание внутренней энергии и меланхолии, трезвого наблюдения и экспрессионистского экстаза, брызжущего темперамента и элегической медлительности, сухой деловитости и патетики.

В романах Кеппена — и это уже отмечала советская критика [8] — проступает заметная ограниченность взгляда писателя на реальность. Проявляется она, в частности, в неспособности художника увидеть и показать активные, живые, противостоящие реакции силы западногерманского общества. Его герои — Кетенхейве, Зигфрид — предельно изолированы, одиноки, они не находят и не ищут единомышленников.

4

«Смерть в Риме» — последний из написанных Кеппеном романов. В конце 50-х — начале 60-х годов он выступает с несколькими книгами путевых очерков. По манере и стилю, сатирически-очуждающему взгляду на действительность, способности замечать и воспроизводить мельчайшие детали и реалии повседневности, проникая в то же время в глубь явлений, очерки эти непосредственно связаны с романной прозой Кеппена — они написаны с позиций того же взволнованного и неравнодушного наблюдателя, искренне озабоченного состоянием человека в современном мире. Жанр путевого очерка оказался естественным, органичным для Кеппена,— его героями владеет жажда «перемены мест», беспокойство, все они презирают оседлый образ жизни, ощущают себя эмигрантами и чужеземцами повсюду, прежде всего у себя на родине.

Наиболее интересной, значительной по содержащемуся в ней социальному обобщению представляется книга очерков «Путешествие в Америку» («Amerikafahrt», 1959). За внешней разбросанностью эпизодов, отрывочностью впечатлений, несвязанностью отдельных картин и сцен отчетливо ощущается вполне определенный социально-критический замысел автора. Обилие наблюдений, точно подмеченных мелких деталей не вытесняет направляющей мысли художника,— внешне хаотическое воспроизведение потока жизни оказывается результатом вполне сознательного отбора, который уже сам по себе является моментом интерпретации.

Проблемы, которые занимают Кеппена-романиста, возникают и в его путевых очерках. За благопристойностью и благополучием американского образа жизни он видит глубокие социальные противоречия и конфликты. Правда, по сравнению с романами, особенно двумя последними, общая тональность путевых очерков гораздо мягче, здесь нет уже такой едкой сатиры — ведь речь идет не о немецком националистическом чванстве, не о реваншизме и милитаризме, которые являются главными объектами

---

[8] См. предисловие Р. Самарина к кн.: В. К е п п е н. Романы. М., 1972.

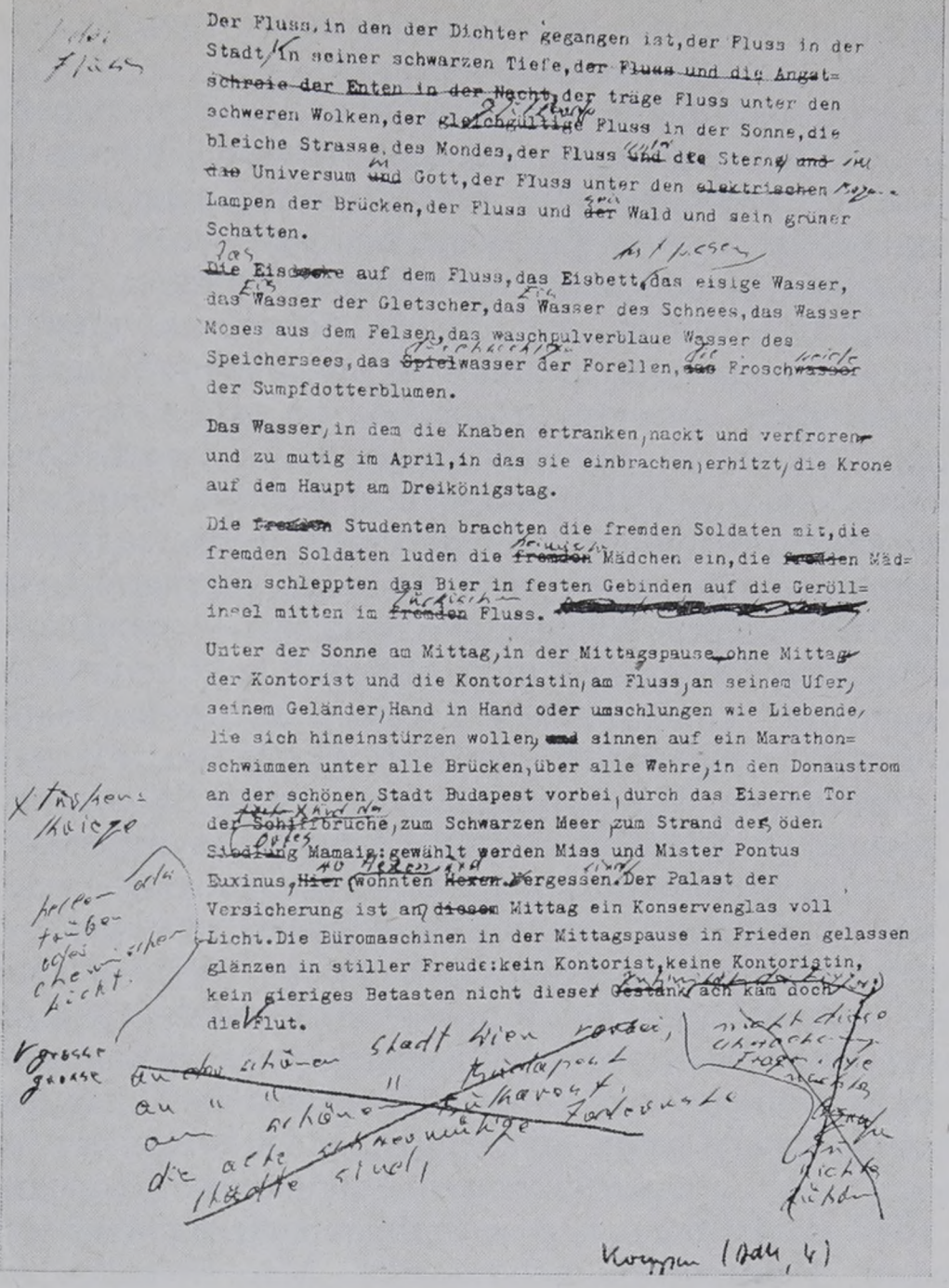
сатирического изображения у Кеппена. И тем не менее книга об Америке весьма критична и остра в своем разоблачении капиталистического общественного механизма.

В «Путешествии в Америку» Кеппен создает яркую мозаику, складывающуюся из отдельных сцен, точных наблюдений, импрессий, набросков, коротких эпизодов, зарисовок: техника, используемая в путевых очерках, как бы обнажает, нагляднее раскрывает структурную систему его романов. Он описывает уличную толпу, яркими мазками рисует прохожих, особенно охотно и живописно детей и подростков, школьников на прогулке, молодых девушек с их надменностью и загадочностью, дам в шляпках, на которых цветут сады. Он передает оживленность движения в американских городах, яркость красок в роскошных кварталах богачей, убожество районов, где живут бедняки, серые тона негритянских обиталищ. Он сатирически изображает нью-йоркскую биржу, это царство золота, «танцевальный зал доллара», где прислуживают «весталки крупного капитала», «прекрасные сирены, поющие Песнь песней денег». Он замечает снова и снова полную и нераздельную власть капитала в жизни американцев, этой «расы покупателей», которые «с благоговением говорят о долларе». Внимательно смотрит Кеппен на эту страну, содрогается перед трагедией ее расовых конфликтов, взаимной ненавистью, разделяющей обитателей белых и негритянских кварталов. В Новом Орлеане расовая вражда особенно бросается в глаза писателю: «В Новом Орлеане было что-то испорчено, в Новом Орлеане улица настраивала на печальный лад». В этом городе, где «белые таксисты — для белых, черные — для черных», он вспоминает о Фолкнере, об «отчаянии», о «темных штатах расового разделения». В Вашингтоне на границе между белыми и негритянскими кварталами он испытывает острое чувство одиночества — «особое американское одиночество, которого американцы боятся и которое ненавидят...»

Вспоминая историю Америки, размышляя об ее трагедиях, о гибели людей ради золота, он признается: «Я не стал бы завоевывать Америку, даже сегодня, даже из надежного купе поезда она казалась мне неодолимой в своем величии, своей пустоте, своем одиночестве, своей противоречивости и черствости, своем бесчеловечном величии и своей естественной необузданности».

Повсюду в путевых очерках Кеппена — описывает ли он путешествие во Францию, Голландию, Испанию или другие страны — возникает мысль о войне, о разрушениях, о бессмысленной гибели людей, о преступлениях фашизма; и самые мирные картины вызывают у него воспоминания об ужасах учиненной нацистами бойни. Оглядывая спокойные «игрушечные ландшафты» Голландии, парки, сады, цветы голландских городов, он вспоминает Роттердам, разрушенный во время войны: «Роттердам был после Варшавы первым памятником позора, первым большим европейским городом, который в один день, за несколько минут превратился в развалины, и ужас сковал мир...» Тени второй мировой войны еще не рассеялись — Кеппен не устает напоминать об этом.

Как и в романах, в путевых очерках Кеппена возникает множество литературных ассоциаций,— сама жизнь порой представляется ему слепком с литературы. Посещая кладбище в Голливуде, он вспоминает Ивлина Во, его ироничное, гротескное изображение американских нравов,— собственное восприятие Кеппена уже подготовлено, предвосхищено сатирой английского писателя. Снова и снова возникают ассоциации с картиной Америки, нарисованной Кафкой: «И это снова была Америка Кафки, я это видел, это был великий мировой театр Оклахомы». Поездка в экспрессе «Санта-Фе» заставляет его вспоминать Карла Мая и Купера; глядя на широкую Миссисипи, он думает о Марке Твене. Во французских записках он, ожидая поезда, видит «Флобера, посещающего вокзал, зал ожидания второго класса, где он с железнодорожниками пьет дешевый ром со Св. Мартиники, мечтает о креолках или о мадам Бовари...». При этом литературные ассоциации у Кеппена никогда не являют-



Страница рукописи В. Кеппена «На Изаре» с собственноручной правкой автора

ся самоцелью, изящной игрой ума, это элемент осмысления увиденного. Литературная параллель есть в то же время параллель историческая — прием, позволяющий выразить отношение автора к тому или иному событию, факту, явлению. Мимолетная мысль о том, что перед знаменитым рестораном Руже де Лиль впервые пел Марсельезу, находит неожиданное и характерное продолжение — здесь же звучала песня о Хорсте Весселе, а это уже воспоминание о самом ненавистном для Кеппена — о войне и фашизме.

За путевыми очерками последовал период длительного, почти пятнадцатилетнего молчания, прерываемого лишь изредка короткими эссе, прозаическими отрывками, автобиографическими набросками, фрагментами, этюдами, публиковавшимися в прессе,— «Думать об Ариэле и смерти» («An Ariel und den Tod denken», 1968), «Юность» («Jugend. Eine Erinnerung», 1971) и др. В специальном номере журнала «Текст + критик», посвященном Кеппену (№ 34, 1972), были напечатаны материалы «с рабочего стола» писателя. Многократно анонсированный роман под рабочим названием «Бисмарк и все наши слезы» так и не появился. Западногерманская критика заговорила — не без основания — о кризисе [9]. «Молчание Кеппена,— отмечал исследователь его творчества К. Линдер,— должно тревожить нас... Это молчание человека, которого многие

---

[9] См.: Chr. Linder. Schweigen als Akt der Selbstverweigerung.— «Frankfurter Rundschau», 15. Mai 1971; H. Salzinger. Das Schweigen des Wolfgang Koeppen.— «Telegraf», 23. Juni 1966.

считают важнейшим немецкоязычным политическим писателем современности, но которому, кажется, угрожает... что его забудут, перестанут признавать, принимать всерьез, не будут слушать, короче, спишут со счетов — в том числе потому, что он молчит» [10].

Всегда нелегко разобраться в причинах кризиса, переживаемого художником, и все же некоторые из них, видимо, можно назвать. Кеппен трагически воспринял разрыв между своими надеждами, представлениями о будущем страны и фактическим развитием ФРГ в 50-е годы. Недоброжелательная, порой даже враждебная критика тоже мало способствовала творчеству,— мысль, что он не понят, ощущение непреодолимого конфликта между художником и враждебной действительностью самым отрицательным образом отозвалось на его работе. Это подтверждали и западногерманские критики, один из которых прямо сформулировал, что «обстановка в ФРГ и непосредственная реакция на его книги помешали романисту Кеппену осуществить свои задачи» [11]. Изменить этого не смогли, судя по всему, и возданные Кеппену в конце 60-х годов литературные почести — премии и награды — запоздалое признание.

По-видимому, определенную роль сыграли и причины личного, субъективного характера, коренящиеся в самом душевном складе писателя, его особой ранимости, впечатлительности. К трудностям творческим присоединились житейские. Крупнейший писатель ФРГ живет в материальной нужде, которая надламывает его: «У меня нет ни пенсии, ни состояния, ни ренты, ни больничной кассы, ни страховки,— все это... можно обозначить как закат или, по крайней мере, как угрозу заката...» [12].

Лишь спустя полтора десятилетия после путевых очерков, в 1976 г., появилась небольшая книжка Кеппена — «Юность» («Jugend»). Жанр ее обозначить непросто — это воспоминания, раздумья писателя о детских, отроческих, юношеских годах. Произведение складывается из коротких пассажей, фрагментов, рисующих эпизоды жизни мальчика, подростка, юноши из провинциального немецкого городка в период примерно с 1913 по 1925 г., т. е. в годы первой мировой войны, Ноябрьской революции, Веймарской республики. Многое здесь носит автобиографический характер.

Мир предстает в восприятии юного героя — натуры незаурядной, впечатлительной, болезненно реагирующей на любые проявления социальной несправедливости. Художник точно передает атмосферу детской и юношеской поры, с необычайной чуткостью рисует мир юноши, его тревоги, надежды, радости, страхи, чувство одиночества и грусти, виртуозно фиксирует полутона, тончайшие нюансы переживаний, постоянную смену настроений.

Герой живет в разладе с окружающим миром. Он отверженный, ему нет места среди самодовольных буржуа, тупых чиновников, спесивых аристократов. Бедность, нищета хорошо знакомы ему с ранних лет. Уходя, мать запирает в шкаф единственный кусок хлеба; голодный мальчик гвоздем открывает замок и достает хлеб, давясь от отчаяния при мысли, что мать будет плакать. Матери — молчаливой, слабой, обездоленной женщине — посвящены волнующе нежные лирические строки, исполненные неподдельного тепла и искренности. Следующий этап жизни героя — военная школа, казарма: «стойкий оловянный солдатик из старой сказки» становится «надеждой фатерланда». Скоро он бежит из ненавистной ему казарменной обстановки, рано «снимает с себя детство», как ставшее узким платье, пытается зарабатывать, но нищета не отступает ни на шаг.

---

[10] Chr. Linder. Im Übergang zum Untergang.— «Akzente», H. 1, 1972, S. 72.
[11] M. Reich-Ranicki. Der Fall Wolfgang Koeppen.— «Die Zeit», N 37, 1961, S. 15; См. также: D. Erlach. Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler.— «Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia», 11, 1973.
[12] «Akzente», H. 1, 1972, S. 42.

Подросток живет в стране романтической мечты, в воображаемом, фантастическом мире,— мысленно он бежит из тесноты и узости провинциального бытия. Кино представляется ему «самым влекущим в мире храмом». Позднее приходит страстная любовь к театру, он мечтает быть актером, режиссером. Но и кинематограф, создающий призрачный, иллюзорный мир, и театр, где хозяйничают все те же лавочники, возомнившие себя меценатами, приносят разочарование. Кажется, только книги — надежный оплот человечности, заслон от холодных ветров реальности: «я разговаривал с Макбетом», «блуждал вместе с Гиперионом», «Платон подходил к моей постели», «на рваном одеяле, в которое я заворачивался, лежали книги из всех библиотек города».

И все же мир фантазии не отделен для этого юноши от реальности, мечта связана с жизнью, со стремлением героя к справедливости. Мысленно он упраздняет сословные перегородки, защищает обиженных, карает притеснителей. «Я открывал ворота тюрем. Я раздавал товары из магазина беднякам и выпущенным на волю заключенным. Из книжного магазина Буггенхагена каждый получал по книге. Деньги из сберегательной кассы — на улицу. Дети играли купюрами, делали кораблики, пускали их по водосточным желобам».

При всей своей фрагментарности, нарочитой эскизности, при всей интимности описываемых переживаний книга эта содержит глубокое обобщение, индивидуальный опыт нераздельно связан в ней с событиями мировой истории. Жизненные впечатления героя вплетены в широкий исторический, интеллектуальный контекст, контекст эпохи. Несколько штрихов, точных реалий — и оживает грозовая атмосфера тех лет, атмосфера войны, потом революции: «был ноябрь». Приметы революции — бежавший кайзер, опустевший дворянский замок, матросы из Киля, нетопленые вагоны, в которых люди при свете коптилки читают революционные газеты, красное полотнище за окном казармы, которое провозглашает мальчику, что он «свободен», фигуры «капповцев с мертвой головой», картины злодейского убийства революционера.

Резкий, убыстренный пульс эпохи, ее лихорадочный темп передаются в нервном ритме этой аллитерированной, ритмизованной прозы, насыщенной литературными реминисценциями, библейскими и мифологическими параллелями. Воспоминания о событиях и впечатлениях юности рождают у писателя целый поток ассоциаций, образов, импрессий — та же техника, что и в кеппеновских романах и путевых очерках: беглое наблюдение, кажущийся случайным факт обрастают множеством аналогий, метафорических обобщений. Особый эффект придает этой прозе контраст между длинными периодами (где автор иногда упраздняет пунктуацию), меланхолически-неторопливо передающими атмосферу детства и юности, и короткими, сжатыми, резко обрывающимися фразами, воспроизводящими ощущение духовной неприкаянности героя, владеющее им беспокойство и тревогу. «Они кричали мне вслед. Они смеялись надо мной... Они любили маршировать. Они проиграли войну. Они давились своим поражением и ненавидели республику. Они говорили: вот, если бы у нас была всеобщая воинская повинность... Я не печалился. Я развлекался. Я был рыцарь печального образа. Это было весело. Я жаждал радости. Я хотел пестроты. Они казались мне смешными... Они вновь жаждали железного времени войны и забывали о мертвых. Я не мог смеяться. Я думал о полях, усеянных мертвецами, о победах, которые мы праздновали...»

С пронзительной силой звучит в новой книге Кеппена одна из главных его тем — разоблачение германской военщины, обрекающей на бессмысленную гибель многие поколения немецкой молодежи, гневное осуждение националистического чванства, шовинизма, лжепатриотизма, под лозунгами которого приносятся все новые жертвы на «алтарь отечества». Вполне мирные картины детских и отроческих лет переходят в видения войны и смерти, воспоминания детства прочно слиты с этим ощущением угрозы, отвращением к казарме, ненавистью ко всем, кто несет человеку страдания. Лежа в лазарете военной школы, подросток с тревогой глядит

на развешанные в палате портреты кайзера, Гинденбурга, Людендорфа — тех самых генералов, которые готовят герою и миллионам его сверстников «геройскую смерть».

Сцены, связанные с разоблачением шовинистического угара, сдержанны, лаконичны и, быть может, именно потому так убедительны. Вот, к примеру, короткий эпизод: день мобилизации, молодой лейтенант и новобранцы появляются на рыночной площади, «лейтенант держит судьбу в белых перчатках», их приветствует бургомистр и другая местная знать — «бравые отцы бравых пехотинцев». Звучат кичливые националистические лозунги («Сломаем французам шею!») — пугающе идиллическая, настораживающая картина «патриотического восторга», но «дома на площади чуют кровь»: «через две недели лейтенант и его люди уже мертвы».

Книга написана с дистанции многих десятилетий, и потому она как бы вместила в себя предощущение тех еще более чудовищных и грандиозных бед, которые обрушат на немцев и весь мир германский милитаризм и фашизм, развязавшие вторую мировую войну; не случайно в картины детства и юности зловещим сигналом врывается слово «свастика». Книга написана художником, весь жизненный опыт и убеждения которого заставляют его обращаться к людям с предостережением. Вот почему фрагмент о давних днях детства и отрочества наполнен гуманистическим смыслом — тревогой за будущее людей, печалью и состраданием, возмущением и протестом против всего, что уродует и калечит жизнь, что лишает радости детство.

Воспоминания «Юности» адресованы будущему. Запечатленные в книге мгновения жизни, говорит автор, ушли бы навсегда в прошлое, были бы забыты, «не будь они запрятаны» где-то в тайниках памяти художника: пока он «мыслит и существует», он чувствует себя обязанным поведать правду о том, что пережило его поколение. «Горе, если я потеряю ключ, если не найду нужную клавишу, которая вызывает прошлое, связывает его с настоящим и даже с будущим». Будущее, напоминает книга Кеппена, должно быть избавлено от всего, что угнетает, ранит, убивает человека. Беспощадная, исполненная горечи и тревоги книга — и все же озаренная надеждой, верой в человека, в его разум, сердце, в «бессмертие» души, в «мужество... не по приказу», в силу искусства, в мудрость литературы, в материнскую любовь и просто в романтическую юношескую мечту, в вольнолюбивый дух юности.

Глава восемнадцатая

ГЕНРИХ БЁЛЛЬ

У славы, которой вот уже третье десятилетие пользуется во всем читающем мире Генрих Бёлль [1], есть постоянный спутник: сомнение. Писатель, издаваемый огромными для ФРГ тиражами, удостоенный всех западногерманских литературных премий, лауреат Нобелевской премии 1972 г., пользующийся интернациональной известностью, переведенный на многие иностранные языки [2], все еще то в скрытой форме, а то и впрямую зачисляется критикой своей страны и ее читательской элитой в разряд несовременных, сугубо традиционных, даже «старомодных». Бёлля уважительно хвалят за «содержание» его книг и с легким пренебрежением порицают за их «форму». Его славу объясняют не актуальностью художественных исканий, а злободневностью тематики, нравственной репутацией моралиста и последовательностью политических убеждений (на самом деле отнюдь не свободных от противоречий).

Знаменательно, что Генрих Бёлль, обычно относящийся к своим критикам спокойно и дружелюбно, решительно и резко выступает против такой интерпретации своего творчества. Он снова и снова повторяет: «Когда писателя хвалят за его воззрения и прощают ему форму или не замечают формы — происходит обман» [3]; он неоднократно уверял своих критиков и читателей, что «содержание — это подарок» автору и что вся суть в том, как он, автор, этим подарком распорядится [4].

Вряд ли справедливо упрекать всех критиков, находящих писателя слишком «простым», в намерении ошельмовать художника, хотя политические противники Бёлля из лагеря реакции нередко стремятся именно к этому. Видимо, во всех рассуждениях о «современности» и «несовременности», которые уже много лет ведутся вокруг книг Бёлля, коренится проблема недопонимания его поэтики.

1

Верный признак того, что Бёлль чувствует себя не всегда и не всеми до конца понятым,— легкость, с какой он соглашается давать ин-

[1] Из обширной литературы о творчестве Бёлля следует выделить монографии: W. J. Schwarz. Der Erzähler Heinrich Böll. Seine Werke und Gestalten. Bern-München, 1967; G. Wirth. Heinrich Böll. Berlin, 1967; K. Jeziorkowski. Rhythmus und Figur. Bad Homburg, 1967; H. J. Bernhard. Die Romane Heinrich Bölls. Berlin, 1970; и сборники статей: «Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein Biographisch — bibliographischer Abriss». Hrsg. von Werner Lengig. München, 1968; «In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten». Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Köln — Berlin, 1968; «Text + Kritik 33. Heinrich Böll». München, 1972; «Böll. Untersuchungen zum Werk». Hrsg. von Manfred Jurgensen. Berlin — München, 1975; «Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls». Hrsg. von Renate Matthaei. Köln, 1975.

[2] Все значительные произведения Бёлля изданы в Советском Союзе, его творчество неоднократно освещалось советской критикой. См.: С. Рожновский. Генрих Бёлль. М., 1965; И. Фрадкин. Литература новой Германии. М., 1961; И. Млечина. Литература и «общество потребления». М., 1975; В. Стеженский, Л. Черная. Литературная борьба в ФРГ. М., 1978; ссылки на другие работы далее в тексте.

[3] H. Böll. Frankfurter Vorlesungen. Köln, 1966, S. 98.

[4] Там же, стр. 15.

тервью [5], пространность этих интервью, публикуемых подчас отдельными книгами [6], вдумчивость, с какой он рассказывает о себе, рассуждает о своем творчестве, иногда подробнейшим образом интерпретируя то или иное свое произведение. То, что Бёлль часто и охотно идет навстречу суетным, казалось бы, запросам буржуазной прессы, радио и телевидения, объясняется отнюдь не стремлением к саморекламе, а его ответственным отношением к своей миссии художника: Бёлль считает себя обязанным дать пояснения там, где они требуются, и оспаривать превратные истолкования своего искусства.

Из многочисленных рассказов Бёлля о себе нетрудно реконструировать те этапы его биографии, что предшествовали писательству. Генрих Бёлль (Heinrich Böll) родился в 1917 г. в Кельне шестым ребенком в семье краснодеревщика. Отец писателя, истинный художник своего древнего ремесла, держал собственное дело, но кризисные 20-е годы основательно подорвали благополучие добропорядочной католической семьи, которая, по словам Бёлля, «пережила крушение буржуазного мира еще до 1933 года» и постепенно сползала к «наполовину богемному, наполовину пролетарскому» существованию. После начальной школы Бёлль поступил в классическую гимназию, заканчивать которую ему пришлось уже в годы фашистской диктатуры.

Отношение будущего писателя к фашизму складывалось под знаком хотя и пассивного, но вполне осознанного неприятия режима, чему в немалой мере способствовало и воспитание Бёлля. Рос он в специфической обстановке. Кельн — цитадель немецкого католичества, и скрытая оппозиция гитлеризму среди простых горожан была здесь сильнее, нежели в других частях Германии. В автобиографическом эссе «О самом себе» («Über mich selbst»), где Бёлль стремится не столько к изложению фактов биографии, сколько к воспроизведению окружавшей его духовной и социальной атмосферы, Кельн показан городом, в котором «государственная власть никогда не принималась слишком всерьез, а церковная хоть и принималась, но куда меньше, чем принято думать в Германии; где Гитлера забросали цветочными горшками, где открыто смеялись над Герингом, этим кровавым фатом, умудрившимся за час своего пребывания в городе трижды сменить мундир». Бёлль тут же с укоризной говорит о «гражданском легкомыслии» своих земляков, «бессильном против неотвратимо надвигающейся беды», но в укоризне слышны и сочувствие, и симпатия: «гражданское легкомыслие» включало в себя и возможность несогласия, тихого саботажа по отношению к фашизму. Писатель вспоминает, что большинство преподавателей в его гимназии «в той или иной мере были антифашистами».

Сам Бёлль в юности сколько мог уклонялся и от участия в политической жизни, и от прямой конфронтации с фашистскими государственными институтами. Эта позиция осознанного аутсайдерства требовала порой незаурядной нравственной стойкости: лишь пятеро гимназистов не вступили в «гитлерюгенд» — в их числе и юный Генрих Бёлль, которому приходилось из-за этого терпеть насмешки, издевательства, а иногда и побои соучеников. Окончив гимназию, Бёлль работал учеником продавца в букинистическом магазине. В 1938 г., однако, он уже не смог уклониться от мобилизации для отбытия трудовой повинности, а летом 1939 г., за несколько недель до начала второй мировой войны,— от призыва в гитлеровский вермахт.

Всю войну Бёлль прошел пехотинцем, был и на восточном, и на западном фронтах: в Польше, во Франции, в Крыму и в Одессе, в Румынии и в Венгрии. Он был «нерадивым солдатом», подделывал командировочные предписания, опаздывал на поезда, а возвращаясь из отпусков,

---

[5] См.: H. B ö l l. Aufsätze. Kritiken. Reden. Köln, 1961, S. 497—510, S. 9—14; «Der Schriftsteller Heinrich Böll», S. 99—100; Heinrich B ö l l. Einmischung erwünscht. Köln, 1977, S. 58—88; «Literaturmagazin-7». Reinbeck bei Hamburg, 1977, S. 5—77.

[6] «Im Gespräch: Heinrich Böll und Heinz Ludwig Arnold». München, 1971; H. B ö l l, Christian L i n d e r. Drei Tage im März. Köln, 1975.

долго «не мог найти» расположение своей части. Четырежды он был ранен, много месяцев провел в госпиталях. В феврале 1945 г., находясь в тыловых частях, Бёлль дезертировал, но угроза расстрела заставила его в последние недели войны примкнуть с подделанными документами к первой попавшейся части, пока он не был взят в плен американцами.

«То, что прежде было лишь отвращением, впитанным в родительском доме, за эти шесть лет войны укоренилось и переросло в прочную, выстраданную уверенность: нет ничего более бессмысленного и отупляющего, чем солдатчина. И война... навсегда осталась в моих глазах чудовищной машиной отупления, кровавого отупления»,— писал Бёлль в автобиографическом очерке («Lebenslauf», 1954).

После освобождения из лагеря военнопленных Бёлль некоторое время числился студентом Кельнского университета (это давало право получать продовольственные карточки), работал в столярной мастерской брата, служил в статистическом управлении, но все эти занятия были лишь способом худо-бедно обеспечить существование семьи. Главным же делом его жизни становится писательство.

2

«Писать я хотел всегда, начинал еще в ранней юности, но слова нашел лишь много позже». Эта фраза, завершающая автобиографическое эссе «О самом себе», очень характерна для Бёлля: своим ритмом, синтаксисом и звучанием она, наподобие поэтической строки, сообщает гораздо больше, чем составляющими ее простыми смысловыми значениями. Бёллю удается спрятать в подтекст то, что должно было бы стоять в тексте и поневоле звучало бы слишком откровенно и патетично; признание в том, что писательство для него — потребность и что его мастерство выстрадано каждодневным подвижническим трудом. В предисловии к сборнику рассказов Вольфганга Борхерта («Голос Вольфганга Борхерта» — «Die Stimme Wolfgang Borcherts», 1955) Бёлль нашел формулу: «он писал наперегонки со смертью», которая затем цитировалась чуть ли не в каждой статье и книге об этом писателе. Видимо, не случайно эти слова сказал именно Бёлль, ибо и сам он, в не меньшей мере, чем его младший, безвременно умерший товарищ по перу, осознавал свое писательское призвание как долг — перед собой, перед другими, перед литературой.

Одна из сложностей интерпретации творчества Бёлля состоит в том, что исследователи не знают, как он «искал слова», и лишены возможности изучить историю этих поисков. Бёлль и не скрывает, что писать начал еще в 30-е годы, что много думал о писательстве, будучи солдатом, но первые его опыты остались неопубликованными. Он охотно называет имена писателей, оказавших на него сильнейшее эмоциональное воздействие, в той или иной мере повлиявших на его ви́дение мира: это Достоевский, Диккенс и Флобер, Честертон, Мориак и Бернанос — до войны; Тракль, Гельдерлин и Кьеркегор — во время войны; Кафка, Сартр, Камю, Грехем Грин, Хэмингуэй, Фолкнер и Томас Вулф — в послевоенные годы. Однако дебютировал писатель без малейшей подражательности, и лишь в немногих из первых его публикаций можно обнаружить следы посторонних влияний; например, в рассказе «Мое печальное лицо» («Mein trauriges Gesicht», 1950) чувствуется стремление к абстрагированности ситуации, что свойственно Кафке и Камю, но именно поэтому рассказ читается сегодня как наименее «бёллевский»: типичная для Кафки модель вневременно́го, извечного противостояния личности и власти не уживается с фактурой бёллевского письма, которому чужда (уже чужда) отвлеченность от конкретного, земного и житейского.

Можно найти немало общего в рассказах Борхерта (таких, например, как «Хлеб») и первых вещах Бёлля, но тут приходится говорить уже не о влияниях, а о сходстве стилистики, рожденном потребностями времени,— подобное же сходство, к примеру, присуще первым фильмам итали-

янского неореализма. В программной статье 1952 г.— «В защиту литературы развалин» («Bekenntnis zur Trümmerliteratur») — Бёлль очень точно сформулировал требования времени, что встали перед ним и теми, кто в послевоенные годы пришел в литературу: «Первые писательские опыты нашего поколения наименовали литературой развалин; названием от нас хотели отделаться. А мы ничего не имели против этого наименования, оно справедливо: люди, о которых мы писали, действительно жили в развалинах, они вышли из войны — мужчины и женщины, в равной мере опаленные и раненные этой войной, и дети тоже... Они жили отнюдь не в мирном покое, ни их окружение, ни их поведение, ничто в них и в том, что было вокруг, не было идиллией. И мы, пишущие, чувствовали их такими близкими, что отождествляли себя с ними... Да, мы писали о войне, о возвращении и о том, что мы видели на войне и что застали по возвращении: о развалинах» [7]. Это сказано уже с оглядкой на сделанное, в известной мере — с чувством исполненного долга, и цитата эта дает достаточно точную характеристику первым произведениям Бёлля. Однако осуществлять эту вроде бы бесхитростную программу было много сложней.

Впоследствии Бёлль неоднократно писал о том, что главная трудность и главная заслуга послевоенной немецкой литературы была в обретении нового языка: «Это было трудной и тяжелой работой — писать наперекор изолганности и опустошенности немецкого языка, каким он был в 1945 году» [8]. Первые рассказы самого Бёлля ясно дают понять, что имеется в виду.

Сюжет рассказа «Весть» («Die Botschaft», 1947, первая публикация Бёлля) можно изложить в одной фразе: герой рассказа, приехавший сообщить жене своего фронтового товарища о его смерти в плену, узнает, что та живет с другим. Рассказ ведется от первого лица и первой же фразой берет читателя в соучастники описываемого события: «Знакомы ли вам такие глухие углы, где непонятно почему возникла железнодорожная станция, где над несколькими домишками и полуразрушенной фабрикой словно застыла великая бесконечность, а поля вокруг как бы обречены на вечное бесплодие, где вдруг ощущаешь какую-то безысходность, ибо кругом не видно ни единого дерева, ни одной колокольни?» Этой же фразой задается ритм — томительный, протяжный, но и почти торжественный. Сложный синтаксис и изысканное звучание фразы вступают в противоречие с убожеством и обыденностью изображаемого, что подчеркнуто контрастом бытовых реалий (глухие углы, станция, домишки, фабрика) и отвлеченных образов (бесконечность, бесплодие, безысходность). По сути это противоречие между тем, что дóлжно, и тем, что есть.

О ранней прозе Бёлля очень часто писали как о «протокольной», близкой к репортажу, и она действительно кажется такой. Ощущение «протоколирования» возникает благодаря бесстрашию, с каким Бёлль стремится запечатлеть жизнь людей, «опаленных и раненных войной», благодаря его умению поведать о горестях (но и радостях) этих людей через подробности их быта, благодаря его редкой чуткости к деталям. В рассказе «Весть», например, бедность и лишения, подтолкнувшие женщину к измене, не описаны. Но читатель знает о них по одной-единственной детали: «Ее тесная каморка насквозь пропахла дешевой едой и очень дорогими сигаретами». Однако Бёлль не ограничивается сухой, протокольной точностью. В его прозе, начиная уже с первых произведений, существует второй план, он материализуется в ритмике и в фонетике, в символике и аллегории (не всегда еще органично вплетенных в ткань повествования), выражающих авторское отношение к описываемым событиям, осмысление и нравственную оценку этих событий (тут еще одна

---

[7] H. Böll. Erzählungen. Hörspiele. Aufsätze. Köln — Berlin, 1961, S. 339.
[8] H. Böll. Einmischung erwünscht. Schriften zur Zeit, S. 314.

«смычка» Бёлля и Борхерта, у которого звук и ритм, в особенности ритм, выполняют ту же функцию) [9].

Война так или иначе присутствует во всех ранних вещах Бёлля, но больше в виде последствий, социальных и нравственных. В недавнем интервью писатель заметил: «Война как переживание — и с внутренней, и с внешней точек зрения — была для меня почти неинтересной» [10]. В другом — сказал о том, что все сколько-нибудь интересное на войне было для него связано с «отклонениями от распорядка и солдатчины» [11]. Героя одного из своих рассказов писатель заставляет признаться, что тому очень нравится артиллерия, «даже когда она стреляет»,— в этом «даже» все отношение Бёлля к войне; она ему тем интереснее, чем дальше от самой себя, от своей убийственной сути. Но Бёлль был солдатом, он воевал за неправое дело и художественное освоение жестокого опыта войны во всей его бесчеловечной конкретности осознавалось писателем как долг. Существенны выводы, вынесенные Бёллем из этого испытания.

В рассказе «Путник, когда ты придешь в Спа...» (Wanderer, kommst du nach Spa...», 1950) читателю навязана очень трудная оптика: он видит только то, что может видеть изувеченный человек, которого несут на носилках. Перед взглядом героя проходят таблички с номерами школьных классов, а на простенках между ними — трафаретный декоративный реквизит классической гимназии: репродукция «Медеи» Фейербаха, фриз Парфенона «из желтоватого гипса», бюсты Цезаря, Цицерона и Марка Аврелия, большая маска Зевса и, наконец, вереница «породистых арийских физиономий»: «тут были все, от курфюрста до Гитлера», включая портрет «старого Фридриха» и Ницше «в золотой раме». В гипсовых слепках, в репродукциях и позолоте — поддельная, выхолощенная для массового употребления «культура абендланда», с помощью которой классные наставники вдалбливали в головы учеников азы нацистской идеологии. Это очень важный мотив у Бёлля: и умирающему мальчику в рассказе «Смерть Лоэнгрина» («Lohengrins Tod», 1950) его странное имя дано в честь вагнеровских торжеств 1933 г.; еще и в «Доме без хозяина» встретятся игрушечные фигурки Нибелунгов — рекламная продукция макаронной фабрики; и Ганс Шнир, герой романа «Глазами клоуна», о тех же Нибелунгах вспомнит; и религиозную процессию в романе «И не сказал ни единого слова» возглавит епископ, бывший фашистский офицер, коротающий свободные часы «за изучением Данте».

Бёллю изначально свойственно стремление к законченности и усиленной (иногда даже чрезмерно) акцентированности своих аллегорических построений. Нравственный вывод рассказа «Путник, когда ты придешь в Спа...», очевидно, ничего не потерял бы в своей внятности и без более чем прозрачного параллелизма, возникающего при сопоставлении названия (древнего речения о героической гибели трехсот спартанцев) с мерещущейся герою мемориальной надписью о его собственной бесславной смерти: «пал за... но пока я еще не знаю, за что...» Однако Бёллю необходим и этот почти назидательный эффект, ибо его аллегории ориентированы на самораскрытие.

Отсюда — побочная роль внешнего действия в повествовании Бёлля [12]. Событийность в нем, хотя и воссоздана вполне достоверно, всегда связана с постепенным проявлением второго плана, с движением, варьированием нескольких мотивов, зачастую почти полностью этому движе-

---

[9] Интересные и тонкие наблюдения над особенностями ранней прозы Бёлля содержатся в предисловии А. Карельского к кн.: H. B ö l l. Mein trauriges Gesicht. Moskau, 1968, S. 3—23.

[10] «Literaturmagazin-7», S. 32.

[11] H. B ö l l, Ch. L i n d e r. Drei Tage im März, S. 40.

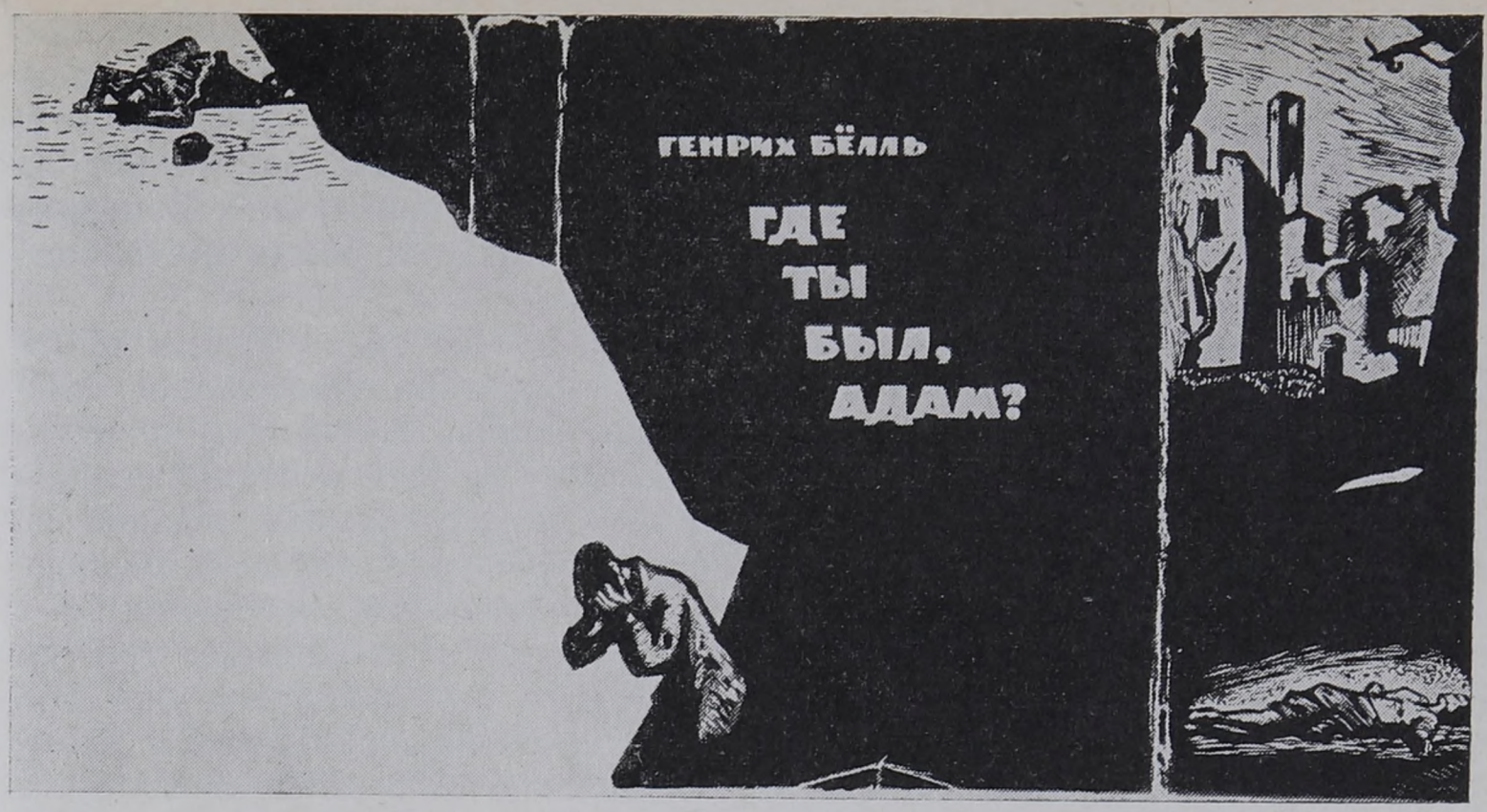
[12] Вот что говорил по этому поводу в одном интервью сам писатель. «Действие как таковое, действие в смысле эпической техники меня не очень интересует. Меня интересуют персонажи, ситуации, еще больше — внутренние процессы, а то, что в обычном смысле принято называть действием,— этого вообще может не быть» («Der Schriftsteller Heinrich Böll», S. 100).

нию подчинена. В рассказе «Мы, вязальщики метел» («Wir Besenbinder», 1950), например, представления об осмысленной завершенности бытия сопряжены с традиционным символом круга. Школьному учителю математики никак не удается нарисовать на доске круг, хотя у него превосходно получаются прямые линии. Герой рассказа абсолютно не способен к математическим премудростям (учитель считает его годным только на то, чтобы «вязать метлы»), зато круг он выводит на доске безупречно. Позже, уже солдатом, на аэродроме в Одессе герой замечает старика, вяжущего метлы, и поражается плавной осмысленности кругообразных движений его рук. В миг своей гибели, в загоревшемся и стремительно падающем самолете, он видит темное небо, исчерченное прямыми линиями трассирующих пуль. Круг и прямая, смысл и бессмыслица, гармоническая завершенность и дурная бесконечность — на этих антитезах держится рассказ.

Первостепенное для Бёлля значение аллегорического подтекста, который, по сути, вытесняет «текст», нужно постоянно иметь в виду, иначе движение бёллевских сюжетов может показаться либо вовсе незавершенным, либо завершенным до банальности искусственно. Бёллю необходимо привести героя рассказа «Путник, когда ты придешь в Спа...» именно в ту самую гимназию, где он учился, и бросить на него все те жутковатые суррогаты культуры, которые сопровождали его детство и юность, чтобы тем острее столкнуть лицом к лицу его настоящее и прошлое, лживые иллюзии и жестокую реальность. Ему необходимо, чтобы ефрейтор Файнхальс, главный герой романа «Где ты был, Адам?», погиб на пороге собственного дома, да еще к тому же чтобы его накрыло полотнище белого флага (сделанного из скатерти, на которой он не раз обедал),— искусственная красивость концовки обозначает завершенность сюжетной параболы. И судьбы семейства Фемелей («Бильярд в половине десятого») не случайно, конечно, кружат, как завороженные, вокруг аббатства св. Антония.

Среди первых рассказов Бёлля есть один, в котором объектом параболы становится не человеческая судьба, а вещь («Abenteuer eines Brotbeutels», 1950). Это история обыкновенного солдатского мешка (стилизованная почти в духе народной сказки), с которым солдат Стобский ушел на войну в 1914 г. и который, после гибели хозяина, покочевав чуть ли не по всему белу свету, сменив множество владельцев, вернулся в 1945 г. к вдове того же Стобского, вынувшей его из рук погибшего на пороге ее дома немецкого солдата. С наглядностью притчи рассказ обнажает бесчеловечность войны, где солдатская амуниция долговечнее солдатской жизни, где вещи переживают людей. Фрагменты этой притчи нетрудно найти почти во всех произведениях Бёлля о войне: лейтенант Грэк уже погиб, но его баул еще грузят в машину, как если бы владелец был жив («Где ты был, Адам?»); солдатская вдова разражается рыданиями не тогда, когда ей сообщают о смерти мужа, а в момент, когда на стол перед ней ложатся его вещи («Весть»).

Функции вещей в прозе Бёлля вообще очень значительны, о некоторых особенностях его вещного мира еще придется сказать подробнее. Пока же уместно отметить, что в произведениях на сугубо военную тему вещи служат как бы опознавательными знаками: ими жизнь проверяется на ложность и подлинность. В первом крупном произведении Бёлля — «Поезд пришел вовремя» («Der Zug war pünktlich», 1949) — встречается такое описание: «Все солдаты были в новом обмундировании, лейтенант тоже был обряжен в новехонькую форму массового пошива — форму кандидатов в покойники, и ордена на его груди были новехонькие, будто недавно отлитые оловянные солдатики, совершенно игрушечные ордена». Тема орденов как вещей совершенно бессмысленных, материализующих лживую патетику войны проходит потом в романе «Где ты был, Адам?» с отчетливостью границы, отделяя нормальных людей, попавших в бойню поневоле, от фанатиков, принявших чудовищные законы войны как естественные и даже разумные.



Суперобложка русского издания романа Г. Белля «Где ты был, Адам?».
Художник А. Гончаров, 1963

В повести «Поезд пришел вовремя» два параллельных движения, внешнее и внутреннее: поезд приближает солдата Андреаса к линии фронта, и предчувствие неминуемой гибели растет в нем по мере этого приближения. Внешнее, физическое перемещение происходит не по распорядку, со сбоями, с непредвиденными задержками; предчувствие же сбывается точно, час в час, «вовремя». Как часто у Бёлля, в этом параллелизме — противопоставление кажимости и сути. Видимость внешней обычности войны, кажущаяся безобидность вполне мирных, житейских дел, которыми заполнены ее будни (игра в карты, выпивка, нехитрая солдатская еда) не способны упразднить главную альтернативу войны: либо смерть, либо убийство. Столкновение лжи официальной, мажорной, предписанной фашистским диктатом, и горькой правды, познаваемой в непосредственном и жестоком опыте войны,— вот основной конфликт повести. На вокзалах герой слышит «бодрые голоса» из перронных репродукторов, а в то же время девушки разносят по вагонам кофе — «горячую бурду, провонявшую казармой». Бодрые голоса не должны сочетаться с плохой едой — этот, по сути брехтовский, контекст проверки идеологического оптимизма простейшими фактами бытия возникает в произведениях Бёлля очень рано. Герой едет дальше, в вагоне — обрывки разговоров, слова правды («Крым уже окружен») мешаются с формулами лжи («Фактически, фактически мы уже выиграли войну»), но Андреас очень хорошо помнит: «все равно я чуть не пал смертью храбрых на колосящейся ниве, хотя такая смерть мне особо ненавистна, она сразу вызывает у меня в памяти одно стихотворение, а я не желаю помирать, как написано в стихотворениях и как изображается на плакатах, прославляющих эту поганую войну...»

В критике не раз высказывалось мнение, что и война, и фашизм изображены в ранних произведениях Бёлля с точки зрения «маленького человека», в искаженной внеисторической перспективе индивидуального сознания, задавленного и затравленного войной,— не более того. Вряд ли это верно: и у «маленького человека» в искусстве Бёлля совсем другая «величина», чем, скажем, у героев Фаллады, и авторский голос писателя объективирует чувства его героев хотя и сострадательно, но твердо. И если ефрейтор Файнхальс в романе «Где ты был, Адам?» («Wo warst du, Adam?», 1951) еще может в недоуменном отчаянии спросить: «Боже мой, почему все так боятся нас? Неужели мы такие звери?» — то только для того, чтобы немедленно получить ответ: «Да, волки вы».

Роман «Где ты был, Адам?» — наиболее подробный и «специальный» отчет Бёлля о войне. Он не похож на другие романы писателя, в сравнении с последующей его прозой он более традиционен. Действие его, складывающееся из нескольких разрозненных эпизодов, рассчитано на весь последний год войны и захватывает большие территории — Венгрию, Румынию, Чехословакию, наконец, Германию. Однако роман не является эпическим полотном и не претендует на это.

Бёлль действительно хочет показать войну изнутри, глазами обыкновенного солдата, «маленького человека» ефрейтора Файнхальса: разрозненность событий в книге — это своеволие войны, бросающей пехотинца с фронта в госпиталь, из госпиталя на другой фронт, сталкивающей его с людьми вроде бы случайно: сошлись и разминулись. Однако на деле все обстоит иначе, угол зрения часто меняется, рассказчик отождествляет себя и с фашистским офицером, полковником Брессеном, и с отъявленным нацистом Фильскайтом, начальником концлагеря (совсем не «маленькие» в гитлеровской армии люди), и с упомянутым уже лейтенантом Грэком, и с венгерской девушкой Илоной, погибающей в концлагере от выстрела Фильскайта. Во всех этих главах Файнхальс практически не участвует, он на периферии.

Существенна первая сцена романа: описывается войсковой смотр и последующий развод частей; описывается монотонный процесс деления серой солдатской массы на все меньшие группы людей, пока из тысячи солдат не остается один. Судьба и поступки *одного* человека на войне, мера его вины и совиновности, испытания и поругания его совести, изменение его представлений о добре и зле — вот тема и задача романа. В этой книге выведено около десятка маленьких людей, и все они ведут себя по-разному: одни усердствуют, стяжая чины, пайки, ордена и отличия и нисколько не задумываясь о преступности войны, другие уклоняются, как могут, от участия в ней. То же можно сказать и о людях «немаленьких»: есть существенная разница между старым генералом («дряблая, желтая шея которого, без орденского креста, «наводит на мысль о проигранных сражениях, неудачных отходах... о нагоняях») и хищным полковником Брессоном («подобные физиономии немыслимы без креста на шее»). Стареющий генерал своей усталостью, безнадежностью, наконец, неудачливостью приближает конец этой войны, «которая тянется так долго, что генералы просто права не имеют расхаживать без высшего ордена на шее». Полковник же, напротив, преисполнен рвения и энтузиазма, в любую минуту готов к демагогии и лжи. Первый, исполняя нечеловеческую, убийственную работу, способен к состраданию и даже слабым угрызениям совести, после каждого проигранного боя обходит лазарет, молча раздавая раненым пачки сигарет. Второй без колебаний отправит на гибель столько солдат, сколько потребуется: «надо вышвырнуть отсюда этих вислоухих».

Именно с романа «Где ты был, Адам?» в полный голос заявляет о себе мучительная проблема Бёлля: как, между кем и кем, разделить пресловутую немецкую вину, чтобы «ничего не оставалось в остатке». Здесь впервые со всей ясностью обнажается нравственный пафос творчества писателя: поставить немецкую историю перед судом совести и судить сурово, ни с кого не снимая вины: Файнхальс, загнанный в преступление силой, приказом, все же соучаствует в нем, и не случайно его бесславная нелепая гибель словно в издевку оснащена в финале романа атрибутами торжественных похоронных почестей.

3

Уже в первом сборнике рассказов Бёлля («Путник, когда ты придешь в Спа...», 1950) военная тема не была единственной и доминирующей. Послевоенная разруха, безработица, голод, нищета, неприкаянность — вот приметы среды, в которой обитают герои этих рассказов. Однако эмоциональная атмосфера первых произведений Бёлля — даже

тех, что повествовали о смерти и войне,— не была безысходной (в этом смысле более поздние его вещи — «Глазами клоуна» и «Самовольная отлучка» — мрачней), в его художественном мире явственно ощущались положительные опоры, помогавшие героям непокорствовать обстоятельствам, сохранять и нравственное достоинство, и даже чувство юмора.

Критика давно обратила внимание на необычность профессий, в которых заняты герои Бёлля: «Человек с ножами» («Der Mann mit den Messern», 1948), служащие статистического бюро («На мосту» — «An der Brücke», 1950) и бюро по опросу населения («Карлик и кукла» — «Der Zwerg und die Puppe», 1951), агент по налогообложению собак («По мосту» — «Über die Brücke», 1950), «Мастер смеха» («Der Lacher», 1952). В диковинности этих профессий справедливо усматривали солидарность писателя с теми, кто выбит из колеи войной и ее последствиями, но вместе с тем и оппозицию по отношению к «магистральным путям» послевоенного развития западногерманского общества, сознательное неучастие в буме «экономического чуда». Нетрудно, кстати, с достаточной точностью определить, когда герои Бёлля от аутсайдерства вынужденного, обусловленного послевоенной разрухой и голодом перешли к аутсайдерству по убеждению: вехой тут может послужить рассказ «Белая ворона» («Die schwarze Schafe», 1951), за который писатель был удостоен премии «группы 47».

Даты опубликования этих рассказов свидетельствуют о социальной интуиции писателя: «экономическое чудо» давало о себе знать еще только слабыми симптомами, а Бёлль уже почувствовал в нем опасность бесчеловечности. В рассказе «Торговля есть торговля» («Geschäft ist Geschäft», 1950) глазами одного из типичных героев Бёлля, бывшего солдата, послевоенного безработного, читатель смотрит на другого человека; тот же был солдатом и безработным, но теперь приобрел лоток, торгует вразнос и прогоняет маленькую, грязную девчушку, у которой не хватило пяти пфеннигов на леденец. «Не знаю, что произошло, но должен признаться, что раньше, когда он еще не прогонял тех, кому не хватает пяти пфеннигов, он мне нравился больше» — в этом резюме спокойно сформулированы причины, по которым герои Бёлля не хотят «идти в ногу со временем».

То, от чего отмежевываются герои Бёлля, достаточно очевидно. Для понимания искусства писателя, однако, чрезвычайно важно знать, с чем они остаются. В рассказе «Мой дядя Фред» («Mein Onkel Fred», 1951) описывается отчаянная затея: в голодном 1946 г., когда все по карточкам, когда люди озабочены наинасущнейшим, дядя Фред открывает торговлю цветами — «Цветы без карточек»! — и преуспевает. Бёлль верит в способность людей к бескорыстным чувствам. В рассказе «На мосту» герой, которому «кое-как подштопали ноги», должен считать проходящих по мосту людей — такая у него работа. Он всякий раз замирает, когда по мосту идет «она». «Ее» он никогда не считает, ибо любовь — не объект для статистики и вообще не из «их» мира. В повести «Поезд пришел вовремя» и в романе «Где ты был, Адам?» только любовь — как всегда у Бёлля внезапная, «с первого взгляда», явленная, словно чудо,— позволяет героям ощутить свою человечность и тем острее — безумие окружающей их войны.

Рассказ «Вы приехали в Тибтен» («Hier ist Tibten», 1953) — маленький и озорной панегирик совсем уже немудрящему занятию: обыкновенному дикторскому сообщению, объявлению названия железнодорожной станции. Герой — поэт этой странной профессии, его голос звучит «тихо — так, чтобы не разбудить спящих, но все же достаточно громко чтобы бодрствующие его не прослушали, а все дремлющие очнулись и подумали, не следует ли им сойти в Тибтене». Тема бескорыстного сообщения развивается дальше, рассказчик уведомляет, что ему особенно милы туристы, приезжающие в Тибтен для осмотра достопримечательностей, не по делам. Среди достопримечательностей — гробница римского юноши, покончившего с собой из-за любви «1800 лет назад» (немного

погодя этот же юноша назван «римским Вертером»), а в гробнице — его игрушки, «игрушки для детей», весьма сомнительные в качестве исторических реликвий, поскольку рассказчик давно подменил их собственными.

Уже было сказано об особой роли вещей в художественном мире Бёлля. Советский исследователь И. Роднянская в интереснейшей статье, много дающей для понимания поэтики Бёлля, справедливо заметила: «Вещный мир у Бёлля не призрачен и не условен: в первый момент — на один-единственный, но ярчайший миг — каждый элемент внешней действительности предстает в ореоле бытовой мотивировки и в незабываемой материальной явственности. А затем вещи, явления, изречения вырываются из своих «бытовых» гнезд и устремляются вслед душевным движениям героев, превращаясь в мелодию, в музыкальную тему, аккумулируя по пути все новые оттенки подразумеваемого духовного содержания. Их обстоятельственная, бытовая генеалогия словно бы рассасывается, развеивается,— изнутри они наполняются закономерным смыслом» [13]. Техника бёллевского письма передана здесь превосходно, стоит, однако, добавить, что «бытовая генеалогия» совсем не во всех случаях «рассасывается», наоборот, очень часто именно она выступает в качестве «закономерного смысла». У детских игрушек своя бытовая генеалогия, и она Бёллю чрезвычайно дорога — как символ и знак бескорыстного отношения к бытию.

Естественная и каждодневная принадлежность быта — еда, и герои Бёлля уделяют этому занятию и размышлениям о нем непривычно много времени. Они едят очень по-разному. Свежие булочки, желтое масло, сосиски, гуляш, ветчина — простое меню семейства Богнер в романе «И не сказал ни единого слова» («Und sagte kein einziges Wort», 1953). Жутковатые, отдающие людоедством трапезы бабушки Гольштегге: розоватое мясо с кровью, хруст костей — в романе «Дом без хозяина»; в том же романе — неприхотливая пища Глума и Больды, простых людей: бульонные кубики, маргарин, горячий картофель, каша из репы... Обед Шреллы и Неттлингера в «Бильярде в половине десятого»: «Для Шреллы еда была высоким актом братства... вынужденное одиночество во время еды всегда казалось ему проклятием... улыбка и несколько дружеских фраз, когда человек склоняется над тарелкой,— только это делало биологический процесс поглощения пищи приятным...» Вопрос из того же романа: «А вы уверены, что в Библии есть слово завтрак?» Нет, генеалогия быта совсем небезразлична Бёллю. При всей своей духовности, это писатель до крайности материальный.

В романе «Дом без хозяина» Больда моет полы; занятие это описано как священнодействие. Один западногерманский критик порадовался, что Бёлль наконец-то «вытравил из своих книг запах стиранного белья». В ответ писатель опубликовал гимн стирке — «В защиту прачек и прачечных» («Zur Verteidigung der Waschküchen», 1959) — гимн чистому белью, «вид которого никогда меня не угнетал, скорее утешал, напоминая о неустанной энергии человечества, освобождающегося от грязи». Между тем критик, столь разгневавший Бёлля своей похвалой, в одном оказался проницателен — стихия запахов играет в бёллевской прозе очень большую роль; запахи, как и звуки,— атрибуты материального мира, вместе с вещами они включаются в сложный полифонический узор бёллевских композиций.

Не перечислить всех рекламных вывесок, заманиваний, плакатов, трюков, встречающихся на страницах бёллевской прозы. «Доверяй своему аптекарю» — то и дело мелькает перед глазами Фреда Богнера («И не сказал ни единого слова»); «50 рыбных блюд» в ресторане Фовинкеля, где бабушка Гольштегге вершит свои кровавые пиршества; игрушечные фигурки Нибелунгов — премиальный набор макаронной фабрики в годы

---

[13] И. Роднянская. Мир Генриха Бёлля.— «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 75.

фашизма («Дом без хозяина»); кабанья туша и прочая дичь на витрине в лавке Греца («Бильярд в половине десятого»). Все эти вещи под пером Бёлля действительно «вырываются из своих бытовых гнезд» и сопровождают душевные движения героев, но первоначальный смысл всегда «при них»: они — знаки преуспеяния, сытости, культа потребления,— всего того, что добыто за счет недоданных девочкам леденцов, что сулит не еду, но «завтрак». Только с учетом этих ценностных характеристик можно принять «вещи» в сложный, музыкальный рисунок бёллевских композиций. Бёлль, конечно, не бытописатель, но он поэт быта, освобожденного от насилия социальной дегуманизации, от стандартизованного «образа жизни», подводящего человека «под графу».

В романе «И не сказал ни единого слова» Фред Богнер заходит к сапожнику Вагнеру, с которым знаком тридцать пять лет. Это не случайный эпизод: простые человеческие отношения — приятельство, соседство, позволяющие людям знать друг друга, ощущать неразомкнутость связей, даже обменявшись двумя-тремя ничего не значащими фразами,— одна из опор искусства Бёлля, поддерживающая в его героях умение и силы оставаться людьми. Миропорядку капиталистического общества художник противополагает «эстетику человечности — жилье, соседство, деньги, любовь, религию, трапезу» [14], и эстетика эта (при всех вытекающих из нее проблемах) обосновывает и оправдывает взволнованную поэтичность, в которую Бёлль облекает рассказы о своих «маленьких людях».

Роман «И не сказал ни единого слова» построен на чередовании двух монологов — Фреда Богнера и его жены Кэте. В монологах этих воссоздается жизнь во всех отношениях безрадостная: безденежье, счет на гроши, тесная каморка, в которой ютится семья из четырех человек, брак (святыня в мире Бёлля) на грани распада. Нужно случайное сцепление обстоятельств, нужно, чтобы Фред и Кэте в разное время зашли в одну и ту же закусочную, испытали там одну и ту же радость простого человеческого общения, чтобы их обоих согрела улыбка девушки, подающей им простую еду, только это помогает. Случайность, возведенная в ранг чуда, в мире Бёлля необходима и закономерна, поскольку в ней реализуется надежда Фреда и Кэте, их вера в то, что обстоятельства можно преодолеть. (Кстати, в повествовательной технике Бёлля подобные случайные пересечения путей персонажей тоже играют свою роль: они создают ощущение замкнутости структуры, отграниченной от остального мира, подчеркивают некоторую искусственность сюжетного развития и тем самым акцентируют внимание читателя на движении идей, символов, смыслов). В любви герои Бёлля обретают то самое величие, которое писатель «всегда находил в маленьких людях».

Жесткая брехтовская аксиома: «Сперва жратва, а нравственность потом» — к героям Бёлля неприложима. Повесть «Хлеб ранних лет» («Das Brot der frühen Jahre», 1955), одно из наиболее чистых выражений поэтики Бёлля, всем пафосом своим утверждает именно примат нравственного, примат любви. Герой ее, Вальтер Фендрих, мастер по ремонту стиральных машин, уже почти оборудовал свою жизнь с расчетом на «жратву» и, казалось, имел для этого более чем веское основание: голодное детство, годы голода, превращавшие его в «волка». Он «выбился в люди», стал прилично зарабатывать, спланировал выгодную женитьбу на дочке хозяина — и все же временами «ненавидел самого себя, свою работу, свои руки». Одного дня оказалось достаточно, чтобы все в его жизни перевернулось, чтобы связи с прошлым оборвались раз и навсегда,— дня, когда он встретил любовь. «Если бы я не встретил Хедвиг на вокзале, я бы вошел совсем в другую жизнь, как люди по ошибке входят не в тот поезд ...жизнь, которая раньше... казалась мне вполне сносной».

---

[14] H. Böll. Frankfurter Vorlesungen, S. 9.

Ключевая тема повести — о двух несовместимых жизнях — решена Бёллем в цветовой гамме. Прошлому, волчьему существованию отдан красный цвет, цвет крови; новой, пришедшей вместе с любовью подлинной жизни дарован зеленый цвет, цвет свежей травы. (Цвет у Бёлля вообще важен, почти каждое упоминание цвета вводит в повествование «знак» и, как правило, акцентируется повтором.) Подхваченные ритмом долгих исповедально-взволнованных периодов и настойчивых повторов, эти два цвета ведут и ведут свои темы сквозь всю повесть.

«Хлеб ранних лет» более, чем какое-либо другое произведение Бёлля, выявляет тяготение его прозы к законам поэтической речи. Уместно указать хотя бы на развернутые сравнения, которые, по сути, «работают» метафорами, раздвигая картину мира: «Я люблю центр города — эти кварталы, сменившие за последние пятьдесят лет своих хозяев и жильцов; они напоминают мне фрак, который впервые надели на свадьбу, а потом отдали обедневшему дядюшке, подрабатывающему в качестве музыканта; его наследники заложили фрак в ломбард, да так и не выкупили, и он достался старьевщику; старьевщик... по сходной цене отдает его напрокат разорившимся аристократам, нежданно-негаданно приглашенным на прием к какому-нибудь министру, чье государство они тщетно пытаются разыскать в географических атласах своих младших сыновей». Это типичный для исповедуемой Бёллем «эстетики человеческого» прием — из метафоры вырастает бытовая зарисовка: «Я расстался со своей ненавистью, как ребенок расстается с воздушным шариком, который он все воскресенье судорожно удерживал в руке и вдруг отпустил, чтобы посмотреть, как он будет подниматься в летнее небо, становясь все меньше и меньше, пока не исчезнет совсем».

Это и есть поэзия быта, объясняющая, кстати, давние симпатии писателя к Диккенсу, Штифтеру, Гебелю и обусловливающая по-своему уникальное место, которое занимает Бёлль в послевоенной западногерманской литературе [15]. Критика же, всегда уверенно выделявшая в творчестве Бёлля черты сходства с западногерманской прогрессивной литературой (тематические — они очевидны, и формальные, такие, например, как концепция «сжатого времени»), этот важнейший компонент его искусства исследует пока недостаточно.

Функции быта в прозе Бёлля важны и разнообразны. Быт, во-первых, поэтизируется как извечные, «от Адама», устои человеческого существования. Быт, во-вторых, выступает в качестве «строительного материала» художественной фактуры, из бытовых реалий (подчас сугубо прозаических) созидается возвышенная образность и архитектоника бёллевской прозы. Наконец, первоосновы быта, показанные как объект социальной несправедливости, становятся в искусстве Бёлля тягчайшими уликами беспощадного обвинения. В повести «Хлеб ранних лет» нравственные устои общества проверяются хлебом, отношением к хлебу; в той хищной жизни, которую чуть было не принял герой, хлеб подвергается поруганию, его рвут руками, как «люди на Северном полюсе», раздиравшие «только что пойманную живую рыбу и евшие ее живьем».

Впрочем, Бёлль умеет показывать через нарушенный быт не только социальные трагедии,— он умеет извлекать из него и смех, причем в разных регистрах. Есть у Бёлля очаровательная юмореска «Нежданные гости» («Unberechenbare Gäste», 1954) о зверях, заполонивших обычную городскую квартиру,— это озорная комедия нарушенного быта.

Поэзия быта — источник не только достижений Бёлля, но и его потерь. Критика давно подметила в произведениях писателя тягу к патриархальности, к поэтизации «простой и честной бедности» [16],— тут уместно вспомнить «Ирландский дневник» («Irisches Tagebuch», 1954—1957), в котором уже на первой странице говорится: «Бедность была

---

[15] Не случайно в своих «Франкфуртских чтениях» Бёлль говорит о современной западногерманской литературе как о «литературе без быта».

[16] См.: C. A m e r y. Eine christliche Position.— «In Sachen Böll», S. 119—127.

здесь не пороком и не доблестью, а просто фактором общественного самосознания, не значащим ровно ничего, как и богатство». Недаром «Ирландский дневник» — едва ли не самая поэтичная из книг Бёлля, буквально завораживающая читателя идиллической умиротворенностью повествования [17]. То же упоение патриархальным бытом без труда можно уловить в известной новелле Бёлля «Весы Балеков» («Die Waage der Baleks», 1952), кстати, наиболее отчетливо указывающей на традицию немецкой прозы, которой наследует писатель,— традицию Клейста — автора «Разбитого кувшина», Гебеля, Раабе, в известной мере и Шторма. В повести «Хлеб ранних лет» писатель заставляет Вальтера Фендриха в той, другой, неправильной жизни иметь дело со стиральными машинами: они внушают Бёллю неприязнь не только как символ мелкобуржуазного благополучия 50-х годов, но и как предмет, вытесняющий «поэзию стирки». Отец Вальтера «ненавидит телеграммы», и в мире Бёлля это положительная характеристика.

4

Между социальной отторгнутостью героев Бёлля и их укорененностью в быту есть прямая связь. Помещая свой «персонал» на периферию общественного развития, отделяя его от злобы дня, от того, о чем пишут сегодняшние газеты (к которым бёллевские герои относятся, как правило, с редкостным безразличием, так же, впрочем, как и к телевидению, радио, иллюстрированным журналам), писатель тем заботливей воссоздает их бытовое окружение: жилье, одежду, еду, привычки, вкусы, т. е. принципиально выдвигает на первый план сферу «частного существования». Подобное смещение акцентов — характернейшая примета бёллевского воспроизведения мира: вкус первой утренней сигареты здесь во сто крат важнее броских заголовков утренних газет. Сила искусства Бёлля — в умении показать несовместимость простейших элементов «нормального», «естественного» частного существования с дегуманизированным укладом буржуазного общества.

Разумеется, в приверженности к изображению «частного» существования, на которой базируется бёллевская «эстетика человеческого», есть свои серьезные и до сей поры не решенные писателем проблемы,— как идейные, так и эстетические. Проблемы эти с достаточной ясностью распознаются во взаимоотношениях бёллевских героев с немецкой историей.

Обращение Бёлля к немецкой истории, знаменовавшее важный этап в его творческой эволюции, сопряжено с внутриполитическими тенденциями развития западногерманского общества, с ростом реваншизма и милитаризма, с наметившимся в начале 50-х годов стремлением «не поминать старое», заслоняя его бумом «экономического чуда» и иллюзией «подлинно демократического» государственного устройства. В первых произведениях Бёлля тема войны и ее последствий еще окрашена слабой надеждой на перемены к лучшему, верой, что из недавних исторических потрясений будут извлечены надлежащие уроки. Однако начиная с сатиры «Не только к рождеству» («Nicht nur zur Weihnachtszeiten», 1952) и публицистических выступлений («Кошки и горячая каша» — «Katzen und heisses Brei», 1953; «Что актуально для нас» — «Was ist aktuell für uns», 1954) писатель все более явственно обнажает преступную «связь времен» — фашистского прошлого с западногерманским настоящим. С особой отчетливостью эта тема прозвучала в известной сатире Бёлля «Молчание доктора Мурке» («Doktor Murkes gesammeltes Schweigen», 1955).

Исторические наблюдения Бёлля художественно поданы (так же как и его характеристика современной действительности) намеренно субъективно: о больших исторических событиях судят «люди невеликие».

---

[17] О повествовательной технике в «Ирландском дневнике» см.: W. Rasch. Zum Stil des «Irischen Tagebuchs».— «In Sachen Böll», S. 259—267.

Бёлль не пишет того, что можно было бы назвать социальными полотнами, и критика давно углядела, что действие его книг сознательно уклоняется от большой истории. Официальным датам исторических учебников писатель упорно противопоставляет обычные дни своих героев (правда, дни эти могут стать вдруг чрезвычайными: день, когда Фред Богнер по-новому увидел свою жену Кэте, когда Вальтер Фендрих встретил и полюбил Хэдвиг,— формально действие книг Бёлля почти всегда демонстративно умещается в одном таком дне, который насыщенностью и интенсивностью чувств, размышлений, воспоминаний, призван воплотить богатство и красоту экзистенциальных возможностей, заложенных в каждой человеческой судьбе).

В первых книгах Бёлля герои несли с собой лишь немногие подробности своих биографий — ровно столько, сколько нужно было, чтобы обнажить трагедию обманутого сознания, чтобы связать воедино ужасы и жестокости войны с идеологической и педагогической практикой фашизма. Но уже в романе «Дом без хозяина» («Haus ohne Hüter», 1954) [18] роль воспоминания становится доминирующей, памятью героев проверяется нравственная атмосфера общества.

Начиная с этого романа памятливость становится отличительным свойством едва ли не всех положительных героев Бёлля: они упрямо не желают забывать о том, что общество хотело бы предать забвению, их сознание реагирует на такую забывчивость болезненно и чутко. Семья Гольштегге разбогатела на продаже мармелада, она наживалась на джемах и конфитюрах до войны, во время войны (с особенной интенсивностью) и после. Реклама ее товара за это время не изменилась, а вот автор рекламы молодой поэт Раймунд Бах давно сложил голову где-то «под Калиновкой»; его стихи стали объектом культурполитических спекуляций (нацисты использовали их так же) и эксплуатируются, по сути, наравне с его рекламными текстами. Вдова поэта Нелла Бах (миссия воспоминания в романе доверена главным образом ей) ходит в кафе-мороженое, где она впервые встретила мужа,— тут тоже ничего не изменилось, все по-старому, памяти ничего не стоит восстановить здесь прошлое. Та же Нелла Бах смотрит в окно: аккуратные юноши идут играть в теннис — точно такие же и идут точно так же, как шли в довоенные годы, прежде чем «пасть героической смертью за великий рейх». Приметы прошлого, со зловещей легкостью уживающиеся в настоящем, делаются важным элементом поэтики Бёлля.

Однако ввод исторического времени в повествование, художественно всегда оформленное у Бёлля как повествование субъективное (очень часто это прямой монолог от первого лица), с отчетливостью выявил серьезную проблему в искусстве писателя: противоречие между способом изображения и его объектом. Иначе говоря, оптика повествования, всегда определявшаяся у Бёлля приватным, неизбежно пристрастным взглядом на жизнь, затрудняла возможность аналитического подхода к описываемой социальной действительности и ее истории.

На примере романа «Дом без хозяина» это хорошо видно. Читатель сталкивается с героями, которые так или иначе страдают от последствий фашизма и войны, он узнает, что нацисты избивали Раймунда Баха и Альберта Мухова, убили Саломона Биллинга, что они отняли у людей нормальный быт, заставив любящих «зачинать первоклассников сорок седьмого и пятьдесят первого года» на нарах, в конюшнях, в казармах, вынудили матерей этих первоклассников рожать их в бомбоубежищах. Читатель узнает, что те же нацисты, лишь слегка подгримировавшиеся, задают тон и в послевоенной общественной жизни: искусствовед Шурбигель, защитивший в свое время диссертацию «Образ фюрера в современной лирике», ныне с успехом читает лекции о проблемах современного искусства, религии и морали; нацист Гезелер, пославший Раймунда

---

[18] Подробный анализ романа см. в предисловии Т. Мотылевой к кн.: Г. Бёлль. Дом без хозяина. М., 1960, стр. 5—15.

Баха на верную гибель, теперь намерен прослыть знатоком его творчества. Читатель видит множество черт и черточек обыкновенного фашизма, но зло выступает в романе как данность, интересная прежде всего не своей социальной природой, но своими конкретными проявлениями.

Писатель не ставит перед своим искусством задачу исчерпывающего и всестороннего исследования окружающей жизни, он вовсе не стремится непременно объяснить, почему эта жизнь несовершенна. Для Бёлля важнее другое: столкнуть в остром конфликте вневременны́е, извечные нравственные ценности человеческого бытия с несправедливостью и неправдой буржуазных общественных отношений. Внутренние монологи героев Бёлля — как бы сейсмограмма подобных столкновений.

В 50-е годы в бёллевской манере письма проступает тенденция к смене повествовательных перспектив: одни и те же (обычно немногие) события проходят перед читателем в нескольких редакциях, увиденные глазами разных героев. Меняющаяся точка зрения в известной мере объективирует повествование, сообщает ему тяготение к общезначимости. Однако нетрудно заметить, что прием этот используется наперекор его сути: повествовательные перспективы у Бёлля отличаются друг от друга скорее номинально, в них больше сходства, нежели различий, все они отданы персонажам, на стороне которых безусловные симпатии автора,— тем, кто претерпевает зло, кто так или иначе угнетен и притеснен дегуманизированной действительностью.

В романе «Бильярд в половине десятого» («Billard um halbzehn», 1959) таких повествовательных перспектив одиннадцать, причем значительная часть книги откровенно отдана внутренним монологам героев. Обычно внутренний монолог — средство индивидуализации, однако в этом качестве они в романе почти не важны: тут у всех монологов один, ровный, неостановимый ритм, единая, возвышенная почти до патетики стилевая окраска и, что самое удивительное, частые совпадения даже в реалиях и образности мышления. Монологи воспроизводят работу памяти, их стихия — воспоминание, их ритм — ритм движения времени, движения немецкой истории, неотвратимость этого движения, заставляющая видеть в торжественных шествиях неонацистов в 1957 г. повторение прусских парадов 1907 г., а в туше кабана, ежедневно вывешиваемой в витрине Греца («темная кабанья кровь капала на мостовую») — непререкаемое подтверждение этой неотвратимости. Взгляд в окно 6 сентября 1957 г.: «грузовики, рассыльные, монахини...» Взгляд в окно 6 сентября 1907 г.: «подмастерья, ломовики, монахини...» В этом романе повтор — излюбленный прием Бёлля — господствует: повторенных фраз в нем едва ли не больше, чем не повторенных. Герои, словно загипнотизированные, вспоминают одинаковые эпизоды собственных, отнюдь не во всем одинаковых биографий. В общности их воспоминаний воссоздается типология сознания, претерпевшего все превратности немецкой истории первой половины нашего столетия.

История понимается в романе как неотвратимое движение сил, постоянно направленных на разрушение человеческого в человеке: в этом смысле между 6 сентября 1907 и 6 сентября 1957 г. нет разницы. Однако в этой субъективной концепции (неизменной в творчестве Бёлля и по сей день) важна не столько теоретическая постройка, сколько скрепляющий ее жизненный материал: в ней прозреваются зловещие исторические связи между прусским имперским милитаризмом, гитлеровским фашизмом и западногерманским реваншизмом.

Для героев Бёлля единственная возможность сохранить нравственное достоинство — сознательное неучастие в истории. Этот пафос неучастия выражен в романе по-разному, начиная от добровольно избранного социального аутсайдерства, граничащего с социальным саботажем (архитекторы Генрих и Роберт Фемель ничего не строят, Шрелла предпочитает не возвращаться в Германию из эмиграции, Иоганна Фемель второе десятилетие не желает покидать сумасшедший дом, хотя вполне вменяема; престарелый портье Йохен роняет фразу: «Если б ты знал, как

стоят друг за друга голубятники», отождествляющую его со всеми «белыми воронами» ранних бёллевских рассказов), и кончая метафорой неподвластности героев физическим законам старения: все еще по-юношески строен восьмидесятилетний Генрих Фемель, его сын Роберт словно и не имеет никакого возраста, ничуть не постарел Шрелла, да и в Иоганне без труда узнаются черты восемнадцатилетней девушки (стоит вспомнить, что и Нелла Бах в романе «Дом без хозяина» тоже не старится, ее оружие — улыбка — все еще служит ей безотказно). Время этих людей «не берет», потому что они не движутся вместе с ним и в нем участвовать не хотят. Фашист Неттлингер, занимающий ныне важный пост, расхаживающий в костюме министерского сукна, попыхивая немыслимо дорогой сигарой, напротив, постарел, и постарел некрасиво. (Персонаж у Бёлля практически невозможен в отрыве от быта, он характеризуется через быт: к костюму-униформе и миллионерской сигаре Неттлингера добавлено еще описание его вечера «в кругу семьи» — стандартный и обезличенный быт с рекламной полосы иллюстрированного журнала.)

Весьма конкретный предмет романа — пять десятилетий немецкой истории — воссоздан вроде бы отвлеченно: фашисты не названы фашистами, речь идет о символическом «причастии буйвола», которое объединяет всех, кто решился пойти «в ногу со временем». Однако в отвлеченности этой — тенденция к художественному обобщению большой силы, стремление увидеть в феномене фашизма прямое следствие исторического развития Германии в XX столетии. «Буйвол» для Бёлля — не только Гитлер и не только Гинденбург, ибо история воспроизводится в романе не в конкретике фактов, а в последовательности метафорического ряда, уподобляющего ее неразумной, тупой, хищной животной силе.

Как и всегда у Бёлля, особую роль играют в романе вещи, ими очень многое обозначено. Отмечалось — и справедливо,— что вещи в «Бильярде» перерастают в «эмблемы» [19], существенно расшифровать содержание хотя бы некоторых из этих эмблем. Библейски простой быт семейства Тримлеров — как спасительный островок среди разрушительной стихии времени: здесь Роберт Фемель обретает любовь Эдит, здесь же он спасается от верной смерти. Однако островок этот разрушен, смыт течением истории. Зато незыблемы материальные приметы буржуазного быта — вывеска угольного склада Михаэлиса, все та же кабанья туша в лавке Греца, выдавшего когда-то гестаповцам собственную мать. Напыщенная, чванливая монументальность буржуазной материальной культуры (стоит еще указать на описание памятника кайзеру в начале романа) контрастирует с незащищенностью, хрупкостью, ненадежностью человеческого существования в обществе, где «одно движение руки может стоить человеку жизни».

В этом контексте особую важность обретает лежащая в основе сюжета «Бильярда» притча о том, как Фемель-старший строил аббатство св. Антония, его сын Роберт это аббатство взрывал, а его внук Иозеф взялся восстанавливать.

Вся история постройки аббатства сопровождается метафорой похорон: Генрих Фемель руководил работами и слышал, как «комья земли стучали о крышку его гроба»; утверждаясь в обществе, он хоронил в себе человека. В свое время он принял «правила игры», по которым живет и действует общество «буйволов», он шутя сумел создать о себе миф, ибо это общество свято верит в мифы (в частности, и о «причудах художников»), завоевать успех, деньги, красивую девушку из богатой семьи. Хоть и не всерьез, втайне посмеиваясь, он пошел в ногу с отечественной историей, приняв «дары», которыми соблазнителен альянс с власть предержащими. Он слишком поздно понял, что ироническое превосходство его не спасет; он мечтал о целом семейном клане, о семи сыновьях и сорока девяти внуках, но вместо этого история окружила

---

[19] И. Роднянская. Мир Генриха Бёлля, стр. 90.

его тенями погибших. Он слишком поздно осознал, что обществу «буйволов» вовсе не нужны аббатства, что аббатства нельзя строить для того, чтобы нацисты распевали там вместе со святыми отцами фашистские гимны. После войны он отошел от дел и теперь просит выбросить его ордена в сточную канаву и плюнуть на его будущий памятник.

Его сын Роберт не только не принимает «даров», он от всего мира отгородился стеной корректности, «всегда рад» видеть только нескольких близких, «во власти которых не побоялся бы оказаться». И у него был свой шанс прославиться, и о нем общество готово было создать миф (знаменитый «удар Роберта» на бейсбольном поле), но он, в отличие от отца, предпочел поступать «по совести», за что едва не поплатился жизнью. Во время войны он — архитектор — стал подрывником и взрывал все, что можно было взорвать, он и в 1957 г. смотрит на собор св. Северина как на «ускользнувшую добычу».

Тема немецких развалин — давняя и постоянная тема Бёлля, она берет истоки в первые послевоенные годы, когда писатель наотрез отказывался принимать участие в разборке руин родного Кельна. В стремлении уничтожить материальные следы войны Бёлль с горечью угадывал намерение соотечественников как можно скорее забыть об уроках собственной истории. Еще герой «Самовольной отлучки», постоянно напоминающий читателям о том, «что́ всем детям известно из учебников, а все взрослые успели забыть», гуляя по восстановленному Кельну, сетует: «До какой степени можно разрушить разрушенный город!»

Все пространство бёллевской прозы загромождено руинами. Развалины в его творчестве — это памятники. Роберт Фемель, повергая в руины монументальные атрибуты общества, создает памятники тем, кто пал жертвой этого общества: своей жене Эдит, погибшей под бомбежкой, младшему брату Отто, одурманенному «причастием буйвола», «всем, кто не представлял собой культурно-исторической ценности...» «Я бы взорвала все аббатства на свете, если бы мне удалось вернуть, воскресить...» — эта мысль телепатически посещает едва ли не всех героев, которым доверено повествование «Бильярда», и только в свете этой мысли понятна дилемма, вставшая перед Фемелем-младшим: «взрывать или строить».

«Бильярд в половине десятого» [20] дает ясное представление о типологии героев Бёлля. Все они подвержены антигуманному давлению социальных обстоятельств, и мера симпатии автора к ним зависит от того, насколько они наделены способностью сохранить в себе человечность, так сказать, наперекор общественному развитию. Здесь уместно отметить, что пристальный интерес Бёлля к проявлениям социального зла отнюдь не влечет за собою демонизации этого зла: в произведениях писателя нет патологических злодеев (разве что в романе «Где ты был, Адам?» в образе садиста Фильскайта, ведающего гитлеровским концлагерем, есть некоторое бесовство,— но именно поэтому персонаж и получился не слишком убедительным, он из другой, не бёллевской поэтики), но есть либо тупые фанатики зла (вроде нациста Вакано из «Бильярда»), либо люди, с разной охотой и с разным успехом приспособившиеся жить по законам несправедливости и лжи. Знаменательно, что они никогда не заняты у Бёлля в главных ролях, их «отрицательность» писателю, как правило, неинтересна, они вытеснены на периферию действия, им отказано в каком бы то ни было величии.

Напротив, пристальным вниманием и симпатией окружены те, кто, претерпевая социальное зло, не теряют способности жить по совести, не поступаясь своим нравственным достоинством. И хотя живут эти герои, как правило, либо неблагополучно, либо крайне неблагополучно, они наделены такой внутренней цельностью, которая помогает им сносить невзгоды и нужду, смотреть на принявших «причастие буйвола» с чувством спокойного, а иногда и веселого превосходства. В этом смысле

---

[20] О романе см. также послесловие И. Фрадкина: Г. Бёлль. Бильярд в половине десятого. М., 1961, стр. 237—301.

положительным героям у Бёлля (а их в его книгах подавляющее большинство) доверены те же ценности, что и поэзии быта: в них аккумулированы представления о гуманном, ими, так же как и первоосновами быта, проверяется нравственный климат общества.

Это свойство бёллевских героев влечет за собой множество последствий, существенных для искусства писателя, для его трактовки характера. Персонаж у Бёлля, как правило, *статичен*, он как бы дан изначально и не подвержен внутренним психологическим конфликтам. Уж на что, казалось бы, глубокая душевная драма запечатлена в биографии Фемеля-старшего, однако цельность характера эту проблематичность нивелировала, как бы «съела». Искусство Бёлля, по сути, не знает динамичных, развивающих характеров, перемены возможны здесь только внешние и только у отрицательных, «неинтересных» персонажей,— это приспособленчество, социальная мимикрия. Писатель не раз повторял, что он не художник-психолог и не ставит перед собой задач глубинного проникновения в мир человеческой души (это, впрочем, совсем не упраздняет в искусстве Бёлля уверенного и тонкого мастерства психологических деталей, которыми он пользуется редко, но с тем бóльшим эффектом).

Намеренное приглушение психологической фактуры приводит к определенной однотипности характеров у Бёлля, к отчетливости, подчас чересчур резкой, с которой они делятся на «хороших» и «плохих», на «агнцев» и «буйволов». Если прибавить к этому ослабленность внешнего действия, становится понятным, почему у Бёлля так скуден и редок диалог: его героям нечего друг с другом обсуждать, между ними все давно решено и понятно, они способны распознать своего или чужого даже «по одежде», по запаху сигары, по движению руки, по улыбке. Их общение сводится чаще всего к практической просьбе,— не случайно переговоры по телефону занимают в прозе Бёлля куда больше места, нежели «выяснения отношений» с глазу на глаз, ибо отношения, как правило, ясны заранее.

В связи с этим нетрудно объяснить, почему Бёлль так редко обращается к драме: острый драматизм действия, перипетии диалога — не его стихия. А для того чтобы перенести на сцену бёллевскую поэзию быта, сочетающую предметность и одухотворенность вещей, нужна особая театральная поэтика, родственная, быть может, поэтике Художественного театра в России начала века [21]. О том, что писатель осознает эту трудность, свидетельствует фантастическая сюжетная предпосылка его драмы «Глоток земли» («Ein Schluck Erde», 1962), повествующей о глобальной катастрофе: об исчезновении суши, о вынужденной жизни людей на бескрайних водных пространствах. Драматическая коллизия создается в атмосфере лабораторного вакуума, в принципиальном отрыве от всего, что составляет суть бёллевской прозы. Напротив, радиопьесы Бёлля (многие из которых являют собой переработки и вариации его романов, повестей и рассказов) пользуются прочным успехом: условности жанра допускают здесь и примат монологической речи, и возможность повествования об естественном, нормальном, «житейском» [22].

Все эти компоненты бёллевской манеры письма существенно отличают произведения писателя, по крайней мере, от современной западногерманской прозы,— сам Бёлль в своих «Франкфуртских чтениях» весьма подробно характеризовал эти отличия. То, что в современном романе, как правило, является проходным, второстепенным, у Бёлля непосредственно и принципиально определяет художественный контекст. Достаточно указать хотя бы на место действия большинства книг Бёлля — это прирейн-

---

[21] Бёлль не раз говорил и писал о влиянии на него великой русской литературы, называл среди своих учителей Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова. Указание на Чехова, возможно, ключ к пониманию драматургии и особенно радиодраматургии Бёлля.

[22] Подробнее о радиопьесах Бёлля см.: А. Карельский. О радиопьесах Бёлля.— В кн.: Г. Бёлль. Семь коротких историй. М., 1968, стр. 188—205.

ская Германия, которую писатель не устает воспевать. Поэзия родного края — «малой родины», прямо связанная с «эстетикой гуманного»,— важный компонент не только художественной прозы, но и публицистики Бёлля, и в этом смысле он почти уникум западногерманской литературы с ее безразличием к многовековой культуре «жилья, оседлости, соседства». Напротив, многие сквозные темы современной западной словесности остались Бёллю совершенно чужды: его, например, по сути, не волнуют проблемы отчужденного, некоммуникабельного сознания, утратившего пресловутую идентичность,— со всеми вытекающими отсюда комплексами художественного освоения подобной проблематики.

5

Определив природу художественного конфликта у Бёлля как столкновение авторских представлений об извечно нормальном и естественном с дегуманизированным общественным укладом, необходимо заметить, что соотношение положительных и отрицательных ценностей в произведениях писателя 50-х годов постоянно менялось: чем больше вбирали в себя книги Бёлля от реального общественного содержания, тем чаще и резче звучали в них диссонансы, тем очевидней становилось тяготение художника к сатире и гротеску.

Написанный в 1958 г. рассказ «Вокзал в Цимпрене» («Der Bahnhof von Zimpren»), насмешливо противопоставляющий незыблемый крестьянский быт суетным и преходящим радостям буржуазного предпринимательства, буму «экономического чуда», выглядит уже некоторым анахронизмом; к этому времени интонации снисходительного юмора, исполненного сознанием превосходства и правоты, все чаще сменяются у Бёлля сарказмом и горечью, граничащими порой с отчаянием.

Как критик буржуазного общества Бёлль особенно силен в обличении всех форм лжи, прикрывающей классовые антагонизмы, и идеологического насилия, их узаконивающего. Контрасты богатства и бедности писателя не особенно возмущают, он готов принять их как условия существования, как «факт общественного самосознания», однако он не может примириться с буржуазной моралью, восхваляющей богатство как достоинство и приучающей видеть в бедности порок. В романе «И не сказал ни единого слова» герой наблюдает торжественную религиозную процессию, собравшую в своих рядах все слои общества. Замыкают шествие несколько рабочих во фраках с чужого плеча, которые плохо на них сидят,— Бёллю отвратительны негласные социальные установления, заставляющие бедность маскироваться под благополучие, рабочих рядиться под буржуа.

Типичный для писателя прием критики буржуазной морали — конфронтация ее с «чистым», наивным сознанием: в романе «Дом без хозяина», например, это мучительные размышления двух мальчиков о «нравственном» и «безнравственном», та же тема с еще большей интенсивностью разработана в повести «Долина грохочущих копыт» («Im Tal der donnernden Hufe», 1957), где Бёлль поведал о губительном для юношеского сознания «отождествлении морали непременно и только с моралью сексуальной» [23].

Нарастание критических тенденций в творчестве Бёлля 50-х годов выразилось и во все более частых обращениях художника к средствам сатиры. В основе сатиры Бёлля [24], как правило, лежит гротескный прием смещения реальности, чуть заметного отклонения от правдоподобия, причем чаще всего именно в бытовой, повседневной, рутинной сфере: в рассказе «Не только к рождеству» праздничный семейный ритуал прихотью полусумасшедшей тетушки превращен в каждодневное занятие всех домо-

---

[23] H. Böll. Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze, S. 379.

[24] О ней хорошо писал Г. М. Энценсбергер. См.: H. M. Enzensberger. Einzelheiten. Frankfurt a/M., 1962, S. 215—220.

чадцев и родственников; пустота и стандартизированность мелкобуржуазного бытового существования акцентирована обыкновенным механическим повторением. В рассказе «Молчание доктора Мурке» герой, работающий редактором на радио, коллекционирует...паузы в магнитофонных записях, предпочитая молчание эфира заполонившей его идеологической (реваншистской) лжи. Чрезвычайно интересен рассказ «Сортировщик писем» («Der Wegwerfer», 1957). Герой его наделен профессией, олицетворяющей бюрократическую обездушенность буржуазного государственного аппарата: он обладает уникальной способностью разгадывать содержание писем по внешнему виду конвертов и, таким образом, может с первого взгляда отделить нужную корреспонденцию от бесполезной.

Роман Бёлля «Глазами клоуна» («Ansichten eines Clowns», 1963) и последовавшую за ним повесть «Самовольная отлучка» («Entfernung von der Truppe», 1964) большинство западногерманских критиков поспешили зачислить в разряд произведений «кризисных», почти единодушно были отмечены сдвиги в сторону «карикатурности», кричащих диссонансов и даже «безвкусицы». Писателя упрекали в том, что он неправдоподобно «сгустил краски», ударился в «безысходный пессимизм» и т. п. [25] Между тем и роман, и повесть вполне органично продолжили сатирическую линию в творчестве писателя, и если применительно к ним и уместно было говорить о кризисе, то только в одном смысле: о кризисе взаимоотношений Бёлля с западногерманским обществом, об окончательной утрате надежд на поворот социального развития ФРГ в сторону столь желанной Бёллю гуманности. Конфликт, назревавший на протяжении десятилетия, обозначился внезапно, со всей резкостью перехода количества в качество.

Герой романа Ганс Шнир рекомендуется читателю так: «Я — клоун, официальное наименование моей профессии — комический актер». Вся конфликтная динамика книги держится на множестве подобных противопоставлений сущности — и наименования, правды — и официально предписанной лжи. Роман пестрит кавычками, в них забраны переименованные, ошельмованные буржуазной моралью понятия, герой не рискует называть любовь любовью, он говорит «это», потому что другие называют любовь не иначе как «плотским вожделением», мир переполнен штампами и словесными клише, искажающими действительность: на ребенка нельзя ласково посмотреть без риска быть заподозренным в сексуальных извращениях, из шикарной машины нельзя заговорить с девушкой,— на все случаи жизни негласно предписаны стереотипы ханжеских реакций, предполагающих за любым поступком своекорыстную, «безнравственную» подоплеку. Традиционная чувствительность героев Бёлля к подобным проявлениям социальной лжи доведена в образе Ганса Шнира до почти неврастенической крайности, метафорой этой обостренной восприимчивости становится способность героя слышать запахи (опять-таки запахи!) по телефону — характерное для сатиры Бёлля гротескное допущение.

Все положительные ценности бёллевского мира в этом романе преданы и проданы: любовь отнята, вещи возлюбленной, все до единой, унесены из шкафа, привычный быт утрачен, у Ганса Шнира кончаются сигареты, на исходе кофе, его окружают неуютные, кирпично-коричневого цвета стены чужой квартиры, подаренной ему миллионером-отцом без права продажи и обмена («типичный подарок богача»), в довершение ко всему у него болит нога. Перечень этих невзгод показателен: контекст бёллевской прозы таков, что для создания ощущения полной отторгнутости и покинутости нужно совсем немногое: достаточно изъять из повествовательной ткани поэзию быта, сменив ее дисгармонией быто-

---

[25] Солидную библиографию критических статей о романе «Глазами клоуна» и рецензий на него см.: «Der Schriftsteller Heinrich Böll», S. 239—245. Подробный анализ романа в советской критике принадлежит П. Топеру. См.: П. Топер. Между черным и коричневым.— «Иностранная литература», 1964, № 3, стр. 180—189.

вых бедствий. Таким же бытовым неблагополучием, гротескно усугубленным психическими и физическими увечьями, окружен и герой «Самовольной отлучки».

Обычная наблюдательность бёллевских героев закреплена в Гансе Шнире, так сказать, профессионально: он — клоун, т. е. интерпретатор и пародист окружающей жизни, бесстрашный обличитель ее пороков, и в этом смысле он отчасти как бы второе «я» писателя: не случайно в описании шнировских «номеров» узнаются нереализованные «заготовки» бёллевских юморесок и сатир (заметим в скобках, что эти номера во многом напоминают художественные упражнения в альбоме «Раскрась сам», предлагаемые читателю героем «Самовольный отлучки»: и тут и там главные темы — стандартизированность жизни, «стерильность» личности, отличающейся от других лишь костюмом, примитивизм и обезличенность общественного бытия, атрофия исторической памяти и т. д.), а в его размышления об искусстве вложено много почти дословных цитат из статей и публицистических выступлений самого Бёлля на эту тему: есть тут и маленький гимн «поэзии вещей», и прославление «эстетики повторов», и размышления о неотвратимости призвания, обрекающего художника на вечный «риск», наконец, и сокровенное для Бёлля признание о первостепенной важности «детали» в искусстве. Для понимания творчества Бёлля монологи Ганса Шнира дают едва ли не больше, чем программные «Франкфуртские чтения». Повышенная конфликтность романа, почти карикатурная резкость, с которой добро отделено в нем от зла, явленного не социальными типами, а чем-то вроде социальных гримас, возможно, отчасти тем и объясняется, что речь идет не о простом противостоянии добродетели и нравственного достоинства общественному неразумию, а об уделе художника, вынужденного создавать искусство наперекор этому неразумию и — хуже того — от этого неразумия зависеть. (В размышлениях Ганса Шнира это выражено лапидарной дилеммой: что лучше — «голодный клоун» или «пьяный клоун»?)

Налет скандальности романа западногерманская пресса усмотрела в том, что писатель-католик ополчился на католическую церковь. Однако в контексте предыдущих произведений Бёлля и его публицистики, особенно известного «Письма молодому католику» («Brief an einen jungen Katholiken», 1957), и это столкновение можно было считать неизбежным: выступая против буржуазной морали, писатель рано или поздно должен был выступить и против одного из важнейших ее институтов.

Католицизм — существенный компонент мироощущения Бёлля, неизменно присутствующий и в художественном мире его книг. Герои писателя неспроста, конечно, в решающие минуты жизни идут (или просто «заходят») в церковь, и не случайно им встречаются женщины и девушки с лицами мадонны, способные одной своей улыбкой, волшебным движением обязательно «легких» рук (о которых Ганс Шнир хочет сочинить проповедь) «тронуть сердце», сотворить чудо, а воспоминания о чьей-то безотказной доброте, граничащей со святостью, то и дело помогают этим героям в их житейских невзгодах. Есть у Бёлля и кающиеся блудницы наподобие Марии Магдалины, и кроткие отроки с ангельским взглядом, претерпевающие скорби земной юдоли, да и его поэзия простой, библейской еды недвусмысленно сопряжена с таинством причастия.

Тем большего мужества потребовала от писателя полемика с официальным католицизмом, которую он ведет уже третье десятилетие. В основе антиклерикальной критики Бёлля — убеждение в том, что церковь не должна солидаризироваться с господствующим классом и его моралью, что она обязана противостоять буржуазной морали в качестве высшей моральной инстанции. Бёлль не может простить католической церкви, что «Ватикан первым из всех государств заключил договор с Гитлером», что «немецкие католики уже десятилетиями не знают других забот, кроме как об усовершенствовании литургии и повышении вкуса, но я спрашиваю себя, хватит ли этого в качестве алиби для одного или двух поколений». «Аденауэр — католик, Штраус и иже с ним — тоже,

куда же дальше?» [26] — с иронией спрашивает писатель. Не удивительно, что в произведениях Бёлля официальной церкви и церковникам противостоят герои, доблестно хранящие верность первопринципам христианства; в повести «Самовольная отлучка» сам Бёлль нашел весьма точное определение этой позиции: «католик по интуиции».

Главная коллизия романа «Глазами клоуна» в том и состоит, что жертвой ханжества и лицемерия официозного клерикализма становится «католик по интуиции», сам не осознающий своей праведности и чистоты. Свято верующий в таинство брака (пусть и не освященного церковью), проникновенно распевающий религиозные псалмы, сочувствующий «разнесчастному римскому папе», которого, по его убеждению, «неправильно информируют», Ганс Шнир в общении с «просвещенным», «интеллигентным», вполне «светским» католическим окружением на каждом шагу сталкивается с вопиющими нарушениями буквы и духа христианства, с беззастенчивым попранием заповедей, следование которым становится в условиях буржуазного общества почти подвигом и гарантией тотальной отторгнутости,— финальная сцена романа выражает этот тезис с характерной для Бёлля эмблематической отчетливостью.

Вокруг Шнира царит некий социальный сговор, негласно установленные правила игры, разрешающие любую безнравственность при соблюдении соответствующих формальностей; жизнь уподоблена ритуальному танцу, здесь все сплошной формализм: коньяк нельзя держать в холодильнике, носовой платок не рекомендуется класть на стол, святыня здесь — не евангелие, но правила «хорошего тона».

В полемике Бёлля с католической церковью существен еще один момент, важный для писателя не только в моральном, но и в эстетическом отношении. Речь идет о традиционном дуализме религиозного сознания, о противоборстве тела и души, греховного и божественного,— словом, обо всем, что выведено в романе в шутовской формуле: «Пусть все сущее пребудет, а все крылатое воспарит». Само собой понятно, что героям Бёлля, прочно связанным с материальным, бытовым миром, дуализм этот противопоказан, поскольку в их отношении к бытию преобладает именно конкретно-чувственное, земное начало. Героиня романа «Групповой портрет с дамой» не случайно названа «гением чувственности», да и мера привлекательности остальных персонажей во многом определяется их привязанностью к житейским удовольствиям (насколько хорошо заварен у них чай или кофе, питают ли они слабость к курению, любят ли свежие булочки и т. д.)

В свое время Зигфрид Ленц, вникая в проблематику творчества Бёлля, предпринял остроумный эксперимент: поселил всех положительных героев писателя вместе, в небольшом городке Нью-Цимпрен, и предложил посмотреть, что получится [27]. Рабочая гипотеза понадобилась Ленцу, чтобы доказать очевидное: герои Бёлля не способны выдвинуть реальную социальную альтернативу современному буржуазному обществу, его «массовой культуре», психозу потребительства и насильственной идеологической стандартизации сознания.

Марксистская критика не раз отмечала, что Бёлль не видит в современном западногерманском обществе тех сил, что могут бороться за устранение его пороков, осуществляя реальные революционные преобразования. Вопрос, однако, не в художественной прозорливости писателя, а в проблематичности, с которой в его понимании сопряжено всякое социальное действие — тем паче действие насильственное.

В поэтике Бёлля эта проблематичность выражена, например, неприязнью к «грубости» мужских рук, вообще к культу мужественности (за что он неоднократно порицал Хемингуэя), и, напротив, в воспевании рук женских, источающих исцеление, милосердие и ласку; в неспособности его героев к ненависти (Нелла Бах при виде убийцы собственного

---

[26] H. B ö l l. Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze, S. 389, 391, 393.
[27] S. L e n z. Sein Personal.— «In Sachen Böll», S. 32—42.

мужа испытывает лишь «скуку», Шрелла смотрит в лицо своего бывшего палача Неттлингера и «не чувствует ненависти», Ганс Шнир, глядя в глаза лицемерно подличающему отцу, чуть не плачет от «жалости»). Отсюда же и осторожность героев Бёлля в отношении к коммунистам, сочетающая симпатию и боязнь, и знаменательное высказывание самого писателя, назвавшего себя «несостоявшимся коммунистом» [28].

Всякое социальное преобразование сомнительно для Бёлля еще и потому, что сущность человека не исчерпывается для него классовой принадлежностью. У Брехта даже субъективно хороший человек, будучи капиталистом, объективно становится носителем зла: «добрый человек» перестает быть таковым, заимев табачную лавочку. У Бёлля чуть ли не в каждой книге наряду со злыми буржуа встречаются добрые, сострадающие, совестливые и притом ничуть не угнетенные своим социальным амплуа.

Герои Бёлля статичны не только по своей художественной, но и по социальной конституции,— и те немногие социальные действия, которые они совершают, поданы писателем как вынужденные и наивные акции отчаяния, рожденные импульсом самообороны: в романе «Дом без хозяина» и вся дайственность персонажей сводится к пощечине, которую полусумасшедшая бабушка Гольштегге закатывает нацисту Газелеру, да к нелепой потасовке, вслед за не завязавшейся; в «Бильярде» тотальному насилию фашизма и реваншизма противопоставлены картонная бомба, смастеренная несколькими подростками, и выстрел Иоганны Фемель в министра М., чья тупая физиономия поразительно напоминает морду буйвола. Во всех случаях «насилие» совершают самые немощные — старухи и дети. В недавнем интервью Бёлль еще раз подчеркнул, что во всех этих акциях речь идет не о конкретных рецептах социального действования, но о художественном выражении конфликта [29].

В позднейших произведениях Бёлля, судя по внешним приметам, конфликтные ситуации гораздо острее: в повести «Чем кончилась одна командировка» («Ende einer Dienstfahrt», 1966) героев судят и приговаривают, в романе «Групповой портрет с дамой» («Gruppenbild mit Dame», 1971) Лени Груйтен подвергается множеству социальных репрессий, сын ее в тюрьме, окружающие ее травят, судебные исполнители норовят распродать с молотка последнее ее имущество и отнять у нее квартиру,— словом, на героев обрушиваются такие напасти, которые Гансу Шниру и не снились и которых он бы наверняка не перенес. Однако же внешняя напряженность коллизий почти полностью растворена в иронии, о происходящем повествуется как бы шутя, житейские невзгоды преподносятся как неизбежное, но и не слишком-то страшное зло, исповедальную серьезность монологов, доверенных страдающим и страдательным персонажам, сменяет умудренно-лукавая усмешка мнимобеспристрастного повествователя, чья объективность скомпрометирована чрезмерной дотошностью и стремлением к абсолютной точности.

Повесть «Чем кончилась одна командировка» — одно из очень немногих произведений Бёлля, которое вообще невозможно понять в отрыве от его «эстетики гуманного». В других вещах эта эстетика существует в контексте, допускающем ее игнорирование, здесь же она и тема, и фактура, и смысл. Создается некий противовес роману «Глазами клоуна», его отчужденной, лживой, враждебной действительности. Тут, напротив, вся жизнь близка, проста и понятна, только это и есть собственно жизнь. «Неприязнь немцев ко всему провинциальному, ко всему будничному, которые только и суть социальное и гуманное,— неприязнь эта сама по себе провинциальна... Со стремительным прогрессом всеобщей механиза-

---

[28] H. B o l l. Aufsätze. Kritiken, Reden, S. 504.
[29] H. B ö l l, Ch. L i n d e r. Drei Tage im März, S. 90.

ции исчезают целые группы ремесленников, а с ними — их лексика, названия их инструментов, их одежды, их песни... Словарь так называемого большого мира настолько же невыразителен, как и словарь политиков; в эстетике разговорного языка сапожник и рыночная торговка выглядели бы королем и королевой...» [30]. Все эти тезисы, произнесенные в пору работы над повестью, принципиальны для Бёлля.

Атмосфера повести напоминает «Разбитый кувшин» Клейста: в заштатном городке идет тяжба, в зале суда все друг друга знают, «чужак» только прокурор, столичный приезжий. Отношение к закону и власти здесь, в провинции, фамильярно-бытовое, это категории «большого мира», воспринимаемые как обременительная и ненужная формальность, которую приходится терпеть и которую всячески стараются обойти; обвиняемых кормят на зависть прокурору.

Существен предмет тяжбы: краснодеревщик Груль и его сын обвиняются в нанесении материального ущерба. Ими демонстративно уничтожена типичная принадлежность «большого мира» — военный автомобиль бундесвера, вещь в контексте бёллевских ценностей абсолютно бесполезная, ее ненужность подчеркнута характером ее использования: Груль-младший был отправлен на этом «джипе» в командировку с заданием «нагнать километраж» для очередной инспекции.

Повесть источает упоение провинциальным бытом. Сонное время богом забытого городка воспроизведено благоговейно, по минутам, без малейшего намека на кощунственную попытку его ускорить. Разворачивается нечто вроде маленькой, но величественной панорамы нормального человеческого существования во всех его радостях: в судебном заседании объявляется перерыв, все его участники расходятся обедать, и подробнейшее описание их трапез, равно как и их жилья, занимает чуть ли не треть повествования.

Между тем в ходе судебного разбирательства постепенно выявляется картина медленного, но верного разрушения этой провинциальной идилии под напором «большого мира». Самое бедственное тому подтверждение — судьба Груля-старшего, истинного художника своего ремесла, олицетворяющего поэзию творческого, неотчужденного труда: он буквально задавлен бременем государственных налогов и практически лишен возможности работать. Столкновения бюрократических, обезличенных интересов «большого мира» с устоями нормального человеческого бытия то и дело возникают в ходе суда и с отчетливостью обозначают конфликт повести. Совершенно ясно, на чьей стороне в этих столкновениях сила и успех, а какие ценности обречены, и тем не менее в повествовании нет горечи, оно, напротив, преисполнено внутреннего веселья, мягкого, уверенного в себе и потому снисходительного юмора.

Сам Бёлль сетовал, что повесть его осталась непонятой, что в ней «не распознали призыв к политическим акциям» [31], но, конечно же, предложенный в книге рецепт политических действий (ничуть не отличающихся, по сути, от прежних эскапад бёллевских персонажей) нельзя считать убедительным,— трудно ведь поверить, что в один прекрасный день все порядочные граждане ФРГ примутся сжигать военное оборудование бундесвера.

Это утопический, иллюзорный выход из конфликта, по-прежнему неразрешимого в диапазоне идейных исканий Бёлля. В рамках художественной системы конфликт разрешается за счет иронии, которая создает определенную дистанцию, обеспечивающую писателю необходимую меру свободы от напряженности изображаемого противоречия, развязывающую ему руки.

Непосредственно в повести это высвобождение достигается сравнительно просто: положительные ценности бёллевского мира обретают неуязвимость, они существуют в условиях социального зла — и все же как

---

[30] H. Böll. Frankfurter Vorlesungen, S. 15—17.
[31] «Im Gespräch: Heinrich Böll mit Heinz Ludwig Arnold», S. 34.



Суперобложка первого издания романа Г. Белля «Групповой портрет с дамой» с фотографией автора.

Художник Ганнес Йен, 1971

бы отдельно от него и ему неподверженно. Процесса Грулей «наверху» боятся, стараются его замять, а столичный прокурор, оказавшись в совершенно непривычной для него обстановке патриархальной бесхитростности провинциальных нравов, так и вовсе падает в обморок. Реальное соотношение сил откровенно искажено, в действительности процесс Грулей вряд ли разыгрывался бы по такому сценарию и с таким милосердным результатом, однако все отклонения от жизненной правды необходимы Бёллю во имя сохранения нравственных опор для его искусства. «Гуманное», «естественное» продолжает участвовать в конфликте, но не на равных правах, а как бы в привилегированном статусе, пожалованном ироническим допущением.

Подобное допущение в природе бёллевского искусства,— ведь по складу таланта и темперамента Бёлль не столько кропотливый аналитик социальной системы или реформатор, твердо знающий программу своих действий, сколько поэт-моралист, противополагающий этой системе свои идеалы человека и человечного в качестве нравственного корректива. Правда, острота конфликтов при таком ироническом отстранении с неизбежностью притупляется, в перипетиях их развития логика жизненной достоверности господствует уже не безраздельно, о своих правах заявляет и логика игры, выраженная намеренным и акцентированным авторским произволом над действительностью.

Роман «Групповой портрет с дамой» дает много тому подтверждений. Фигура фиктивного рассказчика, из пущей скромности прячущегося за анонимным сокращением, введена в повествование, в частности, и для того, чтобы было кому удивляться своеволиям и шалостям рассказчика подлинного. Этот добросовестный и дотошный «авт.» честно повествует о форменных чудесах (о розах, ежегодно расцветающих среди зимы на могиле монахини; о явлениях богоматери на экране телевизора, в которых главная героиня узнает себя), но в какой-то момент не выдерживает

даже он, наотрез отказываясь признать достоверность одного из персонажей («эдакого гибрида молодого Гёте и молодого Винкельмана с примесью Новалиса»), которого он просто «не видит...»

Как и всегда у Бёлля, роман повествует об испытаниях и мытарствах добра и любви среди разрушительной стихии немецкой истории, однако происходящее в нем по степени жизненного правдоподобия нередко смещено на последнюю грань возможного, а порой и уведено за эту грань. История любви немки и советского военнопленного в годы фашизма, составляющая стержневую фабулу романа,— сцепление фантастических благоприятствований и удач, это, понятное дело, не быль, а скорее легенда с необходимыми в ней чудесами и неизбежными «поблажками» в пользу героев.

Тут, конечно, уместно вспомнить о роли фантастического допущения в сатире Бёлля. Естественнейшие проявления человечности, возможные лишь в «ранге» чуда,— это типичная для писателя сатирическая метафора, обличающая фашизм не через изображение его зверств, а как бы испытывающая его «от противного», на возможность существования в нем добра. Но метафора эта, которая в прежних произведениях Бёлля могла бы стать центральной и исчерпывающей, «работает» в романе лишь побочно, в качестве сопутствующего сатирического эффекта. Неуязвимость положительных ценностей постулирована заранее, посягательства на нее со стороны хищного исторического времени выглядят заведомо безуспешными и потому смешными, запальчивость сатиры то и дело уступает место озорству и лукавству юмора, ибо злу, как в сказке, уготовано поражение, и автор уверенно сулит читателю «массовые хэппи-энды».

Как справедливо отмечено в статье советского исследователя Т. Л. Мотылевой, главная героиня книги Лени Груйтен «как бы выламывается и из своей среды, и из всех норм художественной типичности» [32]. То же можно сказать и о советском офицере Борисе Колтовском, и о наставнице Лени — монахине Рахели Гинцбург, и о чудаковатом кладбищенском садовнике Грундче, и о сыне Лени Льве,— словом, практически обо всех положительных персонажах романа, которых, как всегда у Бёлля, большинство. Все они даны крупным планом, техника «дознания», применяемая в качестве движущей силы повествования, позволяет каждому из них сполна выразить себя в своих «показаниях»,— в результате возникает нечто вроде энциклопедии бёллевских героев, которые своей исключительностью каждый на свой лад противостоят социальному злу.

Атрибутами типичности, напротив, наделено именно зло, в изображении Бёлля, как обычно, заурядное, скучное, неинтересное; блистательные сатирические портреты Хойзеров, нуворишей, нажившихся на «экономическом чуде», подчеркивают прежде всего их беспредельное духовное убожество, атрофию человечности, утраченной в погоне за прибылями. В человеческом смысле и Хойзеры, и нацистка Ванфт, и фанатик-фашист Кремп пусты, как пуст был и Гезелер, и Неттлингер, и другие нелюди, вкусившие «причастия буйвола».

Особое место в художественной структуре романа занимает метафорическая антитеза чистоты и грязи. Чистота становится символом обездушенной «стерильности» буржуазного общества, сытого и упорядоченного благополучия по общепринятому стандарту, полного растворения индивидуальности в навязываемом ей «цивилизованном» образе жизни. Стерильность оказывается как бы формой духовной смерти, оболочкой противоестественного, пустого существования, отделенного от всего плотского, земного, житейского, под физической чистотой скрывается нравственная нечистоплотность. Еще в романе «Глазами клоуна» Ганс Шнир удрученно-язвительно констатирует, что его мать «запахов не источает». Если вспомнить, что герой «Самовольной отлучки» в свою бытность в армии большую часть времени проводит за чисткой отхожих мест, «занятием в высшей степени благородным», вследствие чего вокруг него по-

---

[32] «Новый мир», 1973, № 6, стр. 209.

стоянно образуется «зона отчуждения», смысл антитезы вполне проясняется: в ханжеском неприятии буржуазным обществом всего, что имеет отношение к области конкретно-чувственного, усматриваются признаки омертвления человечности. В романе «Групповой портрет с дамой» этот мотив обретает еще и актуальную политическую окраску, тут изображены мусорщики, презираемое всеми племя, вербуемое в основном из иностранных рабочих и подвергаемое самой настоящей социальной дискриминации.

По охвату жизненных явлений роман «Групповой портрет с дамой», безусловно, масштабнее своих предшественников, и нельзя не согласиться с Т. Л. Мотылевой, отметившей, что в нем воспроизведена «самая широкая картина действительности, какая когда-либо вставала в романах Бёлля» [33]. Необходимо, однако, добавить, что «расширение» это достигается главным образом за счет количественных, но не качественных изменений: увеличивается число персонажей, но не трансформируется их психологическая фактура, историческое время исследуется более обстоятельно, но не меняется концепция истории. Серьезный качественный сдвиг можно усмотреть лишь в иронической отстраненности автора от перипетий повествования, дающей ему большую, нежели прежде, свободу в обращении с материалом и, если угодно, определенную эмоциональную независимость от него. Стоит вспомнить, сколь напряженно переживалась в прежних книгах Бёлля чья-нибудь смерть, как грозно и значительно было ее появление на страницах его прозы, и сопоставить с поминальными монологами прежних бёллевских героев многочисленные смерти в новом романе, сообщения о которых эмоционально отчуждены то холодной фактографичностью полицейского протокола, то «давностью лет», смягчившей горечь утраты, но главным образом — умудренным спокойствием повествования, заложенной в его интонациях «утешительной иронией».

Как о серьезном изменении в мировоззрении Бёлля критика много писала о наконец-то пробудившейся якобы действенности его героев, имея в виду «акцию по спасению» Лени; однако изображенная в «Групповом портрете с дамой» солидарность положительных героев скорее демонстративна, нежели действенна.

Гораздо интереснее с точки зрения внутренней эволюции Бёлля возвращение в его поэтику проблематичных персонажей, людей неоднозначной нравственной ценности. Таковыми являются в романе Груйтен-старший и Пельцер. В судьбе первого явственно угадывается «фемелевский» комплекс из «Бильярда в половине десятого»: тот же альянс с политической реакцией, с власть предержащими, и столь же горький моральный крах впоследствии. Куда более необычен в типологии бёллевских персонажей Пельцер, в нем сочетаются свойства, которые прежде строго разграничивались в мире «буйволов» и «агнцев»: патологическая жажда наживы не исключает в нем человечности и даже своеобразной порядочности, приспособленчество не лишает определенной, точно отмеренной дозы известного нравственного достоинства. Бёлль не случайно говорил о Пельцере как об одном из самых дорогих ему героев, в этом образе ощущается стремление писателя освободиться от резкости черно-белых тонов: «загадочная» сложность пельцеровской натуры становится в романе предметом споров, недоумений, вообще подается как явление чрезвычайное и тем самым компрометирующее сравнительную простоту, привычную для Бёлля человеческую цельность и однозначность остальных персонажей.

Однако Бёллю трудно удержаться на позициях иронического превосходства, уже сквозь утешительное спокойствие повествовательных интонаций «Группового портрета» то и дело прорываются нотки горького сарказма. В новой же повести со знаменательным, наставительно длинным названием — «Утраченная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» («Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann», 1974) —

---

[33] «Новый мир», 1973, № 6, стр. 210.

сарказм доминирует, рассказчик лишь для виду пытается изобразить объективность, он с трудом сдерживает гнев и язвительно успокаивает читателя обещанием, что в его книге «течь будет только повествование, но ни в коем случае не кровь». Речь идет, действительно, о бескровных, но тем не менее чудовищных формах насилия, которым способно подвергать личность современное буржуазное общество.

С изобилием удручающих и точных подробностей изображена травля человека органами буржуазной (по всем приметам шпрингеровской) прессы: сходство выведенной в повести «Газеты» с журналистской практикой газеты «Бильд» названо в авторском предуведомлении «не преднамеренным и не случайным, а просто неизбежным».

Объектом травли становится Катарина Блум, типичная бёллевская героиня, невинная — от неведения, нравственно чистая — от простоты, воплощение нормального и естественного в человеческой природе. (Писатель отрицал элементы идеализации в своей героине, характеризуя ее как личность весьма заурядную: «при нормальном развитии событий она бы к сорока пяти годам стала чуть застенчивой, но преуспевающей хозяйкой отеля» [34],— однако в контексте поэтики Бёлля идеализация положительных героев практически неизбежна, все они в какой-то мере кандиды, противопоставленные социальным и нравственным недугам современности.) Показательна профессия Катарины: она экономка, упорядоченный быт — ее главное занятие.

Преступление Катарины состоит лишь в том, что она с первого взгляда полюбила человека и помогла ему скрыться от полиции, еще не зная, что это опасный преступник. За это Катарину подвергают унизительной процедуре обыска, изнурительным многочасовым допросам, но мало того — главный удар наносит Катарине «Газета», которая из номера в номер публикует о ней порочащие материалы, изображая ее не только «бандитской подругой», но и безбожницей, радикальной «коммунисткой», подтасовывая и фальсифицируя высказывания близких Катарине людей, цинично смакуя подробности ее интимной жизни. Журналист «Газеты», некий Тётгес, фабрикующий большинство материалов, проникает под видом рабочего-маляра в больницу, где лежит смертельно больная мать Катарины, и, по сути, убивает своим «интервью» ни о чем не подозревавшую женщину (в смерти ее «Газета», разумеется, спешит обвинить саму Катарину).

Показана тотальная беззащитность человека перед умело манипулируемым «общественным мнением»: в квартире Катарины не умолкая трезвонит телефон, возмущенные «граждане» осыпают ее грязными оскорблениями, ее почтовый ящик забит гнусными анонимными письмами. Цепная реакция травли захватывает всех, кто пытается вступиться за девушку; ее работодателя адвоката Блорну, теряющего в конце концов должность и профессиональную репутацию, его супругу, именуемую в «Газете» не иначе как «красной Трудой», крестную Катарины, Эльзу Вольтерсхайм, которую тоже объявляют «злостной анархисткой». В этой ситуации отчаянный поступок Катарины — она с холодной решимостью убивает Тётгеса, заманив его к себе на квартиру обещанием дать интервью,— становится единственным способом самозащиты, поскольку — и об этом в повести сказано с небывалой в творчестве Бёлля отчетливостью — государство не может защитить своих граждан от произвола своей же прессы. Больше того — буржуазная пресса изображена как один из могущественных инструментов государственного насилия: между «Газетой», полицией и государственным аппаратом существует налаженная взаимосвязь, обеспечивающая полный успех в преследовании «неугодных лиц». Уместно процитировать рецензию советского исследователя Е. Ф. Книпович на повесть Бёлля: «Художник часто бывает в своей творческой практике более проницательным, чем в своих политических взглядах. Хотел или не хотел того Генрих Бёлль, но его книга — это же-

---

[34] H. Böll, Ch. Linder. Drei Tage im März, S. 63.

сточайшее разоблачение истинной сущности буржуазных «свобод», в том числе и пресловутой «свободы печати» [35].

7

Бёлль неоднократно заявлял, что политика — занятие не для него и вообще не дело художника, что искусство воздействует на общество не политическими декларациями своих творцов, а самой своей облагораживающей сутью. С первых шагов в литературе Бёлль свято верит в ее действенность: он часто ссылается на книги Диккенса [36], способствовавшие в Англии улучшению детских приютов, как на пример такой действенности, говорит об «утешении и надежде» [37], в которых видит миссию и задачу собственного искусства. Парадоксальность ситуации, однако, состоит в том, что с годами писатель все меньше удовлетворяется такой чисто художественной действенностью и все чаще обращается именно к открытым политическим декларациям.



Киноплакат к фильму «Потерянная честь Катарины Блум» по повести Г. Бёлля.

Художник Э. Грютнер

Причина этого парадокса достаточно ясно сформулирована Бёллем во «Франкфуртских чтениях»: «На современную литературу возложена ответственность, которую она просто не в состоянии вынести. Безликая политика, безликое общество, беспомощность церкви... — все это вынуждает современную литературу нести ответственность за сексуальные, религиозные, социальные проблемы (попытки решения которых опять-таки ставятся ей в вину) ... от авторов, именно и только от них, требовательно ждут решающего слова... С науки не спрашивают, с политиков тоже, и церковь не беспокоят,— но вот писатели обязаны высказывать то, о чем остальные предпочитают молчать...» [38]. Бёлль остро ощущает неспособность буржуазного общества разрешить собственные проблемы, он видит ложь, которой прикрывает эти проблемы официальная идеология правящих классов,— и как честный художник, честный гражданин и — не в последнюю очередь — как честный католик не может молчать. Бёлль не знает путей и способов ликвидации наболевших социальных конфликтов, программа революционного изменения буржуазного мира не входит в его идейно-политический кругозор, его критика ограничивается, как правило, нравственной укоризной, демонстрацией обмана и несправедливости.

Сказанное не умаляет гражданских заслуг Бёлля и не ставит под сомнение его гражданское мужество: в пору нарастания в ФРГ неофашистских, реваншистских тенденций именно Бёлль обличал это явление с отвагой и страстью (см., например, его известное эссе «У нас дома» — «Hierzulande», 1960), а в период проведения коалиционным правительством пресловутых «чрезвычайных законов» гневные протесты Бёлля [39] укрепили позиции прогрессивных сил.

---

[35] «Современная художественная литература за рубежом», 1975, № 3, стр. 74.
[36] H. Böll. Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze, S. 340.
[37] «Literaturmagazin-7», S. 44.
[38] H. Böll. Frankfurter Vorlesungen, S. 18—19.
[39] См. его речи о «чрезвычайных законах»: «Text + Kritik 33», S. 19—22.

Как публицист Бёлль очень силен в том же, в чем он проницателен как художник: в демифологизации штампов общественного сознания, в изобличении лжи, несправедливости и насилия там, где они совсем не очевидны,— например, в идеологической эксплуатации языка. Знаменитая рецензия-памфлет на мемуары Конрада Адэнауэра («Keine so schlechte Quelle», 1965) целиком построена на каламбурах, внешне вроде бы всего лишь дерзко-озорных, но по сути высвобождающих слово из-под гнета идеологических спекуляций. Известный критик Марсель Райх-Раницкий имел неосторожность упрекнуть Бёлля в том, что тот «идет не в ногу» со временем. Реакция Бёлля на этот упрек выразилась в блистательной этимологической расшифровке речевого штампа, а заодно и клишеобразного мышления своего рецензента: «Я никогда не умел идти в ногу ...повсюду и везде, у озлобленных лейтенантов в первую очередь, но и у лейтенантов доброжелательных и благодушных тоже я вызывал ярость и гнев, досаду и неодобрение этим своим свойством...Куда меня привело бы сегодняшнее развитие, если бы я шел в ногу с ним, не знаю; но даже если бы и знал это, все равно идти в ногу я не могу и не желаю» [40].

В основе демифологизации у Бёлля — все то же представление о нормальном, естественном, гуманном, и публицистика его тут не исключение. Вот, например, ответ на еще один упрек — в том, что произведения писателя «старомодны»: «Сколько мне известно, понятия «старомодный», равно как и «новомодный», проистекают из языка портных и парикмахеров... Сразу оговорюсь, я считаю эти профессии необходимыми и почтенными. Бог ты мой, да что бы мы делали без парикмахеров и портных?.. Но, по-моему, это нехорошо, когда понятия из профессионального лексикона портных и парикмахеров переносятся на литературу» [41].

Впрочем, таких иронически-добродушных реакций в публицистике Бёлля с годами становится все меньше, теперь в ней преобладает сарказм и гнев, граничащий с отчаянием. Подтверждение тому — резкая политическая сатира «Отчеты об умонастроениях нации» («Berichte über die Gesinnungslage der Nation», 1975), изобличающая преступную деятельность западногерманской тайной полиции, и многочисленные выступления последних лет, содержащие протесты против действий реакционных сил, вновь перешедших в активное наступление на политической арене ФРГ.

Однако неспособность Бёлля проникнуть в классовую природу социальных противоречий современной действительности, помноженная на спонтанность его политических акций (в чем-то сходных с отчаянными поступками его героев), подчас дорого обходится писателю. В повести о Катарине Блум выведен террорист — тот самый опасный преступник, любовь к которому навлекает на героиню столько бедствий. Феномен терроризма присутствует в повести где-то на периферии действия, как социальная данность — не более того. Но если художественная структура избирательна и позволяет обойти острую социальную проблему простым умолчанием, то действительность во всей ее социальной сложности «жестче», она ставит перед писателем вопросы, от которых нельзя уклониться. В 1972 г., в разгар террористической деятельности экстремистской группы Баадера-Майнхоф, Бёлль выступил со статьей, в которой пытался примирить воюющие стороны, чем обрек себя на многомесячную травлю со стороны буржуазной прессы [42]. Этот эпизод — наглядная иллюстрация слов самого Бёлля о той ответственности, которую писатель «просто не в состоянии вынести».

Между тем такая ответственность налагается на Бёлля все чаще: рост его международной славы с неизбежностью приводит к тому, что запад-

---

[40] H. Böll. Aufsätze, Kritiken, Reden, S. 323—324.
[41] Там же, стр. 498.
[42] Интереснейшая документация об этом содержится в кн.: H. Böll. Freies Geleit für Ulrike. Meinhof. Ein Artikel und seine Folgen. Köln, 1972.

ногерманское общество делает из него что-то вроде официозного авторитета и провоцирует писателя на высказывания по любому политическому поводу. И хотя сам писатель яростно отбивается от навязываемого ему титула «совести нации», утверждая, что «совесть нации — это ее парламент и ее конституция» [43], разорвать этот порочный круг он не в силах.

Ко всей общественно-политической деятельности Бёлля и по сей день приложимы благородные и честные слова его знаменитой вуппертальской речи («Die Sprache als Hort der Freiheit», 1958): «Писатель может и заблуждаться, но в тот момент, когда он произносит то, что впоследствии способно оказаться заблуждением, он должен быть свято убежден, что говорит чистую правду. Он не имеет права носить с собой возможность ошибки как охранную грамоту» [44]. История идейных исканий Бёлля ясно показывает, что честность и благородство сами по себе еще не гарантируют художника от противоречий.

---

[43] H. Böll. Einmischung erwünscht, S. 119.
[44] H. Böll. Erzählungen. Hörspiele, Aufsätze, S. 442.

Глава девятнадцатая

ЗИГФРИД ЛЕНЦ

Зигфрид Ленц — писатель чрезвычайно плодовитый. За четверть века своей литературной деятельности он выпустил двадцать две книги; т. е. почти ежегодно он предъявляет читателю свое новое детище, будь то роман или пьеса, сборник рассказов или статей. Ленц из тех имеющих нарастающий успех авторов, которые не произвели никакой «революции» при своем вступлении на литературное поприще, но которые умело улавливают «дух времени», естественно и пластично усваивают носящиеся в воздухе, подсказанные временем формы. Для исследования эволюции жанра существование таких писателей неоценимо; по ним нетрудно установить некий показательный для определенного времени «тип» творчества, служащий своеобразным эталоном для измерения культурного пласта. По Ленцу можно судить о том, «*как* пишут» в наше время (как по Келлерману или Ремарку, например, мы судим о том, «*как* писали» во время оно). В творческой биографии Ленца отразилась вся движущаяся панорама западногерманской литературы — от первых, несколько растерянных и озирающихся на чужеземные авторитеты шагов до уверенного осознания себя в роли одной из ведущих, диктующих моду литератур Запада.

1

В. И. Шварц в своей книге о Ленце определяет справедливую, на наш взгляд, периодизацию его творчества: «Трудное начало и поиск собственных путей» (50-е годы); «Фаза экспериментов» (60-е годы) и «Зрелость и мастерство» (после 1968 г., т. е. после выхода в свет романа «Урок немецкого») [1].

Дебютировал Зигфрид Ленц (Siegfried Lenz, род. в 1926 г.) в 1951 г. романом «То были ястребы в небе» («Es waren Habichte in der Luft»). К этому времени он после кратковременной службы в конце войны в гитлеровской армии (в Дании), куда был призван со школьной скамьи и откуда дезертировал, после нескольких семестров филологического факультета Гамбургского университета, оставленного за неимением средств, работал журналистом в газете «Ди Вельт». В основу романа легли собственные злоключения Ленца в период его дезертирства, хотя действие романа и отодвинуто в пространстве и времени: оно происходит после первой мировой войны в Финляндии.

В романе протагонистом «беглеца»-автора стал некий учитель, которого преследует новая власть после неясно изложенного политического переворота.

«Ястребы», вынесенные в название, то и дело возникают в самом романе, составляя его весьма назойливо-символический план: «зоркие хищники», испытывающие «мрачное наслаждение» в терзании своих жертв, они символизируют неотвязное, как в кошмаре, преследование, постоянную опасность, нависшую над героем (и над человеком вообще). В дальнейшем символике суждено будет занять значительное место в художе-

[1] См.: W. J. Schwarz. Der Erzähler Siegfried Lenz. Bern — München, 1974.



Зигфрид Ленц. Портрет на плакате издательства Гофмана и Кампе.
Гамбург, 1978

ственном мире Ленца, но он научится «укрощать» ее, делать менее навязчивой и откровенной.

Первенец Ленца оказался произведением ученическим; можно сказать, что свой первый «урок» он выполнил, снимая копию. Позже Ленц сам назвал образцы, которым следовал на первых порах, указав на Достоевского, Фолкнера и Хэмингуэя как своих «крестных отцов» [2]. От поверхностно и наспех усвоенного Достоевского в романе экзальтация и взвинченный драматизм, разряжающийся убийством с помощью топора; от Фолкнера — основные мотивы (человек в кризисном состоянии между жизнью и смертью) и формы построения повествования, в частности «айсберговый» с подтекстом диалог.

Влияние Хэмингуэя на Ленца было особенно сильно и длительно.Оно сказалось и в следующих романах Ленца — «Дуэль с тенью» («Duell mit dem Schatten», 1953), «Человек в потоке» («Der Mann im Strom», 1957), «Хлеба и зрелищ» («Brot und Spiele», 1959), а также в рассказах, объединенных в 1958 г. в сборник «Горе-охотник» («Jäger des Spotts»). Рецензируя этот сборник, писатель Фридрих Зибург озаглавил свой отклик «Молодой человек и море»; этой формуле суждено было стать на долгие годы «дразнилкой» Ленца.

Помимо формальной ориентации, Ленц позаимствовал у Хемингуэя героев, людей исключительно «мужского» дела,— солдат, охотников, спортсменов, моряков, отстаивающих право на существование в борьбе со стихией, будь то природа или общество, которое тоже дано как стихия. Таков «горе-охотник»: посмешище всего поселка, он убивает наконец «своего» буйвола, но голодные медведи отбивают у него добычу, и он возвращается ни с чем. Так же— за миг до удачи — терпят поражение другие герои Ленца, которым, как хэмингуэеву старику, остается держаться лишь за собственное мужество, в себе самих находить поддержку перед лицом неотвратимой катастрофы. От Хемингуэя у раннего Ленца

---

[2] S. L e n z. Beziehungen. Hamburg, 1970, S. 41.

и пристрастие к экзотике: действие его произведений 50-х годов происходит в самых разных местах, от Африки до северных морей. И на всех широтах его герои терпят крушение, обнаруживая, однако, при этом недюжинную внутреннюю стойкость.

Герой романа «Дуэль с тенью», немецкий полковник, в сопровождении дочери совершает в июне 1952 г. поездку по местам былых боев в Ливии. Его гонит подсознательное стремление очистить совесть, оправдаться. Он погибает, заблудившись в пустыне, бродя по кругу — вступая в безнадежную дуэль с собственной тенью (и с прошлым).

Терпит крах и водолаз Хинрихс, герой романа «Человек в потоке». Подделав документы (убавив себе в них несколько лет), он поначалу находит работу, но обман раскрывается, и он вновь оказывается на улице.

В романе «Хлеба и зрелищ» сходящая «звезда» легкой атлетики изо всех сил, до последнего сражается с неумолимым временем за место под солнцем, но терпит досадную неудачу, уже почти добившись своего. «Спортивный» роман Ленца написан на едином — захлебывающемся — дыхании, в темпе репортажа, который ведет с трибуны журналист, друг бегуна Бухнера. В романе, как всегда у Ленца, дана узкая, но тщательно выписанная среда, представительствующая и за все общество в целом. Темные интриги, которые ведет за блистательным фасадом клуба «Виктория» любимец публики Бухнер, его отчаянная погоня за успехом и в конце концов тяжкий срыв — все это бросает недвусмысленную тень на пресловутое западногерманское «чудо», разоблачает его ложный блеск.

Роман «Хлеба и зрелищ» оказался несколько удачнее своих предшественников, хотя как и три первых романа Ленца, история бегуна Бухнера страдала неоправданными длиннотами, мелодраматическими эффектами и патетическими передержками (невероятное нагнетение конфликта из-за перехода из одного спортивного общества в другое, будто речь шла по меньшей мере о смене отечества; постоянный, без чувства меры нажим на сомнительную метафору: беговая дорожка как круг ада; обилие восклицательных знаков на достаточно «ровном» месте; и т. п.).

Материала и сил на первых порах Ленцу хватало только на рассказ. Критик Райх-Раницкий назвал его однажды «прирожденным спринтером», который вбил себе в голову, что он должен проявить себя и как стайер» [3]. Действительно, рассказ больше соответствует природе дарования Ленца: его склонности к короткой, ясной фабуле, «истории», иногда анекдоту, его тяготению к узкому, замкнутому полю ви́дения и изображения. Все это обнаруживается в лучших рассказах Ленца 50-х годов, таких, как «Горе-охотник», «Дом любящих сердец» («Ein Haus aus lauter Liebe»), «Лука, простодушный батрак» («Lukas, sanftmütiger Knecht»), «Великий Вильденберг» («Der grosse Wildenberg»), «Там, на островах» («Drüben auf den Inseln»).

Композиционная пружина большинства этих рассказов — парадокс. От завязки к развязке рассказы Ленца словно выворачивают свой предмет наизнанку: исключительная нежность к детям оборачивается столь же исключительной жестокостью по отношению к старику-родителю («Дом любящих сердец»), представленный как добряк и тихоня батрак оказывается злодеем («Лука»), грозный и сверхзанятый босс — безобидным, скучающим человеком («Вильденберг»). Вполне наметилась в этих рассказах и социально-критическая нота, но она лишена здесь присущей, например, Бёллю, сатирической остроты, носит безобидный, примиряющий характер.

Лишена сатирического яда и книга «Такой нежной была Сулейкен» («So zärtlich war Suleyken», 1955) — первый и длительный «коммерческий» успех Ленца: к настоящему времени бо́льшим тиражом из его книг издан только «Урок немецкого». В этой книге в сказовой форме Ленц передает смешные истории, «небывальщины», из жизни своего родного Мазурского края. Этот пестрый по населению романтический край,

---

[3] Reich-Ranicki. Deutsche Literatur in West und Ost. Hamburg, 1970, S. 124.

воспетый земляком Ленца Бобровским, не выдвинул, как пишет Ленц в послесловии своей книги, ни светил науки, ни громкогласных политических деятелей, его богатство составляет «невидимое золото общества» — дровосеки и крестьяне, рыбаки и ремесленники с их «некичливым умом, острой хитростью, неуклюжей нежностью и трогательным терпением». В своей веселой, искрящейся юмором книге Ленц опирается на фольклорные традиции этого края, «методично преувеличивая», по его словам, занятные истории, случающиеся в вымышленной деревне Сулейкен. Книга отличается легкостью и натуральностью наивного сказа, но юмор не слишком едок — как и в расхожих немецких анекдотах, удивляющих иностранца своей простоватостью.

Традиция «Сулейкен» была продолжена (но не превзойдена) Ленцем в двух миниатюрных книжечках — «Рассказы Лемана, или Как прекрасен был мой рынок» («Lehmanns Erzählungen oder: so schön war mein Markt», 1964) и «Дух Мирабели» («Der Geist der Mirabelle», 1974). В первой книге Ленц, основываясь на личных воспоминаниях, рассказывает о неунывающем пройдохе-спекулянте, типичном порождении трудных послевоенных лет, о его «святом обмане» и мелком мошенничестве, сдобренном народным юмором и смешной приверженностью к сентенциям из «высокой» литературы. В сборнике «Дух Мирабели» собраны истории из жизни деревни Боллеруп, современного захолустья на севере ФРГ, в котором цивилизация и новейшая мода причудливо уживаются с патриархальными традициями и чисто деревенской непосредственностью чувств и их изъявления. Эта книга — все в той же традиции шильдбюргеров или «Календарных рассказов» И. П. Хебеля — и по форме (сказ, обращенный к «соседям», с постоянным зачином и устойчивыми разговорными оборотами) написана «под Сулейкен», однако лишена ее свежести и обаяния. По мнению критика Петера Майера, истории, собранные в «Духе Мирабели», «так же плоски, как местность, откуда они произошли»[4],— приговор суровый, но вряд ли подлежащий обжалованию.

2

В сборнике рассказов «Пожарное судно» («Das Feuerschiff», 1960) наметилось прощание с Хемингуэем как учителем, метром, о чем сам Ленц писал в статье 1966 г. «Мой образец Хэмингуэй». «Героические мгновения крушения», по словам Ленца, постепенно утрачивали для него свое магическое притяжение, высвобождая место для обыденности с ее жгучими неотвязными проблемами, величайшим мастером в постижении которых был в его глазах Чехов.

Отход от Хемингуэя не означал, однако, что «годы учения» для Ленца уже закончены. Чужой голос еще долго будет слышаться в его произведениях: особенно часто в начале 60-х годов— в пору экспериментов, интенсивных поисков собственной манеры. Многие рассказы обоих сборников того времени — «Пожарное судно» и «Нарушитель спокойствия» («Der Spielverderber», 1965) — указывают на чужие влияния с неопровержимой наглядностью. Образцы, которым старательно и небезуспешно следует Ленц, принадлежат писателям самым разным — от Брехта («Предыстория» — «Vorgeschichte», 1961) до Камю («Равнодушный» — «Der Gleichgültige», 1961), от Гессе («Отказ» — «Der Verzicht», 1960) до Грасса («Нарушитель спокойствия» — «Der Spielverderber», 1961). Вполне по мерке Феликса Крулля скроен безобидный и находчивый авантюрист Леман, на что намекает и подзаголовок книги о его похождениях: «Из признаний одного спекулянта».

Но более других Ленц усваивает в это время уроки двух писателей — Бёлля в прозе и Сартра в драматургии. Соответственно его творчество этих лет протекает как бы в двух параллельных руслах: социально-бытовой литературной живописи с тяготением к скрытому, мягкому гротеску

---

[4] P. M e y e r. «Der Geist der Mirabelle» von Siegfried Lenz.— «Stern», 1975, N 13, S. 202.

и ненавязчивому морализаторству — и замкнутой конструкции в экзистенциалистском вкусе, призванной экспериментальным путем выявить «чистое» решение современных, а еще более «вечных» нравственных проблем.

Ленц этой поры зачастую перенимает у Бёлля не только пафос и интонацию, но и героев, и сюжетное ядро произведения. Так, рассказ «Рискованно быть дедом Морозом» («Risiko für Weihnachtsmänner») напоминает «Не только к рождеству» Бёлля, рассказ «Лампы эскимосов» («Die Lampen der Eskimos»), по сути дела, калька бёллевского рассказа «В стране руюков», рассказ «Тяжелая печаль» («Schwierige Trauer») навеян знаменитым романом «Бильярд в половине десятого».

Дополняют галерею бёллевских героев многие персонажи Ленца этих лет — голодранцы, старьевщики, мелкие служащие, едва сводящие концы с концами, загнанные служители сервиса и рекламы, чаще всего — чудаки и отщепенцы, являющие своей судьбой и жизнью пример обратной, теневой стороны «экономического чуда». Порядок и норма, заведенные благопристойными согражданами, не для них: вечного рода чрезмерности — совестливости, памятливости, честности — выбивают их из общепринятой колеи. Упрямо стремясь к справедливости, они вечно остаются в накладе («Окончательный расчет» — «Nachzahlung», 1963), не в силах «вытеснить» из памяти преступления минувших лет; они — бельмо на глазу процветающего общества («Нарушитель спокойствия»), непрочная связь с установлениями которого вот-вот грозит оборваться под наплывом иллюзий и галлюцинаций («Ее сестра» — «Ihre Schwester», 1964), где героиня рьяно исследует брачные объявления, ища счастья не для себя, но для своей давно утонувшей сестры.

Под влиянием новых образцов постепенно меняется и стиль Ленца: утрачивая экспрессивную сжатость, «восклицательные» повторы, «символические» нажимы, язык его прозы становится пластичнее, обрастает разветвленными, тонкими синонимами. В поисках новых выразительных средств Ленц нередко обращается к форме монолога, диалога, письма,— сугубо объективирующая, стоящая над действием манера изложения, предопределяющая знание сверх того, каким обладают участники или очевидцы истории, вызывает все большее его недоверие. Точка зрения повествователя все чаще идентифицируется в его рассказах (как и в романах «Хлеба и зрелищ», «Городские толки», «Урок немецкого») с точкой зрения исповедывающегося, оправдывающегося или отстаивающего свою правоту участника изображаемых событий («Нарушитель спокойствия», «Бал благотворителей», «День рождения» и др.).

Тенденция к суживанию авторской точки зрения до точки зрения персонажа также осуществлялась у Ленца не без воздействия Бёлля («Глазами клоуна»), однако Бёлль в рамках этой манеры достигал гораздо большей остроты обличения социального порядка. У Ленца угнетатели остаются неназванными; о социальных язвах он пишет косвенно, расплывчато, вскользь, сосредоточиваясь на вопросах личной морали и личной ответственности.

Эти вопросы все чаще соединяются в его художественном сознании с такими проблемами, как власть и гуманность, насилие и свобода в их экзистенциалистском преломлении. Обращение к этой тематике было объективно задано всей западногерманской литературе, испытывавшей внутреннюю потребность в «расчете с прошлым», и Ленц по-своему на эту потребность отозвался. Лучше, убедительнее всего — в романе «Урок немецкого», возникшем, однако, не внезапно, не вдруг, но увенчавшем длительную, по меньшей мере десятилетнюю, фазу поисков и обкатки темы от абстрактных «лабораторных» ситуаций в экзистенциалистском вкусе до постепенного приближения к конкретной судьбе Германии.

В рассказе «Пожарное судно» Ленц задается вопросом о свободе личного выбора и личной ответственности человека перед лицом грубого, нерассуждающего насилия. Герой этого рассказа, старый капитан Фрайтаг стоит перед дилеммой: оказать сопротивление захватившей судно бан-

де пиратов или безропотно выполнять команды предводителя банды, чтобы спасти жизнь — свою и экипажа. В конце концов побеждает забота о других — о тех, кому необходима помощь дежурного пожарного судна, и капитан принимает неравный бой, в котором его тяжело ранят. Рассказ сознательно лишен каких-либо признаков нашего времени, для писателя важна сама схема отношений героев, олицетворяющих несколько абстрактное добро и зло.

Подобная (сартровская по своему происхождению, на что со свойственной ему откровенностью указывал сам Ленц) схема лежит в основе драматургии (в том числе радиодраматургии) писателя. Наибольший успех выпал на долю пьесы «Время невиновных» («Zeit der Schuldlosen», 1961), возникшей на основе радиодилогии «Время невиновных — время виновных».

Некий диктатор заключает в тюрьму несколько подданных, произвольно беря их из разных слоев общества, от крестьянина до барона. Он помещает их в камеру вместе с террористом Сазоном, покушавшимся на его жизнь, обещая свободу лишь в том случае, если они дознаются, кто был сообщником преступника. Такова завязка. Спонтанное возмущение произволом властей, сочувствие Сазону, затем раздражение «глупой» ситуацией, переходящее в раздражение по поводу молчания «преступника», гнев, вспышки брутальности — такова смена настроений узников, нагнетающая драматическое напряжение. Наконец ночью, впотьмах, соседи по камере убивают Сазона — развязка первого действия. Во втором действии, происходящем после переворота, бывший студент — единственный, в ком героизм и мученическая смерть Сазона пробудили совесть и привели в лагерь революционеров,— уже в ранге судьи пытается дознаться, кто именно был убийцей Сазона. Но тщетно. Вина — ничья, она анонимна, безлична, заложена в самых обстоятельствах, перед которыми пасует заурядное большинство. Фашизм с его отработанной системой безличных преступлений «по приказу» выступает в этой нарочито обобщенной параболической пьесе как массово-психологическая трагедия, предопределенная пассивностью этого заурядного большинства перед неумолимой волей обстоятельств.

Та же всесильная и устрашающая сила обстоятельств обыгрывается в комедии «Лицо» («Das Gesicht», 1964). Тихий парикмахер Бруно Дойц, взятый за исключительное сходство с президентом во дворец на роль «двойника-громоотвода» от возможных покушений, обнаруживает в себе садистские наклонности и жестокостью превосходит самого президента. Карьера тихони Дойца — модель восхождения по трупам людей самых скромных профессий, людей с самым заурядным «лицом», вобравшая в себя опыт политической истории нашего века.

О таинственном механизме подобных превращений и о заложенном в его пьесах идейном запале сам Ленц писал в одной из статей со свойственной ему исчерпывающей обстоятельностью: «Следует предположить, что многие из тех людей, чьи имена мы произносим теперь с содроганием, сами не предполагали, какие возможности в них сокрыты, до тех пор пока внешняя ситуация не заставила или не подтолкнула их обнаружить свою латентную, тайную экзистенцию... Крайнее положение, острейшая ситуация требуются, чтобы проверить нас, возвысить или низвергнуть, и потому представляется невозможным выдавать кому-либо гарантии на прочность, покуда он не подвергался такому неслыханному давлению....

Крайние обстоятельства характеризуют, на мой взгляд, два признака: невозможность свободного выбора и возможность выбирать все, что угодно. Я, например, не обладаю мужеством говорить о свободном выборе там, где альтернатива гласит — выжить и взять на себя вину или умереть и остаться невиновным. Что же до второго признака, то история не раз показала: всего, может быть, строже нас экзаменует возможность неограниченной власти, то есть возможность приводить в исполнение любую прихоть без всякой личной за нее ответственности. И то и другое, таким образом, может характеризовать крайнюю ситуацию: суровое ог-

раничение и снятие всяких ограничений, бессилие принимать решения и власть принимать любое решение» [5].

Эта устойчивая для экзистенциализма альтернативная схема действует и в романе «Городские толки» («Stadtgespräch», 1963). Тобиас Лунд, от лица которого ведется повествование, спустя годы вспоминает о том, как он вместе с товарищами под руководством студента Даниэля боролся «в стране фиордов» с оккупантами. Речь, очевидно, идет об оккупации Норвегии немецкими войсками во второй мировой войне. Немецкий комендант города фон Лаубе требует, чтобы руководитель группы Сопротивления Даниэль явился с повинной; в противном случае будут расстреляны сорок четыре заложника. Даниэль после долгой внутренней борьбы собирается сдаться, но товарищи силой удерживают его,—он необходим движению и как вожак, и как символ. Заложников расстреливают. После освобождения в городе возникают обывательские «толки» и пересуды: стоила ли жизнь одного Даниэля жизни сорока четырех заложников, и не струсил ли он попросту в решительную минуту, прикрывшись красивой фразой. В этих пересудах героизм совершенно релятивируется, теряет свою безусловную ценность, ставится под сомнение. Тобиас ведет свой рассказ так, словно хочет переспорить толпу — безымянных носителей «городских толков», чтобы защитить нравственное достоинство Даниэля, воплощающего для него идеалы собственной молодости.

В романе нашел отражение устойчивый в творчестве Ленца мотив — «модельный» характер нравственного поведения. Эта «модельность», установка на общее приводит, однако, к некоторой искусственности: роман страдает из-за отсутствия аромата живой жизни, конкретной действительности. Достаточно схематичны и герои романа, столкновение которых обеспечивает интригу: автоматоподобный «герой по убеждению» фон Лаубе, исповедующий теорию неукоснительной жестокости в духе Юнгера, и прекраснодушный, мягкий, почти хрупкий Даниэль — «герой поневоле», которого обстоятельства заставили (почти обрекли) с оружием в руках защищать человечность.

Приверженность схеме указывает на то, что Ленц пишет, исходя из идеи: конструктивное начало в его произведениях долгое время подминало живую действительность в угоду головным — в духе сартровой школы — «моделям». Уйти от конструкции, от «модели» совсем Ленц не мог,— она в самой природе его художественного мышления, но на значительный успех он мог рассчитывать лишь при более точном наложении своей модели на полнокровную реальность. Такой успех пришел к нему после выхода в свет романа «Урок немецкого».

3

Долгое время Ленц избирал для своих произведений экзотический или «никакой», чисто условный ландшафт: он был сосредоточен на моральной проблематике в ее «общечеловеческом» аспекте. В 1973 г., после выхода своего второго большого романа «Живой пример», он в беседе с журналистами уже охотно признал себя «почвенником» — в смысле приверженности определенному месту действия.

«То, что имеет длительное значение, возникло на ограниченном пространстве. Дублин, Джефферсон, четырнадцать районов Рима, Гюллен, Санкт-Петербург, Берлин — Александерплац — мировая литература обязана своим происхождением конкретному месту, предполагает близость к нему, обозримую топографию» [6].

«Топография» последних романов Ленца обозрима в пределах нижнего течения Эльбы и побережья Северного моря. Особое место в творчестве Ленца заняла его новая избранная им родина — город Гамбург. Образ «открытого, вольного города Гамбурга, знающего во всем меру: и в

---

[5] S. L e n z. Beziehungen, S. 74.
[6] «Weltwoche», 12. September 1973, N 37, S. 31.

мудрости, и в мечтах, и в преклонении, и в шалости»[7], возникает с конца 50-х годов во многих рассказах Ленца. Жителям старинного города он посвятил свой изящный, отточенный по словарю и ритму, акварельный очерк «Люди Гамбурга» («Leute von Hamburg», 1969). Но лишь после появления последних романов Ленца слова «Гамбург» и «Эльба» могут быть окончательно внесены на карту литературы, где они неразрывно связаны отныне с именем писателя, их восславившего. (По фотографической точности описания этих мест Ленц превосходит таких своих знаменитых предшественников, как Гейне и Борхерт.)

Как и у всех почти романов Ленца, у «Урока немецкого» («Deutschstunde», 1968) есть свой предшественник — рассказ. Это — «Отказ». Действие в нем происходит в самом конце войны. Полицейскому Билеку поручено доставить в лагерь смерти еврея Хальмана, его старого приятеля. По пути у Хальмана множество возможностей для побега, которыми он не пользуется,— для борьбы за свою жизнь у него уже нет душевных сил.

Диспозиция основных героев рассказа сохранена и в романе. Полицейский-велосипедист Билек — предшественник полицейского Оле Йепсена, также на велосипеде объезжающего вверенный его неусыпному попечению район. Место Хальмана занял выдающийся художник Нансен, некогда даже спасший своему преследователю жизнь.

Построен роман в форме воспоминаний юного заключенного исправительной колонии Зигги Йепсена, которого «засадили» писать штрафное сочинение на тему «Радость исполненного долга». Работа постепенно увлекает его возможностью прежде всего облегчить душу, в слове разделаться с прошлым, как с неотвязным кошмаром, и он, упрямо настаивая на добровольном затворничестве, заполняет тетрадку за тетрадкой. Он рассказывает о тех «радостях», которые принесло его отцу, полицейскому, неукоснительное выполнение долга, возложенного на него фашистскими властями в разгар второй мировой войны. Долг состоял в том, чтобы не давать заниматься любимым делом художнику Нансену, не угодившему властям своей символически заявленной и соответственно истолкованной «аллергией» к коричневому цвету. Сей недреманный дозор, который Йепсен осуществляет с нарастающим фанатизмом, и составляет сюжетную ось романа. Вокруг этой оси, обозначенной противостоянием Йепсена и Нансена, полицейского и художника, группируются остальные герои, о которых рассказывает в своем сочинении Зигги, младший сын Йепсена. Он сам, как и его старший брат Клаас, дезертировавший с фронта, и сестра Хильке, прогневавшая родителей «безрассудной» любовью к приблудному бродяге-аккордеонисту, берут сторону художника Нансена, в доме которого находят «теплый очаг» в самом широком, символическом значении этого слова. Художник скрывает отчаявшегося дезертира от собственного отца; Зигги, в свою очередь, прячет картины художника от рьяного полицейского на одной заброшенной мельнице. Во время налета английской авиации Клааса ранит шальная пуля, и отец выдает его по наущению врача властям. Нансена арестовывают, но за неимением улик (он продолжает работать, творя «невидимые» картины) вскоре отпускают на свободу. Его жена, не выдержав нервного напряжения, умирает. После войны все возвращается на круги своя — художнику воздают почести бывшие хулители-искусствоведы, возвращается из тюрьмы Клаас, но поселяется не у отца, а у Нансена. Но очень скоро возрождаются и силы другого, противоположного лагеря: «Три месяца в Ругбюле не было участкового инспектора, а потом он появился снова — с тем же каменно-сухим лицом, в тех же мешковатых штанах, появился и занял свой прежний пост».

Как всегда, Ленц не дает широкого социального спектра в своем романе. Страх, гнев, боль, бессилие, отчаяние, тупая жестокость того времени сосредоточиваются у него на узком пространстве,—они вопло-

---

[7] З. Ленц. Благонадежный гражданин. М., 1970, стр. 120.

щены в отношениях бывших друзей, ставших врагами. Но эти отношения имеют привычно ленцевский «модельный» характер. За расколом друзей откровенно просвечивает раскол Германии, тяжелая, разрывная альтернатива «немецкой души», поражающей мир соединением в одной стране высочайшей духовной культуры и самой грубой военщины, великой музыки и душегубок, свободы и насилия. Пруссаческую, тупо марширующую, слепо и педантично выполняющую любой приказ начальства Германию воплощает полицейский Оле Йепсен. Другую, духовно раскованную, истинно демократическую, устремленную к высоким идеалам Германию — художник Макс Людвиг Нансен.

Это противостояние не лишено некоторой конструктивной заданности, как и сами характеры — схематизма. В характере полицейского есть еще указание на развитие, намек на психологическую мотивированность. Вручая художнику приказ, запрещающий ему заниматься живописью, он заметно смущается, мнется, дает понять, что сам он, внутренне, от этого приказа отмежевывается, что это скорее неприятный для него долг, и лишь потом, натолкнувшись на гордую позицию художника, полную издевки над самой властью и ее послушными узколобыми служителями, полицейский чувствует себя задетым за живое и, отстаивая себя, свой «символ веры», все больше и больше озлобляется на ослушника и даже тогда не прекращает своего истового преследования, когда уже сгинула сама власть, спустившая его, как сторожевого пса, на художника. Фигура Нансена несколько безжизненна, как, вероятно, всякая фигура «идеального» героя, воплощения всяческих добродетелей. Нансен не говорит, а декламирует, словно цитируя из экстатических манифестов времен экспрессионизма [8].

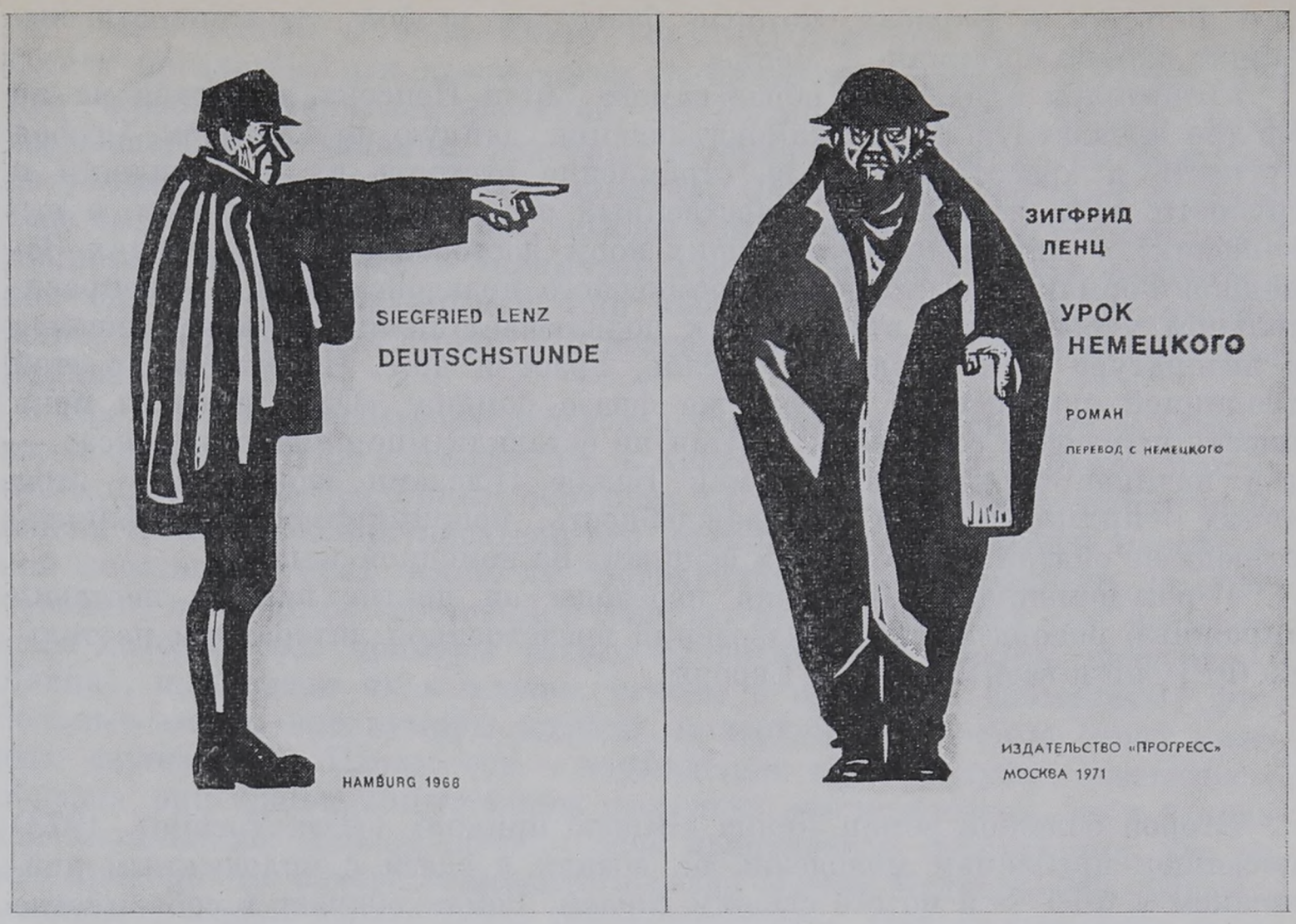
В этой несколько схематичной сшибке плакатных характеров — издержки конструктивного, от идеи, решения произведений. Несколько искусственно выглядит и избранная Ленцем в романе повествовательная точка зрения: придав роману форму сочинения (да еще штрафного — усугубляющий ненатуральность штрих), написанного юношей с не вполне уравновешенной психикой, Ленц не выдерживает адекватный избранной ситуации стиль: он пишет эпически спокойно, подробно, основательно, вникая в детали и нужды второстепенных персонажей: пишет «литературно», обходясь без жаргона, без надрыва и взвинченности, которых ожидаешь от «трудного» юноши; пишет —вопреки намеченной ситуации — в традиции скорее Фонтане, а не Бюхнера.

Но все эти издержки «конструктивности», не позволяющие, по словам рецензента, «считать великим очень, очень хороший роман» [9], отступают на сей раз на задний план перед обилием его несомненных достоинств. Одно из главных художественных завоеваний Ленца в этом романе — редкое мастерство в описаниях внешнего (пейзажа или портрета), за которым неопровержимо встает внутренняя суть. Описаниям в системе этого романа принадлежит ведущая роль. Ведь речь идет в нем о северянах, легендарно молчаливых фризцах, доверяющих глазам и жестам больше, чем ушам и голосу, которого на ветру и не услышишь. Может быть, поэтому в романе сравнительно мало диалогов. Кроме того, ведя речь о картинах и искусстве, Ленц добивается от языка почти художественной наглядности и выразительности. Передавая, как на картине, лишь внешность человека, он схватывает его глубинную суть — судьбу и характер, причем не только индивидуальную, но типичную для среды и эпохи; а уже законченный тип намекающая интонация Ленца легко переводит в ранг символа. Таков, например, уже на первой странице романа выразительнейший портрет тюремщика Йосвита, вышагивающего

---

[8] Кстати, прототипом художника явился один из экспрессионистов Эмиль Нольде (настоящая фамилия которого Нансен), живший в Зеебюле (в романе — Ругбюль) и гонимый при фашистах наряду с Барлахом и другими собратьями по «вырожденческому» искусству.

[9] «Neue Deutsche Hefte», 1969, N 121, S. 153—155.



Титул и контртитул русского издания романа З. Ленца «Урок немецкого».
Художник Т. Толстая, 1971

по своим мрачным владениям: «„шарк-шарк“, по ребристым кафельным плиткам строго разграфленного сплетения унылых коридоров, „топ-топ“, словно дни — это ломтики сушеных яблок, и он их нанизывает на нитку» [10].

Символика пронизывает и этот роман, но здесь она гораздо выдержаннее и строже, чем прежде. Символично само емкое название: «Урок немецкого»;— это и урок языка, венчающийся штрафным сочинением, и некая попытка разобраться в немецкой «сущности», в противоречивых «фенотипах» нации, и конкретно-исторический «урок», преподнесенный миру германским фашизмом. Символична заданная воспитанникам тема сочинения «Радость исполненного долга». В трактовке Зигги эта традиционная, к императивам Канта восходящая педагогическая мудрость (еще один «урок немецкого» — духа, традиции, «воспитания идеала») подвергается страстной иронической перелицовке.

Ленц — писатель-живописец, каждый эпизод он прежде всего видит (глазами Зигги) и решает его, как кадр в кино. Кстати, кино (как оживленная живопись) множество раз возникает в романе для сравнения: «все это было, как в кино»,— едва ли не любимая фраза Зигги, начинающего очередное описание. Отдельные сцены, которые он видит в замочную скважину или через окно, предстают перед нами, как в немом кино; не слыша разговора между отцом и художником, он сообщает только о жестикуляции, но этого оказывается достаточно, чтобы судить о развитии их отношений. Напоминает немое кино (особенно экспрессионистские ленты Ланга или Мурнау) и сцена на взморье, когда Зигги молча и исступленно отбивается палкой от несметной стаи разъяренных чаек Кстати, огромность и оголенность и в то же время скрытая напряженность ландшафта — моря, неба, дюн, скал — оживляют в памяти «демонологическую» традицию в описании северных окраин Германии, тради-

---

[10] Все цитаты из романа даются по изданию его в «Роман-газете». М., 1972, перевод Ю. Семикоза и А. Карельского.

цию Шторма и Барлаха, которая благодаря особой сдержанности выглядит вполне органично у Ленца.

Убедителен в целом и образ самого Зигги Йепсена, несмотря на не вполне адекватную форму самоизъявления, данную ему автором. Особая чуткость к красоте и правде, стремление отстоять их от пошлости и грубости мира делают его нравственный облик привлекательным, а его конфликт с миром торжествующих норм достоверным. В условиях Западной Германии место бескомпромиссного правдоискателя — в исправительном учреждении: этот гротеск подключает Ленца к укоренившейся в литературе ФРГ традиции (Бёлль, Грасс и др.). Перекличка с этой традицией слышится в первой же фразе романа: «Они засадили меня писать штрафное сочинение» («Они не оставили мне никакого шанса» — так начинается известный роман Бёлля «Глазами клоуна»). В этом «они» — противостояние и враждебность, непримиримость конфликта, отнюдь не снятая истреблением фашизма на немецкой земле.

«Урок немецкого» (включая переводы на другие языки) поставил тиражный рекорд среди произведений послевоенной литературы не только ФРГ, но и всей Западной Европы.

4

Второй большой роман Ленца «Живой пример» («Das Vorbild», 1973) посвящен проблемам молодежи, он возник в связи с молодежным движением в ФРГ — и по его свежим следам. Роман вбирает в себя многие детали и обстоятельства студенческого бунта конца 60-х годов, конкретно — молодежных волнений в Гамбурге зимой 1969—1970 гг. Проблема идеалов неспокойной западногерманской молодежи и «идеалов для молодежи», как они понимаются ответственными за воспитание юношества инстанциями, и ставится в романе.

Итак, представительница издательства Рита Зюсфельд и два провинциальных учителя — старый Валентин Пундт и молодой Яннетер Хеллер — съезжаются в Гамбург для составления хрестоматии, содержащей «образцовые» истории на различные темы. Наибольшие затруднения вызывает у них глава «Примеры из жизни — жизнь как пример». Они последовательно забраковывают целый ряд историй и героев, не будучи в состоянии прийти к общему мнению ни в одном случае. В перерывах между заседаниями они предаются собственным заботам, по ходу изложения которых выясняется, что авторы образцов для юношества — «а судьи кто?» — не в состоянии справиться с собственной жизнью. Рита Зюсфельд пасует перед сложностями семейной жизни своей сестры: беря на себя, по праву своей профессии, воспитание племянника, она становится рабой его капризов. Хеллер предпринимает безуспешные попытки наладить собственную семейную жизнь, найти утраченный контакт с разведенной женой и оставленной дочерью. Пундт, пытаясь выяснить мотивы самоубийства сына, гамбургского студента, приходит к выводу, что виновата в этой смерти и его «деревянная» педагогика. Последовательный до конца, он самоустраняется из комиссии по составлению хрестоматии. Оставшиеся двое склоняются в конце концов к истории, героиней которой является Люси Беербаум. Известный ученый-биолог, жительница Гамбурга, она родилась и выросла в Греции. После печально известного путча полковников в этой стране она, находясь в собственной гамбургской квартире, добровольно ставит себя в такие же точно условия, в которых томятся ее друзья, греческие узники: не выходит из комнаты, принимает только тюремную пищу, отказывается от книг и разговоров. Образцом, таким образом, становится способность разделить страдание — пассивный, почти смиренный протест против несправедливости.

Герои и просто активные люди не годятся, по мнению составителей сборника, в современные образцы: одни слишком надоели, другие, в их глазах, слишком запятнаны преступлениями прошлого. Сказывается на

их расхождениях и конфликтно поданная разница поколений. Когда Пундт предлагает для хрестоматии историю про солдата, который, рискуя жизнью, укрывает беженца, то бодро-ироничный Хеллер резко возражает: по его мнению, подобные истории насаждают среди молодежи пагубный «комплекс неполноценности». Скептик Хеллер, для которого «все выдающееся асоциально», вообще сомневается в возможности современного конструирования «примеров для юношества» в духе традиционной канонической педагогики, они кажутся ему чем-то вроде рыбьего жира, который «все глотают с отвращением или, на худой конец, зажмурившись».

Крах педагогов-составителей венчает иронический символ: в открытке, посланной Пундту, Зюсфильд и Хеллер, сообщая о провале, пишут, что единственным достойным образцом им представляется ветряная мельница... В изображении писателя это крах старой буржуазной нормативной педагогики, крах отцов, не справляющихся с вышедшими из повиновения, живущими собственной жизнью детьми. А дети тем временем сами находят себе примеры (вновь символическая емкость названия у Ленца), превращая их в идолов: таковы в их глазах знаменитые футбольные звезды или кумиры эстрады, приводящие в восторг своих молодых слушателей. Идолы эти — порождения «субкультуры» невысокого образца, они крайне сомнительны не только в эстетическом, но и в нравственном плане: Хеллер прав в своей иронической констатации, что те, кто приходит на вечера знаменитого певца Майка Митчера (его бывшего ученика), «сдают в раздевалку ответственность». Однако при всем своем духовном убожестве эти идолы — порождение искренней страсти, в чем их превосходство над отвлеченными педагогическими и литературными примерами. Ведь трое педагогов, занятых поисками этих примеров, совсем не искатели по духу, они делают это не для себя, не для собственной жизненной ориентации, а в силу отчужденно исполняемой, не очень удачно избранной в свое время профессии. Эти педагоги для молодежи — все те же «они», «чужие», служители аппарата подавляющей власти. Не случайно в таком конфликте с Ритой Зюсфельд находится ее больной племянник, одержимый после пожара на съемке фильма о «Ноевом ковчеге» манией спасения зверей от огня (как Зигги Йепсен был одержим манией спасения от огня картин).

Однако банкротству родителей и педагогов Ленц вовсе не противопоставляет идеалы молодежи,— они вызывают у него не меньший скепсис. В истории восхождения и превращений кумира молодежи, эстрадного певца Майкла Митчера, сфокусирована судьба анархического молодежного бунта в ФРГ, осуществлявшегося под эгидой «новой левой». Начавший с песен протеста, Майкл Митчер перешел затем — в угоду моде —к «религиозной» эстраде, к соответствующим наркотическому дурману песнопениям о «святом мире» и забвении в галлюцинациях. Разочарование в Митчере — разочарование в социальном бунте, лишенном осмысленной программы, а потому безобидном и быстропреходящем, как всякая эмоциональная вспышка, привело к самоубийству юного Пундта, его бывшего друга.

Психология (несмотря на любовь к Достоевскому) никогда не была сильнейшей стороной творчества Ленца. Не очень удаются ему характеры и в «Живом примере». Сила Ленца в изложении действия — особенно в многочисленных вставных историях. Удивительно пластичны и достоверны многочисленные остро подмеченные детали — приметы места и времени, Гамбурга зимой 1970 г.: демонстрация учащейся молодежи в знак протеста против повышения цен на проездные билеты, концерт поп-группы с непременным экстазом и «выносом тел» подростков, обсуждаемые в газетах проблемы размещения автомобилей на улицах и «засилия цветных санитаров» в больницах, жестокие выходки «рокеров», массовые, взбудоражившие все население проводы «на пенсию» знаменитого футболиста (Уве Зеелера), отклики — в том числе в модных иллюстрированных журналах — на режим полковников в Греции,— все это,

выхваченное из повседневной жизни большого города и большой страны, естественно вплетается в ткань романа.

Сравнительно с «Уроком немецкого» Ленц даже обогащает свою палитру — введением сарказма, юмора, иронии. Однако в отличие от предшествующего новый роман Ленца отличается рыхлостью, несоотнесенностью пропорций между историями и захлестывающими их толкованиями; он мог быть без ущерба (скорее, с пользой) сокращен. Нет в нем и идейно-нравственной четкости «Урока немецкого» в различении добра и зла, границы которых совершенно исчезают в их безудержно релятивистской интерпретации. Прошлое всегда яснее настоящего, но дело не только в этом: в «Живом примере» Ленц пытается лишь понять это настоящее, в то время как в «Уроке немецкого» он стремится многое в прошлом отменить.

В этом смысле «Урок немецкого» остается пока исключением и вершиной в творчестве Ленца. Общий тон его повествований — скорее констатирующий или сомневающийся, а не обличающий и утверждающий. Это связано, как верно отметил литературовед из ГДР Курт Батт, с «тотальной подозрительностью к идеологии»[11] — подозрительностью, которую Ленц разделяет со многими прогрессивными писателями ФРГ своего поколения, не умеющими отделить плевела от зерен, «манипулирующую» идеологию от идеологии, преобразующей жизнь.

После романа «Живой пример» Ленц выпустил сборник «Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга» («Einstein überquert die Elbe bei Hamburg» 1975), в котором собраны рассказы, написанные с 1966 по 1974 г. Эта книга прекрасно характеризует становление мастерства Ленца, расширение и обогащение его тематики и изобразительных возможностей, естественное усвоение им новейших литературных тенденций. Ключ к ним можно поискать, отправляясь от самого названия сборника. «Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга» — явно «послебрехтовское» название, в нем и остранение, и своего рода провокация интереса, и — не без некоторого кокетства исполненный — нажим на предполагаемый гротеск. (Это совсем не то, что распространенные прежде «9 ноября» или «Берлин, Александерплац», стягивающие разнородные события в единый причинно-следственный узел пространства и времени, или цитатно-красивое «Время жить и время умирать».) Ленц здесь пользуется распространенным в современной поэтике названий эффектом смыслового преувеличения. Суть его в том, что частность, штрих, деталь, микроявление (Эйнштейн пересекает) дается вдруг под увеличительным стеклом и в ярком освещении, так что заполняет собой все смысловое пространство названия, которое и есть поверхность вещи, не претендуя в то же время на раскрытие макрокосма: ясно ведь, что в рассказе (а тем более сборнике) будет сделана попытка показать нечто большее, нежели то, как Эйнштейн пересекает Эльбу, однако выделено именно это. Благодаря такому выделению — как бы механическому остранению детали — из целого мира событий возносится вдруг сугубая случайность и необыкновенные полномочия обретает выражающая ее нарочито «незакругленная», почти неуклюжая — с точки зрения традиционного понимания названия — фраза. Помимо сознательного взламывания традиции, в этом названии можно усмотреть указание на, во-первых, распространившуюся после французского нового романа склонность к изображению героев посредством дотошного описания их чисто физических действий (Эйнштейн пересекает), при которой, однако, кажущаяся прямота описаний оборачивается сугубой косвенностью, и, во-вторых, на некоторое «ирритирование» читателя, никогда не могущего быть уверенным в том, что его ждет (речь в рассказе идет не о самом Эйнштейне, а о фотографии, на которой среди многочисленного прочего изображен человек, похожий на Эйнштейна), равно как и в том, что он все понял правильно (Эйн-

---

[11] K. Batt. Geschichten contra Geschichte. Über die Erzählungen und Romane von Siegfried Lenz.— «Sinn und Form», 1974, N 4, S. 849.

штейн то был или не Эйнштейн, так и остается невыясненным). Давший название сборнику рассказ написан в несколько неожиданном для Ленца ключе: он оживляет подзасохшую в последние десятилетия традицию поэтической, почти ритмизированной прозы, наиболее выдающимся мастером которой был Герман Брох. В этом смысле рассказ этот стоит в сборнике особняком, хотя и в других рассказах иногда чувствуется стороннее влияние — подчас слишком явное для писателя такого ранга, как Ленц (например, диалог «Госпожа и господин С. в ожидании гостей» — «Herr und Frau S. in Erwartung ihrer Gäste» — написан откровенно «под Фриша»).

Сила Ленца — в изображении внешних, физических действий при косвенном указании на внутреннее, душевное состояние. Это лучше всего проиллюстрировать на примере рассказа «Экзамен», («Examen»), открывающем сборник. «Впрямую» описываются поступки женщины в течение тех нескольких часов, которые проходят с момента ухода ее мужа на решающий экзамен, долженствующий принести ему титул дипломированного германиста, а семье— достаток, и до возвращения его с успешно сданного экзамена. Подробнейшим образом описывается, как Сента встает, одевается, приводит в порядок себя и квартиру, пьет кофе, выходит на улицу, делает покупки в магазинах, сидит у парикмахерши, но, совершая все это, она всеми своими помыслами и чувствами — с мужем; физически она только «тут» — у прилавка, в приемной парикмахерской, в кресле, но мысли ее «то тут, то там», как пинг-понговый шарик. Эта «симультанность» достигается без всякого монтажа, с помощью внутреннего монолога и несобственно-прямой речи, так что главное событие дня и рассказа — экзамен — дается в отраженном изображении. Прошедшее и настоящее, быт и профессия, сознание и подсознание сливаются нерасторжимо, как в жизни,—в достижении этого эффекта большая писательская удача Ленца. Вот деталь, раскрывающая его метод: вернувшийся с экзамена муж рассказывает, как было затруднился при ответе на вопрос о сущности классицизма; в напряженной тишине лихорадочное подсознание вытолкнуло ему недавний разговор с женой на кухне, когда ею была выдвинута мимолетная, но здравая формула: «укрощение формы, выработка нормы»,— и положение было спасено. В быту рожденная мысль, испытав и отстояв себя «в миру», возвращается в быт, как подарок,— подобные радости характерны для интеллигентной семьи, и Ленц к ним чуток. В лучших рассказах нового сборника осваиваются новые для писателя пласты жизни и существенно расширяется география: место действия не замыкается северными областями Германии, но простирается от Балатона («Волны Балатона» — «Die Wellen des Balaton») до Лондона («Восемнадцать диапозитивов» — «Achtzehn Diapositive»). Важнее расширение социального спектра: в рассказе «Как у Гоголя» («Wie bei Gogol»), например, с щемящим чувством живого, хотя и несколько беспомощного участия, показано положение иностранных рабочих в ФРГ. Название рассказа опять «ирритирующее»: сходство изображаемой ситуации с Гоголем намечено не автором, а одним из персонажей, привыкших «подбивать» живую жизнь под колодку литературных клише и такими, зачастую мнимыми, аналогиями отделываться от ее сложных проблем.

Впрочем, подобное непосредственное авторское участие в судьбе героя или героев— большая редкость у Ленца (как и в литературе ФРГ в целом). Преобладающий тон его рассказов — объективирующе-холодный, жесткий, скрыто тяготеющий к карикатуре. У Ленца это тяготение к гротеску более подспудно, чем у большинства его именитых коллег, оно угадывается скорее в тоне, манере, в скрытой напряженности характеров и обстоятельств, однако иной раз прорывается наружу: в рассказе «Глазная повязка», например, где жестокий гротеск излагаемой притчи усугубляется сарказмом в изображении рассказчика и его слушателей, или во вкрапленной в рассказ «Экзамен» истории об американском студенте, убившем своих родителей, которые мешали ему заниматься любимой

наукой: с блеском сдав экзамен пришедшим в тюрьму профессорам, он вешается в своей камере.

Отмеченный тон или склад повествования, видимо, не причуда, не мода, он наилучшим образом отражает особенности самой жизни ФРГ, как и других схожих с ней стран, в которых жестокая схватка вещей и душ кончается, как правило, не в пользу последних. Нарастание этого тона в западногерманской литературе своеобразно прослеживается в лучшем, пожалуй, рассказе сборника — «Фантазия». Его нерв — бесконечное количество возможностей рассказать об одном и том же — не нов, пожалуй, даже наиболее устойчив в современной литературе Запада. Поэтому сила этого рассказа (как часто у Ленца) не в новизне, а в особой отделанности, «плотности» языка, сбалансированности частей и эпизодов. Три писателя, сидя вечером в кафе и наблюдая за соседним столиком примерную пару, рассказывают по очереди тут же сочиненную предысторию их отношений. Эта древняя «рамочная» конструкция позволяет Ленцу наметить маршрут современной немецкой литературы: от позитивистского изложения наиболее типичных для данной социальной среды обстоятельств — через увлечение мелодраматичным «городским романсом» — к сгущенному гротеску, в котором фантазия, по видимости отрываясь от реальности, претендует тем не менее на вскрытие «глубинной» ее сути.

В последнем рассказе сборника «Фантазия» («Die Fantasie») есть фраза: «У писателя не бывает единогласных побед». В ФРГ, однако, книга уверенно собрала «большинство голосов»— долгое время она возглавляла список бестселлеров. Контакт Ленца с читателем, таким образом, не ослабевает. Возможно, широтой и прочностью этого контакта Ленц в известной мере обязан тем, что пришел в большую литературу из беллетристики с ее принципом занимательности. Однако существеннее другое — резко антимодернистский характер художественных взглядов Ленца, опирающегося в своем творчестве на старые добрые реалистические традиции, демократичные в своей основе.

Глава двадцатая

МАРТИН ВАЛЬЗЕР

«Мартин Вальзер — эгоцентрик», «Он разрушает роман, потому что ему не доверяет», «Его словарный запас потрясающ», «...Вальзер топит своих персонажей в великолепном языке», «Повелитель слов, разочаровавшийся в слове» — такие и подобные оценки, оценки между собою сталкивающиеся, друг другу противостоящие, можно извлекать дюжинами из рецензий на Вальзера, статей о нем.

Вот как начинается, например, рецензия критика Ф. Зибурга на вальзеровский роман «Половина игры»: «Когда эту новорожденную книгу вкладывали мне в руки — очень осторожно, с внушающими чуть ли не религиозный трепет комментариями,— клен еще стоял в полном своем наряде. Птицы еще не склевали ягоды на рябине, и каштаны лишь начинали желтеть. Сегодня, когда она прочитана, деревья стоят голые, а между кустами скапливается мертвая листва. Я с трудом одолел почти девятьсот страниц. Ибо то и дело терял нить повествования, давая увлечь себя мрачноватыми шутками автора, которому вся история в целом как будто не доставляла ни малейшей радости» [1].

Может создаться впечатление, что это роман беспомощный, роман плохой. С точки зрения Зибурга, в некотором роде действительно беспомощный: громоздкий, многословный, в чем-то несообразный, внутренне непропорциональный, как «дохлый слон на ручной тележке» (таково название рецензии). Но не плохой, не бесталанный. По той простой причине, что его автор «владеет языком лучше всех писателей своего поколения», что «человек этот — гений немецкого языка» [2].

Кто, не видя в глаза «Половины игры», познакомился бы с ней только через рецензию Зибурга, был бы вправе подумать, будто речь идет о романе сугубо новомодном, скроенном по вполне модернистским рецептам. Правда, несколько ранее Вальзер написал роман «Филиппсбургские браки»— книгу в общем и целом добротно-реалистическую, некоторым образом даже слегка «старомодную». Написана она в 1957 г., и за протекшее с тех пор время художник способен (в переменчивых условиях ФРГ) стать совсем другим. Он и стал другим. Причем не только в 1960 г., но и в 1973-м, когда сказал в статье «Как и о чем рассказывает литература» («Wie und wovon handelt Literatur»), что «художественная деятельность сама по себе в высшей степени социальна; она — выражение ситуации классов» [3]. И с этой позиции Вальзер осудил формалистическое экспериментаторство: «Авангардистом нарекает себя по большей части писатель аполитичный, чуждый тенденции, то есть тот, кто, сам этого не замечая, выступает на стороне существующего порядка; иначе говоря, авангардист— это консерватор» [4].

И такого Вальзера взял под защиту Оскар Нейман — один из издателей марксистского мюнхенского журнала «Кюрбискерн»: «В течение

---

[1] F. Sieburg. Toter Elefant auf einem Handkarren.— «Über Martin Walser». Hrsg. von Th. Beckmann. Suhrkampverlag. Frankfurt a/M., 1970, S. 33.
[2] «Über Martin Walser», S. 35.
[3] M. Walser. «Wie und wovon handelt Literatur».— «Sinn und Form», 1974, H. 2, S. 433.
[4] Там же, стр. 425.

ряда лет он принадлежит к тем писателям ФРГ, которые выступают в первых рядах борцов за антиимпериалистическую солидарность, за сотрудничество литераторов на антимонополистической профсоюзной основе, за реалистическое искусство» [5].

Так кто же такой Вальзер — авангардист или противник авангардизма, словесный трюкач или социальный критик? Между его интерпретаторами нет в этом смысле согласия не только потому, что их взгляды — тоже «выражение ситуации классов». Причина и в характерной противоречивости вальзеровского творчества.

Характерен писатель этот и тем, что целиком и полностью принадлежит к литературе ФРГ. Он не только ничего не писал до 1945 г., но и ничего—по молодости лет—до этого времени не совершил. Вальзер—из «поколения сыновей». Отсутствие прямой ответственности за содеянное фашизмом не делает его ненависть к последнему менее жгучей, менее личной, даже менее болезненной. Более того, он не уходит и от мысли о собственной вине. И в то же время в его прозе проблематика новейшего «общества потребления» (в отличие от Бёлля, Шалюка, Андерша) преобладает над проблематикой «непреодоленного прошлого».

Наконец, еще один момент, оттеняющий принадлежность Вальзера к литературе ФРГ: его волнуют общие вопросы, связанные с жизнью всей страны, континента, мира; и в то же время он в достаточной степени «регионален», чтобы быть отражением этой страны — страны без духовной столицы, без единого культурного центра.

1

Мартин Вальзер (Martin Walser) родился 24 марта 1927 г. в Вассербурге на берегу Боденского озера. Отец его был трактирщиком, коренным жителем этих пограничных с Швейцарией мест. Лесистый и гористый, аграрный и патриархальный немецкий юг оказал на творчество Вальзера немалое влияние (позднее он сам засвидетельствует это в эссе «Краеведение»—«Heimatkunde», 1967). Писатель и сегодня живет на берегу Боденского озера, в окрестностях Фридрихсхафена; действие его книг не простирается севернее Штуттгарта. Да и учился он на юге — в швабском Тюбингене, у профессора Фридриха Байснера, специалиста по Кафке.

Трудно сказать, что было здесь «курицей», а что «яйцом». То есть Байснер ли увлек Вальзера Кафкой, или тот пришел именно к Байснеру, потому что заинтересовался Кафкой. Как бы там ни было, Вальзер не только в качестве диссертанта исследовал форму кафковского романа, но и в качестве писателя на первых порах подражал автору «Превращения» и «Приговора».

Работать для газет, журналов, радио он начал еще будучи студентом, однако литературный успех принесла ему тоненькая книжечка рассказов, озаглавленная — по первому из них — «Самолет над домом и другие истории» («En Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten», 1955).

Рецензенты этой книжечки поспешно объявили Вальзера «учеником» или, еще грубее, «эпигоном» Кафки. Сходство порой и правда разительное. Оно прежде всего в самой атмосфере рассказов — напряженной, угрожающе агрессивной и в то же время какой-то странной, мглистой, многозначной и многозначительной. Оно и в манере повествования: непонятное, невероятное, из ряда вон выходящее подается как обыденное, само собой разумеющееся, иногда даже скучное; язык прост, точен, подчеркнуто неэмоционален, отдает бюрократической сухостью, приправлен канцеляризмами. «На фантастичнейшие картины ложится,— по удачному выражению критика,— искусственно созданная архивная пыль» [6].

---

[5] O. Neumann. Contra Wolfgang Harich.— «Sinn und Form», 1974, Hft. 2, S. 419.
[6] W. Geis. Vögel ohne Flügel.— «Über Martin Walser», S. 15.



Мартин Вальзер.
Фотография, 1962

Наиболее близок Кафке заглавный рассказ сборника. Это, собственно, даже и не рассказ, а так — фрагмент, некое происшествие без истинного начала и существенного конца, искажающе-гротескный осколок жизни, осколок с острыми, рваными краями. Некий молодой человек приглашен в незнакомое семейство на именины дочери. Столы накрыты в саду. Родители удалились в дом, предоставив молодежь самой себе. И герой со страхом замечает, что юноши оказались в полной власти у девиц, более того, вот-вот превратятся в объект неприкрытого насилия: «Если бы подружки нас вдруг схватили, связали, поволокли к стене и там принялись казнить с помощью кинжалов или мясницких топоров, я бы не слишком изумился» [7],— сообщает он. В поисках хоть какой-нибудь помощи герой оборачивается в сторону дома и застывает в ужасе: «Двери и окна были теперь закрыты, железные жалюзи спущены, вилла выглядела так, будто ее владельцы либо вымерли, либо отправились в кругосветное путешествие. Лишь на чердачном этаже из окна мансарды подавал знаки какой-то человек. Очень старый человек, лет ста, наверное» [8]. Старик оказался дядей именинницы. Он спустился в сад и — в вопиющем несогласии со сложившейся ситуацией — принялся умолять молодых людей не трогать девушек. И тут роли действительно переменились: агрессивными стали юноши. Тень и шум самолета над домом (очевидно, символ военной угрозы, да и всякой агрессии вообще) послужили им сигналом к захвату власти. «Но,— так завершает герой свой отчет,— мы до такой степени стали хозяевами положения, что даже не нуждались в отмщении. Тем не менее дядя в окне мансарды рыдал над нами, рыдал, обращенный в будущее» [9].

По мнению одного из исследователей творчества Вальзера, К. Пецольда, рассказ «действует на читателя как манифестация всякой вообще уг-

---

[7] M. Walser. Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten. Frankfurt a/M., 1970, S. 9.
[8] Там же, стр. 10.
[9] Там же, стр. 13.

розы»[10]. И это верно. Причем именно неопределенность, абстрактность изображаемого зла делает его столь кафковским. Некоторые другие рассказы сборника — при всей внешней «сюрреалистичности» формы — в своей критической направленности куда конкретнее. Например, «Переезд» («Der Umzug») или «Чем были бы мы без Бельмонте» («Was wären wir ohne Belmonte»).

В первом из них некий механик по ремонту велосипедов повествует о том, как после смерти дяди жены они поселились в его роскошной квартире. Соседи невозмутимы, медлительны, в сущности, совсем неподвижны. Внутри квартир их передвигают какие-то технические устройства, кормят завтраками механизмы, а потом увозят огромные бесшумные автомобили с чопорными шоферами за рулем. Эти люди-куклы, люди-манекены, столь древние и дряхлые, что боятся пошевельнуться, чтобы не рассыпаться в пыль, потрясены видом героя, делающего на своем балконе гимнастику. И они глубоко его презирают за «деятельную», «демократическую», «низменную» профессию. Семейство мастерового чувствует себя здесь одиноким и отверженным. Пытаясь врасти в среду, супруги попивают до полудня кофе. В результате герой теряет работу. Жену это уже не беспокоит; она сама успела превратиться в куклу, в манекен, в нечто древнее и дряхлое. А он так не может, ибо «не видит ни малейшей причины стремиться в этом мире к чему-нибудь другому, нежели профессия механика по ремонту велосипедов»[11]. И он возвращается на старое место работы и на старую квартиру. Да еще намерен прихватить дочь, надеясь, что жена даже не заметит ее отсутствия.

Перед нами довольно явственно (хоть и непривычными средствами) нарисованная картина социального неравенства. Правда, Вальзер представляет ее не столько в экономическом, сколько в духовном ракурсе. Физическое и моральное здоровье — прерогатива трудящегося, а эксплуататорские классы застыли в болезненном паразитизме. В «Переезде» уже звучит мотив анахронической абсурдности капитализма, на который сочинена более поздняя пьеса писателя «Господин Кротт в сверхнатуральную величину».

Что же до рассказа «Чем были бы мы без Бельмонте», то здесь, помимо конкретной социальной направленности, столь отличающей Вальзера от Кафки, просматривается еще одна его специфическая черта: сознательная ирония, юмор, даже нечто сатирическое.

Однажды, когда Кафка в кругу друзей читал главы из романа «Процесс», те много смеялись. Но сам писатель не только ни разу не усмехнулся, а и был, по-видимому, удивлен, даже расстроен такой реакцией слушателей. Ведь он ничего не высмеивал, ни над чем не издевался. Мир, который виделся, который грезился ему, был фатален и неизбывен, почти как роковой мир греческой трагедии. Вальзеровский мир сомнителен не только в кафковском смысле— т. е. в смысле своей справедливости, но и как нечто самое себя изживающее, а потому уже комическое.

И те из вальзеровских рецензентов, которые, как, например, В. Гейс, полагают, будто ранние вещи писателя содержат резиньяцию, но не содержат протеста, вряд ли правы. Хотя безусловно тема этих вещей — беспомощность маленького человека, вытесненного на периферию «индустриального общества», за границу «сферы благоденствия». И этот маленький человек, как правило, изо всех сил старается снова пересечь границу, врасти в неправедную действительность, конформистски к ней приспособиться.

Годами ходит безработный молодой пианист к импрессарио Бельмонте, которого от прочих отличает то, что он не отнимает у своих клиен-

---

[10] K. Pezold. Martin Walsers frühe Prosa.— «Über Martin Walser», S. 157.
[11] M. Walser. Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten, S. 46.

тов надежду. И действительно, в один прекрасный день он устраивает сольный концерт героя. Правда, выясняется, что это сольный концерт всех безработных пианистов, посещающих Бельмонте. А публика вообще не явилась... И тогда Бельмонте нанимается в отель на должность администратора; безработных же пианистов пристраивает в качестве служителей, лифтеров, рассыльных. Отель процветает, ибо пианисты почитают себя спасенными Бельмонте и трудятся, не жалея сил. Усердствуя в выражении благодарности и преданности благодетелю, они утратили человеческий облик, превратились в некую особую породу дрессированных собачек, которых для своей резиденции жаждет перекупить богатая американка. Но Бельмонте не соглашается. Когда превращение полностью завершится и его подопечные станут совсем друг от друга неотличимы, он снова откроет агентство. На эстраду выйдут музицирующие собачки, которым обеспечен успех. Предвкушая его, пианисты готовы сносить все невзгоды и унижения — тяжкий труд, ненависть и издевательства со стороны прочей гостиничной челяди, даже утрату индивидуальности.

Смысл новеллы прозрачен. Это критика, сатира, направленная одновременно в несколько адресов. Осмеивается буржуазное отношение к искусству, вскрывается положение художника в капиталистическом обществе, осуждается готовность артиста идти на сделку с невежественным законодателем вкусов. А необычная, провоцирующая, дразнящая форма лишь заостряет проблему, резко и глубоко впечатляет, показывая сущее в неожиданном повороте.

Итак, начинался Вальзер как художник, работающий с необычными, нетрадиционными формами. Однако уже два года спустя после сборника «Самолет над домом» он выпустил в свет роман, сделанный в совершенно иной, можно сказать, бальзаковской манере.

Бальзак видел свою писательскую миссию в том, чтобы дать разрез через весь сложный организм эпохи Реставрации, провести по всем кругам ее ада. Естественно, что на этом пестром гобелене значительное место отводилось сценам из жизни верхов. Современные же писатели Запада предпочитают изображать тех, кого принято называть «маленьким человеком»: скромных служащих, мастеровых, домохозяек, неудачливых интеллигентов. Как правило, они пасынки «общества потребления» и потому воплощение сознательного или бессознательного против него протеста. Что такой герой вытесняет с литературной авансцены «великих мира сего», по-своему симптоматично. Но все же, поскольку «великие мира сего» продолжают существовать, вряд ли реалистично совсем отказываться от их прямого изображения.

«Филиппсбургские браки» («Ehen in Philippsburg», 1957), в отличие от большинства романов Бёлля, Ленца, Шаллюка, Носсака, Андерша,— это критический реализм именно в бальзаковском значении слова. Вальзер попытался дать западногерманскую действительность в разрезе. И даже композиционный прием, которым он для этого воспользовался, заставляет вспомнить о Бальзаке. Растиньяк в «Отце Горио», будучи кузеном виконтессы де Босеан, принят в высшем свете; но он беден и живет в пансионе Воке рядом с неимущими студентами, разорившимися негоциантами и переодетыми разбойниками. А Ганс Бойман в «Филиппсбургских браках» учился вместе с девицей Фолькман в университете, и его приглашают на устраиваемые мамашей Фолькман «parties», где собираются «сливки общества». Но Бойман — внебрачный сын служанки, делающий по окончании курса наук первые самостоятельные шаги; оттого и вынужден он квартировать у семейства Фербер, среди простого люда. Как и Бальзак в «Отце Горио», Вальзер получает (благодаря такой промежуточной позиции героя) возможность нарисовать верхи и низы, изобразить отношения между ними.

Впрочем, сходство на этом кончается. Что, разумеется, в порядке вещей. За сто с лишним лет многое изменилось. И не только в обстановке, костюмах, но и в характере человеческих связей, в структуре

общества. Есть, однако, один момент, который может показаться не такого рода отличием, а просто слабым, уязвимым местом Вальзера.

Растиньяк приехал завоевывать Париж, и он действует (в «Отце Горио» и на пространстве многих других книг «Человеческой комедии») активно, напрягая все свои немалые силы и недюжинные таланты. Карьера Растиньяка — не только зеркало буржуазных нравов. Это и результат индивидуальных усилий бальзаковского героя, даже своего рода извращенная награда за человеческую его незаурядность.

Бойман — зауряден, Бойман — пассивен. Он приехал в Филиппсбург с самой скромной целью: получить обещанное место в газете Гарри Бюзгена. Места у Бюзгена он так и не получает. Зато становится зятем электротехнического магната Фолькмана и шефом службы печати возглавляемого тестем Союза промышленников. И это безо всяких с его стороны усилий, даже после легкого сопротивления женитьбе на непривлекательной Анне.

Что в мире духовно регрессирующего капитализма все достается ничтожествам, знал уже Мопассан. Однако его Жорж Дюруа — «милый друг» — ничтожество деятельное; грубый, но ловкий интриган. А Бойман — неподвижный, робкий нуль. И то, что с ним произошло в вальзеровском романе, по мнению некоторых критиков, неправдоподобно: в жизни, говорят они, такого не бывает.

В действительности же карьера Боймана — одна из самых интересных линий «Филиппсбургских браков». Что есть позднекапиталистический мир?— размышляет Вальзер. Не столько даже царство торжествующих ничтожеств, сколько царство послушных, идеальная среда для конформистов. Разумеется, это лишь одна из граней наблюдаемого писателем мира. Что, однако, никак не оправдывает позицию литературоведа из ФРГ Р. Х. Вигенштейна, заявившего, будто ситуации романа «напоминают скорее пособие по изучению конформизма, нежели науку о поисках самого себя» [12]. Автор волен выбирать проблему сам, а не испрашивать на нее разрешения у критика. И существенно только одно: правильно ли он свой вопрос поставил.

ФРГ с ее «экономическим чудом», построенным после катастрофы, на развалинах рейха, и не без помощи чужих капиталов и оккупационных властей, естественно, стала страной нуворишей. Не то чтобы «старые династии» вроде Фликов, Тиссенов, Круппов не «регенерировались». Просто рядом с ними возник новый класс людей, подобных Акселю Цезарю Шпрингеру, людей, наживших свои миллионы на «послушании» — «послушании» американской администрации, отечественным банкам, неонацистским доктринам — и благодаря «таланту» не выламываться из строя. Если к этому добавить, что послевоенное время на Западе — вообще «эпоха менэджеров» (т. е. платных управляющих анонимными компаниями), причины, по которым Фолькманы так легко адаптировали «кухаркина сына», совсем перестанут удивлять.

Желание как-то пристроить засидевшуюся в невестах Анну не было среди этих причин главной. Во всяком случае, для самого господина Фолькмана: его привлекла безропотность «кухаркина сына», внутренняя готовность служить. И классовая рознь в данном случае не смущала. В Боймане Фолькман угадал человека, отрицающего капитализм абстрактно и принимающего каждого капиталиста в отдельности: «Конечно, он был против фабрикантов, против богачей, которые живут припеваючи просто потому, что унаследовали состояния или способности их сколачивать... Но господин Фолькман был добрым человеком, а фолькмановская вилла была обставлена мягкой мебелью, располагавшей к долгим беседам...» [13]. Со своей же стороны Фолькман, выбившийся из менэджеров, из главных инженеров, лишен элитарных предрассудков, обладает своеобразным «демократизмом». На что, между прочим, иронически

[12] R. H. Wiegenstein. Gerichtstag übtr feine Leute.— «Über Martin Walser», S. 24.

[13] M. Walser. Ehen in Philippsburg. Rowohlt. Hamburg, 1968, S. 39.

указывает его фамилия («Volkmann» в переводе: «народный человек», «человек из народа»).

Было бы, однако, неверно толковать все это в духе некоей «сословной интеграции». Роман завершается сценой, полностью снимающей подобное допущение. Введенный в закрытый ночной клуб «Святой Себастиан» Бойман оказывается там лицом к лицу с таким же, как и он сам, крестьянским парнем. Но стоят они по разные стороны сословной границы. Герман — мусорщик, выигравший уйму денег в лотерею и где-то раздобывший заветный ключ от дверей клуба,— это узурпатор. Его богатство — случайность, а не награда за приспособляемость, не результат врастания в среду. Он не принимает здешний закон, а является сюда со своим, отчего и остается чужаком — непонятным, ненавистным. И великолепный шахматный ход Вальзера в том-то и состоит, что «изгнать» Германа «из храма» он поручает именно Бойману — бывшему товарищу по классу и нынешнему смертельному врагу.

Бойман в качестве решительнейшего защитника принципа элитарности — это не только злая и горькая ирония. Это и свидетельство того, что «воспитание чувств» героя завершилось, иллюзии вполне утрачены, конформистская маска приросла к лицу.

Герой не появляется на страницах романа вполне сложившимся. Поначалу ему присущи некая провинциальная наивность и угловатость, столь потешающие бывалых девиц из секретариата главного редактора «Вельтшау». Но автор по-своему использует и ее. Вымышленный Филиппсбург — некий «образцовый» западногерманский город, реальным прототипом которого был, надо думать, Штуттгарт, открывает отстраняющему взгляду «простодушного» многие из своих скрытых пороков. Паучья борьба честолюбий и амбиций, столкновение замаскированных интересов, в конечном счете сводящихся к интересам денежным, демагогическое лицедейство, разыгрывание фальшивых ролей — вот что наблюдает Бойман на «фолькмановском» горизонте романа. Калейдоскопическое мелькание разнообразных персонажей (интенданта тен Бергена, писателя Дикова, актрисы Дюмон, директора театра Мотузиуса, владелицы «Святого Себастиана» пышнотелой Кордулы) лишь в первый момент может показаться беспорядочным. Постепенно все выстраивается в некое силовое поле, центры которого — такие магниты, как Фолькман. «Ганс все больше и больше им восхищался. Он был крохотной точной машиной со множеством микроскопических колесиков и сочленений, машиной с утра и до ночи продуцирующей влияние, влияние на чертежные доски в конструкторском отделе, влияние на рекламные мероприятия, на скорость конвейеров, на выборы профсоюзных делегатов, на коммунальную политику, на партийные канцелярии, на редакции радио и газет, влияние, распространяющееся во все стороны, но всегда потихоньку, едва приметно для глаза» [14].

Однако вообще-то Фолькман как раз не взят в его производственной сфере. По преимуществу он предстает перед нами в сфере частной: за обедом или во время «parties» фрау Фолькман, на которых по видимости царствует она, но где гости, как мотыльки на свет, слетаются на ее малютку-супруга или на другого принципала — консервного короля Францке.

Еще Бальзак в «Шагреневой коже» использовал бал у банкира Тайфера, чтобы изобразить общество. Вальзеровские «parties»—это и бальзаковская традиция, и собственное изобретение. И прежде всего потому, что они для него— чуть ли не главное средство. Причем даже не столько в «Филиппсбургских браках», сколько в более поздних романах «Половина игры» и «Единорог». Значительная часть пространства этих громоздких сочинений заполнена вечеринками, зваными обедами, приемами по случаю юбилеев. И дело не просто в том, что атмосфера деятельного безлюдия рельефнее проявляет буржуазное общество вообще.

---

[14] M. W a l s e r. Ehen in Phillppsburg, S. 59.

В ней с головой выдает себя именно современное писателю общество — сращение быта и службы, ведущее к безликой анонимности индивида, порожденный анахроничностью тотальный паразитизм, болтливая бесцельность, удручающее движение по замкнутому кругу.

Так получается, что роман, по словам голландского рецензента А. Морриена, представляет собою «изображение человеческих жизней, которые не соответствуют определенному идеалу; он, правда, нигде прямо не сформулирован, но его присутствие постоянно ощущаешь. Это идеал целомудрия... чистоты...» [15]. Действительно, Вальзер в «Филиппсбургских браках» выступает как моралист. Несправедливость, сомнительность общественного устройства являют себя прежде всего через лживость, меркантильность отношений внутри первичной социальной ячейки — семьи. Для этого автору понадобилось несколько ее вариантов. Не только боймановская помолвка с девицей Фолькман, но и отягощенный любовной связью с Сесиль, катящийся к трагедии брачный союз доктора Бенрата, и устланный изменами, однако покоящийся на прочной материальной основе «общественный договор» между адвокатом Альвином и дочерью генерального директора фон Залова.

Как и всегда, Вальзера не беспокоят проблемы архитектоники. В данном случае то, что его роман превращается в ряд новелл с боймановским, так сказать, обрамлением, в котором, как «матрешка в матрешке», сидит еще история нонконформиста Бертольда Клаффа, полной противоположности главному герою.

Можно бы подумать, что Клафф — выражение авторского идеала. Но это не так. Он лишь альтернатива. С Филиппсбургом можно быть либо в таких отношениях, как Бойман, либо в таких, как Клафф. Третьего как будто не дано. Однако по клаффовскому пути, вероятно, можно было бы идти иначе. Клафф и рад бы приспособиться, да не может. Поэтому он не боец, не конституировавшийся противник системы. И для него нет другого выхода, чем смерть. Вальзер в 1957 г. и сам не знал, каким он должен быть, этот выход. Но и клаффовский его не устраивал.

Если не считать Боймана — да и то Боймана из первой «новеллы» романа, все его персонажи наперед заданы, вполне однозначны, нисколько не развиваются (на этом основании роман даже называли «„Человеческой комедией“ без человеков»). Возможно, тут сказалась некоторая неопытность начинающего романиста. Не следует, однако, забывать и того, что почти «пуританский» замысел диктовал отрицательную определенность характеров.

Как с точки зрения человеческих образов, так и в смысле стиля «Филиппсбургские браки» занимают в некотором роде промежуточное положение — между вальзеровскими новеллами и «Половиной игры», «Единорогом», «Крушением». Это еще «маленький роман», и слог его, как и в рассказах, весьма афористичен, а герои представлены в третьем лице и, следовательно, без излишней психологической детализации. А в то же время мир подан уже из их индивидуальной перспективы. Он строится с помощью деталей, реально увиденных и личностно окрашенных. «Филиппсбургские браки» — самый традиционный по форме роман Вальзера.

2

«Половина игры» («Halbzeit», 1960) не только много длиннее: книга эта и много сложнее. Впрочем, сюжет ее довольно прост. Ансельм Кристляйн — мужчина средних лет, выходец с немецкого Юга, ставший коммивояжером, а затем и владельцем небольшой конторы, посредничающей в продаже нагревательных приборов, возвращается после длительного пребывания в больнице. На более чем трехстах страницах описан

---

[15] Ad. Morrien. Erotische und gesellschaftliche Entjungferung.— «Über Martin Walser», S. 18.

его первый день дома. С утра ему докучают трое детей и любимая жена Алиса. И он сбегает от них в парикмахерскую. Гуляет с младшей дочерью. Наносит визит бывшему компаньону и благодетелю Мозеру, который за это время предал его и занялся другим безнесом. Навещает Ансельм и своих любовниц (у него их сразу три — Габи, Анна и Софи), каждой из которых намерен объяснить, что от нее уходит, но вместо этого, как человек, не способный сказать «нет», послушно выполняет мужские функции. Встречается он и с приятелем Эдмундом, предлагающим ему перспективное дело — участие в рекламировании зубной пасты, выпуск которой планирует концерн Францке. А вечером Ансельм отправляется к другому приятелю, Йозефу-Хайнриху, празднующему свое одиннадцатое обручение. Новая невеста этого бывшего нацистского аса, а ныне торговца маргарином именуется Сюзанной и производит большое впечатление на нашего героя. В последующих двух частях романа (их действие длится около года) Кристляйн ухаживает за Сюзанной, делает успехи на рекламном поприще, участвует в многочисленных совещаниях и разного рода банкетах, повышает квалификацию в Нью-Йорке на курсах фирмы «Паттерсон», снова лежит в больнице и, наконец, приручается собственной семьей.

Сюжет этот, как нетрудно догадаться, никакого существенного значения не имеет — даже в качестве повода для рассказывания историй. Потому что Вальзеру для этого вовсе не нужен повод. В 1965 г. он дал интервью критику из ГДР Й.-Х. Заутеру, где между прочим сказал: «Я думаю, мы в состоянии лишь изображать с помощью языка деталь за деталью. И если вообще обладаешь способностью что-либо выразить, то произведешь тем самым на свет некое значение, а может быть, даже смысл...» [16].

Вряд ли сказанное Вальзером следует принимать дословно. Кроме того, когда он говорит «деталь», то имеет в виду не предмет, лицо или жест, а более сложный художественный фрагмент, обладающий внутренней содержательностью. Из таких фрагментов (набросков человеческих характеров, обрывков воспоминаний, завершенных в самих себе эпизодов или «открытых» сценических этюдов) слагается вальзеровский «текст». «Несмотря на это и даже (как ни парадоксально) благодаря этому,— признает западногерманский литературовед Р. Баумгарт,— книгу, которая была бы богаче мыслями о нашем «процветающем обществе», в Германии еще никто не написал» [17].

В первую очередь все зависит от смысла и качества составляющих «Половину игры» фрагментов.

Вот, например, один из них. Ансельм и Эдмунд сидят на совещании с людьми из концерна Францке (кстати, это тот же Францке, что и в «Филиппсбургских браках»). Обсуждается вопрос об упаковке и названии пасты. Пока разглагольствует никому не нужный писатель Диков, присутствующий здесь по воле фрау Францке и получающий от нее по 500 марок за заседание, Эдмунд объясняет Ансельму, «кто есть кто». Напротив них — д-р Фукс, бывший высокий чин в СД, а ныне начальник отдела сбыта у Францке; его мнение может оказаться решающим. Рядом — господин Неефф, начальник отдела кадров; раньше служил у Геббельса. Дальше — д-р фон Ратов, юрисконсульт, сын участника заговора 20 июля, расстрелянного людьми д-ра Фукса. В концерне, где работают в основном бывшие нацисты, его держат как своего рода алиби. Мнение д-ра фон Ратова особого значения не имеет.

Естественно, что Ансельм, предложивший для пасты оригинальную упаковку, смотрит на того, чье мнение может оказаться решающим. Это человек с неприятным птичьим лицом, узкой полоской рта, бегающими глазами. А сын «героя 20 июля» совсем иной — толстый, розовый, с без-

---

[16] J.-H. Sauter. Interview mit Martin Walser.— «Neue Deutsche Literatur», 1965, N 7, S. 99.

[17] R. Baumgart. Perpetuum mobile.— «Über Martin Walser», S. 43.

вольным ртом... Франце приглашает высказаться д-ра Фукса. Но почему-то встает и начинает говорить д-р фон Ратов. Ансельм растерян. Однако выясняется, что он просто ошибся — принял Фукса за фон Ратова, а фон Ратова за Фукса. «Я должен был напрячь усилия, чтобы снова их переиначить» [18],— сообщает герой. Ведь он уже построил целую концепцию, касающуюся д-ра Фукса и д-ра фон Ратова; на основании внешнего вида представил себе характеры. Теперь все рухнуло. И строить нужно заново — превращать жирный, безвольный рот в рот, привыкший изрыгать команды.

Ситуация смешная и одновременно жутковатая, отбрасывающая пронзительный сатирический свет и на нашего героя, и на объекты его наблюдения; образ необычайной емкости, вбирающий в себя «непреодоленное прошлое», «экономическое чудо», относительность буржуазной этики, мифичность интеллигентского представления о мире и еще тысячу разных вещей,— вот что такое этот фрагмент, эта вальзеровская «деталь». Даже если такие «детали» и в самом деле лишь друг на друга нанизывать, и тогда может выйти книга, столь богатая мыслями о «процветающем обществе», что подобной в ФРГ еще никто не написал. Причем даже ее мозаичность совпадает в ритме с реальной неупорядоченностью, реальным «плюрализмом» безнадежно перепутанного, во все стороны расползающегося западногерманского бытия.

Однако, как уже отмечалось, сказанное Вальзером не стоит принимать дословно: он все-таки не просто рисует деталь за деталью. «Половина игры» — не авторский рассказ, а рассказ Ансельма Кристляйна, нечто вроде его записок или, если угодно, мемуаров. И порядок следования эпизодов, реминисценций, даже картин воображаемых — не вальзеровский произвол, а нечто обусловленное личностью героя, ходом его мысли, жизненными его впечатлениями. Когда он, вместо того чтобы описать собственное пребывание в Америке, повествует о злоключениях дяди Пауля, эмигрировавшего туда еще перед первой мировой войной, или, гуляя с малышкой Лиссой, вдруг вспоминает другого дядю, Галлуса, мелкого «путчика» нацизма,— это, может статься, и непоследовательно в плане романной композиции. Но вполне объяснимо с точки зрения Ансельма. Более того, это очерчивает его как субъекта, пребывающего в сложных отношениях с южногерманской родней, со своими детством и юностью, а через них и с окружающей действительностью. Правда, есть в книге и страницы «экспериментальные», написанные, как всегда, языком удивительным по богатству оттенков, но трудным в чтении. Причудливые образы из сферы индивидуальной кристляйновской мифологии наплывают друг на друга, влекомые потоком нерасчлененного сознания, мир растворяется в неподдающейся дешифровке символике. Таково, например, начало романа, воссоздающее медленное, натужное пробуждение героя.

Критики указывают в этой связи на зависимость от джойсовского «Улисса». Но еще несомненнее сродство с техникой романов из цикла «В поисках утраченного времени». Оно не только отмечено критиками, но и признано самим Вальзером — в эссе «Мой читательский опыт с Марселем Прустом» («Leseerfahrungen mit Marcel Proust», 1958).

«Колоссальная точность — вот что такое Пруст,— пишет Вальзер.— ...Он осознал, что действительность не может быть представлена в виде обобщающих сокращений и объективно пересказанных биографий...» [19]. В этом смысле Вальзер выводит Пруста из русской классической традиции, полагая, что Толстой и Достоевский тоже не выпускали своих персонажей на сцену в виде готовом и окончательном: на всем протяжении произведения они продолжали что-то добавлять к их характеристике.

---

[18] M. W a l s e r. Halbzeit. Berlin — Darmstadt — Wien, 1964, S. 419.
[19] M. W a l s e r. Erfahrungen und Leseerfahrungen. Frankfurt a/M., S. 127, 1966, S. 127, 128.

(Здесь, как видим, автор «Половины игры» вступает в открытый спор с автором «Филиппсбургских браков».) Образ Ансельма Кристляйна построен именно по вышеизложенным вальзеровским принципам: герой являет нам себя в перманентно незавершенном виде и пребывает в весьма непростых отношениях не только с миром, но и с самим собой.

Впрочем, прежде всего обращаешь внимание на то, что автор (если сравнить его с автором «Филиппсбургских браков») как будто сдвинулся со своих моральных позиций. Бойман, Альвин, Бенрат решительно осуждены за сексуальную нечистоплотность. А Кристляйн, невзирая на всех своих любовниц, выглядит хорошим парнем. Альвин и Бойман жестоко высмеяны как конформисты. А Кристляйн, этот «гений мимикрии», который не выскажет ни одного суждения, пока не убедится, что оно понравится высокопоставленному собеседнику, судит всех направо и налево, однако милуя себя. Но в этом-то и весь секрет. Герои «Филиппсбургских браков» оценивались со стороны, а Ансельм — изнутри. И все оказывается очень и очень сложным.

Клим Самгин — тип куда более определенный, хотя бы по степени своей отрицательности. Тем не менее Горький, рисуя его изнутри, готов, так сказать, выслушать все самгинские резоны и самооправдания, чтобы с их же помощью вывести Клима Ивановича на чистую воду (А. В. Луначарский называл такой прием «скрытой сатирой» [20]).

Ансельм Кристляйн — если глянуть ему в душу — соткан из противоречий, из нитей зла, но и нитей добра. И он, надо думать, еще более, чем Самгин, заслуживает того, чтобы его выслушали, дали ему возможность оправдаться. Не с тем, чтобы простить,— с тем, чтобы понять. Его самого и окружающий мир, который, как в зеркале (разумеется, зеркале капризном, искажающем), отражается в его душе. Послушаешь, например, как он объясняет свое донжуанство («Кому из двух миллиардов я хоть сколько-нибудь был нужен? Кто, кроме нескольких женщин, подтвердит мне, что и я существовал?» [21]), и как бы прикоснешься к глухому человеческому одиночеству посреди эгоизма и себялюбия «общества потребления».

Далеко не все, чем Ансельм представляется себе и другим, это и есть он сам. Он играет роли — сразу много ролей, навязанных ему или добровольно им на себя взятых, и не перевоплощаясь, не входя в них без остатка, а оставаясь немного собой, себя со стороны наблюдая: «Моя роль сидела хорошо. Так хорошо, что мне оставалось лишь следить, чтобы я, ослепленный самоуверенностью, не играл ее слишком небрежно и тем самым не выдал себя» [22]. Порой роль и ее исполнитель оказываются столь далекими друг другу, что последний начинает воспринимать себя действующего как совершенно чужую личность: «В моем сизом костюме он вылез из моего автомобиля...» [23] (когда Ансельм, навестив двух любовниц, поздней ночью возвращался домой).

С одной стороны, все это свидетельствует о непоправимом (в условиях изображаемой действительности) отчуждении и самоотчуждении человека. А с другой — такое отношение к роли, к маске делает Кристляйна способным и к критике, и к самокритике.

Рецензенты и исследователи романа много спорили о том, наделил ли Вальзер своего героя автобиографическими чертами? Безусловно. В известной мере он даже просто лепил его с самого себя. И вот почему. В эссе «Вольные упражнения» («Freiübungen», 1963) писатель развивает следующую теорию. Нужно вглядеться в себя, поставить себя под вопрос, и тотчас же под вопросом окажется мир, в котором ты живешь: «...Благодаря нашей, так сказать, безвинной связи с правящим классом, мы в состоянии расшатать всю империю, если усомнимся в самих себе». И он

---

[20] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2, стр. 177.
[21] M. Walser. Halbzeit, S. 274.
[22] Там же, стр. 111.
[23] Там же, стр. 345.

кончает эссе словами: «Герой нового «Дон Кихота» звался бы уже не Дон Кихот, а Сервантес» [24].

Нет, речь идет вовсе не о бытующей среди западных эстетов идее, будто художник в сошедшем с рельс мире XX в. способен рассказывать лишь о себе самом. Речь идет о другом. Ансельм Кристляйн — это изжитые и изживаемые заблуждения, слабости самого Вальзера, но во много раз увеличенные и в таком виде спроецированные на героя (и примерно такая же зависимость существовала между Томасом Манном и Гансом Касторпом, даже Томасом Манном и Адрианом Леверкюном). Однако Ансельм Кристляйн — в чем-то и опыт Вальзера, и его художническое прозрение.

Несмотря на существеннейшие отличия от «Филиппсбургских браков», «Половина игры» сохраняет связь с бальзаковской традицией, даже ее развивает (разумеется, в формах, адекватных современному состоянию буржуазного общества). Эта первая часть трилогии об Ансельме Кристляйне начинает организацию вальзеровских романов в цикл. Подобно переходящим из книги в книгу персонажам «Человеческой комедии» (или йокнапатофской эпопеи Фолкнера), Диков и чета Францке появляются в «Половине игры», а на страницы «Единорога» вернутся Ганс Бойман, интендант тен Берген, адвокат и начинающий политик Альвин. Что же касается многих лиц, с которыми, как и с самим Кристляйном, мы лишь сейчас познакомились, то они будут сопровождать его вплоть до завершающего трилогию «Крушения». Тем самым создается единая, широкая панорама жизни ФРГ за полтора примерно десятилетия. Причем в пределах «Половины игры» она еще шире, чем в «Филиппсбургских браках». Композиционно Кристляйн занимает в своем окружении то же промежуточное положение, что и Бойман. Благодаря крестьянскому происхождению и прежним занятиям он соприкасается с «простонародьем»; а сегодняшние деловые успехи сталкивают его с верхушкой концерна Францке, с элитой рекламного бизнеса и со всеми теми людьми «свободных профессий», которые вокруг них кормятся. Кроме того, конформистская всеядность увеличивает круг его приятелей и знакомых. Среди них и отставной эсесовец Юстус, и кельнер Людвиг, и парикмахер Флинтроп, и бывший подмастерье последнего, а ныне преданный шофер фрау Францке, Берт, и уже нам известные Йозеф-Хайнрих и Эдмунд.

Последний заслуживает особого внимания. По роду занятий он специалист по рекламе, т. е. некто вполне интегрированный «индустриальным обществом». Но по убеждениям Эдмунд — марксист, сознательный противник капиталистической системы, в конце книги переселяющийся в ГДР. Его обвинения в адрес антикоммуниста Дикова во многом повторены самим Вальзером в эссе «Немецкая мозаика» («Ein deutsches Mosaik», 1963). И все-таки взгляды Эдмунда — это пока только будущие взгляды Вальзера, его кредо времен написания романа «Болезнь Галлистля» (1972). В «Половине игры» автор до них еще не дошел. И это бросает тень на Эдмунда. Он для Вальзера — почти как и Ансельм — образец болтающего (но не действующего) «левого» интеллигента, олицетворение очень важной, проходящей через все его творчество темы импотентного, в конечном счете вполне «конформного» нонконформизма.

Один из вариантов этой темы — образ Бальзена, соседа Кристляйна, флейтиста и страстного любителя кроссвордов. Он развивает деятельность кипучую, однако совершенно абсурдную. Журналы с кроссвордами он выписывал из многих стран. Английский и французский он знал из школы, а потом еще специально выучил для той же цели испанский и русский. «Испанский куда важнее, чем вы думаете,— говорил господин Бальзен. С помощью испанского он освоил почти весь южноафриканский континент в качестве поставщика кроссвордов. Один-единственный язык — а зато кроссворды из бог весть какого числа стран! Русский же он при-

---

[24] M. W a l s e r. Erfahrungen und Leseerfahrungen, S. 98.

совокупил потому, что русским кроссвордам присуща, по его словам, особая привлекательность для среднеевропейского любителя» [25].

Процитировать этот отрывок заманчиво еще и по той причине, что он типичен для стиля «Половины игры». Роман так и написан: с иронией, со скрытым сарказмом, заставляющим действительность повернуться к нам непривычной стороной и тем выдать себя.

«Единорог» («Das Einhorn», 1966) в этом смысле не сильно отличается от «Половины игры». Лишь тем, пожалуй, что при всей своей обычной для Вальзера аморфности выглядит сюжетно, композиционно все-таки более продуманным. Кристляйн, написав и издав книгу, становится профессиональным писателем. Поскольку книга эта — о самом себе, своей семье и своих приятелях, Алиса, стесняясь соседей, настаивает на переезде из Штуттгарта в Мюнхен. Фрау Францке рекомендует Ансельма своему проживающему там брату, шоколадному фабриканту Бломиху, а также Гансу Бойману. Тот приглашает нашего героя на «parties», где он знакомится с Мелани Зугг, богатой швейцаркой, от нечего делать разыгрывающей из себя издательницу. Она читала книгу Ансельма, отметила лишь эротические ее сцены и заказала автору (за довольно высокое вознаграждение) «документальный роман» о любви. В качестве героя Кристляйн снова избирает самого себя и описывает свои амурные похождения. Впрочем, фрау Зугг не удовлетворена как по причине недостаточной откровенности изображения, так и потому, что в этом романе немало «постороннего» (в большинстве своем социально-критического) материала. Работодательница, предварительно переспав с Ансельмом, отправляет его в имение Бломиха на Боденском озере, где он не столько пишет, сколько наблюдает тамошнюю светскую жизнь и защищает свою мужскую честь от посягательств содержанки Бломиха манекенщицы Розы. «Документальный роман» подвигается плохо. А тут еще приходит расплата за все грехи: Ансельм по уши влюбляется в юную голландскую студентку Орли. И это столь мальчишеская, трогательная и великая любовь, что Орли от нее убегает. Опустошенный Кристляйн возвращается домой и надолго укладывается в постель, неуклюже симулируя болезнь. Но постепенно он оттаивает, и образ любимой сливается у него с образом жены.

События эти пересказаны здесь более последовательно, чем подаются в романе: он начинается с конца; то, что Ансельм пишет, видит или даже себе воображает, не слишком отделено друг от друга, и т. д. А все-таки, определяемое чувством к Орли, повествование здесь по сравнению с «Половиной игры» более целенаправленно. Это чувство как некий живой, осязаемый идеал — новый мотив в творчестве Вальзера.

Стоит остановиться и на одном любопытном образе романа — композиторе Нейке Доминике Брууте (сокращенно именуемом НДБ), одном из модных идолов западного мира. Он обладатель скандальной и мифической биографии: отец — цыган, мать — незамужняя дочь органиста, сам сменил более семнадцати профессий, из которых наименее запоминающиеся — крупье игорного дома и альфонс в Касабланке. НДБ — властолюбец, тиран, самыми крутыми мерами поддерживающий свой непререкаемый авторитет, унижающий, растаптывающий даже потенциальных соперников. Впрочем, подогревать интерес публики к себе в условиях жесточайшей конкуренции приходится и изобретением шокирующих идей. Одна из них состоит в том, что зло в мире, к сожалению, уменьшается, восстановить равновесие можно лишь наращивая бесчеловеческое, жестокое отвратительное в искусстве. НДБ — великолепный сатирический портрет неоавангардистского художника.

3

Через девять лет после «Самолета над домом» Вальзер выпустил еще один сборник коротких рассказов под названием «Лживые истории» («Lügengeschichten», 1964). О какой бы то ни было прямой зависимости

[25] M. Walser. Halbzeit, S. 231—232.

от Кафки нет больше и речи, но вещи, здесь собранные, по-прежнему странны. Автор, так сказать, ловит своих героев «на горячем», обыденное доводится до взрывчатого состояния. Люди, пребывая в ненормальных, извращенных, болезненных отношениях друг к другу, постоянно лгут. Истинны лишь чувства врагов.

В рассказе «Прекрасная победа» («Ein schöner Sieg») безмерно одинокого человека лучше всех понимает его соперник, противник, ненавистник. Впрочем, лишь они двое и знают, что живут в состоянии непрерывной борьбы. Ибо каждый из них неустанно расхваливает другого, делает рекламу его магазину. Но в минуту, когда бдительность антагониста ослабела, герой бежал, предоставив врагу перевоплотиться в него, может быть, даже жить с его женой и вести его дело. Это он и называет своей «прекрасной победой».

Такую «лживую историю» не следует понимать буквально. Дело не в непосредственных отношениях двух торговцев средней руки, а в общей смещенности, немыслимости связей, притяжений и отталкиваний позднекапиталистического мира. Вообще Вальзера-новеллиста (в отличие от Вальзера-романиста) занимает не психология персонажей и даже не они сами, а возможность построить с их помощью некие схематичные, но в то же время и метаморфические, социальные модели.

Скажем, обыкновеннейший обыватель по фамилии Грюбель под более благозвучным именем Рорцукер (новелла так и называется — «Rohrzucker») жаждет участвовать в собственном торжественном погребении. Мать и жена удовлетворяют это его желание выглядеть в своих и чужих глазах личностью ценной и значительной. Разыгрывается гротескный, феерический, грандиозный спектакль с участием не только безутешной вдовы и тысяч скорбящих горожан, но и знаменитых некогда кинозвезд Марики Рокк и Кристины Зедербаум, обербургомистра, бундесканцлера.

А вот и другая новелла под названием «Неслыханная возможность» («Eine unerhörte Gelegenheit»). Живя прежде в Геттингене, герой заводил знакомства, как придется. И когда его знакомые перезнакомились между собой, оказалось, что они друг другу совсем не подходят. Возникло столько осложнений, что нашему герою пришлось спасаться бегством — благо подвернулась очередная война. Он поселился в Штуттгарте и начал подбирать знакомых сознательно, с оглядкой. Поскольку в этом деле требовался единый критерий, герой решил исходить из того, подошел бы или нет такой знакомый его новому шефу — человеку, мягко выражаясь, весьма консервативных взглядов. Подбираемым по чужой мерке знакомым не нравилась то профессия, то какая-нибудь привычка героя или черта его характера. И тому приходилось каждый раз выдавать себя за кого-то другого. Так что свести своих знакомых вместе он не мог — опасался, что откроются его «невинные обманы». В довершение всего выяснилось, что эти люди не только подходят шефу, а и являются его приятелями. И герою снова приходится бежать, воспользовавшись замешательством по причине новой войны. Теперь он квартирует у престарелой фрейлен Хольц, которая пытается превратить его в своего исчезнувшего сына и вполне подчинить себе. Но жилец бунтует...

Эта с подкупающим юмором рассказанная история в сущности довольно серьезна. И, главное,— по-своему достоверна. Причем дело даже не в «реалиях» (война в Корее, Геттинген, Штуттгарт и пр.), а в реальности западногерманской, европейской, буржуазной действительности, проглядывающей сквозь шутливый, парадоксальный сюжет. Человек посреди этой действительности не может оставаться самим собой. Он от себя отчуждается. Вынужден надевать маски, играть роли, ловчить, лавировать. И все-таки не в состоянии установить равновесие между «я» и миром.

То, что Вальзер в своих рассказах строит социальные модели (или, если угодно, некие каркасы бытия), определяет их характер, манеру, стиль. Романы этого писателя длинны, громоздки, а новеллы — коротки. И не только коротки, а и внутренне, так сказать, экономны. Возьмем поч-

ти наугад отрывок из рассказа «Я ищу некую женщину» («Ich suche eine Frau»). «Я услышал речь. Вероятно, ее произносил господин, который как раз стоял у кафедры. Я искал женщину. Господин продолжал говорить» [26]. Короткая, рубленая фраза, напоминающая рисунок углем или карандашом. То же и через девять лет, в одной из «Лживых историй», рассказе «Некролог о Литце» («Nachruf auf Litze»): «Солнце было горячим. Разболтанным и слизким. Оно казалось мне истеричным. Вверху, внизу — город. Городская черта, сказала Хельга. Мы засмеялись» [27]. Вещь, написанная подобным слогом (напоминающим слог экспрессионистов), просто не может быть объемистой. Ведь это — как металлическая решетка, так и не превращенная в железобетон. Однако изготовлена она уже после того, как Вальзер слепил глыбы своего девятисотстраничного романа-монстра. Следовательно, дело не только (а может быть, даже и не столько) в эволюции его мастерства. Не менее существен момент жанровый, момент функциональный.

Правда, это вовсе не значит, будто Вальзер, пишущий новеллы, ничем не похож на Вальзера-романиста. Напротив, перед нами художник в чем-то очень цельный и последовательный, верный себе. Как и романы, новеллы его отличает игра словом, совершенное им владение, порождающее яркую образность. Хотя вальзеровские новеллы коротки, они не в меньшей мере, чем колоссальные вальзеровские романы, отмечены своеобразным пренебрежением к архитектонической симметрии, композиционной завершенности. Например, рассказ «Неслыханная возможность» — тоже своего рода «дохлый слон на ручной тележке». Линия, связанная с престарелой фрейлейн Хольц, вторгается в ткань истории о знакомых героя, заставляя всю новеллу «скособочиться». Для Вальзера и правда важен не внешний строй, а внутренняя структура произведения.

Сказанное относится и к его пьесам. В 1961 г. Вальзер написал свою первую пьесу с трудно переводимым названием «Der Abstecher» [28]. Собственно, это даже не настоящая пьеса, а одноактный фарс довольно абсурдного содержания. Некий промышленник, путешествуя по делам фирмы, проезжает мимо города, где живет его бывшая любовница, и решает тряхнуть стариной. Но оказалось, что брошенная им в интересном положении дама сердца успела выйти замуж, и ночной визит нашего героя более чем некстати. Пылая жаждой мести, хозяйка дома учиняет над гостем суд; намерена казнить его: господин директор сидит, погрузив голые ноги в таз с водой, а супруг дамы, мрачного вида паровозный машинист, приближается к нему с оголенным электрическим кабелем. Однако «работодателю» еще раз удается вывернуться. Он заключает «классовый мир» с «социальным партнером», и они удаляются пить пиво, оставив неотмщенную Медею в одиночестве.

Хотя это как будто только шутка, в ней уже содержатся — пусть и в зародышевом состоянии — основные признаки вальзеровской драматургии: лежащий на поверхности социальный конфликт, трагикомичность ситуации, провокационность сюжета, парадоксальным образом сочетающаяся с отсутствием истинно-сценического, развивающегося действия.

По поводу собственной прозы Вальзер высказывался редко, но свою теорию театра изложил в ряде статей: «Об ожидаемом театре» («Vom erwarteten Theater», 1962), «Гамлет, как автор» («Hamlet als Autor», 1964), «Имитация или реализм» («Imitation oder Realismus», 1964), «Еще одна мечта о театре» («Ein weiterer Traum vom Theater», 1967). В теории этой немало путаного, случайного, такого, что Вальзер сегодня уже более или менее преодолел, или указывающего на его сугубо личные, вкусовые приверженности. Однако в целом его суждения о драме существенны. И они проливают свет не только на смысл и строй вальзеровских пьес, а и на его концепцию реализма.

---

[26] M. Walser. Ein Flugzeug über dem Haus, S. 28.
[27] M. Walser. Lügengeschichten, S. 19.
[28] Abstecher (*нем.*): кратковременная поездка, заезд, вылазка.

«Цель состоит в том,— пишет Вальзер,— чтобы ставшие неприметными конфликты сделать видимыми, чтобы выманить на поверхность затаившиеся в глубине трагедии... Поэтому сюжет должен быть активным, как активен магнит, катализатор или изотоп. Он должен вносить в действительную ситуацию элемент, который вынуждал бы действительность разоблачить себя» [29].

Ту же цель, как мы помним, преследует этот автор и в своих романах. Там, однако, нет сквозных сюжетов, так что задача выманивать трагедии на поверхность дробится и реализуется в пределах отдельного фрагмента. Применительно же к драме вальзеровская идея сюжета напоминает брехтовскую или — еще больше — дюрренматтовскую. Правда, Дюрренматт предпочитает фабулу острую, динамичную, иногда даже почти детективную. Сделать неприметное видимым он стремится не только за счет отчуждения, но и с помощью «сюжетного шока». Что же до Вальзера, то такое решение вступило бы в противоречие с другой его идеей: «...В этой действительности,— утверждает он,— фактически не происходит ничего, что могло бы питать драматическую фабулу. И тот, кто ее выдумает, исказит, таким образом, современную общественную ситуацию — ситуацию летаргии — ради самой драмы» [30].

Итак, сюжет нужен, но сюжет и невозможен. Это сдвигает Вальзера в сторону поиска ситуаций не столько подлинно действенных, сколько абсурдных, разоблачающих, так сказать, не своей изменчивостью, а именно немыслимостью своей неподвижности. Так и построена его пьеса «Господин Кротт в сверхнатуральную величину» («Überlebensgross Herr Krott», 1963). Заглавный ее персонаж — символ ставшего уже анахроническим капитализма, который сам хочет умереть и не может, ибо не находится никого, кто имел бы смелость его убить. Пьеса эта — и есть воплощение «летаргии», нескончаемого повторения, жизни, утратившей смысл, превратившейся в церемониал.

Вероятно, в силу изложенных выше причин Вальзер принял создателей «абсурдного театра» (Беккета, Ионеско, раннего Адамова) чуть ли не за реалистов. Однако сам уже в 60-е годы решительнейшим образом от них отличался. Для Беккета «летаргия» — явление всеобщее, надысторическое, почти космическое; для Вальзера — конкретно обусловленное, социальное. Это — новейшее состояние буржуазного общества, господина Кротта, обрисованного (невзирая на всю его символичность) со всей доступной сатире определенностью.

Правда, драматург не видел сил, способных уложить господина Кротта в могилу. И это в значительной мере обусловлено его человеческим опытом, в свою очередь тесно связанным с историческим опытом страны, в которой он живет. Вообще, рассматривая Вальзера, ни на минуту не следует забывать, что мы имеем дело именно с писателем ФРГ, идущим к познанию истины специфическим путем: т. е. через осмысление национальной немецкой трагедии, но спроецированной на послевоенные судьбы Боннского государства. Это сказалось как на проблематике его пьес, так и на их драматургическом оформлении.

В 1965 г. Вальтер опубликовал статью «Наш Освенцим» («Unser Auschwitz») — статью чисто политическую, не имеющую как будто никакого отношения ни к эстетике, ни к литературе. Речь в ней идет о процессе над мелкими чинами СС, рядовыми палачами из лагеря смерти и о газетных откликах на этот процесс. Писатель резко выступил против попыток прессы «демонизировать» подсудимых, выдать их за монстров, чудовищ, резкое отклонение от нормы. Ибо тем самым их превращали в некие олицетворения индивидуального порока, лишали типичности, отрывали от породившей их системы. Все же остальные, кто служил преступному строю, если они только не топили печи в Треблинке или Освенци-

---

[29] M. Walser. «Vom erwarteten Theater».— «Erfahrungen und Lesererfahrungen», S. 62.

[30] M. Walser. Imitation oder Realismus, S. 89.

ме, как бы освобождались от ответственности. И прежде всего освобождались от нее те, «кто просто зарабатывал много денег на убийстве, а сейчас снова мастерит концерны или управляет фабриками...» [31]. Здесь интересно не только то, что Вальзер разобрался в природе фашизма и что он всегда готов смотреть на жизненные явления в социальном аспекте. Не менее примечателен и его подход к проблеме ответственности; причем подход не только идеологический, а и эстетический.

Кто некогда топил печи крематориев, расстреливал военнопленных или делал матрацы из волос невинных жертв, сегодня — мирные обыватели, отцы семейств и отнюдь не выглядят исчадиями ада, даже не являются ими на отрезке времени между 1945 г. и сегодняшним днем. Но они *те же* люди, которые топили печи, расстреливали, делали матрацы из человеческих волос.

По-видимому, именно отсюда — от этой специфически немецкой проблемы, а не от какой-нибудь абстрактно-философской доктрины — Вальзер пришел к выводу, будто человеческий характер не меняется. «Как может господин такой-то, некогда многократный убийца, жить сейчас, как овечка, в своей семье и общине?» — спрашивает писатель. И отвечает. «Это — один и тот же человек, но он поставлен в разные ситуации...» Отсюда и задача драматургии: «Показывать богатство характера, ставя его в различные ситуации или подвергая различным провокациям» [32].

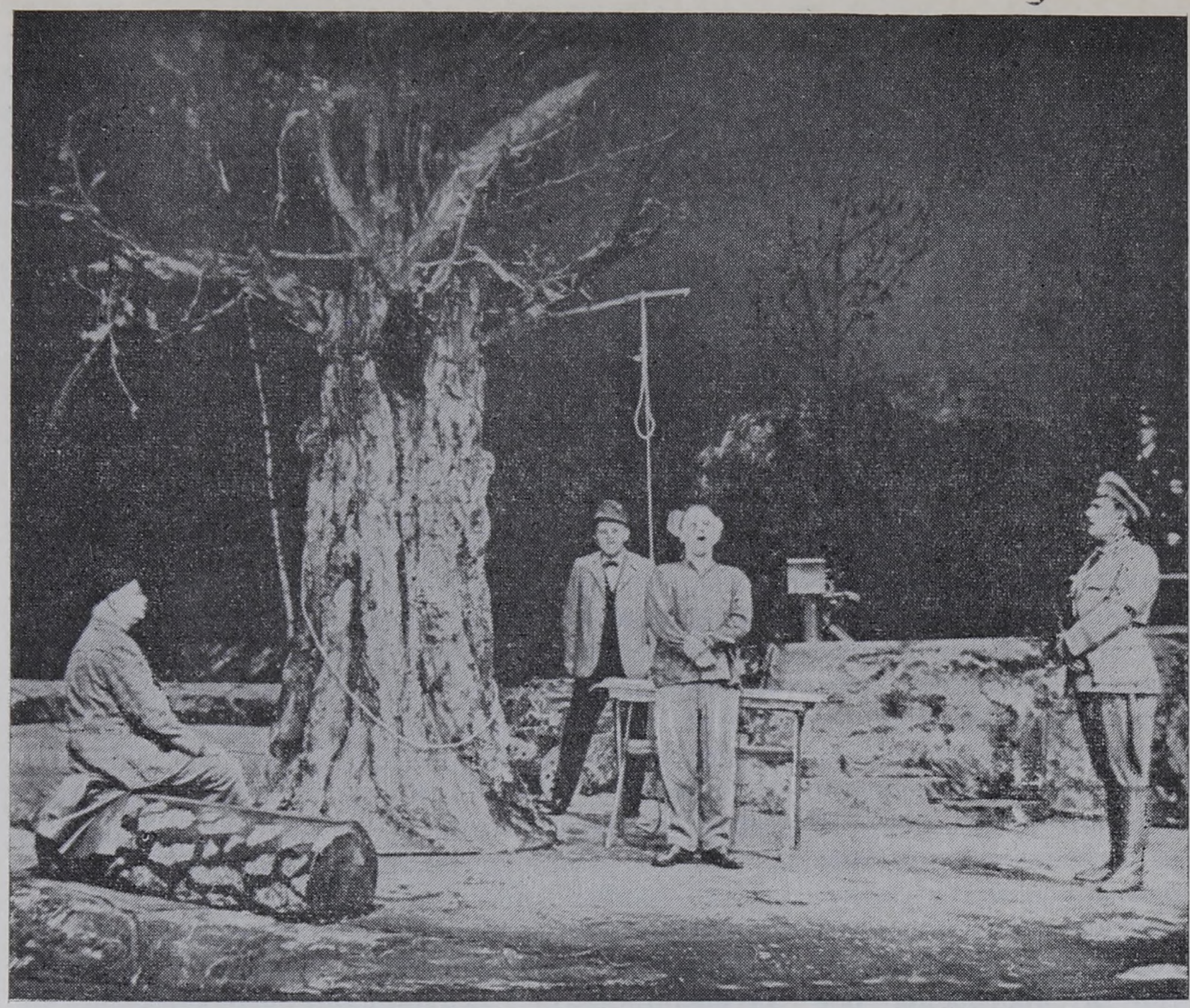
В принципе задача, наверное, не самая плодотворная. Однако, применительно к конкретным условиям, она — вопреки неточной исходной посылке — помогает Вальзеру в разоблачении нацизма. «Я полагаю,— развивает он свою мысль,— любое реалистическое изображение Третьего рейха *должно* простираться до наших дней, оно *должно* подвергать характеры историческим провокациям того времени и показывать, как эти характеры действовали тогда и как они действуют сейчас» [33]. Именно так и построены обе антифашистские, беспощадно-разоблачительные пьесы Вальзера — «Дуб и кролик» («Eiche und Angora», 1962) и «Черный лебедь» («Der schwarze Schwan», 1964).

Первая из них делится на несколько сцен, внешне ничем, кроме общих действующих лиц, между собой не связанных. Однако единство конфликта поддерживается как раз их временно́й разобщенностью: 1 апреля 1945 г., 6 апреля 1950 г. и «добрых десять лет спустя». Перед нами ключевые этапы: дни агонии рейха, высшая точка послевоенного «покаяния» и время успокоения в «экономическом чуде». Таким образом, сюжет пьесы, собственно говоря, история ФРГ. И через эту историю бредут крайзляйтер Горбах, учителя Потц и Шмидт, врач Церлебек — фанатики, садисты, приспособленцы, ничего не забывшие и ничему не научившиеся...Но они бы себя так не выявляли, не раскрыли, если бы их не провоцировать. Провоцирует их, конечно, и жизнь. Но в первую очередь — Алоиз Грюбель, главный герой, помесь раздавленной фашизмом личности и бравого солдата Швейка. Он постоянно что-то делает невпопад, этот Алоиз Грюбель. То способствует капитуляции, когда горбахи, потцы, церлебеки еще намерены защищаться «до последнего солдата», то напоминает им об их «подвигах», когда они менее всего расположены гордиться своим прошлым. Так создаются условия, в которых позади «овечки» выглядывает «многократный убийца».

«Черный лебедь» по композиции сложнее. Чтобы разоблачить отца и его коллегу Либере — врачей-убийц, Руди Гоотхайм разыгрывает перед ними бывшего эсэсовца, даже (как в шекспировском «Гамлете») устраивает для них спектакль. Правда, участвуют в нем не заезжие актеры, а пациенты лечебницы для умалишенных. Но смысл тот же, что в «Гамлете» (да и в «Дубе и кролике»): провокация, выводящая на чистую воду.

Обе эти пьесы целиком посвящены «непреодоленному прошлому», т. е. теме, сравнительно не очень выпяченной в вальзеровской прозе. А «Дет-

[31] M. Walser. Heimatkunde. Aufsätze und Reden. Frankfurt a/M., 1968, S. 20.
[32] M. Walser. Imitation oder Realismus.— Erfahrungen und Leseerfahrungen, S. 87
[33] Там же.



М. Вальзер. «Дуб и кролик» — сцена из спектакля в Шиллертеатре.
Западный Берлин, 1962

ская игра» («Ein Kinderspiel», 1970) — пьеса о современной молодежи ФРГ, молодежи, которая протестует, бунтует, не зная, против чего, и не понимая, как. Это пьеса о капиталистической эксплуатации и о совсем больном обществе, настоятельно нуждающемся в социальном и политическом обновлении.

К мысли такой Вальзер шел медленно, трудно, иногда зигзагами, но упорно, что можно проследить по двум книгам его публицистики — «Опыт жизни и опыт чтения» («Erfahrungen und Lesererfahrungen», 1965) и «Краеведение. Статьи и речи» («Heimatkunde. Reden und Aufsätze», 1968), в которых собраны работы писателя начиная с 1958 г.

Вальзер по взглядам своим на мир и на жизнь с самого начала существенно отличался от большинства коллег. Не только был антифашистом, не только критиком «общества потребления», но (что случается много реже среди левых интеллигентов) издевался над проповедниками антикоммунизма: «Как насмехаемся мы нынче над французофобией бравых вильгельмовских патриотов,— писал он в 1962 г.,— и вовсе не думаем о том, что любезный нашему сердцу антикоммунизм превратит нас когда-нибудь в точно такие же карикатуры» [34].

Вальзер — едва ли не единственный из крупных западногерманских писателей — никогда не тешил себя иллюзиями касательно современной отечественной социал-демократии. В то время как Грасс, Шаллюк или Ленц агитировали за нее на выборах, он лишь пожимал плечами, ибо не усматривал между СДП и ХДС никакой практической разницы: «Обе партии застыли друг против друга, как две гигантских рептилии, сорев-

---

[34] M. Walser. Ein deutsches Mosaik.— Erfahrungen und Leseerfahrungen, S. 27.

нующиеся в неподвижности»[35]. Писатель считал, что следует разорвать этот порочный круг, и делал ставку на внепарламентскую оппозицию.

Это и привело его к сотрудничеству с коммунистами. Сначала он разделял их позиции лишь по чисто тактическим вопросам: например, как разоблачать американскую политику во Вьетнаме или на какой основе строить вновь созданный Союз писателей. А потом появился роман «Болезнь Галлистля («Die Gallistlische Krankheit», 1972).

Там рассказывается о человеке, заболевшем какой-то странной болезнью. Он даже не может сказать, чувствует ли головную боль или боль во всем теле, сильна ли она или едва ощутима. Ясно одно — ему очень плохо, он ничего не может и не хочет делать. Все безразлично; легче всего представить себя мертвым. У него есть жена, дети, друзья. Однако он от них отчужден, они кажутся ему раздражающе-лишними. Вероятнее всего, болезнь Йозефа Георга Галлистля (всегда старательно, с полной отдачей выполнявшего совершенно ему не интересную работу) не столько физического, сколько нравственного свойства. Он болен своим обществом, своей социальной системой, их отчаянной, непоправимой бесцельностью. И вот, когда уже, казалось бы, нет Галлистлю спасения, он случайно знакомится с группой коммунистов. Они не очень понятны герою. Ведь это люди из другого мира, почти с другой планеты. Это отражено даже в их как-то непривычно звучащих именах — Панкрац Пуденц, Кваласто Квериос, Сильвио Шмон, Таня Тишбайн. Но, удивительное дело, именно среди них Галлистль не чувствует себя одиноким; впервые он начинает догадываться, что означает это ранее пустое для него слово «солидарность». И Галлистль понимает, что находится на пути к выздоровлению...

Книга о Йозефе Георге Галлистле вышла несколько умозрительной, немного стерильной. Это — «маленький роман», скорее, даже повесть, стилем своим напоминающая экономные вальзеровские новеллы. Оно и понятно. Писатель лишь ощупывал новый материал, осваивался с ним, еще не зная всех его возможностей. Однако решительный шаг был сделан, и шаг не случайный — он подготовлен предшествующей жизнью, прежним творчеством и так или иначе влияет на творчество последующее.

Через год после «Болезни Галлистля» Вальзер опубликовал последнюю часть трилогии об Ансельме Кристляйне — роман «Крушение» («Sturz», 1973). Там постаревший Кристляйн, некогда гость фабриканта Бломиха, становится его служащим, заведующим своеобразным «домом отдыха» для работниц, устроенным на территории бломиховского поместья. Но герой теряет и эту работу, так как фабрикант продает свою землю американцам. Наступают черные дни. Однако Ансельм страдает не только от материальных лишений: вся жизнь была прожита не так, оказалась ошибкой. Приспособление к Бломиху и ему подобным не принесло плодов. Они превратили его в вещь — использовали и выбросили. Нарастает чувство уверенности в необходимости перемен. И не частных, нет,— их было уже более чем достаточно, а кардинальных, всеобщих. Правда, лично для Кристляйна, кажется, уже поздно. Он терпит автомобильную катастрофу, лежит в глубоком снегу и не хочет, чтобы его вытащили, спасли. Писатель оставляет открытыми обе возможности — смерть и возвращение домой. Но обе они — перемена: конец прошлого, начало нового. Если не для Кристляйна, так для тысяч других людей.

Путь писателя не завершен. Он исполнен поисков, не свободен от колебаний. Но главное в творчестве Вальзера 70-х годов — это неизменная, неубывающая социально-критическая направленность. О том свидетельствуют его романы последних лет. В романе «По ту сторону любви» («Jenseits der Liebe», 1976) повествуется о страхах, об отчуждении высокопоставленного служащего зубопротезной фирмы. А главный герой «Работы души» («Seelenarbeit», 1979) — шофер промышленного магната, мучительно чувствующий свою с патроном классовую несовместимость.

---

[35] M. W a l s e r. Die Parolen und die Wirklichkeit (1967), S. 64—65.

Глава двадцать первая

ГЮНТЕР ГРАСС

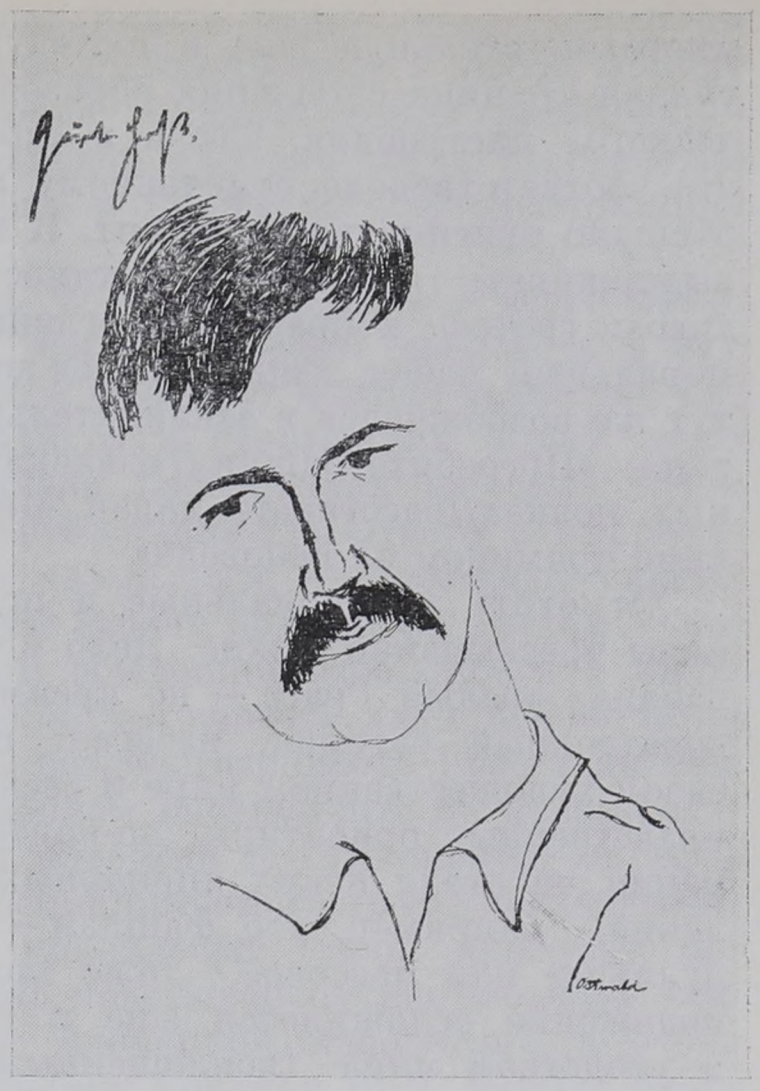
Имя Гюнтера Грасса (Günter Grass, род. в 1927 г.) появилось на страницах прессы ФРГ в 1955 г., когда журнал «Акценте» опубликовал одно его стихотворение и несколько рассказов; в том же году Грасс впервые прочитал свои стихи на очередном собрании «группы 47». На следующих собраниях группы (в 1956 и в 1957 гг.) он выступил с чтением «абсурдных пьес» — «Наводнение» («Hochwasser») и «Дядя, дядя» («Onkel, Onkel»). В 1956 г. появился сборник его стихотворений «Преимущества воздушных кур» («Die Vorzüge der Windhühner»).

Эти выступления и публикации отмечались критикой лишь мимоходом — в основном в газетных репортажах о собраниях «группы 47». Западногерманская публика постепенно узнавала из них, что этот начинающий писатель родился в бывшем Данциге, в 1944 г. был призван в гитлеровскую армию, в 1945 г. раненный попал в плен к американцам; в 1946 г., после возвращения из плена, был сначала рабочим на калийных рудниках, потом каменотесом в Дюссельдорфе; в 1948—1949 гг. учился в дюссельдорфской Академии искусств, в 1953 г.— в институте изобразительных искусств в Западном Берлине; выставки его графических и скульптурных работ устраивались в 1955 г. в Штуттгарте и в 1957 г. в Западном Берлине; студенческий театр во Франкфурте-на-Майне поставил в 1957 г.— без всякого успеха — его пьесу «Наводнение».

Зато успех появившегося в 1959 г. романа Грасса «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel») был для западногерманской литературы беспрецедентным. Роман вызвал настоящий шквал читательских эмоций и самую бурную реакцию критики — от восхищения повествовательным талантом автора до возмущения его «цинизмом» и «натурализмом»; авторитетные литературные инстанции присуждали писателю самые влиятельные премии, а авторитетные официальные инстанции отказывались эти премии вручать, и еще в течение десятилетия страсти вокруг имени Грасса не утихали: в 1965 г. фашиствующие юнцы сжигали его роман на книжном костре в Дюссельдорфе, а в 1969 г. мюнхенский земельный суд в нашумевшем процессе оправдал неонацистского литератора Курта Цизеля, незадолго до этого назвавшего Грасса «автором порнографических свинств» и «осквернителем католической церкви». Среди подобного рода критиков Грасса были и самые высокопоставленные представители официальной иерархии, вплоть до главы западногерманской евангелической церкви Отто Дибелиуса и федерального канцлера Людвига Эрхарда. Тем временем книги писателя переводились на многие языки мира, немецкоязычная и интернациональная библиография о Грассе росла не по дням, а по часам; западногерманские критики оглянулись теперь и на первые писательские опыты Грасса, отсвет успеха, доставшегося на долю прозаика, пал на его лирику и драматургию.

Сейчас, когда за спиной Грасса более двух десятилетий писательского труда, не подлежит сомнению, что успех его оправдан, что перед нами одно из самых значительных явлений современной литературы ФРГ. Но столь же очевидно, что необычное сочетание в писательской судьбе Грасса успеха и скандала возникло отнюдь не помимо воли автора, что оно не явилось для него неожиданной реакцией извне; напротив, оно было в значительной мере «запрограммировано» с самого начала. Дело в

том, что этот писатель, чьи сочинения сразу ошеломили публику сочной полнотой материальной жизни, грубой, плотской вещественностью, оказывается на поверку и одним из самых «литературных» писателей своего времени; он более чем кто-либо другой из его собратьев по перу живет в атмосфере литературной и идеологической полемики, самые конкретные образы и ситуации могут у него быть нагружены вторым, «провоцирующим» смыслом, и без учета этого второго смысла невозможно до конца понять ни остро парадоксальный, весь построенный на постоянных эффектах гротеска и шока художественный мир Грасса, ни его симптоматичность для данного этапа развития литературы ФРГ.



Гюнтер Грасс.
Рисунок Михаэля Оствальда

1

Вторая половина 50-х годов ознаменовалась глубоким кризисом сознания у значительной части западногерманской интеллигенции. Если в первое послевоенное десятилетие литература ФРГ прежде всего стремилась воздействовать на сознание соотечественников, то разочарование, охватившее вскоре писателей перед лицом «непреодоленного прошлого», породило новое, весьма специфическое мироощущение: литература как будто утратила веру в воспитательные возможности искусства, но втайне и скорбит об этом крушении идеалов — она «безыдеальна с отчаяния». Поэтому ее так привлекают теперь фигура клоуна, амплуа шута, эксцентрика; поэтому предпочтительным ее оружием становятся насмешка, сарказм, цинизм, а одним из главных структурообразующих принципов — литературная и идеологическая пародия, основная мишень которой — именно писательская позиция моралиста и исправителя нравов, воспринимаемая теперь как необоснованная претензия, как наивный «идеализм».

Месть «солгавшим кумирам» и есть сквозной импульс раннего творчества Грасса, вплоть до середины 60-х годов. «Немецкий идеализм» — идеализм как в самом обыденном, так и в сугубо философском смысле слова — один из главных врагов Грасса, преследуемый писателем на всех уровнях, во всех проявлениях — и, можно сказать, всеми средствами — как дозволенными, так и сомнительными.

Первые стихи Грасса, объединенные в сборнике «Преимущества воздушных кур», уже фиксируют это настроение, обнаруживая эмоциональную и психологическую, т. е. глубоко личную, его основу. За демонстративной угловатостью и резкостью поэтической манеры здесь легко угадываются литературные образцы — ранний экспрессионизм в духе Бенна, преломленный через послевоенный опыт литературы «эмоционального аскетизма» и «вырубания просек». Традиционная антитеза идеала и реальности подается соответственно этому в намеренно антипоэтических контрастах: излюбленный поэтами образ птицы — символ окрыленности, парения, как альбатрос или сокол, символ песни, как соловей или жаворонок, символ красоты, как лебедь,— подменяется у Грасса (и это в заглавном, программном стихотворении) образом курицы — фантастической, «воздушной», но все-таки курицы, птицы сугубо «наземной»; рядом с ним появляется образ крысы, которому суждено будет сыграть столь

многозначительную роль в последующей лирике и прозе Грасса. Ассоциативная техника сцепления образов рассчитана на создание «катастрофического» настроения, как и в «абсурдных» пьесах раннего Грасса. Все это соответствовало отмеченному выше духу времени и едва ли внятно обещало оригинальный талант. К тому же Грассу не удавалось до конца выдерживать нарочитую жесткость и трезвость, особенно в лирике: сквозь гротеск и браваду проглядывали растерянность и беззащитность, моральный пафос изничтожался демонстративным прозаизмом лексики, но тут же возрождался в заклинательной, по сути сентиментальной патетике тона: «Погребите башни,//извлеките на свет божий шахты,//на магазинных полках//расставьте ладан./Mater dolorosa в техниколоре,// и после кино прямиком на исповедь» [1].

Отметить эмоциональные и психологические истоки грассовской манеры чрезвычайно важно. Дело в том, что начавшийся с «Жестяного барабана» зрелый Грасс — по преимуществу сатирик и, как всякий последовательный сатирик, избегает однозначно положительных образов в своем художественном мире и весьма редко расставляет в нем бесспорные нравственные ориентиры, по-кантовски полагаясь на присутствие в сознании читателя неких априорных и непреложных моральных представлений,— например, что фашизм — это зло, что убийство людей, индивидуальное или массовое,— тоже зло, и так далее. Но в случае с Грассом положение осложняется еще и тем, что он воюет не только со злом и уродством мира (воплощенным для него прежде всего в фашизме), но и со всеми «идеальными» идеологическими системами, убедив себя в их полной дискредитированности. На социальную сатиру у него накладывается идеологическая пародия, принцип «низвержения кумиров». И если сатира — это *позиция*, то пародия, да еще в форме буффонного выворачивания наизнанку всех «высших ценностей»,— это прежде всего *поза*, или, что в данном случае особенно значительно, *маска*.

Увидеть различие между позицией и позой — одна из решающих методологических проблем для критики при рассмотрении творчества Грасса. Между тем немецкоязычные интерпретаторы Грасса часто этого различения не делают, и тогда он предстает как «писатель, стоящий над моралью, по ту сторону добра и зла» [2], причем если приведенное суждение дано еще с благожелательным знаком, как своего рода похвала, то в других случаях из подобных констатаций выводятся и резко отрицательные суждения о «последовательно антигуманном климате» книг Грасса [3].

Как уже отмечалось, Грасс далеко не безвинен в возникновении подобных отрицательных реакций, и не потому только, что многие эпизоды в его романах действительно малоаппетитны и подвергают нешуточному испытанию и эстетический вкус, и нравственное чувство читателя. Причина лежит глубже. На том уровне, где Грасс воюет с идеологией и традицией «немецкого идеализма», он — особенно в первых романах — не склонен проводить принципиальных различий между, скажем, теми формами идеологического мышления, которые непосредственно были причастны к установлению фашизма в Германии (такова роль философии Хайдеггера в романе «Собачья жизнь»), и идеализмом как системой «немецкого мышления» вообще, т. е. всей его, в том числе и гуманистической, традицией [4]. Один пример пояснит сказанное: в гротескном параде пугал в коричневых униформах, устраиваемом в романе «Собачья жизнь» его героем Эдди Амзелем, рядом с Хорстом Весселем и другими «идеологами» Третьего рейха маршируют и Шиллер, и Гёте, и Герхарт Гауптман.

Здесь, конечно, на первый план как раз выступает упомянутая выше поза, маска, но этот маскарад уже и весьма рискован. Пробиться сквозь

---

[1] G. Grass. Die Vorzüge der Windhühner. Berlin — Neuwied, 1956, S. 52.
[2] W. J. Schwarz. Der Erzähler Günter Grass. Bern — München, 1969, S. 60, 120 ff.
[3] См., напр.: G. Blöcker. Kritisches Lesebuch. Hamburg, 1962, S. 208—215.
[4] «Наш коренной порок — идеализм» — это программное название Грасс дал одной из своих статей еще и в 1969 г.

такую иерархию иронии и сатиры к подлинным ценностным критериям читателю поистине нелегко: в этом художественном мире в любой момент все может вывернуться наизнанку, любая ценность может релятивироваться. И случалось, что западногерманская критика тогда бесстрастно констатировала: романам Грасса вообще в принципе «противопоказана интерпретация» [5].

Однако релятивизм, многозначность у раннего Грасса — всего лишь «условия игры», заданные шутовской маской. Всерьез уверовать в эту многозначность — значит допустить, что к фашизму вообще возможно какое-либо иное отношение, кроме ненависти и отвращения. Грасс этого просто не допускал. Он с самого начала рассчитывал на само собой разумеющуюся оценку фашизма как квинтэссенции зла. Оттого в его романах почти нет непосредственных, что называется, «вопиющих» картин фашистских преступлений; свою главную задачу он видит в другом — показать корни, истоки фашизма в самом обыденном сознании и в столь же обыденной психологии. И коль скоро на первый план выдвигается анализ сознания и психологии, понятна сосредоточенность Грасса прежде всего на идеологии как на особо действенном инструменте их формирования. А отсюда и его недоверие, почти аллергия по отношению ко всем формам идеалистического сознания, воспринимаемого им как некая специфически немецкая — и печальная! — привилегия («наш коренной порок»). И немецким критикам, вероятно, нелегко «изнутри» осознать всю радикальность грассовского отрицания «немецкой идеологии» в столь расширительном ее понимании. Не случайно критики ФРГ долгое время избегали слова «сатира» в применении к Грассу и скорее склонны были видеть его «стоящим над добром и злом» [6]. Между тем исследования критиков за пределами ФРГ, как правило, строятся прежде всего на выявлении за «маской» Грасса его социально-критической и нравственной позиции [7].

Отделять позу от позиции, маску от лица писателя Грасса особенно важно при рассмотрении раннего этапа его творчества, времени создания «данцигской трилогии» (1959—1963) — романов «Жестяной барабан», «Собачья жизнь» и повести «Кошка и мышь». Позже Грасс сам отложит маску и неоднократно будет комментировать свои ранние произведения со всей возможной ясностью. Но в «данцигской трилогии» высшая моральная инстанция, «точка опоры» лежит в значительной степени за пределами мира писательских гротесков: Грасс судит немецкую историю и «немецкую идеологию» самым безжалостным судом, уповая лишь на самоочевидность тех нравственных истин, во имя которых этот суд вершится.

2

Тематически роман Грасса «Жестяной барабан» как будто естественным образом подхватывает и продолжает предшествующую традицию западногерманской антифашистской и антиреваншистской литературы. Здесь снова воскрешается история Германии XX в.— от начала столетия

---

[5] См., напр.: K. W a g e n b a c h. Günter Grass.— «Schriftsteller der Gegenwart». Hrsg. von K. Nonnenmann. Olten — Freiburg i Br., 1963, S. 119—126.

[6] Лишь в 70-е годы критика ФРГ все чаще стала обращать внимание на первостепенную роль социально-критического момента в творчестве Грасса; отметим, в частности, концептуальную и доказательную работу: J. R o t h e n b e r g. Anpassung oder Widerstand? — «Germanisch-Romanische Monatsschrift». Heidelberg, Bd. XXV, H. 2, 1975, S. 176—198.

[7] См., напр.: H. P l a r d. Über die «Blechtrommel».— «Günter Grass». Stuttgart u. a., 1971 («Text + Kritik», Zeitschrift für Literatur. R. Boorberg Verl., N 1/1a, Okt. 1971, S. 27—29); R. L e r o y. «Die Blechtrommel» von Günter Grass. Paris, 1973; K. M i l e s. Günter Grass. London, 1975. В критике ГДР интересный в этом отношении анализ «данцигской трилогии» проведен в статье Г. Дане в кн.: G. D a h n e. Westdeutsche Prosa / K.-H. B e r g e r. Heinrich Böll. Berlin, 1967, S. 164—185. На социально-критические аспекты прозы Грасса обращает внимание и советский исследователь И. В. Млечина в кн.: И. М л е ч и н а. Литература и «общество потребления». М., 1975, стр. 70—95.

и первой мировой войны через годы Веймарской республики, фашизма и второй мировой войны к послевоенной Западной Германии. Как и Носсак, и Бёлль, и Кеппен, Грасс отчетливо ощущает роковую преемственность в этой истории, неслучайность, историческую обусловленность прихода фашистского варварства.

И все же грассовский роман демонстрирует совершенно иной художественный принцип осмысления прошлого. Автор с самого начала прячется за маску, и маску очень необычную. Оскар Мацерат, повествователь в романе,— пациент психиатрической лечебницы, намекающий, однако, что он попал сюда не без собственной инициативы — в надежде обрести желанное тихое пристанище от житейских бурь. Помимо того, он карлик — и опять-таки «по собственному почину»: когда ему минуло три года, он якобы сознательно принял решение не расти дальше и инсценировал падение в погреб, по забывчивости не закрытый отцом. Наконец, Оскар не просто рассказывает или пишет повесть своей жизни, как это обычно происходит в литературе,— он все отбивает на детском жестяном барабане, его любимой игрушке с трехлетнего возраста и неразлучном «спутнике жизни».

Итак, автор создает фигуру явно двусмысленную, интригующую, перепоручает ей повествование и тем самым с первых же страниц ввергает читателя в атмосферу принципиальной необычности всего, что связано с авторской точкой зрения, позицией. Традиционное содержание предстает в весьма своеобразной инструментовке: трагическая история Германии XX в. дается как соло на барабане, и отбивает его то ли кретин, то ли мудрец, т. е. все тот же шут, потешник, клоун.

Но уже за этим фейерверком экстравагантностей можно разглядеть невеселую, в сущности, эскападу, порожденную отталкиванием от опыта «назидательной» литературы. Роман Грасса как бы стремится самой формой своей внушить читателю, что история Германии — не поучительная трагедия, а мрачный и абсурдный фарс, ей более пристало переложение для барабана на темп марша, и жестяной барабан здесь гораздо более подходящее средство, чем жгущий сердца глагол. Не патетическая поза всеведущего учителя морали приличествует летописцу этой истории, а скорее поза добровольного инфантилизма, ибо людей, немцев все равно ничему не научишь; не взгляд с высот мудрости и идеалов, а взгляд «снизу»— Оскар любит прятаться под стол, под трибуны, под бабушкины юбки, и тут уж он в своем рассказе не брезгует никакими подробностями человеческого «низа».

Так в самом оформлении грассовского повествования проявляется решительная тенденция к снижению, заземлению, цинической издевке; это одно из существеннейших слагаемых грассовского «антиидеализма», и на этой линии пресловутая «материальность» Грасса часто приобретает явственную натуралистическую окраску.

Стихия пародийности захватывает и собственно содержательную сферу романа. Основная линия поведения Оскара — намеренное кощунство, оскорбление всех «святынь» современного ему германского буржуазно-филистерского мира — семьи, религии, позолоты духовных традиций; и этому кощунству придает особенно вызывающий характер пародия, потому что, развенчивая спекуляцию на «ценностях», Грасс попутно каждый раз метит и в тех «идеалистов», которые всерьез на них уповают.

Например, идея семьи, защитительной сени домашнего очага не только существовала в Германии в разных формах мещанско-утешительной литературы, но и трагически переосмысливалась у того же Бёлля и других послевоенных писателей как идея «бездомности», «неприкаянности» человека, разорванности всех связующих уз. Грассовский же герой говорит о своих родителях в неизменно ироническом тоне, к тому же их у него трое — мама одна, а вот в папе он не уверен: то ли это мамин муж, то ли ее кузен; так они и живут вчетвером — мама с папами мирно играет по вечерам в карты, а Оскар занимает свой излюбленный пост — под столом. Более того, Оскар похваляется тем, что он

за свою жизнь умудрился свести в могилу обоих папаш: одного в 1939 г., приведя его будто бы случайно под пули фашистских головорезов, а другого в 1945 г., в момент прихода советских войск,— Оскар сунул ему в руки фашистский значок, а тот запрятал его с перепугу в рот и подавился. Сатирические аллюзии здесь понятны и прямо подчеркиваются датировкой, отмечающей начало и конец мировой войны; но за этими ситуациями маячит и карикатурная тень «сыновних бунтов», популярных в немецкой литературе еще со времен экспрессионизма и приобретших к моменту публикации романа Грасса особый смысл в литературе ФРГ: писатели грассовского поколения (Шаллюк, Гайслер и другие) обращаются в это время к теме «поисков прошлого» сыновьями, молодыми людьми, допытывающимися, какова степень вины «взрослых» в преступлениях фашизма. Грассовский Оскар идет в ногу со временем.

Другой объект пародийного переосмысления у Грасса — религия. Его Оскар одержим навязчивой идеей своего сходства с младенцем Христом. В многочисленных «святотатственных» пассажах романа ирония снова «многовалентна»: Грасс издевается не только над спасительными рецептами религии, но и над теми, кто искренне верил в них.

С первых же послевоенных лет писатели ФРГ постоянно обращались к гуманистическим традициям культуры прошлого, то сомневаясь в их действенности, то уповая на них как на залог морального возрождения нации. Грассовский Оскар тоже причащается классической образованности: он увлекается Гёте. Но Гёте для него не единственный авторитет; второй «воспитательный» пример для него — Григорий Распутин! Мало того, что само это сочетание имен звучит вызывающе — Оскар вдобавок сопоставляет их по вполне определенной линии: «Всю мою жизнь,— доверительно распространяется он,— определило это двуединство. До нынешнего дня...наплевав на Шиллера и его компанию, я колеблюсь между Гёте и Распутиным...между мрачным знахарем, так часто чаровавшим женщин, и светлым князем поэтов, так легко подпадавшим под женское очарование» [8].

Разумеется, социальными основаниями этой очередной пародии была и традиция «образованности» того мещанства, которое взывает к авторитетам, не всегда их прочитавши (но наслышавшись об их «интимной жизни»), и тот факт, что культ Гёте официально поддерживался фашистами, пытавшимися использовать его для своих идеологических нужд. И однако же не случайно именно фигура великого немецкого классика и просветителя выступает в столь шокирующем соседстве: весь роман Грасса с этой точки зрения оказывается грандиозной пародией на традиционный немецкий жанр «романа воспитания», одной из вершин которого был «Вильгельм Мейстер» Гёте [9]. Повествование Мацерата — это своего рода роман воспитания с отрицательным знаком, роман, в начале которого стоит заявление героя: «Цель Оскара — возвращение к пуповине» [10], а в конце вместо широкой перспективы умопостигаемого мира — четыре стены в палате для умалишенных.

И все же было бы глубоко ошибочным рассматривать этот «разгром идеологий» лишь как свидетельство крайнего мировоззренческого цинизма Грасса. Западногерманское филистерство самых разных рангов неспроста ополчилось на роман Грасса под лозунгом «защиты нацио-

---

[8] G. Grass. Die Blechtrommel. Frankfurt a/M.— Hamburg, 1963, S. 72.

[9] Это отмечено практически всеми исследователями Грасса, но одним из первых это подчеркнул Г. М. Энценсбергер. См. его статью 1959 г. «Вильгельм Мейстер в переложении на жесть» в кн.: H. M. Enzensberger. Einzelheiten. Frankfurt a/M., 1962, S. 221—233.

[10] G. Grass. Die Blechtrommel, S. 145. Отметим и здесь многозначность иронии: помимо очевидного мотива «лучше бы вовсе не родиться на этот свет», здесь возможны и травестийные ассоциации с идеей «возврата к материнскому началу» (напр., у Носсака или Казака), тем более что полемическую заостренность своего романа против «литературы, осознающей себя — в кафкианской традиции — вне места и времени», Грасс особо подчеркнул в интервью, данном в 1970 г. Г. Л. Арнольду (см.: «Günter Grass».— «Text + Kritik», S. 5).



Обложка первого издания романа Грасса «Жестяной барабан», выполнена по эскизу автора.

Франкфурт-на-Майне, 1962

нальной чести и морали». Грасс, можно сказать, спровоцировал его на эту реакцию, и она блистательным образом подтвердила сомнения писателя в абсолютности понятия национальной чести и понятия морали: бывает мораль, допускающая фашизм, и бывает понятие национальной чести, оправдывающее национальный позор. Грасс расшатывает, релятивирует не саму мораль, а ее окостенелый образ в индивидуальном и национальном мышлении, выхолощенный абсолют, допускающий любое наполнение. Этот абсолют и подлежит полному разрушению. Немцы должны получить возможность взглянуть на саму идею морали как бы заново, с полным сознанием того, что тягчайшие преступления в их недавней истории освящались тоже именем чести и морали. Мораль в этой истории, считает Грасс, была разрушена прежде появления его романа, задолго до него, и чем меньше флера останется на художественной картине этого мира, тем честнее позиция писателя.

Именно поэтому внутренний мир романа предстает прежде всего как мир без морали. Именно поэтому определяющая реакция Оскара на все связанное со сферой морали — провокация. На эту провокацию он «запрограммирован» с самого начала. Обнаружив в себе сверхъестественный «телекинетический» дар — раскалывать своим пронзительным голосом стеклянные предметы, Оскар тут же находит ему прикладное применение: становится ночью в переулке, раскалывает витрины магазинов и со злорадством наблюдает, как добропорядочные прохожие неминуемо поддаются искушению воровства. Это, конечно, аллегорически-ироническое переосмысление роли художника; само это не переводимое на русский язык обозначение дара и «таланта» Оскара — Zersingen («разрушать пением») — пародирует исконные претензии поэтов на магическую силу: грассовский герой, этот гротескный Орфей-нигилист, тоже чарует, но чарует двуногих животных, высвобождая и выставляя напоказ таящиеся во тьме их душ аморальные инстинкты. Вот так и сам Грасс спровоцировал своим романом бешеную ярость тех, кто уже почел было прошлое забытым, «преодоленным»,— и заставил их в запальчивости «морального» возмущения открыть свое истинное лицо.

Эта аморальность изображаемого Грассом мира, размытость в нем всех критериев нравственности и порождают терпимость ко злу, попустительство ему, медленное и неуклонное сживание с ним как с нормой. Тут на первый план выдвигается вопрос о социальном статусе «населения» грассовского мира.

После выхода в свет всей «данцигской трилогии» Грасс в интервью 1965 г. сказал: «В центре трех моих прозаических произведений находится тот общественный слой, который мы называем «обывателями», мелкой буржуазией (Kleinbürger) [11]. Помимо этого вполне нейтрального определения, есть и более резкое, данное ранним Грассом,— «обывательский смрад», «обывательская духота» (kleinbürgerlicher Mief).

[11] «Günter Grass.— Dokumente zur politischen Wirkung». Stuttgart u. a., 1972, S. 47.

Это определение очень точно. В огромном мире «Жестяного барабана» или «Собачьей жизни», на этих обширных эпических просторах нечем дышать. Здесь не только заведомо исключен освежающий озон высоких идей, не только господствует «вид снизу» — здесь затхлость атмосферы нагнетается с каждой страницей, с каждой главой, здесь под назойливый стук барабана обывательство и посредственность утверждают свое право быть эпосом, и грассовская демонстративная приземленность, сосредоточенность на самых примитивных проявлениях физиологии и духовной жизни обретают в этих условиях глубокую функциональную оправданность: они тоже «закон жанра». Потому что, по убеждению Грасса, только в такой атмосфере и могло вырасти страшное зло — в атмосфере самодовольства и ограниченности, замкнутости на самых ближайших, «органических» животных интересах. Когда небосвод обозначен «бабушкиными юбками», не стоит удивляться, что и мораль извращается в попустительство злу.

Этой общей установке соответствует и специфическое обращение Грасса с историей: собственно исторические события если и упоминаются в романе, то чаще всего мимоходом, во вставных предложениях, в скобках — и в принципиальной перемешанности с деталями мещанского быта. Здесь также властвуют законы «обывательской перспективы». Такая техника станет одним из главных структурных принципов романа «Собачья жизнь», но и в «Жестяном барабане» она обозначивается достаточно четко; во второй книге романа Оскар в присущем ему духе циничной откровенности дает ее формулу, когда, смакуя свои эротические переживания в годы войны, хвастается: «Так я и пришел... к тому широкому эпическому дыханию, которое ныне позволяет мне назвать в одном предложении успехи фронтовые и постельные» [12]. Как всегда, писатель метит здесь в двух зайцев: это издевка над гитлеровским «крестовым походом на Восток», но это и сатирическая модель обывательского кругозора.

Однако именно в этой «исторической» линии романа возникают несколько эпизодов, на мгновение будто озаряющих жестоким светом истины плотную атмосферу «обывательской духоты». Это эпизоды ключевые, «ударные», и если можно говорить о каких-либо однозначных ориентирах в грассовском гротескном мире всеобщей относительности и перевернутости, то они отчетливей всего обнаруживаются в эти редкие мгновения.

Приход фашистов к власти совершается в первой книге романа, но, в полном согласии с отмеченной выше художественной установкой Грасса, совершается так незаметно, что читатель едва успевает это осознать. Изображаемая Грассом среда самым естественным образом фашизм приняла и абсорбировала. Но вот в последней главе этой части, главе, начинающейся в приподнято-лирическом сказочном тоне: «Жил-был однажды музыкант, его звали Майн, и он удивительно прекрасно умел играть на трубе» [13],— происходит первый в романе взрыв. Здесь после гротескной истории нацистского трубача Майна, по требованию «Общества друзей животных» разжалованного из штурмовиков за то, что он спьяну перебил четырех котов, пространно описывается вакханалия надругательств и убийств во время «хрустальной ночи»— ночи погромов, в которой старался «реабилитироваться» Майн, но тщетно: ему так и не простили убийства четырех котов.

Редко в каком из гротесков Грасса так отчетливо проступает трагическая основа всей его клоунады. Даже циник Оскар, потрясенный страшными подробностями этой ночи, на миг сбрасывает с себя шутовскую маску. Глава эта, напомним, завершает первую книгу романа, т. е. поставлена на опорное место, и называется она «Вера, надежда, любовь».

---

[12] G. Grass. Die Blechtrommel, S. 251.
[13] G. Grass. Die Blechtrommel, S. 160.

Идея «мести солгавшим кумирам» выражена здесь в почти публицистически обнаженной форме.

Есть такая же «ударная» сцена и во второй книге романа — сцена, в которой некий ефрейтор Ланкес (который после войны станет живописцем, подобно тому как Майн был «по совместительству» музыкантом) по ошибке расстреливает группу вышедших на прогулку монахинь, приняв их за высадившийся десант. Наконец, в третьей книге романа, рассказывающей о жизни Оскара в послевоенной Западной Германии, резко выделяется сцена в «Луковом баре». Предприимчивый хозяин этого бара, чутко уловив «моральную конъюнктуру», устраивает своим посетителям развлечение-люкс. Поскольку они прежде никак не могли «разговориться», подавленные нерешенными проблемами прошлого и настоящего, им предлагается медленно чистить луковицу на тарелке; чем обильнее льются слезы, тем проще облегчить душу в откровенных признаниях; и все проблемы разрешаются, будь то «преодоление прошлого» или «утрата идеалов». Грассовский гротеск обнажает истинную цену послевоенного буржуазного «расчета с прошлым». Обыватели теперь рядятся в норковые манто и в одежды морали, но «смрад», «духота» остались прежними.

Так приоткрывается маска, и обнаруживается, что писатель Грасс вполне осознает всю серьезность своей темы и прекрасно знает постулаты морали, границы добра и зла. Не надо только отождествлять автора с его героем-повествователем, а именно на этот «обкатанный ритуал критики» пожаловался Грасс в интервью, данном Г. Л. Арнольду [14].

В то же время проблема соотношения автора и героя-рассказчика в «Жестяном барабане» вовсе не так проста. Если здесь нет и не может быть тождества, то есть, однако, многозначительные перекрещивания, и Грасс далеко не с чистой совестью может протестовать против «ритуала критики»: он не только внес в перипетии судьбы Оскара многочисленные факты из своей биографии, но и подкрепил их выразительной числовой символикой. Оскар получает барабан и прекращает расти — т. е. становится «собственно Оскаром» — в 1927 г., в год рождения писателя Грасса, и «повесть своей жизни» он начинает писать в том же самом году, в котором у Грасса, судя по всему, оформился замысел «Жестяного барабана». Грасс, конечно, играет и тут, но играет, так сказать, с собственной репутацией. Однако он знает, что делает.

Фигура Оскара у Грасса изначально противоречива, «амбивалентна». Со своим барабаном как «средством повествования», со своим пафосом радикального отрицания филистерства он, конечно, символ немецкого художника XX в.[15] Но, разоблачая обывательские принципы поведения (трусость, приспособленчество, попустительство злу), он сам блистательно их практикует. Громя все «идеологические клише», он в то же время ловко пользуется ими, чтобы отвести от себя подозрения в приспособленчестве. В частности, упорное стремление Оскара «нивелировать историю», «втолковать в нее абсурд» рассчитано, как проницательно подметил Р. Леруа, на то, чтобы «свести собственную вину до субъективного минимума...ибо в абсурдном мире идея вины практически лишается всякого смысла» [16].

Критик коснулся здесь больного нерва не одного только Оскара. Концепции абсурдного мира суждено будет играть все более существенную роль и у Грасса в его последующем творчестве: каждое очередное жизненное разочарование писателя будет ее заново питать и усиливать. Но лишь в «данцигской трилогии» столь отчетливо будет звучать мотив «собственной вины». Абсолютное отрицание весьма родственно высокопарному самооправданию, и Грасс это чувствует очень остро. Поэтому бунтарская поза его героя также то и дело подвергается ироническому снижению. Для определения «сверхзадачи» своего искусства Оскар неспроста прибегает к излюбленному синтаксическому солецизму фюрера;

[14] «Günter Grass».— «Text + Kritik», S. 7.
[15] См.: K. M i l e s. Günter Grass, p. 60.
[16] R. L e r o y. «Die Blechtrommel» von Günter Grass, S. 111.

как тот кликушествовал: «Мое учение жесткое», так и этот витийствует: «Итак, мое дело разрушительное» [17]. Один из «учителей жизни» Оскара, лилипут (!) Бебра, преуспевший во время войны во фронтовых концертных турне, устраивавшихся под эгидой геббельсовского министерства пропаганды, внушает Оскару: «Для маленьких людей вроде нас с вами и на самой переполненной трибуне найдется местечко. А уже если не на трибуне, тогда под трибуной, но только не перед трибуной» [18]. На трибуне Оскар быть не хочет — это ему претит; но и цену своему бунту под трибуной он тоже знает: «Сегодня я... вполне критически отношусь к своей роли барабанщика под трибунами. И речи не может быть о том, чтобы... видеть во мне борца сопротивления. Это слово нынче прочно вошло в моду. Говорят о духе сопротивления, о кругах сопротивления. Даже можно, говорят, пережить сопротивление внутри, прочувствовать его в душе; тогда это называется «внутренняя эмиграция» [19].

Перед нами очередной грассовский гротеск-озарение, формула «эстетического» антифашизма: быть не с «политиканами» («на трибуне») и, главное, не с «толпой» («перед трибуной»), а бить в барабан «под трибуной». Примерно так же в свое время Гофман, создавая пародию на романтический энтузиазм в образе кота Мурра, нашел хлесткую формулу: «грезил, не вылезая из-под печки». В обоих случаях — при всем их естественном различии — в пародийном «топографическом» образе фиксируется странное двуединство эстетизма и филистерства; у Грасса оно, соответственно остроте реальной ситуации, заостряется в проблему «критицизм и приспособленчество».

Параллель с романтиком Гофманом стоит того, чтобы на ней задержаться. Исследователи творчества Грасса досконально проследили литературные истоки его художественной манеры и справедливо отмечают, что в немецкой традиции Грасс предпочтительно обращается либо к «доклассическим» образцам (Лютер, Фишарт, Гриммельсгаузен), либо «к современному полнокровию и сочной грубости языка Дёблина» [20]. Романтизм здесь почти не принимается в расчет, если отвлечься от пограничной между Просвещением и романтизмом фигуры Жан-Поля [21]. Сам Грасс expressis verbis называет своим учителем Дёблина [22], не раз упоминает имена Гриммельсгаузена, Фишарта, Бюхнера, из зарубежных писателей — прежде всего Рабле. Из «учителей», имевших отношение к романтизму, называются лишь Жан-Поль и американец Мелвилл. Но любопытнее, пожалуй, другое: в «разгроме идеализма», устраиваемом на страницах грассовских романов, романтизм начала XIX в. тоже отсутствует! Не «пощажены» ни Гёте, ни Шиллер, ни Штифтер, ни многие именитые современники Грасса, а о «классических» немецких романтиках будто начисто забыто. Лишь в одном из эпизодов позднего романа «Камбала» появятся фигуры гейдельбергских писателей-романтиков и художника Филиппа Отто Рунге, но тоже поминаемые далеко не в столь «задиристом» тоне.

Едва ли Грасс эту часть немецкого духовного наследия, имеющую к «идеализму» немалое касательство, попросту забыл. Естественнее предположить здесь проблему, для самого писателя не решенную, не «закрытую». Ведь именно к романтической литературе или — опосредованно — к ее традиции можно возвести не одну важную черту художественной манеры и позиции Грасса. Например, гофмановское сочетание фантастики, гротеска и сатиры редко у кого из писателей последующих поколений повторилось в такой конденсированности, как у Грасса; очевидные параллели с Жан-Полем, прямым предшественником Гофмана, лишь под-

---

[17] G. Grass. Die Blechtrommel, S. 101.
[18] Там же, стр. 92.
[19] Там же, стр. 100.
[20] W. J. Schwarz. Der Erzähler Günter Grass, S. 80.
[21] См. об этом: B. Böschenstein. Günter Grass als Nachfolger Jean Pauls und Döblins.— «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 6. Jahrgang. München, Beck, 1971, S. 86—101.
[22] См.: G. Grass. Über meinen Lehrer Döblin und andere Aufsätze. Berlin, 1968.

крепляют правомерность такого сопоставления, и ассоциаций типологического характера Оскар Мацерат может вызвать с Цахесом или Мурром не меньше, чем с Симплициссимусом. «Романтична» по сути и явная склонность Грасса к использованию элементов сказочного жанра в повествовании — в «Жестяном барабане», в «Собачьей жизни», особенно в «Камбале», где сказочная структура не только ложится в основу всей композиции, но и впервые прямо прописывается по своему законному адресу — Гейдельберг. Грассовское настойчивое сталкивание возвышенного и низкого, идеального и обыденного весьма напоминает романтическую методику, только как бы «перевернутую»— с резким отрицательным акцентом на возвышенном и идеальном.

Очевидно, потому романтизм и изымается у Грасса из общего контекста идеологической пародии, что подспудно питает саму эту пародийную, ироническую настроенность писателя [23]. Подобно тому как это было в гофмановских эксцентриадах, над образом Оскара, этого паяца, веет воздух трагедии — трагедии прежде всего художнической. Оттого он и остается принципиально двусмысленным персонажем, которого писатель не может ни решительно оправдать, ни решительно осудить.

В интервью 1965 г., где Грасс говорил об изображении «мелкой буржуазии» в его романах, он на вопрос о том, рассматривает ли он себя как «грозу обывателей», ответил отрицательно: «Нет. Это слово было поднято на щит в 20-е годы, и оно предполагает не только антибуржуазную настроенность, но и известную долю высокомерия, принадлежность к своего рода антибуржуазной элите. Эти категории мне чужды. Я сам вырос в мелкобуржуазной, обывательской среде. Я изображаю литературными средствами то, что я знаю и что я видел. Что при этом получается гротеск — это само собой разумеется. Но с антибуржуазных позиций обывателя невозможно изобразить. Это привело бы лишь к нежизнеспособному, чисто литературному критицизму» [24]. В 1970 г. Грасс повторил эту свою мысль: «Писатель не может отмежеваться от своих героев и просто с отвращением называть их: другие. Это была моя главная творческая предпосылка — в том числе и при создании образа Оскара, героя, который выступает из гущи этого мира, как часть его и как его рупор... Не высокомерная дистанция по отношению к обывательской духоте, а сопричастность ей— вплоть до сферы политики» [25].

Такое прокламирование «взгляда изнутри» показательно. Грасс и обличает «обывательскую духоту», и в то же время ощущает свою «экзистенциальную» сопричастность ей— антиномия, которую ему так и не дано будет разрешить.

И это, несомненно, один из источников наклонности раннего Грасса к амплуа отчаявшегося шута. Вышедший сразу после «Жестяного барабана» второй сборник стихов Грасса «Рельсовый треугольник» («Gleisdreieck», 1960) стал как бы лирической аранжировкой этой идейной проблематики романа.

Правда, в следующем прозаическом произведении Грасса — повести «Кошка и мышь» («Katz und Maus», 1961) — сложная проблематика немецкого прошлого трактуется в гораздо более серьезном тоне, без нарочитой двусмысленности, характерной для «Жестяного барабана». Если там проблема воспитания представала преимущественно в карикатурном освещении— в горьком высмеивании «святынь» и «воспитательных» принципов, в фантасмагории оскаровского «вечного детства», то в «Кошках-мышках» рассказывается история всерьез покалеченной, искривленной фашизмом человеческой жизни.

---

[23] Следует «отметить, что и достаточно резко выделяющаяся из общего ряда «учителей» Грасса фигура Мелвилла получит свое обоснование, если учесть, что, например, в зачине «Моби Дика» (перечислении «источников» романа в нарочитой перемешанности и разнохарактерности) господствует тот же тон мировоззренческой пародии — в данном случае пародии на систему «положительных наук».

[24] «Günter G r a s s.— Dokumente zur politischen Wirkung», S. 47.

[25] «Günter Grass».— «Text + Kritik», S. 5.

Двигателем сюжета и здесь является типично грассовский гротеск. У героя повести Иоахима Мальке непомерно большой кадык — предмет насмешек сверстников, однажды даже напустивших на него кошку. Как только этот внешний знак отличия был воспринят окружающими, он, подобно утраченной тени Петера Шлемиля в давние времена, сразу вырвал Мальке из «общего фона», из окружения и переменил всю его жизнь: замкнутый, физически скорее хлипкий, витающий в мире странных религиозных фантазий, мальчик оказался у всех на виду. Зловещая игра в «кошки-мышки» началась.

Поначалу история Мальке как будто бы иллюстрация чисто психологических, «возрастных» проблем: чтобы компенсировать свой «изъян», мальчик стремится перещеголять сверстников в смелости, физической силе и выносливости. Однако лезущий всем в глаза кадык не так-то просто прикрыть. Но вот начинается война, и в гимназию приходит вернувшийся с фронта бывший ее выпускник — с рыцарским крестом на шее. Мальке крадет этот крест — идеальное прикрытие найдено!

История с нацистским крестом — одна из самых дерзких гротескных фантазий Грасса, и он извлекает из нее максимум возможных эффектов, символический смысл которых убийствен для гитлеровских «героев» и их послевоенных преемников. Их шок и их ярость легко понять. На берегу реки Мальке, хвастаясь перед приятелями, нацепляет крест на шею, прикрывая им кадык,— высший знак армейской доблести как компенсация для комплекса неполноценности! Но он еще и прикрытие наготы, срама — в функции фигового листка он в этой сцене тоже выступает!

Однако пародия очень скоро обращается трагедией. Мальке возвращает крест,— он должен добиться «этой штуковины» сам, он ее заслужит. И он идет добровольцем в гитлеровскую армию, и совершает там «чудеса героизма», и получает желаемую награду, но его лишают последнего, завершающего триумфа: выступить перед учениками в том классе, где он сидел за партой, в роли кавалера рыцарского креста. Давнюю мальчишескую проделку с кражей креста ему не забыли. Тогда, избив директора гимназии, Мальке кончает с собой.

В беседе с английским критиком Джоном Реддиком Грасс сказал: «История Мальке разоблачает церковь, школу, систему фабрикации героев — все общество. В истории с Мальке отказало все» [26]. Но для понимания писательской позиции важен и образ рассказчика в этой повести, Пиленца. На этот раз в нем нет ничего экстравагантного — напротив, Грасс выбирает фигуру вполне обыденную. Пиленц — приятель Мальке, вместе с другими сверстниками завороженно следивший за его «путем наверх». В воспоминаниях Пиленца о Мальке обращает на себя внимание странный комплекс вины. Пиленц не раз говорит по ходу дела о своей вине, говорит вроде бы с искренним раскаянием, но в то же время и странно неуловимо, «неадекватно». Вина снова и снова заклинается, но и ускользает от прямого определения. Пиленц, собственно, не делал Мальке зла; он, напротив, сопутствовал и сочувствовал ему до конца.

Но именно о «недоказуемой» вине и идет в повести речь — о вине, заключающейся в самом присутствии при вершащемся преступлении. Пиленц следит за приключениями Мальке удивленными, восхищенными, недоумевающими глазами, тон и манера повествования нагнетают это ощущение зрелища, действа,— Мальке в самом деле оказывается «у всех на виду», перед неотступным взором извне, и он входит в роль, он попадает во все большую зависимость от «публики».

Пиленц со своим «присутствием», со своим бездействием становится представителем безликой пассивной массы и силы, которая допустила зло. Но он и не ординарный обыватель; он «интеллектуален» и «морален», он причастен к религиозным сферам — не просто служит при церк-

---

[26] См.: J. Reddick. Eine epische Trilogie des Leidens? — «Günter Grass».— «Text + Kritik», S. 43.

ви, но и читает «Блуа, гностиков, Бёлля» [27]; он весьма искушенный рассказчик. Не стоит опять-таки прибегать к «обкатанному ритуалу» отождествления героя-повествователя с автором; но следует отметить, что бытийный статус нового рассказчика гораздо прямей соотносится со статусом самого Грасса и его коллег и что на этот слой общества писатель тоже распространяет вину. Впоследствии он скажет совершенно четко: «Все три повествователя от первого лица во всех трех книгах пишут из чувства вины — вины, которую вытесняют, вины, над которой иронизируют» [28]. Пиленц — это и есть символ такой вины.

3

Роман «Собачья жизнь» («Hundejahre», 1963) в тематическом и художественном отношении примыкает к «Жестяному барабану» и «Кошка и мышь», завершая эту «данцигскую эпопею» и весь первый период творчества Грасса. После экономной, сосредоточенной конструкции «Кошек-мышек» объемистый роман как бы устанавливает внутреннюю симметрию в этом своеобразном триптихе, тем более что и трагическая серьезность тона, преобладавшая в «Кошках-мышках», снова сменяется стихией преимущественно пародийной.

Как и Оскар Мацерат, один из центральных героев нового романа Эдди Амзель — художник, и тоже весьма необычный: если Оскар перелагал немецкую историю на барабан, то Амзель воплощает ее в «живописно-пластических» образах: он создает огородные пугала, запечатлевая в своих «птицеустрашающих» творениях сначала образы односельчан, потом типы прусско-немецкой истории (королей, юнкеров, гренадеров). Правда, когда он, актуализируя свое творчество, одевает пугала в коричневые униформы, шутки для него кончаются: замаскированные парни ночью выволакивают его из «ателье» на улицу и выбивают ему все зубы.

Столь же очевидно сатирический характер носит и другой центральный гротескный мотив романа — история собачьей династии, последнего отпрыска которой, черного пса Принца, благодаря незапятнанной чистоте его расы, городские власти Данцига от имени признательных граждан преподносят в подарок фюреру. Когда в беспокойные апрельские дни 1945 г. пес вдруг исчезает, на ноги ставится вся государственная, полицейская, военная машина рушащегося рейха, чтобы координировать военные действия (русские у ворот!) с организованными поисками фюреровского любимца; безумные приказы фюрера о борьбе за Берлин до победного конца оказываются продиктованными не заботой о «судьбе нации», а тревогой за «собачью жизнь». Так завершается в романе Грасса история фашистской Германии; но в последней, «послевоенной» части пес Принц возникает снова, сопровождая героев романа как символ неумирающего прошлого, «немецкой судьбы».

В свою очередь, повествование о послевоенной Западной Германии организовано также вокруг гротескно-символических сюжетных ситуаций, обыгрывающих, как и в «Жестяном барабане», тему «непреодоленного прошлого». Пресловутым «экономическим чудом» ФРГ оказывается обязанной простому мельнику, умеющему по шуршанию мучных червей в мешке делать прогнозы насчет будущего урожая и, следовательно, положения дел на рынке и бирже. Но «червиво» не только «экономическое чудо», а вся духовная и нравственная атмосфера в послевоенной Западной Германии. «Луковому бару» первого романа Грасса соответствует в «Собачьей жизни» погребок-люкс под названием «Мертвецкая», где состоятельные клиенты обедают в стилизованной атмосфере морга, среди муляжей трупов, и официанты в марлевых повязках (один из них оказывается участником избиения Амзеля) подают вместо ножей скальпели. Память о трагедии стала бизнесом — как и в случае с «очками про-

[27] G. Grass. Katz und Maus. Neuwied — Berlin, 1961, S. 100.
[28] См.: H. L. Arnold. Gespräch mit Günter Grass.— «Günter Grass».— «Text + Kritik», S. 10.

зрения», которыми чуткие к конъюнктуре предприниматели заваливают рынок, поскольку дети жаждут теперь разобраться в прошлом отцов, а в этих очках они могут видеть их «насквозь». Такой же предпринимательский характер носит и гротескная «радиодискуссия», устраиваемая в рамках «расчета с прошлым»; в фейерверке журналистских трюизмов и режиссерских трюков сама идея «расчета с прошлым» банализируется, низводится до уровня интеллектуального трепа: «Атомная бомба и Пауль Клее, прошлое и чрезвычайные законы для нас не проблемы, а дискуссионные темы» [29].

Но наиболее резкая и пространная пародия на конъюнктурный «расчет с прошлым» дается в образе центрального героя третьей части, Вальтера Матерна. Вальтер — друг детства Эдди Амзеля; но в отличие от цинически насмешливого, артистичного Эдди Вальтер — сосредоточенный, угрюмый «идеалист» от мещанства, туговатый на мысль, но тяжелый на руку (он-то и выбивал у своего друга зубы, возмущенный его циничеcкой издевкой над «святынями»). Считая себя «социалистом» по убеждениям, Вальтер тем не менее постоянно оказывается в организациях национал-социалистов; но, поскольку он под влиянием алкоголя бранит то фюреровского пса, то самого фюрера, он кончает штрафным батальоном. И когда, вернувшись с фронта, Вальтер отправляется мстить за свою неудавшуюся жизнь, то у одного врага он убивает любимую канарейку, у другого сжигает коллекцию почтовых марок, пока не находит наиболее привлекший его способ мщения: соблазняя жен и дочерей своих идеологических противников, он награждает их предосудительной, хотя и излечимой болезнью. При этом матерновские «акты мщения» чаще всего оканчиваются тем, что «враги», играя в скат за пивом, предаются довоенным и военным воспоминаниям; а поскольку Матерн разыскивает их по очереди, он еще и облегчает им, разлетевшимся после войны в разные стороны, задачу восстановления прежних контактов— «скоро они, благодаря посредничеству Матерна, получают возможность обмениваться открытками и дружескими поздравлениями» [30].

Наконец, Грасс продолжает и в этом романе войну против «идеологий». Но, по-прежнему отрицая «идеализм» вообще как не оправдавшую себя систему «нас возвышающего обмана», он на этот раз основной удар направляет на идеологические системы, так или иначе оказавшиеся причастными и к становлению фашизма и к утверждению послевоенного духа конформизма. Воплощениями, знаками такого рода «идеализма» являются в романе весьма представительные фигуры: Готфрид Бенн, чей стиль несколько раз пародируется во «внутренних монологах» Матерна, и прежде всего Мартин Хайдеггер. Пародия на Хайдеггера развертывается особенно широко и составляет одну из важнейших стилистических и содержательных доминант во второй и третьей частях книги.

Особенно показательна в этом отношении вторая часть книги, где подробно рассказывается о жизни немецкой учебной зенитной батареи, расположенной вблизи концентрационного лагеря Штутгоф. Еще в рассказе о мирном времени всплывала тема Штутгофа: местные обыватели абсорбировали в своем сознании мысль о близлежащем концлагере так же, как впитали в себя идеологию и мораль всей фашистской системы,— Штутгоф стал всего лишь материалом для грубоватых шуток. Тема снова появляется в связи с зенитной батареей, развиваясь в нагнетании лейтмотивных обертонов: снова и снова упоминается запах, приносимый ветром, огромная растущая вдали белая гора (из человеческих костей!), черное воронье, кружащее над местностью, полчища крыс, расплодившихся в местоположении батареи (юные зенитчики, от скуки тыловой жизни создающие себе особый жаргон à la Хайдеггер, зовут их не иначе, как «в основе основавшиеся»). И когда начальство, выведенное из терпения нашествием крыс, отдает приказ об их массовом уничтожении, следует

---

[29] G. Grass. Hundejahre. Neuwied — Berlin, 1963, S. 574.
[30] G. Grass. Hundejahre, S. 467.

кульминация всей этой темы: пространная сцена крысиной бойни, в которой отталкивающая конкретность натуралистических деталей перемешивается с заумной абстрактностью хайдеггеровских «философем». Сгущенная символика этих эпизодов снова по-грассовски многослойна: она завязывает в тугой, неразрывный узел темы жестокости, отупения, озверения, массовой бойни и их высокопарного философского антуража.

Можно сказать, что при всем внешнем сходстве проблематики обоих романов грассовская сатира на фашизм и на ту ментальность, которая его породила и, по сути, готова возродить снова, становится в «Собачьей жизни» много обнаженней и однозначней. При этом вопрос о «питательной среде» фашизма получает особую значимость не только применительно к «высоким», «философическим» сферам, но и применительно к более обыденной сфере «обывательской духоты». Здесь важную роль приобретают сдвиги, обнаруживающиеся в авторском угле зрения на изображаемые события.

Двусмысленная, «обманная» перспектива, заданная в «Жестяном барабане» центральным образом рассказчика, здесь в значительной степени «нормализуется». Конечно, «исходный трюк» есть и в этом романе: воспоминания о прошлом материализуются с самого начала в образе некоего гигантского подземного концерна, извлекающего из недр «руду прошлого»; глава этого концерна руководит, помимо того, и «авторским коллективом» из трех лиц. Но «подземный концерн» — это уже чисто аллегорический прием, весьма мало влияющий на ход повествования. Что же касается трех рассказчиков, то Грасс именно этим приемом с первых же слов романа подчеркивает как раз несущественность и взаимозаменяемость повествовательных позиций и перспектив: «Рассказывай ты. Нет, рассказывайте вы! Или ты... Пожалуйста, начинайте вы! В конце концов, это ваша собака тогда. Да, но прежде чем моя собака, уже ваша собака и собака собаки тоже. Но кто-то должен начать: ты, или он, или вы, или я...» [31]. Герои-повествователи «размножаются», спускаются в сферу обыденности, и в их компанию демонстративно входит сам автор, принимая на себя равную долю «коллективной ответственности».

Горьким апофеозом этой обыденности «собачьей жизни» предстает центральная часть романа — и не только потому, что в ней разыгрывается «заглавный» его гротеск, история черного пса. Не меньшую роль играет здесь и образ повествователя, Гарри Либенау, и образы его друзей и домочадцев.

Незаурядный пластический дар Грасса в воссоздании «местного колорита» и образов своих соотечественников единодушно отмечается всеми критиками. Он проявился уже и в первом романе. Но там необычная фигура главного персонажа настолько владычествовала надо всем, что яркие, сочные фигуры оскаровского окружения оставались все-таки эпизодическими, они густой толпой населяли второй план. В «Собачьей жизни» нет одной центральной фигуры, есть достаточно многочисленная галерея «равнозначных» героев, но все они глубоко индивидуализированы и в то же время глубоко типичны. И если гротескность фигуры Оскара была задана писателем, то здесь гротескность, как правило, вырастает изнутри, из той «нормальной» атмосферы «обывательской духоты», которая и вскормила главную фантасмагорию Германии XX в.— фашизм.

Гарри Либенау — вполне заурядный, чувствительный средний немец, но немец образованный, и потому он стилизует свое подростковое томление по кузине чуть ли не под римские эпистолы: «История вершится в январе-феврале-марте; он же ищет вечных, вневременных слов для Туллы. Между Платтензее и Дунаем четвертая кавалерийская бригада отражает атаки противника; а он живописует своей кузине пейзажные

---

[31] G. Grass. Hundejahre, S. 7.

красоты Люнебургской равнины» [32]. И, когда надо, этот рыцарь вовремя струсит и задернет занавеску, чтобы не увидеться с другой своей приятельницей, Женни Брунис, отца которой забрали в концлагерь, а трагедию Штутгофа «вытеснит» философическим зубоскальством.

Предмет его воздыханий, Тулла, в противоположность своему поклоннику совсем не интеллектуальна, но ее образ по-своему замечателен, он — одно из несомненных достижений грассовского психологизма. Атмосфера «обывательской духоты» на этот раз подарила новому своему порождению элементарную, животную чувственность и выводимую отсюда неосознанную, органическую зависть и ненависть ко всему духовному. Тулла как бы маленький дьяволенок, злой гений в обывательском масштабе: она издевается над своим влюбленным кузеном-интеллектуалом, над ученицей балетной школы Женни Брунис, она доносит на отца Женни. И в то же время она вовсе не «исчадие ада»: она и тянется душой к Женни как к некоему воплощению чистоты и духовности, и это она посрамляет «воинов»-мужчин, зенитчиков, когда демонстративно, на их глазах, отправляется к белой горе из костей и приносит им оттуда человеческий череп — как вещественный укор их преступному, трусливому нежеланию что-либо замечать.

Грасс не хочет демонизировать зло, и здесь его принцип «взгляда изнутри» получает свое оправдание, приводя к глубокому аналитическому психологизму в изображении обывательской среды — среды, в которой добро и зло, человечность и уродство переплелись до неразличимости. Поэтому-то зло, уродство и становятся нормой, а человечность, напротив, то и дело выливается в гротеск. Бурная скорбь Туллы об утонувшем маленьком брате выражается в том, что она забивается в собачью конуру и не вылезает оттуда несколько дней; столяр Либенау, отец Гарри, доносит на учителя музыки Фельснер-Имбса, но он же вышвыривает своего деверя-нациста из мастерской за избиение двух украинцев-военнопленных и добивается над ним «суда чести», а украинцев в результате отправляют в Штутгоф; и даже простодушная, чистая Женни, отца которой фашисты сгноили в Штутгофе, с подкупающей невинностью «танцует старинные немецкие контрдансы и жемчужины классического репертуара старика Петипа для солдат, оккупировавших пол-Европы» [33].

Грассовский метод «нивелирования истории» тоже приобретает в этом контексте глубокий критический — и самокритический! — смысл. Знаменитый заключительный пассаж первой части романа, в котором перечисляются вперемешку все мелкие и крупные события в округе и в мире, сопутствующие рождению Туллы, дает как бы формулу подобного «исторического метода» писателя. Это пространное перечисление не случайно открывает ту часть романа, в которой речь идет о самом страшном периоде господства фашизма в Германии, и именно здесь история Германии показывается исключительно «изнутри», из перспективы «рядового», «обыденного» сознания. Но Грасс идет и дальше: любитель числовой символики, он датирует рождение Туллы, как и Гарри Либенау, и Женни Брунис, годом своего появления на свет, и даже в дне рождения Туллы зашифровывает свой собственный — писатель родился 16 октября (16.10), а Тулла 11 июня (11.06).

Грасс не только пишет здесь историю своего поколения — он демонстративно оформляет ее и как собственную, личную историю. Он не вычленяет себя из ряда своих героев. Здесь в самом деле все делится поровну — и повествование, и судьба, и вина. Как говорил Пиленц — «mea culpa».

Однако у этой решительности в признании собственного «соучастия» есть и своя оборотная сторона. Позиция «все мы виновны», как и всякий абсолютизированный принцип, таит в себе немалые опасности. Ибо

---

[32] G. Grass. Hundejahre, S. 411.
[33] G. Grass. Hundejahre, S. 400.

кружным путем Грасс возвращается здесь к тому же утонченному всеоправданию, в котором таким мастером был его Оскар.

Дело в том, что от фиксации конкретных трагических просчетов немецкой истории определенного этапа Грасс именно благодаря этой своей внешней «безжалостности» и «всеохватности» совершает переход к утверждению абсурдности человеческой истории вообще.

Первый, «общенациональный» тон задается с самого начала. Лейтмотивом проходит сквозь роман старинная баллада о фантасмагорическом танце двенадцати рыцарей и двенадцати монахинь без голов (они их держат под мышкой). В абсурдистский хоровод, таким образом, вовлечены и воинственность и беззащитность, и грубость и духовность, и громкая слава и отрешенность, и земное и небесное. В амзелевских пугалах тоже заметна тенденция к абсолютизации идеи абсурда, и она оформляется в развернутую программу в заключительной части романа, в которой Амзель подводит итог своему горькому жизненному опыту в создании гигантской подземной лаборатории по конструированию пугал. Но эти пугала теперь уже не являются пародией ни на немецких филистеров, ни на немецких фашистов и милитаристов; весь немецкий народ объявляется «наиболее подходящим для того, чтобы осчастливить мир наиболее совершенным пугалом» [34]. Больше того, лаборатория Амзеля становится пародийным образом и всего человечества; ибо «в конце концов не будем забывать, что пугало создано по образу и подобию человеческому» [35]. Также и в блужданиях «мстителя» Матерна по послевоенной Германии, в этих «матерниадах», не только сатирически развенчивается мир «экономического чуда» как мир «непреодоленного прошлого». За историей Вальтера Матерна встает тень другого «возвращенца» — трагическая фигура борхертовского Бекмана. А это, по сути, означает, что в сферу пародии вовлекается сама идея сопротивления фашизму. «Собачья жизнь» — закон человеческого существования, говорит нам Грасс. Всякие попытки очеловечить ее смехотворны. Это даже не донкихотство, это — «матерниады».

Грассовская сатира, с одной стороны, обостряется и конкретизируется от романа к роману — во всем, что касается фашизма и его питательной среды; но, с другой стороны, она и абсолютизируется, насыщается откровенно нигилистическим подтекстом. Амплуа циничного шута-пародиста исчерпало свои возможности. Если устарел жанр и смысл «воспитательного романа», то и жанр вселенской пародии никого не в силах воспитать. А с идеей воспитания — воспитания более эффективного и радикального, чем все прежние его системы,— Грасс, этот записной циник и нигилист, все-таки не хочет расставаться.

4

С середины 60-х годов в общественной позиции Грасса происходит перелом, ошеломивший западногерманскую публику. Писатель, высмеивавший все идеологические системы и все попытки воспитания своих соотечественников, уверявший, что единственная его забота — «рассказывать истории с изюминкой и без нее, истории о собаках, пугалах, крысах, истории выдуманные и хрестоматийные» [36],— теперь бросается в самую гущу политической борьбы: в 1965 г. он отправляется в предвыборное турне, чтобы агитировать за социал-демократическую партию.

Правые силы на общественно-политической арене ФРГ не замедлили квалифицировать этот поворот как свидетельство того, что Грасс попросту исписался и теперь создает себе реноме любой ценой, что его экскурс в политику — лишь жажда очередной сенсации. Между тем обращение Грасса к политике не только естественным образом отражало процесс общей политизации и литературы, и общественного сознания ФРГ в эти

[34] G. Grass. Hundejahre, S. 646—647.
[35] Там же, стр. 646.
[36] G. Grass. Hundejahre, S. 641.

годы, но и было по-своему закономерным в рамках его индивидуальной судьбы. Именно здесь отчетливо обнаружилось, что мировоззренческий цинизм раннего Грасса был в значительной степени позой и что сложные его отношения с «воспитательным принципом» свидетельствовали на самом деле о нелегких для него поисках «положительных», эффективных методов воспитания соотечественников.

В выступлениях этих месяцев Грасс неоднократно говорит о том, что его прежде всего заботит судьба современной молодежи ФРГ, ее аполитичность, вызванная горьким осознанием нацистского прошлого «отцов». В такой ситуации, опасается Грасс, молодежь может поддаться любому влиянию «справа и слева». Агитатор мечтает о некой срединной позиции.

Пройдет каких-нибудь два с половиной года, и молодежь напугает его уже своей политичностью. А пока Грасса ожидает первое разочарование на новом пути: потерпев поражение на выборах, социал-демократы вскоре, в 1966 г., вступают в «большую коалицию» канцлера Кизингера — не просто в правительственную коалицию с христианскими демократами, но еще и под эгидой бывшего нациста! «Середина», о которой мечтал Грасс, сместилась вправо, и растерянность его увеличивается: он энергично протестует против «большой коалиции» и против пребывания Кизингера на посту канцлера, критикует интервенцию США во Вьетнаме, выступает за установление межгосударственных отношений с ГДР, против «вульгарного, догматического антикоммунизма» [37], но одновременно пишет пьесу «Плебеи репетируют восстание» («Die Plebejer proben den Aufstand», 1967), направленную и против ГДР, и против коммунизма.

Эта растерянность нашла свое выражение и в сборнике стихов «Выспрошенный» («Ausgefragt», 1967). Отличие его от прежних сборников — в стремлении автора декларировать свою новую позицию политического «ангажемента». Но она декларируется с трудом, как бы через силу, мысль автора вынуждена пробиваться сквозь массу оговорок, как в заглавном стихотворении, где прямые, почти публицистические формулы выводятся из предваряющего их крайне усложненного сплетения ассоциаций. Многие образы и мотивы сборника предвосхищают будущую грассовскую теорию «медленного прогресса» и фиксируют настроения усталости и скепсиса.

На этом-то повороте грассовской судьбы на политическую арену ФРГ вступила сила, довершившая новое разочарование писателя в возможностях «прямого» воздействия на общество. Это молодежное движение «новых левых». Оно очень скоро отпугнуло Грасса, и тут немалую роль сыграли, конечно, анархические эксцессы молодежных демонстраций, подстрекательские призывы к террору, исходившие от маоистских группировок. В этом незрелом молодежном бунте писатель увидел призрак того самого «фанатического максимализма», очевидцем которого он был в своей юности, времени «гитлерюгенда». Жонглирование молодых анархистов «марксистской» терминологией побудило Грасса заговорить об «угрозе не только справа, но и слева». Теперь главная опасность, по мысли Грасса,— в «экстремизме»; отталкивание от него логически подводит писателя к той окончательной формуле, к которой последние годы шла его мысль,— к формуле «среднего пути», постепенного, «ненасильственного» прогресса, «реформизма».

В своей критике «экстремизма» Грасс мог быть и весьма проницательным полемистом. Обрушиваясь на левачествующих «идеологов» молодежного движения, он называет характерную для их «платформы» смесь маоизма и троцкизма «книжной революционностью». Для Грасса это очередная и далеко не безобидная ипостась «нашего коренного порока»: «Откуда же еще возникают эти требования — все или ничего! — как не из ухоженной, удобренной парниковой почвы немецкого идеализма, и разве не было так всегда — сначала устремиться ввысь в титаническом юношеском порыве, а потом в изнеможении упасть на плюшевый диван

---

[37] См.: «Günter Grass.— Dokumente zur politischen Wirkung», S. 97, 204, 209.

консерватизма?» [38] В противовес этому Грасс все настойчивей выдвигает свою программу умеренности и компромисса, выносит ее в заголовки своих статей и речей: «Я против радикальных методов лечения» (1968); «Наша сила — в терпимости» (1969).

Молодежь бурно реагировала на эти выступления писателя и в свою очередь возвращала ему обвинения в филистерстве и консерватизме, что весьма остро уязвляло воспитательские амбиции Грасса. И, возвращаясь с трибун к уединению своего писательского стола, он в эти годы думает и пишет прежде всего о молодежи, снова и снова вступая с молодым поколением в горячий и нелегкий для себя спор. Плодом этих раздумий стал роман «Под местным наркозом» («Örtlich betäubt», 1969). За несколько месяцев до его выхода в свет Грасс, опережая сам себя, написал пьесу на тот же сюжет — «Перед этим» («Davor», 1969).

Роман «Под местным наркозом» подчеркнуто актуален, он весь держится на принципе идеологической дискуссии, и знаменитая грассовская образность, пластичность, «плотскость» оттесняются здесь на периферию, в частные эпизоды. В этом романе, как верно замечает К. Майлз, Грасс впервые в собственно художественной сфере предстает в роли откровенного моралиста, резонера — «барабан уступил место куску мела» [39].

Впрочем, повествовательная «оптика» здесь, как всегда в прозе Грасса, необычна: рассказчик, Эберхард Старуш, сидит в кресле у дантиста и, подвергаясь процедуре этого болезненного лечения, ведет с врачом упомянутую дискуссию. Перед ним телевизор, и возникающие на его экране картины наводят Старуша по ассоциации на воспоминания о прошлом и размышления о настоящем. Телевизионный экран — это в структуре романа своего рода современный общий фон, диалоги в кабинете дантиста — по сути, надсюжетный авторский комментарий, наподобие хора в античной трагедии; а «крупный план» представлен историей Филиппа Шербаума, ученика в классе Старуша, ибо Старуш преподает немецкий и историю в школе. Центр идейной проблематики романа, таким образом, образует коллизия «ученик — учитель».

Легко заметить, что композиция романа достаточно искусственна — первые рецензенты попросту называли ее «вымученной». Но важнее другое — гораздо более однослойной, одномерной предстает и символика этой ситуации: события современности (и отчасти прошлого) как источник боли, процесс лечения которой тоже весьма болезнен и к тому же совершается посредством — и ценой! — временной, искусственно вызванной блокадой чувствительности, «местным наркозом».

Чрезвычайно показательна биография Старуша (кстати, он снова одногодок Грасса). В молодости он был участником анархической молодежной банды, и хотя уже давно остепенился, но с идеей «радикальных» способов устранения зла еще не распрощался вконец. Когда экран телевизора высвечивает эпизоды, связанные с фашистской Германией, или с «непреодоленным прошлым» современной Западной Германии, или, наконец, с современным бездуховным состоянием «технической цивилизации» вообще, сознание Старуша мгновенно обращается к мысли о «насилии» и живописует ему, как он убивает свою опостылевшую невесту — достойную дочку бывшего гитлеровского генерал-фельдмаршала, одержимого идеей реванша, или как гигантский бульдозер сметает с лица земли все современное западное «общество изобилия». Поскольку, таким образом, «принцип насилия» носит у Старуша антифашистский и — шире — антибуржуазный характер, он не прочь порой признать для себя привлекательной и марксистскую идеологию — прежде всего как идеологию революционной перестройки мира. Но эти симпатии он сразу и подавляет как некий свой подспудный «комплекс». И тут его энергию поддерживает «контрагент», дантист, развивающий своеобразную «программу-минимум» — план планомерной и организованной ликвидации кариеса;

---

[38] «Günter Grass.— Dokumente zur politischen Wirkung», S. 131.
[39] K. M i l e s. Günter Grass, p. 181.

это хоть внешне и скромный, но уж зато и верный «ненасильственный» шаг ко всеобщему «излечению».

Любопытна и еще одна идейная прокладка этого пространного диспута, заимствованная из духовной истории прошлого. Ранний Грасс всякую воспитательную традицию в этой истории подвергал сомнению, даже осмеянию, и если над его «данцигской трилогией» и витали неназванные тени духовных отцов, то это были предпочтительно образцы по линии «недидактической», доклассически «витальной», с явственным компонентом бурлеска: Рабле, Фишарт, барочная «плутовская» традиция. В романе «Под местным наркозом» надо всем возвышается образ Сенеки, чьи «Нравственные письма к Луцилию» неоднократно цитируются и перефразируются. Образ этот попутно мелькал уже в «Собачьей жизни», и котурновая патетичность обращений Гарри к Тулле в его «любовных письмах» уже могла вызвать иронические ассоциации с античной эпистолярной манерой. Но принципиальной роли эти элементы в романе не играли, они лишь стояли в ряду других пародийных «трюков» Грасса. Теперешнее привлечение философа-стоика в качестве некоего высшего нравственного авторитета, напротив, не только свидетельствует о круге чтения и идейных интересов Грасса в период работы над романом «Под местным наркозом», но и проливает, как думается, дополнительный свет на эволюцию писателя от «Собачьей жизни» к этому роману. Сами перипетии грассовской судьбы в означенном интервале удивительным образом соответствуют древней «модели» — тут и обращение философа-моралиста к практической политике в целях исправления нравов, и возникающий в связи с этим «вопрос о сравнительной ценности «государственной жизни» ...и жизни созерцательной» [40], и проблема раскола «официальной и неофициальной линии поведения» [41], и познание на этом пути «горечи компромисса» и «боли от бесплодности усилий» [42]. Совпадения можно и продолжать. Грасс явно входит в новую жизненную роль: роль философа-стоика, приготовившегося принять все разочарования, ждущие его на нелегком поприще исправления общественной морали.

Идея разочарования и главенствует в центральной, стержневой части романа. Именно здесь теоретические предпосылки первой части проверяются на конкретной ситуации, причем Грасс снова прибегает к шоковому эффекту; он как бы и в построении основной сюжетной коллизии воплощает свой «путь познания»: роль стоика выводится из роли циника.

Юный герой Грасса, Шербаум, чтобы публично выразить свой протест против американской интервенции во Вьетнаме, собирается сжечь на площади перед фешенебельным отелем свою таксу. Аргументация его убийственна и заставляет вспомнить самые горькие выпады Грасса против ментальности немецких обывателей: Шербаум и себя бы сжег, но считает такую акцию неэффективной; людей, привыкших в свое время к дыму крематориев, не удивишь смертью человека; зато убийство собаки их может встряхнуть— они ведь так любят животных! А Старуш из тех же соображений опасается за судьбу Шербаума: «Вы можете сегодня в час пик на Курфюрстендамм — скажем, на углу Иоахимсталерштрассе — казнить Христа и воздвигнуть распятие, и люди будут смотреть, щелкать фотоаппаратами... расталкивать друг друга локтями, если будет плохо видно, и радоваться хорошему месту, потому что лишний раз представится возможность расчувствоваться; но если они увидят, что кто-то сжигает собаку, здесь, в Берлине! — они тут же на него набросятся и будут бить до тех пор, пока он совсем не затихнет, и еще тогда будут бить» [43].

---

[40] С. А. Ошеров. Сенека. От Рима к миру.— В кн.: Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977, стр. 336.
[41] Там же, стр. 337.
[42] Там же, стр. 347.
[43] G. Grass. Örtlich betäubt. Neuwied — Berlin, 1969, S. 226.

Грассовский гротеск, как нередко бывало и раньше, балансирует на весьма рискованной грани. Но сама проблема для писателя очень серьезна. Старушу импонирует искреннее возмущение Шербаума и социальным злом, и равнодушием своих сограждан. Но в то же время Старуша (и, конечно, Грасса вместе с ним) пугает анархическое бунтарство, его фанатизм. Не случайно писатель придает протесту Шербаума столь извращенную форму, как не случайно живописует — и весьма ярко, хлестко — окружение Шербаума, всех этих незрелых девиц и юнцов, щеголяющих левацкими фразами и ссылками на Мао.

Старуш пускает в ход весь свой авторитет, чтобы отговорить мальчика от этого безумного шага. Но когда в конце романа юношеский максимализм ученика уступает житейской мудрости учителя, то далеко не ясно, насколько это победа, а насколько поражение. Потому что Шербаум, сломленный в затяжной «идеологической борьбе», становится всего-навсего прилежным учеником, постепеновцем в миниатюре — он борется теперь на страницах стенной газеты за школьную реформу и за разрешение устроить специальный курительный уголок в школе. И учителя теперь мучат новые сомнения: если эта метаморфоза — венец его усилий, его мудрости и трезвости, то многого ли стоит такая трезвость? «Теперь он стал взрослым, стало быть, сломался»[44]. С другой стороны, многого ли стоит этот энтузиазм, если он так легко испарился?

Концовка романа многозначна, авторское отношение к героям «запутано» со всей возможной тщательностью. Шербаум: тут есть и очевидная симпатия к нему (Старуш видит в нем еще и возродившийся образ собственной «бунтарской» юности), и критика его фанатизма, и — еще один «вираж» — разочарованность непрочностью его одушевления, тем, что нравственный запал так быстро улетучился. Старуш: он и предотвратил очевидный абсурд, грозивший к тому же самыми серьезными последствиями; но он же и потушил юношеский запал, уверил Шербаума в бесполезности нравственного возмущения.

Однако главное поражение учителя в этом романе — не в том, что он погасил идею возмущения, а в отсутствии у него самого твердых критериев воспитания, в его собственной «закомплексованности». И это касается не одного только Старуша. Все центральные персонажи этой истории — Старуш и его коллега Ирмгард Зайферт, Шербаум и его подружка, «анархистка» Веро,— живут как бы в атмосфере кривых зеркал, заклятого круга; взрослые смотрят в глаза юных, юные в глаза взрослых, и все видят собственные прошлые и будущие искаженные образы. Символ «местного наркоза» как бы приобретает дополнительный смысл: составные части специального термина оживают в их первичном значении, и герои предстают как некие символы национальной судьбы, «оглушенности», «завороженности» ею.

Не опровергнут в романе один лишь безымянный дантист. Польза от всеобщей профилактики кариеса не подлежит сомнению. Но эта профилактика устранит только зубную боль.

5

Роман «Под местным наркозом» фиксировал не только противоречия нового, «политического» сознания Грасса, но и осознание писателем этих противоречий — прежде всего, его сомнения в эффективности того принципа «постепенных реформ», который он начал исповедывать как панацею от всех бед. Старуш говорит о дантисте: «При этом его реформистские устремления представлялись мне довольно-таки сумасбродными, равно как и он считал мои революционные всхлипы смешными, если не попросту дурацкими. Его всемирная профилактика — моя всемирная педагогика. Два благодушествующих утописта — он сумасброд, а я дурак» [45].

[44] G. Grass. Örtlich betäubt, S. 307.
[45] G. Grass. Örtlich betäubt, S. 172.

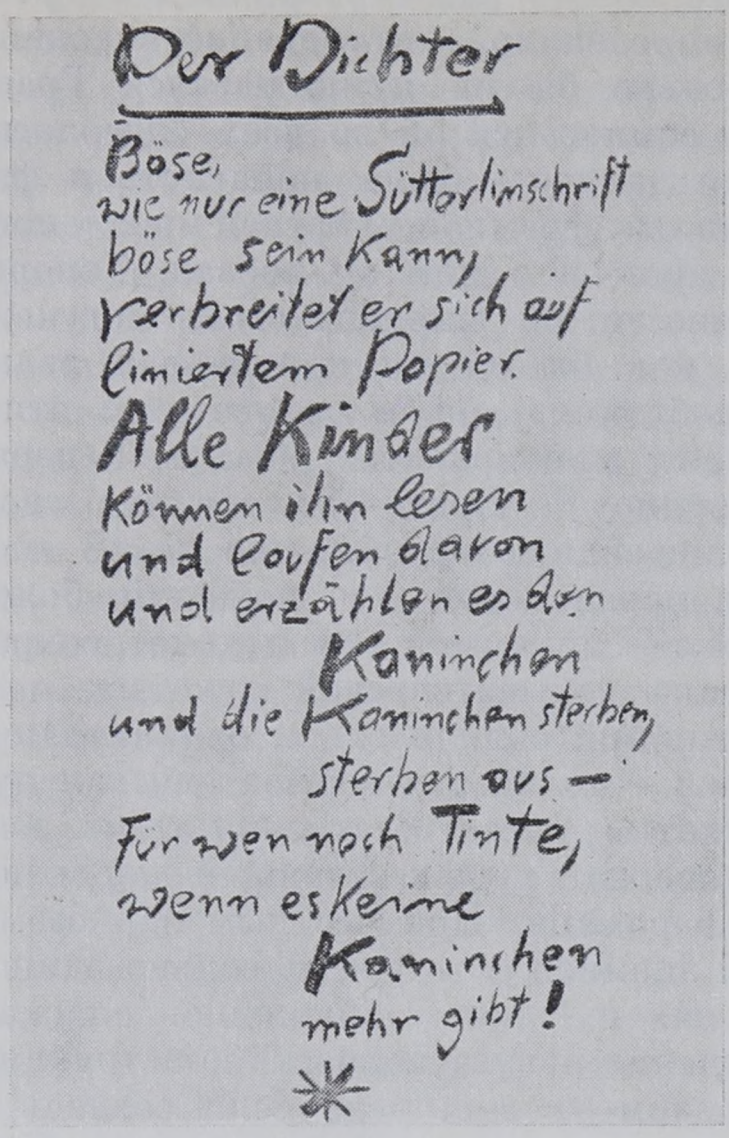
Надо осознать всю значимость этого нового разочарования для Грасса. С разочарования он начал,—оно определило «антиидеалистический» пафос его первых книг. Но там, сколько бы ни прикидывался Грасс скептиком и циником, сколько бы ни сомневался он во всех «идеологиях», одна несомненная идеологическая данность была: ненависть к фашизму, и это она питала его ранние книги огромной энергией морального возмущения. У Грасса был главный враг, и с ним он воевал. Теперь, когда Грасс перешел к теме современности, он лишился столь могучего источника критической энергии; ибо как бы он ни критиковал излишества современного «общества потребления», он в основе-то с этим обществом солидарен: «Представьте себе: мне нравится жить в Федеративной Республике, сколь это ни трудно»[46]. Вроде бы отринув свой прежний идеологический нигилизм и перейдя к оформлению некой «позитивной» программы, Грасс оказался перед новой — и, пожалуй, более серьезной для его писательской судьбы — дилеммой: он и хочет сохранить за собой прежний статус критика «обывательской духоты», и в то же время воюет с другими ее критиками: обличитель и охранитель в одном лице. Враг перед ним раздвоился — то ли это «обывательская духота», то ли бунтари против этой «духоты»; и соответственно этому раздвоилось сознание Грасса, а его органический художественный дар мгновенно это раздвоение зафиксировал и в романе «Под местным наркозом» обернулся явственной художественной анемией, которую довольно единодушно отметила критика и читательская публика. Обнажились опасная для художественного единства произведения искусственность конструкции и кричащие противоречия на проблемном уровне: ведь если совлечь с центральной истории одежды полемического гротеска, то перед нами обнаружится показательное внутреннее движение от идеи протеста против войны во Вьетнаме к идее устройства «курительного уголка».

Грасс, как достаточно чуткий художник и достаточно искушенный мыслитель, не мог не ощущать двусмысленности своего нового положения; оттого и разлита в романе «Под местным наркозом» атмосфера сомнения, растерянности, комплекса неполноценности («он сумасброд, а я дурак»). Писатель попытался преодолеть это раздвоение личности, этот обрушившийся на него комплекс ущербности тем, что после романа «Под местным наркозом» усилил нападки на все левые силы вообще, демонстративно начал обрубать все нити, еще связывавшие его с той стороной. Но гонимый призрак раздвоения личности возвращался снова и снова, обрекая Грасса на новые противоречия, и писатель мог в той же самой статье, в которой отвергал для социал-демократов всякую возможность сотрудничества с коммунистами, снова повторить свое осуждение «догматического антикоммунизма», практикующегося в шпрингеровской прессе.

Неутешительные для писателя итоги его экскурса в сферу политической борьбы запечатлены в книге «Из дневника улитки» («Aus dem Tagebuch einer Schnecke», 1972). Самой своей формой она являет картину раскола сознания, трудносочетаемого сосуществования в нем сфер собственно художественной и политически-идеологической. Книга эта — наполовину публицистический репортаж об участии Грасса в предвыборных кампаниях минувших лет, наполовину беллетристическое повествование о некоторых эпизодах фашистского прошлого Германии. Грасс то и дело перемежает одну сферу другой, «пропитывает» их сквозными мотивами, образами, но единства книга не обретает. Ее наиболее сильные страницы — это эпизоды, повествующие о времени господства фашизма в Германии, об антисемитских преступлениях нацистов. Но они существуют, по сути, совершенно самостоятельно, обособленно. В целом же книга посвящена оправданию и защите реформистского, «постепеновского» кредо Грасса. Символом такого «постепенного прогресса» и предстает

---

[46] G. Grass. Vom Prinzip Ja und Prinzip Nein.— «Die Zeit». Hamburg, 20. Dezember 1968.


Der Dichter

Böse,
wie nur eine Sütterlinschrift
böse sein kann,
verbreitet er sich auf
liniertem Papier.
Alle Kinder
können ihn lesen
und laufen davon
und erzählen es den
Kaninchen
und die Kaninchen sterben,
sterben aus —
Für wen noch Tinte,
wenn es keine
Kaninchen
mehr gibt!

Автограф стихотворения Г. Грасса «Поэт»

в ней образ улитки. Медленному, но зато «безвредному» шагу улитки Грасс противопоставляет все формы революционной перестройки общества, которые он решительно отрицает.

Но разочарование угнездилось и в этой программе защиты социал-реформизма. Оно воплощается в двух аллегорических образах, двух «героях» — Скепсисе и Меланхолии. Скепсис, Сомнение (Zweifel) — это значащее прозвище носит главный герой «беллетристической» части книги. Меланхолия — это персонаж с известной гравюры Дюрера, воплощающий в истолковании Грасса перманентное состояние «усталости от прогресса». Меланхолия приводится в знаменательное соотношение с Утопией. Эпоха Ренессанса — эпоха Дюрера — породила Утопию, но в дюреровской гравюре, по мнению Грасса, уже предвосхищен и неизбежный конец этой, как и любой другой, утопии: Меланхолия. «Средневековая, вовнутрь обращенная мистика выйдет наружу (в эпоху Ренессанса.— *А. К.*) и найдет свое соответствие в социальных утопиях... Впервые мысль человеческая будет двигаться не в кругу схоластической казуистики, а обретет направление — вперед, к прогрессу; но одновременно ощущение неподвижности в прогрессе станет новым открытием, определяющим всю историю нового времени; у Дюрера это открытие материализуется в художественном образе» [47].

Дюреровский образ Меланхолии, так впечатливший Грасса, в самом деле выразителен: могучая, величественная женщина, в лавровом венке и с крыльями за плечами, сидит в глубокой задумчивости, подперев щеку рукой, в окружении вещественных и одновременно символических атрибутов цивилизации и прогресса: циркуля, пилы, рубанка, лестницы; вдали, за просторами моря — сияние солнечных лучей и надпись: «Меланхолия». Если допустить ироническое снижение образа, можно сказать: крылатая эта мечтательница сидит у разбитого корыта.

Грасс такой ассоциации не упустил. Его следующее крупное художественное произведение, вышедшее в свет после достаточно длительного перерыва,— роман «Камбала» («Der Butt», 1977),— своим названием обязано немецкой народной сказке, сюжетно соответствующей русской «Сказке о рыбаке и рыбке».

Комплекс «разбитого корыта» — главная идейная доминанта «Камбалы». И хронологические рамки этого гигантского по объему романа не случайно расширены тоже до гигантских размеров: перед нашими глазами развертывается история германской нации от первобытных времен до наших дней, причем поданная как своего рода парадигма всей вообще человеческой истории.

Повествовательный ракурс и на этот раз избран возможно более необычный — способность писателя к выдумкам не истощилась; но формальные находки и здесь оставляют впечатление заданности, искусствен-

---

[47] G. Grass. Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Neuwied — Berlin, 1972, S. 354.

ности. Роман «сконструирован» от начала до конца; он выстроен настолько продуманно и четко, что каждый элемент конструкции выпирает, бьет в глаза.

Символика заглавного образа функционирует в сюжете следующим образом. Камбала — в немецком языке эта рыба мужского рода, что крайне важно,— предстает перед «женским трибуналом» за то, что согласно народной сказке она всегда помогала рыбаку (мужчине— и мужской половине человечества вообще) потакать требованиям жены (и соответственно женской половине вообще), чем и привела эту последнюю, а тем самым и все человечество, так сказать, к «ситуации разбитого корыта». Отдельные этапы этого движения к катастрофе, расследуемые на суде, запечатлены в девяти главах романа. Каждая из них соответствует определенному этапу развития истории и цивилизации, демонстрируемому в большинстве случаев на ключевых событиях немецкой истории, иногда, однако, получающей «европейское» расширение: тут и переселение народов, и Реформация, и Тридцатилетняя война, и эпоха Фридриха Великого, и наполеоновские войны —вплоть до современности. Число девять, в свою очередь, тоже взято не с потолка: параллельно немецкой, европейской и всемирной истории развивается беременность жены рассказчика. Рассказчик в то же время и условный образ: он, с одной стороны, реальный супруг своей Ильзебиллы и будущий папаша ребенка; а с другой стороны, он в каждом из девяти эпизодов сливается с мужским персонажем этого эпизода, а то и с несколькими его мужскими персонажами и говорит о них то в третьем, то в первом лице. Тем самым он становится и этаким воплощением «мужского начала» в истории.

Совершенно очевидно, что основная проблема романа— сопряжение частной, индивидуальной жизни с историей всего человечества. Решение проблемы предлагается на этот раз на самом обобщенном, философском уровне. Грасс обращается к «конечным» вопросам человеческого бытия. У такого подхода есть своя предыстория.

Еще в самом начале своей политической деятельности, в разгар предвыборной кампании 1965 г., Грасс высказал несколько странную именно для данного этапа мечту — написать книгу «без этого сношенного башмака, именуемого мировоззрением»: «Вот это была бы книга! Легкая, полная смеха... В ней бы рассказывалось о буднях — впрямую, без ретроспекций, без этого вечного, все еще маячащего фона: тысячелетний рейх» [48].

Речь здесь идет о «приватизации» истории, ограничении перспективы кругозором «частного» человека. Эта тенденция была присуща творчеству Грасса с самого начала, и на этой линии его ждали немалые идейно-художественные завоевания: и определенная демократизация взгляда, и прозрения относительно вины рядового обывателя — вины «присутствия», молчаливого попустительства. Но, воюя таким образом с «демонизацией» фашизма, Грасс кружным путем к ней же и возвращался; зло, растворившееся повсюду, тоже ведь застилает глаза; только зло и видя вокруг себя, «маленький» человек ниоткуда не почерпнет верного масштаба, и зло в силу этой перспективы приобретет всеобъемлющий характер.

Так, в тесной связи с первой оформлялась у Грасса другая тенденция в отношении к истории — ее «абсурдизация», и она с самого начала выбивала у его критицизма почву из-под ног, заставляла сводить к абсурду саму идею сопротивления злу. В романе «Под местным наркозом» Старуш взвешивает возможности «приватного» взгляда на историю: «Мои ученики, особенно эта пигалица Леванд, называют всякий интерес к частным, приватным причинам ненаучной персонализацией истории... и все же я спрашиваю себя, не является ли зубная боль, в частности

---

[48] Цит. по кн.: G. D a h n e. Westdeutsche Prosa, S. 182.

и боль вообще, мотором...» [49]. Старуш тут обрывает свои раздумья, чтобы через несколько страниц прийти именно к выводу об абсурдности истории: «История... не может ничему научить нас. Абсурд—как в лотерее. Ускоренная неподвижность. Везде не покрытые счета, загримированные поражения и ребяческие попытки выиграть проигранные битвы задним числом» [50].

Это и есть единственный критический идейный багаж «Камбалы». В истории Германии и Европы Грасс видит лишь нескончаемую повесть насилия, фанатизма, неразумия, неумения учиться на ошибках,— тот же хоровод абсурда, что кружился в «Собачьей жизни». Но удивительней всего та система противовесов, которую все-таки выдвигает здесь Грасс.

Идея Грасса подкупающе доходчива и по-своему, «по-простому», гуманна. Испокон веков были мужчины и женщины. В первобытную эру, в эпоху матриархата, их отношения были просты, ограничивались только удовлетворением естественных потребностей, и дикий нрав мужчин смягчался законным владычеством женщин. С развитием цивилизации все нарушилось, и не столько даже потому, что, «узурпировав власть», мужчины дали волю своим разрушительным инстинктам; главное — вот коварство камбалы! — женщины тоже начали забывать свое предназначение: кормить мужчин и рожать детей,— и ударились в эмансипационные амбиции.

Проблема кормления — одна из центральных в романе, она поднята на уровень мировоззрения, философии. Все героини Грасса, в каждой главе,— прежде всего кухарки, поварихи, «кормилицы». Подробно, вкусно, с ретроспекциями, с повторами описываются кулинарные способности и рецепты каждой из них. Материальная, плотская стихия — «знак фирмы» Грасса — снова празднует здесь триумфы, и не только в создании своего рода «эпоса кулинарии», но и в отражении всех других аспектов плотского существования человека. Человек мыслится прежде всего как совокупность его естественных функций; это — единственная неоспоримая в нем ценность и человечность, все остальное — от духа, от лукаво-го. «Книга без мировоззрения...»

Женщины в романе Грасса кормят, обхаживают мужчин, окружают их заботой и любовью. Мужчины слабей, неразумней женщин, независимо от того, является ли очередной герой Грасса бунтарем по натуре (как, например, протагонист в главе о Реформации) или деятелем духа (как поэт Мартин Опиц и художник Мёллер в главе о Тридцатилетней войне). Но, вовлекаясь в круг цивилизации, женщины перенимают замашки мужчин, начинают вмешиваться в политику, и это каждый раз в значительной мере обусловливает трагическое завершение очередного витка истории. Иронической квинтэссенцией этого неразумия предстает «женский трибунал», заседательницы которого щеголяют «революционными» сентенциями — конечно, «ультралевого» толка, но втайне каждая страдает от той или иной формы комплекса «женской» неполноценности.

Когда Грасс высказывал свою мечту написать «книгу без мировоззрения», он одним из условий ее ставил отключение «вечного фона тысячелетнего рейха». И здесь он впервые эту мечту осуществил. В грассовской панораме немецкой истории не забыты ни Реформация, ни Тридцатилетняя война, ни война против Наполеона, ни первая мировая война; а вот время фашизма и второй мировой войны опущено вообще! Зато следующий по хронологии эпизод — о современной Западной Германии — подан очень специфическим крупным планом. Здесь саркастически рассказывается о четырех женщинах, дошедших до предела «эмансипации», до прямого извращения своего женского естества, а кульминирует этот эпизод в страшной, жестокой картине насилия, учиняемого подвыпившими юнцами над одной из этих женщин,— в тот самый момент, когда она решает порвать с прошлым и вернуться к женской сво-

---

[49] G. Grass. Örtlich betäubt, S. 102.
[50] Там же, стр. 114.

ей сути. Смерть этой женщины и призвана подвести один из самых страшных итогов человеческой истории вообще и истории XX в. в частности.

Принцип «приватизации» истории — и абсурдизации ее как оборотной стороны этого процесса — проводится здесь Грассом с неуклонной последовательностью. Причем первый принцип призван уравновесить второй: если с абсурдизацией связана линия насилия, жестокости и фанатизма — линия в общем трагическая, то «приватизация» открывает писателю возможность этакого посильного «оптимистического возвышения» над трагизмом бытия. Стихия плоти и всех ее естественных проявлений и отправлений, царящая в романе, приобретает принципиальный смысл именно как противовес «абсурду» истории, идеологии, политики. В ней, этой стихии, Грасс и пытается теперь черпать оптимизм, здоровое «смеховое» начало. Стоицизм Сенеки нейтрализуется жизнеприятием Рабле.

Вот так предпринимается попытка построить некий приватный Ренессанс на почве тотальной меланхолии, посреди мировоззренческих руин. Если прежние повествователи Грасса писали «из чувства вины», то здесь гигантское эпическое здание строится из чувства усталости и разочарования. Грасс пытается перехитрить этот комплекс с помощью оптимизма и жизнеутверждения на самом нижнем, элементарном уровне. Но даже в контексте предшествующего творчества самого Грасса — не говоря уже о более широком контексте истории — подобная философия приобретает отчетливый привкус банальности. Всеохватность эпического замысла эту банальность лишь подчеркивает и оттеняет. Свыкнуться с трагедией и устроить на руинах по возможности уютный очаг и вкусную кухню — таково пока последнее слово Грасса, и оно находится в резком контрасте к тому взрыву нравственного возмущения, с которого он начал свой писательский путь. «Устремиться ввысь в титаническом юношеском порыве, а потом в изнеможении упасть на плюшевый диван консерватизма» — так десятилетием раньше язвил Грасс над «немецкими идеалистами», возросшими «на ухоженной, удобренной парниковой почве». Но он и сам пока не вырвался из круга этой роковой топографии.

Глава двадцать вторая

УВЕ ЙОНЗОН

Уве Йонзон (Uwe Johnson) родился в 1934 г. в Каммине (Померания), в крестьянской семье. Изучал германистику в Ростоке и Лейпциге; в 1959 г. покинул ГДР и поселился в Западном Берлине.

Известность Йонзону принес роман «Догадки о Якобе» («Mutmassungen über Jakob», 1959). С тех пор автор неизменно фигурирует в репрезентативных списках западногерманских писателей. Он лауреат многих литературных премий, в том числе наиболее почетной в ФРГ премии им. Георга Бюхнера (1971).

Главная тема первых романов Йонзона — «Догадки о Якобе», «Третья книга об Ахиме» («Das dritte Buch über Achim», 1961), «Два взгляда» («Zwei Ansichten», 1965) — человеческая судьба в условиях существования двух германских государств. Романы эти представляют собой попытку художественно проанализировать воздействие этого фактора на личность, на человеческую психологию и отношения между людьми.

Центральный мотив «Догадок о Якобе» — несовместимость стремления личности к свободе с давлением «социального механизма». Герой романа Якоб Абс, молодой железнодорожник, работает диспетчером участка на большом вокзале «где-то на Эльбе». В конце войны семнадцатилетний Якоб и его мать, беженцы из Померании, появляются в маленьком прибалтийском городке Йерихове. Здесь Якоб обретает кров в семье столяра-краснодеревщика Креспаля, находит друзей, работу, здесь зарождается его любовь к дочери Креспаля Гезине. Девушка учится, уезжает в Западную Германию, становится секретаршей в НАТО и агентом американо-западногерманской разведки. Якоба тоже пытаются завербовать — в военную контрразведку «Красной Армии». Некий господин Рольфс, крупный чин в контрразведке, подбирается к Якобу главным образом ради того, чтобы использовать его отношения с Гезиной — для получения от нее секретных сведений. Мать Якоба после первой же беседы с господином Рольфсом спасается бегством на Запад. Якоб тоже едет в Западную Германию — к Гезине. Однако там он не чувствует себя «дома» и возвращается в ГДР. Но по дороге на работу становится жертвой несчастного случая: стараясь спастись от несущегося на него паровоза, он попадает под встречный и погибает.

Йонзон подходит к проблеме «двух Германий» с приватной точки зрения «маленького человека», которому существование границы нанесло непоправимый ущерб. Герой романа терпит символическую катастрофу — запутавшийся в хаосе двух миров, двух идеологий, не чувствующий себя уверенно ни в ГДР, ни в ФРГ, он гибнет под натиском мощных противостоящих друг другу систем.

Раскол Германии представлен в книгах Йонзона не как результат определенного исторического процесса — войны и разгрома фашизма, действий реакционных сил в западных зонах Германии, закрепивших и оформивших раскол, а как плод открытой и тайной политической возни и интриг двух враждующих лагерей. Оба германских государства в интерпретации Йонзона — это анонимные аппараты насилия, ковлеченные в два мощных военно-политических блока, которые определяют ситуацию этих государств и тем самым — ситуацию человека. Герои Йон-

зона мечутся между аппаратами власти, одинаково враждебными личности и одинаково угрожающими ее свободе. Человеку, по Йонзону, в равной мере чужды любые государственные установления, всякая государственная и социальная система — «Запад» и «Восток», капитализм и социализм.

Герои Йонзона бесприютно чувствуют себя по обе стороны границы. Городок Йерихов, страна их детства, еще представляется им поначалу вневременным и внесоциальным ландшафтом, где можно найти надежное укрытие. Но реальность разбивает и это последнее прибежище. Люди остаются бесприютными, отданными на произвол мрачных и непонятных сил. Йерихов уже не защищает от холодных политических ветров. Здесь действует господин Рольфс, воплощение официальной «доктрины» ГДР. В его устах высокие слова превращаются в «рутину холодного фанатизма». Рольфс олицетворяет мрачный, грубо подавляющий личность аппарат, бесцеремонно вторгающийся в самые интимные уголки человеческой души, в людские судьбы и отношения. Социалистическое общественное устройство изображается как несовместимое с интересами личности.

В негативных тонах Йонзон изображает и реальность ФРГ, которую он, безусловно, не приемлет, как и герои его романов. Но, хотя писатель фиксирует теневые стороны западногерманского бытия, его критика оказывается вялой и маловпечатляющей рядом с критикой таких авторов, как Бёлль, Грасс, Кеппен, Вальзер.

Действие «Третьей книги об Ахиме» почти полностью перенесено в ГДР. Западногерманский журналист Карш рассказывает своим гамбургским друзьям о том, как он пытался — и не сумел — написать книгу о «спортивном герое» ГДР, велосипедисте Ахиме Т. Роман представляет собой, таким образом, «описание описания» — историю того, как создавалась (и не была создана) книга, историю крушения замысла. Популярную в современной литературе форму «отчета» о написании книги Йонзон наполняет множеством мелких, часто тенденциозно подобранных фактов из жизни ГДР. Примером такого тенденциозного подхода может служить эпизод с крестьянином, которого функционеры доводят до самоубийства, насильно вовлекая в сельскохозяйственный кооператив. (Этот мотив так занимает автора, что в маленькой повести «Поездка куда-то» («Eine Reise wegwohin», 1960), представляющей собой вариант романа, он снова воспроизводит ту же историю с крестьянином.) Главной, однако, оказывается история самого Карша, который терпит творческий крах (в том числе и из-за «догматизма инстанций», с которыми он имеет дело в ГДР).

В романе «Два взгляда» рассказывается история двух молодых людей, которых разделила берлинская «стена». Действительность социалистической Германии и здесь изображается крайне неприязненно [1]. Сюжет романа представляет собой историю побега героини, юной медсестры, из столицы ГДР в Западный Берлин с помощью ее друга, западногерманского фотографа, с которым ее не связывает ничего, кроме нескольких безрадостных любовных встреч. У героини нет повода бежать — ее никто не преследует, она не подвергается угрозе или опасности. Однако, она чувствует, что не может здесь оставаться. Весь точно продуманный подтекст заставляет читателя ощутить несовместимость героини с действительностью социалистического государства.

Роман носит параболический характер. Герои безымянны, символически обозначены буквами: он — Б. (что должно, по-видимому, означать его государственную принадлежность к Федеративной республике — Бундесрепублик), она — Д. (Дойче Демократише Републик). Эта безымянность и соотнесенность с двумя государственными системами универсализируют повествование. Две частные истории, судя по всему, скрывают

[1] Рецензируя этот роман, газета «Фольксштимме» характеризовала изображение Йонзоном людей и условий жизни в ГДР как «полное искажение», отмечала, что «печаль по поводу раскола Германии превращается в замаскированную пропаганду» против ГДР (S. M. Eine verlorene Generation? — «Volksstimme», 1.XII 1965).

множество аналогичных судеб. История двух молодых людей расширяется до своего рода «современного мифа». Это стремление к параболизации служит определенной цели: две судьбы, «два взгляда» должны олицетворять общую ситуацию «двух Германий».

Для Йонзона характерно глубоко пессимистическое восприятие истории. Он разделяет позицию многих западногерманских писателей, по убеждению которых человек бессилен перед хаосом событий. Будущее представляется его героям еще более мрачным, чем сегодняшний день. Чувство бесперспективности, рожденное разочарованием в действительности обеих Германий, определяет их жизнеощущение: это жизнеощущение жертв, людей, переставших быть суверенными личностями, утерявших свою «идентичность».

Герой «Догадок о Якобе» характеризуется как человек добрый и справедливый. Он стремится честно делать свое дело, чтобы всем была польза: старается навести порядок в железнодорожном хозяйстве, вводит новый метод регулирования движения, может работать всю ночь, чтобы коллега-диспетчер вовремя лег спать. «Якоб, понимаешь ли, может, думал: если все сделать по-другому, чем раньше, то Йохе (возьмем для примера Йохе) раньше придет домой, вовремя. И уголь вовремя будет в бункерах, можно будет начинать новый день. А если ты (возьмем для примера тебя) поедешь куда-нибудь, то прибудешь, куда тебе надо, вовремя и не потеряешь три часа на каком-нибудь запасном пути...» — говорит о Якобе один из его сослуживцев.

Однако именно из-за приверженности к добру он становится жертвой зла. Его порядочность, честность, доброта контрастируют с бесчеловечностью «общественного механизма», который наносит ему сокрушительный удар. Якоб — герой вечной притчи о добром человеке, которого судьба наказывает за его добродетель. Однако эта йонзоновская притча лишена диалектичности, оптимистического, активизирующего начала, характерного для брехтовского варианта параболы о «добром человеке»: у Йонзона крушение добра неизбежно, ибо всякая общественная система противостоит человеческому началу. Так абсолютизируется конфликт между высоко нравственной личностью и безнравственностью общественных установлений.

Заурядность возводится у Йонзона в ранг идейного принципа. Его герои — люди преимущественно мелкобуржуазного склада, не выходящие за рамки сугубой посредственности и не обнаруживающие никаких специфических качеств и свойств. Он относится к числу писателей, которые, по словам Ганса Майера, стремятся «представить посредственность как ценное, даже как единственно заслуживающее внимание свойство» [2].

В 60-е годы в Западной Германии все чаще говорят об «унификации» — характеров и мышления, поведения и языка. В «гомогенном» обществе, утверждает Вальтер Йенс, «люди уподобляются друг другу, мир становится серым на сером фоне»[3]. Однообразие повседневности и стандартизация во всех сферах жизни настолько превалируют над «оригинальным», что художник, не видя самобытных фигур, либо обращается к «неестественной оптике» и делает своим героем слепого или сумасшедшего, калеку или гнома, кретина или робота (ибо они, и только они, «отражают распадающийся по всем швам мир как единственно надежные свидетели»[4]), либо, как Йонзон, остается верен «среднему», заурядному человеку.

Несмотря на то что Якоб характеризуется как «основательный», «доброжелательный», «серьезный», добросовестный человек и работник, ничего определенного о его сущности сказать нельзя. Один из персонажей романа, интеллигент Ионас Блах, говорит о нем: «Если я правильно помню, я сразу начал искать слова (для определения его характера.—

---

[2] H. Mayer. Zur deutschen Literatur der Zeit. Reinbek bei Hamburg, 1967, S. 339.
[3] W. Jens. Deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1962, S. 40.
[4] Там же, стр. 36.

И. М.). И потом я сразу начал отбрасывать слово за словом, они все обозначали свойства, а у него как будто не было свойств».

«Обыкновенность» йонзоновских героев имеет и другой аспект. Эти люди «амбивалентны», неустойчивы, лишены твердых убеждений и принципов, а человеческую посредственность, как показывает история, легко приспособить к чему угодно, в том числе и к крайним формам зла.

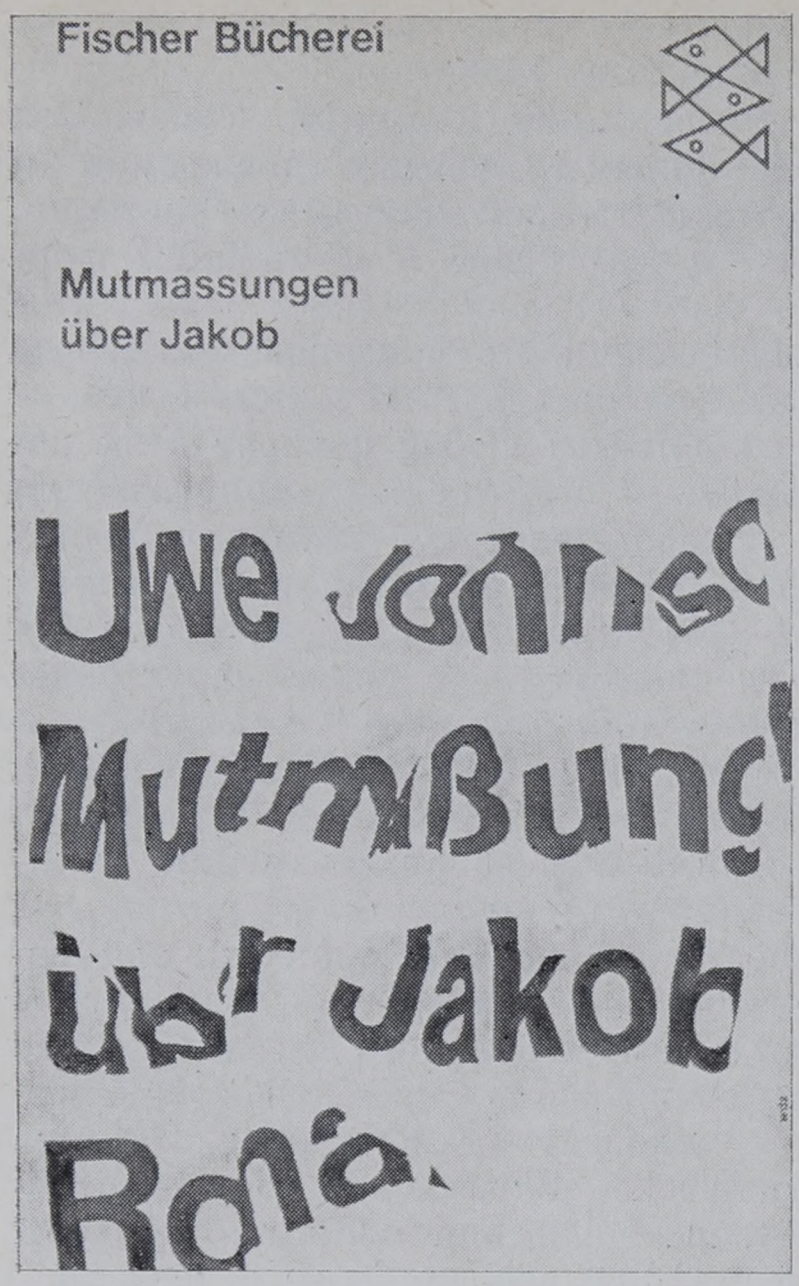
Ганс Майер замечает, что главная особенность йонзоновских героев заключается в том, что «на них нельзя положиться» [5]. И в самом деле — отсутствие твердых взглядов делает возможным любой поворот в их поведении. Гезина, подруга Якоба, становится агентом западной разведки и тем самым объективно наносит ущерб человеку, которого любит. Медсестра Д., «испытывающая доверие» к своей республике, без всяких мотивов принимает решение о побеге. Фотограф Б., который из любви к ней нелегально и за большие деньги организует ее побег, вдруг обнаруживает, что новый спортивный автомобиль для него «в данный момент» важнее, чем девушка. Среди героев Йонзона нет ни подлецов, ни мошенников, ни бесчестных людей — это «средние немцы». Однако, по справедливому замечанию Майера, «с ними и из-за них возможно все — и хорошее, и плохое, в зависимости от момента и ситуации» [6].

Как же выразить эту «усредненность», унифицированность, как показать обычное, у которого в «гомогенном» обществе нет, если верить Йенсу, «характерного значимого места»? [7] О людях без свойств нельзя сказать ничего определенного — о них можно лишь гадать. Способом подступиться к этому «непостижимому» человеку становится у Йонзона своеобразная «поэтика догадок». В наброске «Берлинская городская дорога» Уве Йонзон так формулирует свой творческий принцип: «Автор... не должен умалчивать, что его информация недостаточна и неточна... Признаться в том он может, отчетливо показывая трудные поиски правды, сравнивая свой взгляд на происходящее с взглядами своих героев и релятивируя их, опуская то, чего он не может знать, не выдавая за чистое искусство то, что еще представляет собой форму поисков правды». И в другом месте: «Там, где реальность неопределенна, я не пытаюсь сделать ее яснее».

Здесь содержится примерное объяснение того метода, который лежит в основе его романов и особенно отчетливо раскрывается в «Догадках о Якобе». Роман начинается с передачи анонимных диалогов о смерти героя. Читатель получает информацию о том, что Якоб погиб под колесами паровоза. Можно предположить, что речь идет о несчастном случае. Однако в первых же абзацах заложено сомнение в такой интерпретации: из коротких, отрывочных реплик разговаривающих читатель делает для себя вывод, что возможно и другое толкование этого события. Первая фраза гласит: «Но ведь Якоб всегда ходил по путям», т. е., как опытный железнодорожник, он отлично знал местность, расписание и направление движения поездов; стало быть, речь не может идти об обычном несчастном случае. На протяжении всего романа читатель гадает — не только о смерти, но и о жизни Якоба.

Все вокруг Якоба таинственно и туманно от начала до конца. Все должно подтверждать главную мысль писателя: проникнуть в душевное состояние героев, в их психологию, их отношения невозможно. Неясными остаются и события, и характеры. Сведения и данные, которые о них сообщаются, опровергаются либо самим автором, либо чьими-то высказываниями. Йонзон не признает «надежных сведений»,— он все ставит под вопрос. Все построено на полутонах, недомолвках, нарочитом затемнении смысла, все носит иносказательный характер. Однако это не иносказательность, характерная, например, для парабол Брехта, где второй смысл, естественно рождаясь из ситуаций, поведения и высказываний

[5] H. M a y e r. Zur deutschen Literatur der Zeit, S. 338.
[6] Там же.
[7] W. J e n s. Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 40.



Обложка первого издания романа У. Йонзона «Догадки о Якобе».
Франкфурт-на-Майне, 1959

героев, просветляет изображение, выполняя в то же время воспитательную, дидактическую функцию. У Йонзона (как позднее у Петера Хандке, Г. Ф. Йонке, Р. Вольфа и других) иносказательность служит совсем иной цели: демонстрировать, что возможно любое толкование событий, а выяснение истины, напротив, совершенно невозможно.

На символический вопрос, поставленный в романе: «Знает ли кто-нибудь Якоба?» — может быть дан только отрицательный ответ. По мысли автора, в современном обществе (независимо от того, о какой общественой структуре идет речь) давление, оказываемое на личность,— политическое, идеологическое и т. д.— заставляет ее скрывать свое подлинное лицо, прятаться, маскироваться под «конформность». (Этот мотив маскировки играет важнейшую роль и в творчестве Носсака, Вальзера и других авторов, выполняя, однако, иные идейно-эстетические функции.) Естественно, что человек, который скрывает свое существо, остается загадкой для окружающих при всей кажущейся его простоте,— именно так обстоит с Якобом.

Действительность в изображении Йонзона окутана туманом, люди предстают как замаскировавшиеся анонимные существа. Он стремится продемонстрировать разорванность сознания, контрастирующую с внешне упорядоченным миром вещей и предметов, загадочность человеческой ситуации. «Туман, тайна ... непроницаемость существования становятся у Йонзона принципом формы,— пишет Г. Блекер.— Отсюда вытекает многозначительное, хотя порой и раздражающее, испытывающее терпение читателя противоречие между четкостью деталей и неясностью целого» [8].

Конечно, нельзя не видеть, что в «поэтике догадок» таится и стремление за «кажущейся» действительностью, за оболочкой слов разглядеть, нащупать действительность подлинную, прячущуюся от глаза художника, а главное, втянуть читателя в «трудные поиски правды». Йонзон передает беседы людей, знавших Якоба и работавших с ним, вставляет пространные внутренние монологи действующих лиц, чередующиеся с повествованием от автора, цитирует высказывания и показания анонимных, никак не обозначенных персонажей, сообщения из газет — т. е. применяет технику, сходную с той, которую использует Бёлль в «Групповом портрете с дамой» или Носсак в «Деле Д'Артеза». «Из встреч, от соседей, из телефонных разговоров, из равнодушного переглядывания в городском транспорте возникали мнения и предположения, они обретали контуры в крутящихся дисках магнитофонов и на пишущих машинках, в проникновенной атмосфере перешептывания и подвергались сортировке, связывались в пачки и переплетались...» Угол зрения на вполне определенный факт все время меняется, как и повествовательная дистан-

---

[8] «Über Uwe Johnson». Hrsg. von Reinhard Baumgart. Frankfurt a/M., 1970, S. 107.

ция; одно и то же показывается с разных позиций, в разном ракурсе. Однако этот хорошо известный современной прозе и кинематографу прием служит у Йонзона не уточнению, не прояснению истины, а лишь еще больше затуманивает изображение. Прием, который Бёллю или Носсаку помогает создать более емкий и многомерный образ, у Йонзона служит иной цели — релятивировать образ до полного размывания всех его граней. Отрывочные сведения, мгновенные чувственные восприятия анонимных персонажей передают атмосферу сумятицы, крайней неопределенности. Вся «повествовательная стратегия» Йонзона, которая, по словам Г. Формвега, направлена на то, чтобы с помощью «догадки», «описания описания» проникнуть в «непостижимое», сломать «растущее сопротивление» объекта [9], т. е. изображаемой реальности, сводится, вопреки мнению критика, к капитуляции перед «непознаваемостью» реальности.

Затемненное построение «Догадок о Якобе» должно отразить запутанность, непроглядность действительности. Анализ описываемого, толкование смысла предоставлены читателю, который вынужден наощупь блуждать в лабиринте смутных «догадок». И поскольку читатель не может выйти за пределы догадок, пишет критик К. Мигнер, «основной вопрос о сущности Якоба остается непроясненным» [10].

Структурно роман организован так, чтобы выразить в каждой фразе, в каждой главе неточность, неясность человеческого знания, показать расплывчатость действительности и невозможность точных суждений о ней. Сломанные, незаконченные, смятые предложения, частое употребление конъюнктива, неясность относительно того, кто с кем говорит,— все это заставляет читателя сомневаться в собственных выводах, точнее — отказываться от всяких выводов. Оборванное предложение должно демонстрировать ускользание действительности от рассказчика, показывать, что, в сущности, ни одну мысль нельзя считать точной.

Этой же цели служит и перекраивание синтаксических форм вне сложившихся языковых моделей, крайне произвольное обращение с языком. Это особенно заметно в «Догадках о Якобе», где с первых же страниц обращает на себя внимание пристрастие автора к паратактическому строю фразы, бесконечному нанизыванию однородных членов и не связываемых союзами предложений. Отсутствие союзов и союзных слов, синтаксическая разорванность, придание самостоятельности отдельным элементам фразы в ущерб языковой целостности, отказ от оформленных придаточных предложений — все это должно демонстрировать отсутствие логических связей, «неупорядоченность» внешнего мира. В неприятии «школьного» синтаксиса заложено стремление передать хаос реальности в адекватной хаотической форме. То же относится и к лексике Йонзона (например, он произвольно сочетает корни с непривычными приставками и суффиксами, злоупотребляет диалектизмами, прислушиваясь к речи «простого» человека и к его пунктуации (к примеру, он вовсе опускает запятые).

Разумеется, за языковым новаторством Йонзона стоит неприязнь к стандартизированной речи, к словесным клише и штампам, к «износившимся» словам, пришедшим в противоречие с первоначальным смыслом понятий. Пессимистическую точку зрения на язык разделяют сегодня многие и многие западногерманские писатели. Недавнее прошлое Германии, позорное двенадцатилетие гитлеровского господства лишило слова их подлинного смысла. Эпоха «экономического чуда», «эра потребления и сверхпотребления», мощное развитие средств массовой информации и особенно рекламы обесцветили и обесценили язык, снова сделали его подозрительным, безвкусным и пошлым. (Это обесценение языка служит, например, у Вальзера поводом для яркой сатиры на все западногерман-

[9] H. Vormweg. Uwe Johnson. Bestandsaufnahmen vom Lauf der Welt.— «Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts». Stuttgart, 1975, S. 367.

[10] K. Migner. Uwe Johnson.— «Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen», B. 1. Stuttgart, 1976, S. 578.

ское общество.) Такому языку художник не доверяет — он ищет новый.

В «Третьей книге об Ахиме» эта невозможность точной интерпретации человеческих характеров выражена в самой структуре, в стиле, в интонации. Здесь Йонзон часто прибегает к конъюнктиву, передающему сомнение, неуверенность, предположение, ссылки на чужое мнение. Если и делается какое-то конкретно-определенное замечание, констатируется какой-то факт, то чаще всего для того, чтобы быть тут же поставленным под сомнение. Точным, энергичным язык автора становится лишь тогда, когда передаются факты, доступные наблюдению, не требующие выводов, сопоставлений,— предметные реалии, детали быта, элементы выполняемой работы (спортивные будни Ахима).

Структурно роман складывается из рассказа Карша о жизни Ахима и разговоров между Каршем, Ахимом, его приятельницей актрисой Карин и другими персонажами. Напечатанные курсивом строки должны, по-видимому, передавать вопросы, которые задает Каршу его гамбургский друг (все происходящее излагается как рассказ Карша, как его ответ по телефону на вопрос, заданный ему после возвращения из ГДР: «Ну, как это было?»). Повествование то и дело прерывается вопросами (или замечаниями) партнера (или партнеров), а возможно, и читателей. Сам Карш выступает не как действующее лицо, наделенное определенным характером, индивидуальными чертами, и даже не как рассказчик, а как «медиум», фигура, через которую ведется повествование. Часто трудно различить между внутренним монологом Карша, где он говорит о себе в третьем лице, и голосом анонимного рассказчика, который также говорит о Карше в третьем лице. Такая нарочитая неясность в структуре, смещение временны́х форм в пределах одной фразы, сочетание внутреннего монолога с косвенной речью, мешающее разобраться в том, кому в каждый данный момент предоставлено слово, частая смена угла зрения, повествовательной перспективы — все это призвано, с одной стороны, разбивать «идеологические клише», т. е. препятствовать односторонности «политических дефиниций», с другой — изображать людей как абстрактные, анонимные существа, сущность которых не может быть понята и тем более отражена.

Карш, который изучает жизнь Ахима, стараясь разобраться в том, что он собой представляет, заходит в тупик. Выясняется, что сегодняшний любимец болельщиков, человек, которого обожают «низы» и уважают «верхи»,— в прошлом активный член гитлерюгенда. К тому же не исключено — во всяком случае, в романе содержится такой намек,— что он участвовал в контрреволюционном путче 17 июня 1953 г. Чем больше занимается исследованием прошлого Ахима журналист Карш, тем запутаннее, сложнее, туманнее становится образ героя романа. В то же время сам Ахим, не говоря уже о «чиновниках», которые его опекают, требует, чтобы его образ в книге соответствовал тем представлениям о нем, которые существуют у болельщиков, у «начальства», вообще в стране. Запутанное прошлое Ахима укрепляет Карша в сомнениях относительно самой возможности выразить в словах опыт действительности, раскрыть сущность человеческого характера. «Идентичность личности» Ахима (как и Якоба) остается нераскрытой. «Третья книга», которую пытается написать Карш, не может быть написана, потому что ничего и ни о ком нельзя знать точно. Метаморфозы, происходящие с Ахимом, не дают оснований для каких бы то ни было точных выводов. Все остается смутным, неясным, невыясненным. Любой сообщаемый факт оказывается лишь основой для зыбких предположений, каждое из которых может быть оспорено.

Даже когда писатель как будто отказывается от формалистических экстравагантностей, овладевает своими стилистическими средствами и пишет «ясный» текст, он не выходит из лабиринта таинственности и остается верен «поэтике догадок». Это особенно заметно в романе «Два взгляда». Здесь Йонзон как будто полностью переходит к традиционной повествовательной манере. Это ощущение подкрепляется и незамаскиро-

ванным появлением рассказчика в конце романа, и напряженностью сюжета, его большей динамичностью, и строгой, почти математически точно рассчитанной композицией. Язык теряет здесь острые углы, становится глаже, ровнее, меньше ощущается упрямая тяжеловесность йонзоновской прозы, ее «труднопроходимость» — сохраняются лишь непременная «охлажденность», безэмоциональность и меланхолически-лирическая интонация. И тем не менее для этого произведения характерны все та же смутность, расплывчатость, неопределенность. История Б. и Д. тонет в «атмосфере диффузной, многозначительной анонимности»[11]. Аморфный мир чувствований героев, неоправданность и психологическая неподготовленность их поступков и решений, отсутствие мотивировок, отрывочность в передаче мгновенных чувственных восприятий — все это вполне соответствует концепции и манере Йонзона времен его первого романа.

Для Йонзона — и здесь обнаруживается его несомненное сходство с той линией современной литературы, которая представлена французским «новым романом»,— изгнанию подлежит уже сама «иллюзия» законченности формы: он не признает «завершенных» историй, как и «законченных» биографий. И то и другое, по его мнению,— элемент «старого» романа, непригодного для отражения противоречий современного мира. Его описание раскрывает не столько объективно существующую реальность, протекание человеческой жизни во времени, в соотнесенности с событиями истории, сколько «неуловимое», то, что невозможно определить, схватить, почти неосознанную внутреннюю напряженность и психологически смутное ощущение неустроенности, иначе говоря — «невыясненные» ситуации человеческого бытия.

Порой, особенно в описании связанных с природой мотивов — море, солнце и ветер, маленькая приморская деревушка,— ощущается, что Йонзон не прошел бесследно мимо реалистической традиции «старого» немецкого романа — в отдельных пассажах оживают интонации Шторма, Раабе. Нарочито старомодная, стилизованная манера сочетается, однако, с крайней зашифрованностью и неясностью текста, стремление к «простому» языку— со стилистической и языковой манерностью, точность и четкость деталей — с неопределенностью целого (что также свойственно «новому роману»).

Точность предметности, пристрастие к «инвентаризации» деталей — характерная черта современного повествования. Однако назначение ее может быть различным. Если, например, у Вальзера эта «инвентаризация» носит пародийный характер, помогает выявить характерные особенности «общества потребления» с его фетишизацией вещей, сатирически обыгрывает приемы рекламы, то у Йонзона (как и у авторов так называемой «кельнской школы нового реализма») она вступает в резкое противоречие с неясностью общего замысла, с расплывчатостью изображения в целом. Элемент документализма — разумеется, вымышленного, которым широко пользуется Йонзон, является не средством исторического подтверждения и придания достоверности описываемому, а приемом, позволяющим спрятаться за видимой объективностью факта.

Документальной точности исполнены разрозненные эпизоды из жизни героев: полуголодный быт послевоенных лет, юность Якоба в Йерихове и его работа на железной дороге, «спортивная жизнь» велогонщика Ахима, больничные будни медсестры Д. Достоверны технические описания, факты, связанные с функционированием диспетчерских служб, отдельные, тонко подмеченные детали, штрихи. Однако сложенные вместе, они не рождают ощущения целостности. Детали в романах Йонзона остаются цветовыми пятнами на туманном фоне. За произвольно выхваченными реалиями, разрозненными, хотя и убедительными, свежо написанными эпизодами лишь смутно прорисовывается реальность. Налицо противоречие между фактом и действительностью, искажение пропорций, соот-

---

[11] H. Vormweg. Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur. Neuwied, 1968, S. 99.

ношений между частным и целым, отдельным и общим. Пристрастие к сверхточности и изобилию мельчайших реалий становится у Йонзона, как и близких к нему романистов 60-х годов, «эрзацем непонятого, неохваченного целого» [12].

Некоторые характерные для Йонзона мотивы и приемы мы встречаем и в романе «Дни года» («Jahrestage», B I—1970, B. II—1971, B. III—1973) [13]. В то же время здесь отчетливо заметны и новые для его творчества идейные, образные, структурные решения.

Действие романа, воплотившего американские впечатления автора (он жил в США с 1966 по 1968 г.), происходит в двух временны́х плоскостях: с августа 1967 по август 1968 г. и в 30—40-е годы. Некоторые персонажи знакомы нам по другим книгам Йонзона: это прежде всего героиня романа Гезина Креспаль, подруга Якоба Абса из «Догадок о Якобе», и ее отец, столяр-краснодеревщик Генрих Креспаль, а также ряд второстепенных фигур, например журналист Карш.

Гезина со своей десятилетней дочерью Мари живет в Нью-Йорке, работает переводчицей в банке. Она приехала сюда шесть лет назад из Дюссельдорфа (ее тяготила жизнь в ФРГ) и не собирается возвращаться. Гезина ведет нечто вроде дневника, куда записывает (а иногда наговаривает на магнитофонную ленту) эпизоды своей нью-йоркской жизни, а также воспоминания о прошлом, к которым ее побуждают настойчивые расспросы дочери.

Роман построен, таким образом, в форме дневника; каждая главка обозначена днем записи. Однако эта традиционная для литературы форма наполняется у Йонзона новыми элементами. Автор прибегает здесь к монтажу, которым прежде почти не пользовался. Дневниковые записи Гезины вмещают беседы героини с дочерью и другими действующими лицами романа, ее размышления о прошлом и настоящем, сцены жизни ее родителей и родственников в Йерихове и Ричмонде, комментируемые и некомментируемые сообщения и цитаты из «Нью-Йорк таймс», результаты массовых опросов, эпизоды нью-йоркской повседневности, переписку героини и т. д.

Иногда неясно, кто ведет дневник — Гезина или «мистер Йонзон», который наблюдает за ней и является ее летописцем; кто рассказывает о жизни родителей Гезины до ее рождения. Писатель Йонзон появляется в романе и как эпизодическое действующее лицо — выступает перед нью-йоркской еврейской общиной с докладом об избрании Кизингера федеральным канцлером. Полушутливый диалог между героиней и писателем касается проблемы авторства: «Кто же здесь, собственно, рассказывает, Гезина?» — спрашивает Йонзон, и та отвечает: «Мы оба...»

Нью-йоркская жизнь героини передается в этюдах, набросках, моментальных снимках — порой четких, порой расплывчатых, нарочито затемненных. Эпизоды и детали быта разрозненны, не создают цельной, обобщенной картины современной Америки. Писатель не обозревает целое, он внимательно фиксирует детали. С чисто йонзоновской скрупулезностью излагаются сведения о работе Гезины в банке, поездках в метро или автобусе, о нью-йоркских небоскребах и супермаркетах, барах и закусочных, об улицах города, его транспорте и т. д., тщательно подмечаются мельчайшие реалии — от женских костюмов до рекламных объявлений. Порой возникают живые сцены Америки наших дней — демонстра-

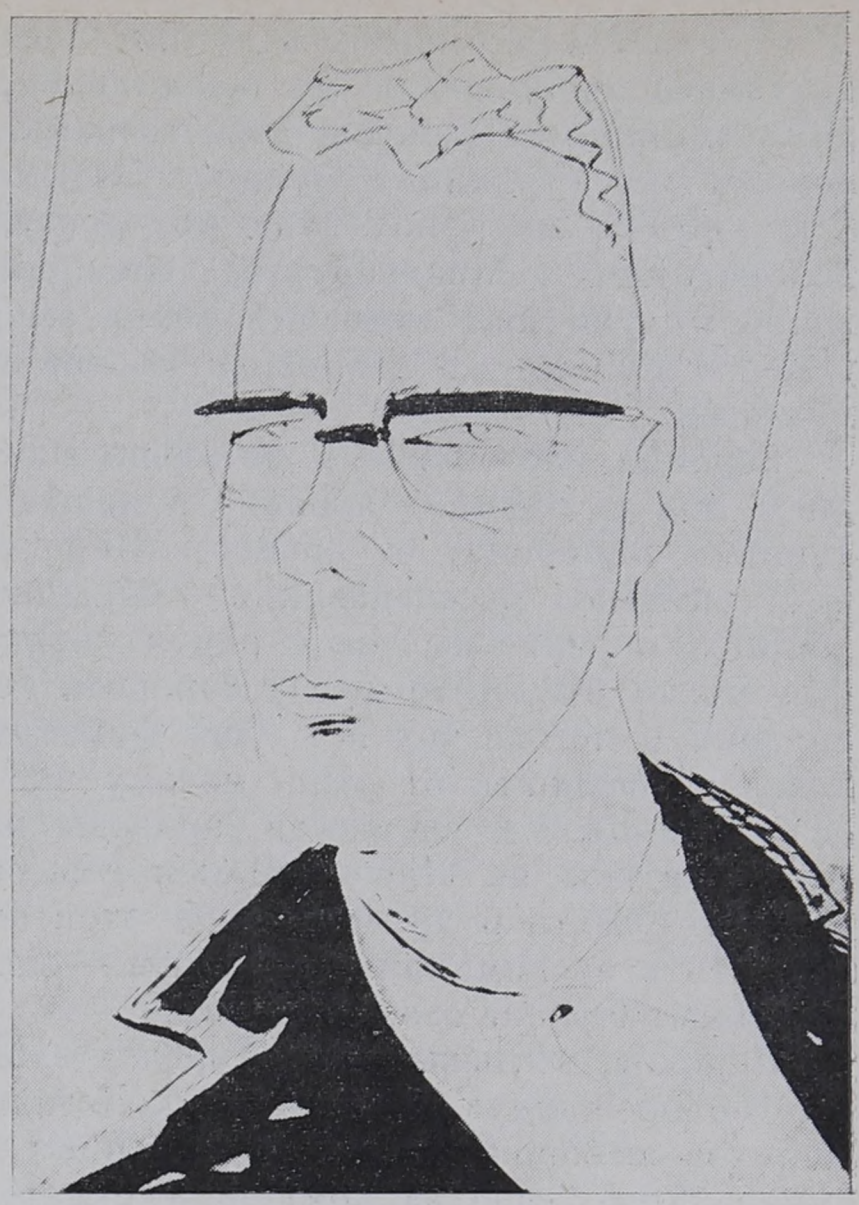
---

[12] R. Baumgart. Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Neuwied, 1968, S. 26.

[13] Название романа переводится как «Годовщины», но его содержание (подневное описание одного года жизни героини) подсказывает именно такую интерпретацию немецкого слова. Это подчеркивает и западногерманская критика. См., например, упомянутую статью Г. Формвега, который пишет: «Die Erzählung folgt dem Ablauf der Tage — Jahrestage ist gleich: Tage eines — Jahres» («Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts», S. 375), или статью П. К. Курца, отмечающего: «Der Roman ist in Tagebuchform geschrieben, Tag für Tag, Jahrestag, Wochentag, kalendarisch notiert» (P. K. Kurz. Deutschstunde in New Jork.— «Ders. Über moderne Literatur». B. 3. Frankfurt a/M., 1971, S. 115).

ция молодежи, негритянские волнения; врезаются в память некоторые судьбы, короткие истории — девочки-негритянки, которую травят в школе, цветного мальчика, которого нищета и преступная среда бросают на задворки, эпизод с Каршем, похищенным мафией, история его выкупа, в которой недетски важную роль играет Мари. Запоминаются эпизодические, едва намеченные персонажи, с которыми соприкасается Гезина; многие из них искалечены жизнью, как прошедшая ужасы Маутхаузена миссис Фервальтер с ее «концлагерным синдромом».

Отношение героини (как и автора) к Америке двойственно. Поскольку Гезина не приемлет оба германских государства, Америка должна стать ее новым домом. Становится ли? Она сама не в состоянии ответить на этот вопрос. Она видит, ощущает негативные стороны американского бытия, весьма убедительно воплощенные в романе. «Ты была бы уже без работы, а я давно вылетела бы из школы, если бы мы не лгали, как три американских президента вместе взятые» — так характеризует атмосферу этой жизни Мари. И тем не менее для девочки и ее матери жизнь в США — единственно возможное решение.



Уве Йонзон.

Шарж неизвестного художника

Известный элемент обобщения в разрозненные наблюдения героини и автора вносят многочисленные ссылки на «Нью-Йорк таймс», которые дополняют и как бы комментируют изображаемое. Газета стала для Гезины неотъемлемой частью жизни, чем-то вроде живого существа, члена семьи. Она представляется героине благородной стареющей дамой с безукоризненными манерами, «честной старой тетушкой, которую нельзя по-настоящему презирать...» Чаще всего о газете говорится с любовной иронией, иногда с насмешкой. Почеркивается ее неразборчивость и всеядность.

Цитаты из «Нью-Йорк таймс» служат как бы фоном, на котором действуют персонажи романа. Вот, к примеру, одна из характерных записей в дневнике Гезины, помеченная 28 февраля 1968 г.: «Там у них в Западной Германии президентом все еще тот самый старец, который, как утверждают, подписывал в 1944 году проекты строительства концлагерей (речь идет о бывшем президенте ФРГ Любке.— *И. М.*). Он утверждает, что не делал этого, однако присягнуть не может. Один американский эксперт по почеркам установил подпись президента на чертежах... Миссис Фервальтер говорит: „Наверняка, ему тогда приходилось это делать, ведь у него же была жена...“».

Функция этих пространных или лаконичных, вольно излагаемых или цитируемых сведений заключается не просто в том, чтобы актуализировать повествование, придать ему столь популярный в современной литературе документализм. Факты, отобранные автором, должны напоминать героине и читателю о событиях современной истории, они требуют сопоставлений с «частной» жизнью, выводов и раздумий.

Сегодняшняя Америка отчетливо сопоставляется в романе с Германией недавнего прошлого, и это сопоставление является одним из идейных и композиционных центров повествования. Такая параллель возникает на первых же страницах романа. Отдыхая на американском побережье, в курортном местечке, куда нет доступа неграм, Гезина вспоминает о далеких днях в Мекленбурге, о дискриминации евреев. И вид сгоревших во время уличных волнений домов американского города ассоциируется у нее с войной — и войной во Вьетнаме, и «своей» войной, развязанной немцами.

Героиня настойчиво и детально восстанавливает в памяти — день за днем, год за годом — большие и малые события 30-х и 40-х годов, относящиеся к периоду ее жизни в Йерихове. Более того, она ведет своего рода активное расследование — обращается с запросами в йериховскую общину, переписывается с рядом корреспондентов в ГДР и ФРГ, которые могли бы ей помочь установить тот или иной факт, даже наводит справки о погоде тех лет. Она фиксирует и то, что ей, судя по всему, довелось слышать от отца, потому что многое относится к периоду до ее рождения — в частности, эпизоды жизни отца в Ричмонде, история его женитьбы на Лисбет Папенброк, история еврейского интеллигента доктора Семига и др. Многое в этой картине прошлого не может возникнуть в воспоминаниях Гезины — здесь явно включается автор, который знает больше своей героини.

Йерихов, вымышленный городок в Мекленбурге, играет в этом романе еще более важную роль, чем в «Догадках о Якобе». Йонзон описывает Йерихов любовно-детально, со знанием дела, с пониманием особенностей уклада этого городка довоенной Германии. «Йерихов в начале 30-х годов был одним из самых маленьких городков в Мекленбург-Шверине, местечко с рынком, с 2151 жителем, на побережье Балтийского моря, между Любеком и Висмаром, городок, состоящий из низких кирпичных строений вдоль дороги, вымощенной булыжником, расположенный между двухэтажной ратушей с фальшивыми классическими украшениями и церковью романтических времен...»

Йерихов — своего рода «модель» немецкого города, эпический центр творчества Йонзона, как Данциг у Грасса. Подобно Грассу, Йонзон пытается эпической нитью связать этот городок с «далеким миром», с нью-йоркскими буднями, с событиями современности. Он наблюдает, как в начале 30-х годов протягиваются в этот городок нацистские щупальца, как расчищает путь нацизму трусливый конформизм местных обывателей, как наглеют активные фашисты, вроде брата Лисбет Папенброк Хорста.

Йонзон обращается к одной из главных тем западногерманской литературы — теме расчета с прошлым. Гезина Креспаль, вспоминая о своем детстве, пытается восстанавливать факты «как они есть», но, побуждаемая моральной настойчивостью дочери, размышляет и о своей вине, и о вине поколения отцов. Год ее рождения символичен — 1933. Она принадлежит к поколению, на чье развитие фашизм успел наложить отпечаток, поколению, которое — мы знаем это из многих произведений литературы ФРГ — настойчиво пыталось разобраться в прошлом и сделать выводы на будущее. Героиня испытала «шок истории». Преступления гитлеризма, о которых узнал мир,— вот были чудовищные откровения ее юности. Действие этого шока «не прекратилось до сих пор — затронутой оказалась собственная личность: я — дочь человека, который знал о планомерном истреблении евреев... я принадлежала к национальной группе, которая уничтожала другую группу...»,— говорит она своей дочери. Вина старшего поколения накладывает моральные обязательства на героиню романа, обязательства перед собственной дочерью, перед последующими поколениями.

Мари как бы воплощает нравственное начало романа. С недетским пониманием «взрослых проблем», настойчивым интересом к истории и, главное, непреодолимым тяготением к правде и справедливости она за-

ставляет Гезину делать выводы, выходить за пределы повседневных наблюдений или поверхностных суждений о прошлом. В предыдущих романах Йонзона не было такой фигуры, которая так отчетливо концентрировала бы в себе моральную субстанцию произведения. К тому же Мари — самая живая и жизненная из всех фигур этого романа, чего нельзя сказать о героине; образ Гезины остается, в сущности, почти таким же туманным, как и весь эпический персонал прежнего Йонзона.

Автор награждает Мари чертами, характерными для значительной части западной молодежи 60-х годов: отвращением к буржуазности во всех ее проявлениях, ко лжи и ханжеству, стремлением к эпатажу общества, повышенным интересом к политической реальности современного мира, ненавистью к войне. Мари обладает гипертрофированным чувством ответственности за происходящее в мире, за судьбу своей одноклассницы-негритянки, за убитых и раненых во Вьетнаме, за прошлые и будущие войны. Она не оставляет в покое мать, предъявляя ей счет за прошлое: «Ты не смогла остановить ту войну (Гезине было шесть лет, когда началась вторая мировая война.— *И. М.*). Когда ты была ребенком, они все вокруг тебя готовили свою войну, а ты ничего не замечала!— Мне ничего не говорили, Мари!— Но ведь это и так было видно!» Учителя в школе упрекают девочку в «склонности всегда становиться на чью-то сторону», в «моральной солидарности со слабыми». Особый интерес она проявляет к прошлому Германии, а также ко всему, что происходит в Америке 60-х годов, к событиям во Вьетнаме, и это навлекает на нее гнев школьного начальства; для учителей война во Вьетнаме — «учебный материал», для Мари — катастрофа, постыдная бойня.

Йонзон говорил в одном интервью, что задачей рассказчика не является «упрекать историю», т. е. высказывать симпатии или антипатии к людям и их поведению в определенных исторических ситуациях. В последнем романе он заметно нарушает этот объективистский принцип, т. е. как раз оценивает поведение людей. И все же программное нежелание «судить историю» выливается нередко в отсутствие дифференцированного взгляда на противоположные по своему характеру и содержанию исторические феномены,— и тогда, наряду с негативным отношением автора к действительности капиталистического общества, к сегодняшней Америке, ощущается холодное недоброжелательство к миру социализма. Происходит знакомое по прежним произведениям Йонзона «уравнивание» различных общественных структур, пессимистическое смещение исторической перспективы. Эта же демонстративная «позиция невмешательства» приводит и к тому, что прошлое в изображении Йонзона выглядит гораздо более безобидным, нежели оно предстает перед нами в произведениях других западногерманских авторов — Бёлля, Грасса, Гейслера, Шаллюка, Ленца и др. Правда, «спокойствие» йонзоновских романов внешнее, оно начинено взрывчатой силой, полно внутренних трагедий; трагедийны в своей сущности судьбы многих персонажей, и прежде всего матери Гезины Лисбет Креспаль, которая, стремясь искупить вину, кончает жизнь самоубийством. И тем не менее ощущение некоторой безобидности происходящего, особенно в том, что касается прошлого, не оставляет читателя.

В своем описании событий 30—40-х годов писатель пытается избежать уже существующих «моделей», созданных литературой, которая многократно возвращалась к теме войны и фашизма. Это сказывается и в языке: стремясь разрушить языковые стандарты, «корректные» штампы современной речи, Йонзон гнет, ломает, корежит язык, как и в предыдущих своих произведениях. Та же маньеристская старомодность, особенно в части, касающейся описания Йерихова, злоупотребление северонемецкими диалектами сочетаются с формалистическим языковым новаторством. Этот изломанный, деформированный язык в значительной степени искажает изображение, ослабляет социальную критику.

Многое в романе заставляет вспоминать о «поэтике догадок» первых йонзоновских книг. В структуре, в идейном и образном построении

«Дней года» ощутимо убеждение автора в том, что невозможно представить картину реальности в ее причинных взаимосвязях. Прошлое, как и настоящее, открывает лишь то, что на поверхности; глубинные явления скрыты, недоступны художнику. Из прошлого доходят до современника лишь «обрывки», обломки, осколки, которые «бессмысленно засыпают» картину минувшего, «закрывают след искомого времени, так что мы бредем вслепую с открытыми глазами. Частичка прошлого... остается скрытой, тайной, запертой... неприступной, немой и завлекающей, как огромная серая кошка за оконным стеклом...» И здесь сохраняется во многом йонзоновская туманность изложения, программная неясность целого, контрастирующая с точностью в описании деталей и предметов. И здесь прорывается порой характерная для его предыдущих произведений тенденциозность по отношению к социалистическим странам, особенно ГДР, с откровенным сочувствием комментируются фальшивки «Нью-Йорк таймс» о «пражской весне», «чехословацком эксперименте».

И тем не менее роман этот, при всей его противоречивости, во многом отличается от прежних книг Йонзона. Изображая события прошлого, людей и их поведение, атмосферу маленького городка накануне и в годы гитлеровского господства, Йонзон обращается к людям сегодняшнего дня: они должны оценить поведение героев, сделать выводы для себя, как их делает юная Мари. Иными словами, он старается подвести читателя к выводу о необходимости принимать такие решения, которые позднее не осудили бы дети и внуки, когда они будут «расследовать» события этого времени с позиций будущего.

Глава двадцать третья

ПУТИ ЗАПАДНОГЕРМАНСКОЙ ПОЭЗИИ

1

После разгрома фашизма немецкая поэзия, как и вся немецкая литература, начинала с попыток возобновления прерванных традиций и с поисков новой продуктивной ориентации [1].

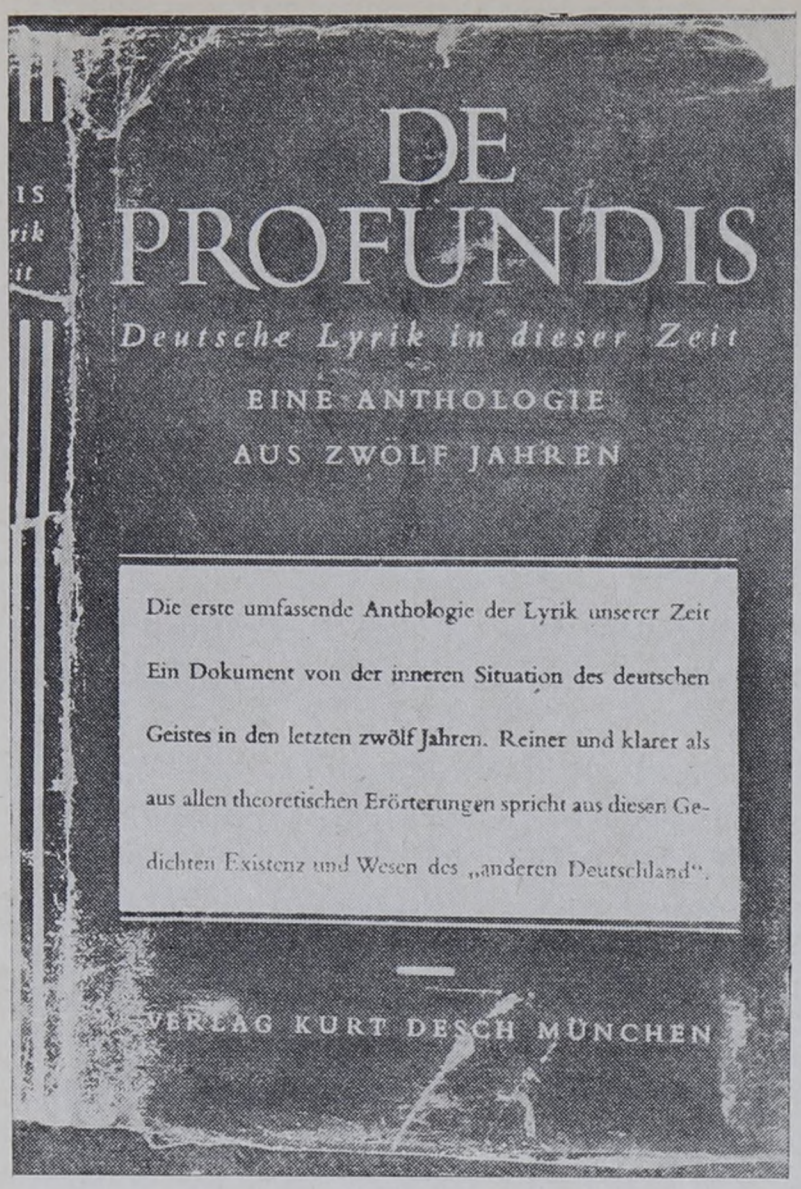
Важными первыми ориентирами стали публикации стихотворений поэтов «внутренней эмиграции», которые не могли быть опубликованы в годы фашизма: в 1945 г. появился сборник «День гнева» («Dies Irae») Вернера Бергенгрюна, в 1946 г. увидели свет «Моабитские сонеты» Альбрехта Гаусгофера, в том же 1946 г. в Мюнхене была издана антология «Из преисподней» («De Profundis»), объединившая стихи 65 поэтов, «которые в течение последних двенадцати лет (т. е. 1933—1945 гг.— *А. Г.*) жили в Германии» [2]. Стихи эти ценны прежде всего своей неопровержимой документальностью — как свидетельство горьких чувств и отчаяния, которые испытывали наиболее честные представители немецкой интеллигенции, пытавшиеся в рамках Третьего рейха сохранить хотя бы какие-то незыблемые моральные ценности.

Непосредственные переживания ужасов фашизма и войны как страшной, непоправимой катастрофы нашли прямое отражение в творчестве ряда поэтов, для которых эта тема, по сути, осталась единственной и определяющей. Может быть, наиболее отчетливо это проявилось в творчестве Нелли Закс, чьи поэтические сборники «В жилищах смерти», «Омрачение звезд» выходят в первые послевоенные годы. В 1947 г. Г. Казак издал сборник «Миры» («Welten») — избранные стихотворения Гертруд Кольмар, талантливой поэтессы, замученной в фашистских застенках за свое «неарийское» происхождение. В эти же годы выходят такие сборники, как «Песок из урн» (1948) Пауля Целана с «Фугой смерти» («Todesfuge», 1946) и «Танец смерти и стихотворения ко времени» (1947) Марии Луизы Кашниц, содержащий «Большое переселение» («Grosse Wanderschaft») и «Возвращение во Франкфурт» («Rückkehr nach Frankfurt»). При очевидном различии вышеназванных стихотворений Целана и Кашниц (во втором случае точнее было бы говорить о циклах стихотворений или о своеобразных поэмах-миниатюрах), равно как и различии судеб этих поэтов, чье творчество достигло своего расцвета позднее — на рубеже 50-х и 60-х годов,— в них есть и общее: достоверная непосредственность описываемого и пережитого, художест-

---

[1] Назовем некоторые пособия общего характера по рассматриваемой теме. Издано в ГДР: G. Wolf. Deutsche Lyrik nach 1945. Berlin, 1964; K. Schumann. Grundpositionen der westdeutschen Lyrik zwischen 1949 und 1970. Eine literaturgeschichtliche Skizze. Diss. Leipzig, 1971. Издано в ФРГ: C. Haselhaus. Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts.— «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten», Bd. I. Bern — München, 1967; «Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945—1971», Bd. 1—2. Frankfurt a/M., 1973; K. Krolow. Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. Gütersloh, 1961; D. Hasselblatt. Lyrik heute. Kritische Abenteur mit Gedichten. Gütersloh, 1963; W. Höck. Formen heutiger Lyrik. Verse am Rand des Verstummens. München, 1969. Послевоенная ситуация в западных оккупационных зонах достаточно подробно освещена в книге: «Zur literarischen Situation 1945—1949». Hrsg. von G. Hay. Kronberg, 1977.

[2] «De Profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren». Hrsg. von Gunter Groll. München, 1946, S. 7.



Суперобложка антологии «Из преисподней».
Художник Георг Труми. Мюнхен, 1946

венный принцип, от которого сами эти поэты в дальнейшем (хотя и очень по-разному) отступают.

Следует, однако, заметить, что при всем эмоциональном накале и непосредственности, прозвучавших в произведениях вышеназванных поэтов в первые послевоенные годы, осмысление социальных корней постигшей немецкий народ катастрофы в целом в западногерманской поэзии проходило менее продуктивно, чем в прозе. В лучшем случае это были абстрактные обвинения всемирного зла, приобретающие форму своеобразного реквиема (творчество Нелли Закс, «Фуга смерти» Целана) — бесконечной скорби, оплакивания жертв фашизма без попытки, однако, осмыслить это «всемирное зло» в конкретно-историческом плане. Западногерманская поэзия первых послевоенных лет не дала такого показательного примера бескомпромиссного расчета с нацистским прошлым, какой прозвучал в рассказах, эссеистике и в драме «На улице перед дверью» В. Борхерта, увлекшего за собой целую группу талантливых прозаиков, составивших основное ядро «группы 47».

При очевидной неправомерности того утверждения, что в западногерманской поэзии первых послевоенных лет вообще отсутствовала политическая и социально-критическая струя, следует все-таки признать, что преобладающей в эти годы оказалась традиция, связывающая ее прежде всего с поэзией «внутренней эмиграции». На первый план выдвинулась группа поэтов, выросших во многом из традиций экспрессионизма, но существенно сузивших в своем творчестве богатую и разнообразную тематику и проблематику последнего. Особой любовью их после 1933 г. пользовался жанр так называемого «Naturgedicht» — стихотворение о природе, пейзажная зарисовка, нередко сопровождаемая прямым или зашифрованным комментарием,— не в последнюю очередь, очевидно, и потому, что этот жанр представлялся достаточно надежным укрытием от всевидящего ока цензуры. Наиболее ярко и талантливо Naturgedicht раскрылся в творчестве Оскара Лёрке (1884—1941), сохранившего значительное влияние на западногерманскую поэзию посредством своих учеников и последователей, из которых в первую очередь следует отметить Вильгельма Лемана[3] (1882—1968), Георга Бриттинга (Georg Britting, 1891—1964), Германа Казака (род. в 1896 г.) и раннего Карла Кролова (род. в 1915 г.).

Сбережение драгоценного мира гуманистических идей и мыслей в слове, в поэзии, бережное, внимательное отношение к самому слову, способному пережить любой кровавый режим,— таково было духовное и эстетическое завещание О. Лёрке, завещание, безусловно, односторонее, но — учитывая его собственную жизнь и творчество — достаточно мужественное и последовательное, а потому и привлекательное. Поэзия

[3] Вильгельму Леману, а также Герману Казаку и Карлу Кролову посвящены отдельные главы в настоящей книге.

же Лёрке была чрезвычайно богата и разнообразна — как в идейном, так и в формальном отношениях,— чтобы вплоть до 50-х годов сохранять значительную притягательную силу. Вырастая из рядов поздних экспрессионистов, он избрал постепенно Naturgedicht как свой излюбленный жанр и одновременно необычайно расширил традиционные границы этого жанра, перефункционировав и органично сплавив в своей поэзии элементы позднего романизма (Эйхендорф [4], «Книга песен» Гейне), символизма, экспрессионизма с отдельными образами, характерными для современной Лёрке поэзии (дадаизм, сюрреализм), не получившей, однако, в Германии сколько-нибудь ясно очерченного профиля. С позицией поздних романтиков многие стихотворения Лёрке и вообще лучшие образцы этого жанра (Naturgedicht) роднит достигаемый в них необычайно глубокий и органичный сплав мысли, чувства, настроения и непосредственного, казалось бы, впечатления. Но все-таки романтики, ища в природе символы, родственные тому или иному состоянию души, исходили, как правило, из естественных, существующих, видимых в природе связей, лишь одухотворяя их, наполняя смыслом и приближая их тем самым к своему духовному миру. Поэты — последователи Лёрке, разрабатывая Naturgedicht, гораздо более вольны в обращении с природой, она для них лишь своего рода склад строительных материалов, из которых можно соорудить любую конструкцию, по форме как будто бы напоминающую живую природу, но по сути своей представляющую собой нечто иное, как объективированную, овеществленную в предметах природы (и в отношениях, в которые вступают между собой эти предметы) проекцию души самого поэта. Чувства и мысли поэта вращаются при этом, как правило, в самой общей, внесоциальной сфере.

Мелколистник и сердцелистник
Порознь цветут —
А в промежутке, дорогой мой сын,
Все песни умрут.

Цинанхум сосет известь из холма
Когтями ног,
Я это под землей, в темноте,
Увидеть смог.

Дождь серые камни лудит,
Овсянка села на тын,
Распеть не может песню свою,
Спой ее, сын [5].

В. Леман. «Старшему сыну»

Несмотря на обилие точных ботанических и зоологических обозначений (липа мелколистная, липа сердцелистная, цинанхум, самец овсянки обыкновенной — куда уж там романтикам до такой точности!) и их достаточно искусную компоновку, нетрудно установить, что элементы природы играют в стихотворении, очевидно, подчиненную роль — как простое подспорье для иллюстрации каких-то глубинных и весьма существенных размышлений поэта. Очевидно, что размышления эти — экзистенциального характера: о бренности жизни и неизбежности разлуки и смерти (1-я строфа); о столь же неизбежных, хотя зачастую и скрытых силах, продолжающих жизнь, которые поэт благодаря своему дару ясновидения может разглядеть (2-я строфа); но жизнь продолжается в слу-

---

[4] Очень любопытные наблюдения, касающиеся связей поэзии Эйхендорфа с последующими этапами развития немецкой и мировой поэзии, содержатся в книге: K. D. Krabiel. Tradition und Bewegung. Zum sprachlichen Verfahren Einchendorffs. Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz, 1973. Из этой книги, в частности, более понятным становится и особый интерес к поэзии Эйхендорфа в ФРГ.

[5] Здесь и далее переводы, помещенные без указания переводчика, принадлежат автору главы.

чае, если есть, кому ее продолжать; человек должен следовать естественным законам природы, научиться распознавать их и приводить в гармоническое соответствие продолжение своих человеческих традиций с естественной жизнью природы, не нарушая общей согласованности природы, но лишь подхватывая ее песню (3-я строфа) [6]. Конкретная смысловая информация, которую получает читатель этого стихотворения, чрезвычайно обща и совершенно растворяется в самых что ни на есть общеэкзистенциальных проблемах. Нужно было обладать достаточно высоким уровнем духовной культуры и, кроме того, быть настроенным на волну поэта, чтобы такое стихотворение прочитать как определенную (и при глубоком анализе — достаточно недвусмысленную) оппозицию официальному курсу и официальным установкам.

Если в стихах В. Лемана можно обнаружить «весь каталог флоры и фауны» [7] северной Германии, то Г. Бриттинг черпал свое вдохновение в картинах южнонемецкой природы. Его многочисленные пейзажные зарисовки представляют собой как бы своеобразный поэтический протокол ежедневных и предельно точных наблюдений над окружающей «флорой и фауной». Зарисовки времен года в сборнике «Под высокими деревьями» («Unter hohen Bäumen», 1951) не претендуют на столь же обобщенно-символическую картину мира, как стихи В. Лемана, не стремится Г. Бриттинг и к зашифрованности своих образов. Поэтому его стихи, как правило, более непосредственны, более доступны восприятию широкого читателя. Временами их доступность смыкается с тривиальностью — особенно это характерно для сонетов о смерти из первого послевоенного сборника поэта «Встреча» («Die Begegnung», 1947), где многочисленные зарисовки различных — будничных и небудничных — обличий смерти хотя и выражают чувства и размышления многих немцев — пассивных свидетелей или невольных соучастников фашизма и войны, но выражают их в форме соболезнования и сочувствия, уходя от какой бы то ни было политической и социальной конкретизации этой темы. В стихах Г. Бриттинга, может быть, более отчетливо, чем в творчестве О. Лёрке и В. Лемана, обнаружились и слабые стороны жанра Naturgedicht в условиях послевоенной Германии. Сторонники этого жанра, достигая крупных художественных обобщений в сфере передачи смятенного состояния духа своих современников, оперировали лишь нравственными и этическими, но не социальными и не политическими категориями. Поэтому их влияние в первые послевоенные годы вряд ли можно считать особенно продуктивным.

Герметичность, установка на подготовленную, элитарную аудиторию перекочевали в западногерманскую поэзию первых послевоенных лет вместе с Naturgedicht и его вышеназванными крупнейшими представителями, продолжавшими и в условиях после 1945 г. разрабатывать дальше эзопов язык поэзии «внутренней эмиграции». При этом очевидно, что такая элитарная, герметичная поэзия была обусловлена не только инерцией творчества предшествующих лет, но и выражала определенное недоверие вышеназванных поэтов к общественному и социальному развитию в Западной Германии. Не признавая идеалы и ценности, складывавшиеся в западногерманском обществе, они хотели обратить внимание на другие — как им казалось, более важные и более надежные — ценности. Так возникла получившая затем различные модификации в 50-е и в 60-е годы теория особого языка поэзии, позволяющего за обманчивой видимостью вещей разглядеть их истинную сущность. «Поэт пытается снова и снова овладеть реальностью с помощью языка, с помощью слов — этих путеводных нитей всякого человеческого познания. Он прорывается из кажущегося бытия вещей к их подлинному бытию,— иначе

---

[6] Мы указываем здесь лишь на связи, лежащие на самой, так сказать, поверхности стихотворения. При более глубоком анализе в нем обнаруживаются и другие связи и другие смысловые плоскости.

[7] K. K r o l o w. Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 41.



Эрих Кестнер демонстрирует вместе со студентами против атомного вооружения.

Фотография. Мюнхен, 28 июня 1958

говоря, от видимости языка к языку подлинному»[8] — эти слова сказаны В. Леманом, но под ними в 50-е и в 60-е годы могли подписаться многие поэты ФРГ, придерживавшиеся самых различных эстетических и политических ориентаций (Целан, Хайсенбюттель, Вейраух, Хёллерер, Пионтек). Различия (и довольно существенные), однако, сразу возникали при конкретизации этой самой общей формулировки: начиная от далеко неоднозначной трактовки «реальности» и «подлинного бытия», к которому нужно было «прорываться», и заканчивая вопросами формы — какие методы «прорыва» к «подлинному бытию» с помощью языка допустимы и современны и какие из этих методов уже устарели.

2

На рубеже 1940—1950-х годов в западногерманской поэзии наступил период более активных поисков новой ориентации. Образование в 1949 г. ФРГ и ГДР и отчетливое размежевание их внешнеполитических и внутриполитических курсов провело достаточно четкую границу и в рядах творческой интеллигенции. Наиболее прогрессивная в политическом отношении часть ее, осознавшая строительство социализма и коммунизма как свою непосредственную задачу, естественно, сосредоточилась на территории ГДР и активно включилась в строительство новой социалистической культуры. ФРГ, напротив, взяла курс на реставрацию капитализма и милитаризма, и поэзия ФРГ, как и вся литература, столкнулась с проблемами, характерными для развития искусства в позднекапиталистическом обществе. Естественно, что в ГДР в первую очередь была восстановлена богатая традиция социалистической литературы и социалистической поэзии периода Веймарской республики. Так же естественно в ФРГ наступило оживление авангардистских литературных течений, были заново открыты многие классики экспрессионизма (Тракль, Бенн, Гейм, Ласкер-Шюлер), усилился интерес к дадаизму и сюрреализму, ко-

[8] Цит. по: R. Denecke. Gestalten deutscher Dichtung. Eine Literaturgeschichte. Frankfurt a/M., 1972, S. 149.

торые в немецкой поэзии были наиболее ярко представлены Гансом Арпом (Hans Arp, 1887—1966) и Иваном Голлом (Yvan Goll, 1891—1950).

Ганс Арп, еще в 1916 г. стоял у колыбели европейского дадаизма — одной из форм буржуазного интеллектуального протеста против войны и общественной ситуации эпохи. Дадаисты пытались создать искусство, соответствующее новой, «лишенной смысла» эпохе. В предисловии к сборнику «Мечты слова и черные звезды» (1953) Арп писал: «Проблемы формы больше не занимают того, над кем нависла смерть. Он хочет приблизиться к царству бестелесного. Он прощается фразами, напоминающими сообщения детей» [9]. Сам метод составления своих дадаистских стихов он определял так: «Легко и импровизируя я сочиняю и скрещиваю слова и предложения вокруг слов и предложений, которые я нахожу в газете. Жизнь — это загадочное дуновение, и из этого ничего не может следовать, кроме загадочного дуновения. Я написал некоторое количество таких стихотворений, «аркад», которые, как им и следует, быстро рассеивались, исчезали. Мы полагали, что сквозь вещи проникаем в суть жизни, и поэтому газетная фраза захватывала нас по крайней мере в такой же степени, как и строка великого поэта» [10]. Обширное стихотворное наследие Арпа далеко не однородно. Наряду с чисто формалистическими изысками в ней достаточно плодотворно дает себя чувствовать и струя, продолжающая технику ассоциативного монтажа экспрессионистов [11].

Колоритной фигурой европейского модернизма был родившийся во франзуско-еврейской семье в Эльзас-Лотарингии Иван Голл, писавший на немецком, французском и английском языках. Уже в ранних его стихах (начиная с 1907 г.) элементы экспрессионизма причудливо сочетались с образами, впоследствии разрабатываемыми сюрреалистами. На рубеже 1910—1920-х годов он выступил против экспрессионизма («Экспрессионизм — это изгаженный, покинутый барак» [12]), упрекал экспрессионистов в «отсутствии формы», «внешне и внутренне адекватной содержанию времени».

Ссылаясь на песни эскимосов, негров, японские танки, Голл призывал к максимальному упрощению языка, упразднению традиционных грамматических норм, к работе со словом как таковым, со «словом самим по себе» («Das Wort an sich»). И теория, и творческая практика Голла весьма противоречивы [13]. И в своих декларациях, и в стихах, и в драматургии он эклектично соединял элементы различных «измов» (в разные периоды в его творчестве по-разному, но причудливо сочетались экспрессионизм, дадаизм и сюрреализм), не порывая, однако, связей с миром гуманистических и демократических идей. Поэзия И. Голла была в западногерманских условиях рубежа 1940—1950-х годов кладезем модернизма, из которого каждый мог черпать наиболее для себя приемлемое.

Но самой большой известностью и влиянием в 1950-е годы в западногерманской поэзии пользовались, пожалуй, творчество и эстетическая программа Готфрида Бенна (1886—1956), испытанного мэтра экспрессионизма, провозгласившего наступление его «второй фазы» [14]. Поэзия

---

[9] Цит. по: «Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik», I. Hrsg. von W. Höllerer. Hamburg, 1965, S. 212.

[10] Там же, стр. 211.

[11] См. анализ стихотворения Я. Ван-Годдиса «Конец мира»: Н. С. Павлова. Экспрессионизм.— «История немецкой литературы», т. 4. М., 1968, стр. 551—552.

[12] Цит. по: «Theorie der modernen Lyrik, Dokumente zur Poetik», I, S. 273.

[13] См. также: Л. Г. Андреев. Сюрреализм. М., 1972, стр. 63—65 и др.

[14] См. подробнее: K. Schumann. Grundpositionen der westdeutschen Lyrik. Leipzig, 1971, S. 3—15. Некоторые из последних работ о Бенне: D. Wellershoff. Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. München, 1976 (в книге большое место занимает проблема влияния Бенна на молодое поколение писателей ФРГ); P. Schünemann. Gottfried Benn. München, 1977; E. Lother. Gottfried Benn.— «Deutsche Dichter der Moderne». Hrsg. von B. von Wiese. Berlin, 1975.

и эстетическая программа Бенна, во многом меняясь в ходе десятилетий, в то же время сохраняли и определенную цельность, логику внутреннего развития и верность себе [15] — все это делало Бенна удобным ориентиром: как в смысле подражания ему, так и в смысле отталкивания от него и поисков своей творческой платформы. Уже в стихах из «Морга», написанных перед первой мировой войной, Бенн шокировал еще сравнительно благополучное буржуазно-милитаризованное общество потрясающими картинами всеобщего распада и гниения и достаточно недвусмысленно выразил свое отношение к обществу, повсеместно превращающемуся в «морг». Это отделение себя, своего творческого «я» от агонизирующего общества, противопоставление их, принимая самые различные формы, является одним из основополагающих конфликтов поэзии Бенна. В стихах послевоенного периода это противопоставление очень часто принимает характер соприкосновения «я», употребляемого с различными эпитетами («verlorenes Ich», «sich umgrenzende Ich», «das gezeichnete Ich»), со словом «пустота» («Leere»), чаще употребляемым без эпитетов и обозначающим, по сути, всю окружающую поэта историческую реальность, а иногда даже таящуюся и в самом «я», когда «я» находится вне творческого созидательного акта и, следовательно, уподобляется всякой другой «пустоте». «Сотворенное произведение есть отказ от распада и упадка» [16],— писал Бенн. Даже творческой личности, согласно Бенну, удается уйти от «пустоты», от «распада и упадка» только в момент созидания, в момент творческого акта, в момент работы со словом — одно из «Статичных стихотворений» так и называется «Слово» («Ein Wort»):

Вот слово, фраза — и открылись
вдруг сразу жизнь и смысл, и связь,
и сфер движенье изменилось,
беззвучно к слову устремясь.

Вот слово — блеск, полет безбрежный,
сиянье звездного огня,—
и тут же снова мрак кромешный
в мирах пустых вокруг меня.

Восприятие позднебуржуазного мира как «пустоты», стремление сохранить независимость и цельность своего «я» («bleiben und stille bewahren // das sich umgrenzende Ich»), роднящее Бенна с поэтами «внутренней эмиграции», безграничная вера в особую, спасительную миссию искусства, оберегающего художника от «пустоты», особая вера в сам материал искусства, в форму, в слово, посредством которого художник только и может опознать и отстранить от себя неприемлемую для него действительность, равно как и общественный нигилизм, отрицание социально-критической функции искусства,— все эти черты поэтики Бенна были достаточно важными ориентирами для западногерманской поэзии рубежа 1940-х и 1950-х годов — периода, когда для нее особенно важны были авторитетные ориентиры. И уже в 1950-е годы западногерманская и австрийская поэзия (между которыми нередко возникали очень тесные соприкосновения) в отдельных случаях не только успешно перерабатывают сложный и неоднозначный опыт вышерассмотренных поэтов, но создают и свою оригинальную поэтику, включающую в себя и новый, усложнившийся исторический опыт.

3

Одним из заметных явлений послевоенной немецкоязычной поэзии является творчество Пауля Лео Анчеля, вошедшего в историю литературы под псевдонимом Пауль Целан (Paul Celan, 1920—1970). Проведя

[15] См.: Н. Павлова. Безысходность нигилизма и отчужденное творчество.— «Вопросы литературы», 1978, № 11, стр. 129—148.
[16] Цит. по: «Deutsche Dichter der Moderne», S. 554.

детство и юность в Черновицах на Буковине, Целан в годы второй мировой войны не только лишился родителей, но и сам в 1942—1943 гг. побывал в фашистском «трудовом лагере» в Румынии. В 1947 г. он перебрался в Вену, где опубликовал свой первый поэтический сборник «Песок из урн» («Der Sand aus den Urnen», 1948). В этом же году Целан уехал в Париж изучать германистику и языкознание, принял затем французское подданство и до самой своей трагической смерти (он бросился с моста в Сену) жил в Париже, преподавая в университете. Стихотворения его публиковались в ФРГ, всего при жизни он издал там восемь сборников, девятый был составлен из стихотворений, которые он не успел опубликовать [17]. Кроме того, он постоянно занимался переводом русских (Блок, Мандельштам, Есенин), французских (Жерар де Нерваль, Рембо, Валери, Аполлинер) и английских (сонеты Шекспира) поэтов. В 1958 г. ему вручили литературную премию города Бремена, а в 1960 г.— премию имени Георга Бюхнера, при этом были подчеркнуты и его заслуги перед немецким языком как переводчика.

Творческий путь Пауля Целана в какой-то мере показателен для определенного этапа развития послевоенной западногерманской поэзии, хотя поэт и не принимал непосредственного активного участия в текущей литературной жизни. Показательность эта (во многом внешняя и обманчивая) состоит в том, что в 50-х годах в его поэзии можно обнаружить отголоски тех же влияний и «мод», через которые так или иначе прошла большая часть западногерманской поэзии середины века: экспрессионисты, сюрреалисты и дадаисты, и то, что в широком смысле нередко называют «уроками Бенна» — культ, вынашивание формы, социальный скептицизм, провозглашение приматности эстетического и формального начала в поэзии над началом социально-критическим. Своеобразие же поэзии Целана в поэзии ФРГ отчетливее обнаружилось в 60-е годы, когда он, не сворачивая в русло конкретной поэзии и не испытывая ни малейшего тяготения к характерной для этого времени политизации поэзии, усиления в ней социально-критических мотивов, продолжал последовательно развивать те предпосылки своей поэтики, истоки которых обнаруживаются уже в его первых сборниках. В целом его зрелое творчество скорее всего напрашивается на сравнение с поздним Бенном,— но по контрасту: так же как Бенн тщательно укрывал трагизм своего «отмеченного печатью я», постоянно сталкивающегося с «пустотой» («...es gibt nur zwei Dinge: die Leere und das gezeichnete ich»), шумно декларируя «монологический характер современного стиха», а также «артистизм» и «творческое наслаждение» («schöpferische Lust»), лежащее в основании стиха [18], так Целан подчеркивал «диалогическую сущность стиха», его связь со временем, его обращенность к собеседнику, которого можно назвать на «ты» («ansprechbares Du»). Объединяло же их то, что и для того, и для другого в поэзии, в ее языке были сосредоточены высшие и ничем не заменимые жизненные ценности. «Среди всех утрат достижимым, близким и непотерянным осталось только одно: язык» [19],— говорил Целан в 1958 г., принимая премию свободного города Бремена. Готфрид Бенн называл артистизм современного стиха «понятием чудовищно-серьезным и центральным». «Артистизм — это попытка искусства в рамках всеобщего распада содержания переживать самое себя как содержание и из этого переживания создать новый стиль, это — попытка противопоставить всеобщему отрицанию ценностей новую трансценденцию — трансценденцию творческого наслаждения». То, что Бенн выразил с высокопарностью, напоминающей лозунги дадаистов и сюрреалистов, в устах Целана — опять-таки по контрасту — звучит так: «Поэзия — это беско-

---

[17] P. C e l a n. Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlass. Frankfurt a/M., 1976.

[18] Здесь и далее эссе Бенна «Проблемы лирики» («Probleme der Lyrik», 1951) цит. по: «Theorie der modernen Lyrik», S. 197—207.

[19] Речи Целана в связи с присуждением литературной премии города Бремена (1958) и премии имени Георга Бюхнера (1960) цит. по: P. C e l a n. Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt a/M., 1967, S. 127—148.

нечное говорение о сплошной бренности и тщетности». Сопоставление вышеприведенных высказываний должно лишь показать, что при всем различии их поэтик и их миросозерцания у них были и точки соприкосновения: полное отрицание духовных и эстетических ценностей в окружающей их действительности и попытки создать иную, более значимую действительность в своей поэзии.



Иллюстрация к стихотворению Пауля Целана «Фуга смерти».

Художник Эрнст Фукс, 1962

Понятие «действительность» играет чуть ли не центральную роль для обоих. По Бенну, «великий поэт — это великий реалист, очень близкий ко всякой действительности,— он просто завален действительностью, он очень земной...». Но современная действительность такова, что средствами традиционной поэзии, традиционного отношения к слову ее не раскрыть — «это будет бегство от земного». Традиционная поэзия видела в слове лишь обозначение предметов и понятий и игнорировала тот факт, что слова сами по себе действительность, что они материальны и что они живут своей жизнью, законы которой и должен понять современный поэт, чтобы освободиться от власти нависшего над ним эмпирического бытия, прояснить и очистить его в слове, чего традиционная поэзия даже и осознать не могла как свою задачу, ибо она слепо плелась за этим бытием. Итак, слово как средство раскрыть действительность, понять ее, и в то же время как средство самозащиты поэта от действительности, от «всеобщего нигилизма» — таков Готфрид Бенн, поощривший своими выступлениями модернистские течения в западногерманской поэзии 1950—1960-х годов, хотя сам он достаточно недвусмысленно выступал не только против традиционной поэзии, но и против модернистской эзотеричности; Целану же, по самой глубинной сути своей поэзии еще менее причастного к модернизму и формализму, чем Бенн, пришлось, однако, на практике зайти значительно дальше.

В стихах книги «Память и забвение» («Mohn und Gedächtnis», 1952) — в эту книгу частично включены и стихи из сборника «Песок из урн» — в первую очередь поражает богатство интонаций и ритмов, щедрая демонстрация поэтических возможностей стиха. Целан без видимых усилий демонстрирует в этой книге всю «лестницу» своего поэтического ученичества: от Бодлера и символистов до экспрессионистов и сюрреалистов, от них же — к свободным ритмам Гельдерлина, превращающимся под его пером в своеобразные поэтические заклинания, напоминающие временами то ли какие-то религиозные песнопения, то ли энергичные языческие заговоры[20]. Два полюса тяготения, придающие отдельным стихам напряжение и объединяющие сборник в одно целое, указаны в заглавии: «Забвение и память». «Mohn» — это мак, но со времен романтизма «мак» стал символом поэтического забвения, более утешительного, чем жизнь. «Память» для Целана — это неизгладимая память о войне,

---

[20] Подробно анализ отношения поэзии Целана к еврейской религиозной мистике см.: K. Weissenberger. Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan. Bern — München, 1976.

о ее жертвах, о ее ужасах,— эта «память» проходит через всю поэзию Целана, хотя от сборника к сборнику она как бы освобождается от непосредственной конкретной связи с образами военных лет. Но в первом сборнике образы жертв войны неповторимо и конкретно запечатлены в «Фуге смерти», с которой началась поэтическая слава Целана, а также в ряде других стихотворений. «Забвение» — это попытка уйти от кошмарных видений памяти в мир прекрасных, созданных воображением поэтических образов. Но забвение, как правило, не удается поэту: кошмары пережитого, до неузнаваемости, словно в сновидении, преображаясь, так или иначе врываются почти в каждое из стихотворений:

. . .Вдруг молния губы сведет — приоткроется пропасть,
где сломанной скрипки звучанье,
и зубы, как пальцы, к смычку прикоснутся:
прекрасный тростник, запой!

Любимая, ты ведь тростник, мы шумим над тобою, как ливни,
вино бесподобное ты — и глубокими чашами пьем,
челнок на полях твое сердце, но выплывет к ночи,
кувшин синевы, ты склоняешься к нам, засыпаем. . .

Солдат из шатра вывел сотник, мы пьем тебя, пьем и хороним.
На мраморе мира звенит почерневший дукат сновидений.

«Марианна», пер. В. Топорова

Эту неустойчивость сознания и психики человека, потрясенного ужасами увиденного и пережитого, поэзия Целана воспроизводит многоразличными способами: перебоями образов из разных временных плоскостей, наплывами неуправляемых воспоминаний; «потоками сознания», соединением в одном стихе образов идиллических, романтизированных и трагических, соединением несоединимых понятий, созданием немыслимых, опрокидывающих логику метафор — так же как война разрушила «естественное» течение жизни.

Ты живешь рядом со мною, подобно мне:
камнем
в ввалившейся щеке ночи.
О этот откос наш, любимая,
по которому катимся вниз мы,
мы, камни,
от ложбинки к ложбинке,
с каждым разом становясь все круглей.
Неотличимей. Отчужденней. . .

Пер. К. Богатырева

Эти строки из стихотворения «Откос», входящего в сборник «От порога к порогу» («Von Schwelle zu Schwelle», 1955), еще понятны без особой подготовки, без особого вхождения в поэтику Целана. Но чем дальше, тем она становится все герметичнее, обрастает своей во многом неповторимой символикой, требует своих, только для нее пригодных ключей. При этом они не универсальны, ибо Целан — поэт чрезвычайно подвижный, и, сохраняя верность своей основной теме и основным элементам своей символики, он постоянно ищет новые и новые формы для их выражения, стремясь, по его собственным словам найти как можно более «точное выражение» («Präzision») правды, т. е. своего представления о действительности. Разорванность «памяти» и «забвения», их спонтанное, хаотичное, но неизбежное, как притягивание магнитом, сцепление в первых книгах сменяются осознанным как принцип творчества стремлением совмещать в рамках одного стихотворения и «да» и «нет», и «свет» и «тень».

...Скажи —
только не отделяй да от нет.
Не лишай свою притчу смысла:
дай ей тень.
Дай ей вдоволь тени,
дай ей столько,
сколько ты видишь ее поделенной
между ночью и днем и ночью.
Оглянись:
Смотри, как все кругом оживает —
в смерти! Живет!
Правду скажет, кто скажет тень. . .

«Скажи и ты»

Этому принципу совмещения, уравновешивания «да» и «нет», «света» и «тени» поэт будет пытаться следовать как завету. Все светлые эмоции, вспышки чувства, проблески надежды — все он будет тут же гасить, отрицать и, наоборот, страшные картины и видения будет снимать наплывом смягчающих образов. И не потому, что он боится сказать «да» или «нет», а потому, что правда, как он убежден, не находится ни на одном из полюсов, но она не лежит и посредине — она где-то во всем большом поле действительности между двумя крайними полюсами, и каждый раз ее нужно отыскивать заново: с помощью слова, с помощью языка. Языка, обладающего своим собственным бытием, своей материализованной в слове реальностью, своей собственной организацией, в тайны которой поэт может проникнуть сквозь «Решетку языка» («Sprachgitter», 1959), языка обыкновенного, который в эпоху всеобщего отчуждения уже перестает быть средством действительной коммуникации, но, как и все в окружающем поэта мире, скорее, затрудняет ее. Обыкновенный язык, в том числе и язык традиционной поэзии, настолько обесценен в мире обесцененных ценностей, что уже не может выполнять своей важнейшей коммуникативной роли — быть посредником в осознании людьми самих основ бытия, его важнейших ценностей. Целан хочет пробиться сквозь «решетку» этого языка, ибо задача поэта — «бесконечное говорение о сплошной тщетности и бренности». Эти слова были им сказаны в 1960 г., т. е. тогда, когда проблема необходимости создания своего, целановского языка, которым он может обратиться на «ты» сквозь решетку обыкновенного, потерявшего способность к подлинному коммуникативному акту языка, была поэтом уже отчетливо сформулирована,— все его последующее творчество [21] и объясняется этими поисками, внешне могущими показаться формальными. Для самого поэта, однако, они никогда не носили формального характера, он всегда связывал их с поисками своей, выстраданной правды, которая, он надеялся, станет понятной и нужной другим людям и облегчит ему духовный контакт с ними.

ПСАЛОМ

Никто нас не вылепит больше из глины, никто.
Никто не станет причитать над нашим прахом.
Никто.
Благословен будь, никто,
тебе на счастье
цветем мы,
тебе
навстречу.

---

[21] Имеются в виду сборники стихов: «Роза никому» («Die Niemandrose», 1963), «Смена дыхания» («Atemwende», 1967), «Нити солнца» («Fadensonnen», 1968), «Неизбежность света» («Lichtzwang», 1970), «Доля снега» («Schneepart», 1971).

Ничто
были мы, и остались, и будем,
расцветая ничем:
розой ничто, розой
никому.

Наш
светлый грифель души
в пыльных пустых небесах
выводит
пурпурную нить песни
над терниями,
над шипами.

Пер. В. Топорова

Многозначная напряженность стиха, безраздельно царящая в поэзии Целана, начиная с «Розы никому», должна была передавать многозначную диалектику самой жизни, как она виделась поэту. Но, обращаясь к коренным проблемам бытия, поэт со все большим отвращением отворачивался от живой, реальной, конкретной капиталистической действительности, образы его становились все абстрактнее, круг универсальных метафор сужался, нередко преобладающими становились символы, заимствованные из религиозной мифологии, которые, впрочем, и всегда играли определенную роль в поэзии Целана. Стремясь добиться большей многозначности и выразительности с помощью меньшего количества слов, поэт прибегает к опусканию отдельных слов и частей слова, нарушает синтаксис, вводит сконструированные им самим подобия слов, которые максимально должны увеличить многозначность высказывания. Такие стихи — даже если знать поэтику Целана — не поддаются полной расшифровке, они лишь приподнимают занавес перед скрытым в них содержанием, но не распахивают его.

Однажды
я слышал его,
он отмывал землю,
ночами, незаметный,
доподлинно.

Единый и бесконечный,
уничтожен,
то́жить.

Жизнь. Спасение.

Таким сомнительно-спасительным аккордом завершается сборник «Смена дыхания». Подобные стихи еще могут восприниматься и пониматься. Но уже только теми, кто настроен на волну поэта, кому понятно и близко не только его миросозерцание, но и способ выражения этого миросозерцания. Сомневаться же во внутренней честности художника (смертью разрешившего дилемму своего творчества: теоретическое признание «диалогического» характера поэзии и все более «монологического» ее характера на практике) здесь не приходится. Не приходится сомневаться и в том, что в основе этого трагического по своей сути творческого и жизненного конфликта лежало резкое неприятие Целаном буржуазной действительности, антигуманную сущность которой он в полной мере познал на собственном жизненном опыте, необычайно утончившим нравственный камертон поэта, не потерявший своей чувствительности и в послевоенные, на первый взгляд благополучные времена. Честность поиска и трагическая верность своему нравственному чувству ставят Целана на особое место среди немецкоязычных поэтов послевоенного периода и резко отделяют его от различного рода модернистов и авангардистов, наводнивших западногерманскую литературную сцену в 1950-е годы.

4

При рассмотрении поэзии ФРГ 1950-х годов надо помнить, что в ней активно сосуществуют и развиваются различные творческие установки, берущие свои истоки в прошлом, нередко достаточно отдаленном. Неко-

торые из этих установок были уже обозначены выше. В рамках данной главы невозможно воспроизвести все многообразие тенденций и дать характеристики индивидуального развития всех, даже наиболее ярких поэтов. Поневоле приходится ограничиться отдельными именами, представляющими те или иные характерные тенденции. В послевоенные и в 50-е годы, например, продолжают выступать с новыми сборниками стихов Гюнтер Айх (1907—1972) и Эрнст Майстер (Ernst Meister, род. в 1911 г.), которые вошли в литературу еще до 1933 г. и в послевоенных условиях по-своему развили традиции сюрреализма, в чем-то, однако, и отошли от него, обогатив свое творчество социальными и философско-экзистенциальными мотивами, своеобразно преломляющими сложный исторический опыт эпохи. В их творчестве, как и в поэзии Карла Кролова и некоторых других представителей жанра Naturgedicht, находят свое отражение и многие новые явления, происходящие в западногерманской действительности и в литературе. Но все-таки более характерно эти новые явления и тенденции воплотились в творчестве ряда поэтов, вступивших в литературу в начале 50-х годов: Г. Пионтек, В. Хёллерер, И. Бахман, Х. Хайсенбюттель — при всем различии их поэтик и направления поисков у них обнаруживается и нечто общее, во многом характерное для литературной ситуации в ФРГ в начале 50-х годов. Рассмотрение конституирующих моментов их поэтики поможет глубже понять значение ряда поэтов, чье творчество развивалось во многом синхронно с ними (М. Л. Кашниц), и отличие от них группы поэтов, активно выступивших во второй половине 50-х годов (Г. М. Энценсбергер, П. Рюмкорф, К. Меккель, Г. Б. Фукс и др.).

В 50-е годы в ФРГ с небольшим разрывом во времени были выпущены две показательные поэтические антологии: «Обуянное бытие» [22] и «Транзит» [23]. Ганс Эгон Хольтхузен (Hans Egon Holthusen, род. в 1913 г.), один из составителей и автор послесловия к первой антологии, выступил в эти годы с развернутой философско-политической концепцией послевоенного литературного развития в Западной Германии, претендующей на всеобщую значимость. Хольтхузен оценивал ситуацию в области политической, социальной и литературно-художественной как «постреволюционную» [24] и утверждал, что основу поэзии сейчас должен составлять не «лирический репортаж», а «метафизическое стихотворение», представляющее собой «освоение философской или теологической идеи посредством способности души к переживанию» [25]. В конце послесловия к вышеуказанной антологии тоже достаточно отчетливо подчеркивались практические последствия «постреволюционной эпохи» для современной поэзии: «О целом нынешний поэт уже не имеет своего мнения, он потерял также и склонность чувствовать себя ответственным за мир или претендовать на должность трибуна человечества... Его удел — отречение и ограничение» [26]. Так, иначе чем у Бенна, но достаточно недвусмысленно литература в концепции Хольтхузена лишалась общественно-политической и социальной функции [27]. Отдавая дань экзистенциалистским

---

[22] «Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900—1950». Hrsg. von H. E. Holthusen und F. Kemp. München, 1953. В антологии подводятся своеобразные итоги развития немецкой поэзии первой половины XX в., подчеркиваются главные ориентиры для ее дальнейшего развития (Гофмансталь, Георге, а также Г. Бриттинг, В. Бергенгрюн и др.).

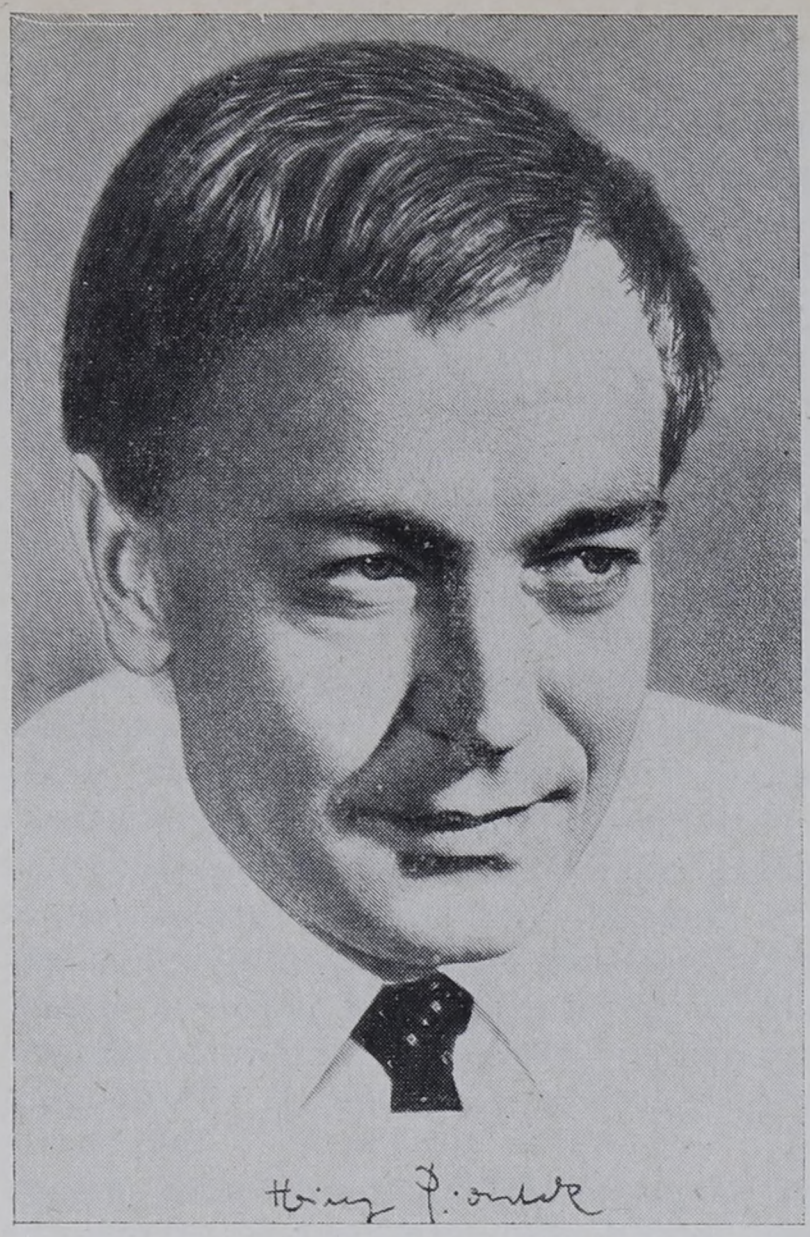
[23] «Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte». Hrsg. mit Randnotizen von W. Höllerer. Frankfurt a/M., 1956.

[24] «Ergriffenes Dasein», S. 404.

[25] «Mein Gedicht ist mein Messer». München, 1961, S. 50. Более подробный анализ концепции Хольтхузена см. в диссертации: K. Schumann. Grundposizionen der westdeutschen Lyrik..., S. 15 usw.

[26] «Ergriffenes Dasein», S. 404.

[27] Влияние Хольтхузена на западногерманское общественное сознание в эти годы нельзя недооценивать. Он был авторитетным литературоведом и критиком: еще в 1937 г. защитил диссертацию о «Сонетах к Орфею» Рильке, в послевоенные годы



Гейнц Пионтек.
Фотография, 1967

увлечениям, Хольтхузен усилил свою концепцию теорией современного «неприкаянного человека» («Der unbehauste Mensch», 1951, расш. изд. в 1955, сборник эссе) «без родины», «без действительности», «без места», которую он формулировал не без опоры на Ф. Кафку и Т. С. Элиота[28]. Естественно, что идеи Хольтхузена, как и элитарная теория поэзии Бенна, нашли в 50-е годы широкий отклик в среде западногерманских и близко связанных с ними австрийских поэтов (Целан, Бахман), в большинстве своем в эти годы пытавшихся решать экзистенциальные проблемы вне рамок конкретной социальной действительности и при отсутствии какого бы то ни было интереса к ней. Наиболее талантливые из них, правда (те же Целан, Бахман и отчасти Кашниц), рано или поздно начинали чувствовать недостаточность такой поэзии, не апеллирующей к конкретной социальной аудитории и к конкретным социальным условиям, и трагический накал их позднего творчества отчасти объясняется этим. Рассмотрим теперь на ряде примеров, как эта общая ситуация в западногерманской поэзии 50-х годов преломлялась в индивидуальном творчестве поэтов, вступивших в это время в литературу.

Гейнц Пионтек (Heinz Piontek, род. в 1925 г.), испытавший войну и американский плен, сохранил свои юношеские переживания на всю жизнь, ими живут его первые стихотворные сборники «Брод» («Die Furt», 1952) и «Дымовая завеса» («Die Rauchfahne», 1953), их следы легко можно обнаружить и в последующих книгах. В первых сборниках очень заметно влияние экспрессионизма «Naturgedicht» (Леман, Бриттинг), заметны также религиозные мотивы. В последующих сборниках эти влияния постепенно изживаются, в формальном отношении стихи становятся все более завершенными, но круг проблем, в котором вращается Пионтек, почти не меняется. Опасность, страх преследуют человека повсюду, уйти от них невозможно («Перекат»), жизнь — бессмысленное повторение, кружение («Мерки погружения», «Wassermarken» — стихотворение из одноименного сборника), поэт не устает напоминать об опасностях, таящихся в мире, без какого бы то ни было указания на пути их преодоления,— таково, например, стихотворение «Рассеянные» («Die Verstreuten»), напоминающее немцам о событиях и переживаниях конца войны (в сборнике «Мерки погружения»). Вот одно из типичных стихо-

---

регулярно выступал с литературоведческими работами, сборниками эссе и статьями. Любопытно также, что антология «Ergriffenes Dasein» вышла в 1957 г. вторым, расширенным изданием. Г. Пионтек в предисловии к антологии «Немецкие стихотворения с 1960 года» называет «Обуянное бытие» «образцовой и непревзойденной» антологией поэзии («Deutsche Gedichte seit 1960. Eine Antologie von H. Piontek». Stuttgart, 1972, S. 6). Хольтхузену принадлежат также сборники стихов: «Плач о брате» («Klage um den Bruder», 1947), «Здесь в это время» («Hier in der Zeit», 1949), «Смутные годы» («Labyrinthische Jahre», 1952).

[28] См. подробнее в вышеуказанной диссертации К. Шумана, стр. 16.

творений Пионтека, написанных еще в «традиционном стиле»:

ПОВТОРЕННЫЙ НАПЕВ

Где забор и тропа одичали
Под звоном роз в ночи,
Серебряно дождь мочалит.
Мы лежим и молчим.

Смежить глаза попробуй,
Ах, от войны до войны!
В порывах ветров суровых
Мелодии пепла слышны.

В стихах Пионтека больше всего впечатляет экспрессивная сторона, передача непосредственных впечатлений, эмоций, сбереженных во времени воспоминаний. Цель этих экспрессий — выразить свое сочувствие немецкому народу, потрепанному войной и, возможно, не избавленному в будущем от новых войн и опасностей. Ни о каких попытках объяснить социальные причины происходящих катастроф здесь нет и речи. Зло неискоренимо и вечно, и все, за что может держаться человек,— это лишь некоторые общие моральные истины христианства.

Сложнее, глубже и индивидуальнее была поэтика Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926—1973), родившейся в Австрии, много жившей в Цюрихе и в Риме, но оказавшей заметное влияние и на развитие поэзии ФРГ. Да и проблемы, и темы поэзии Бахман нередко оказывались ближе к немецкой, чем к сугубо австрийской проблематике. В поэзии Бахман, может быть, наиболее органично в эти годы слилась абстрактная и идеалистическая теория поэтического языка с общим глубоко гуманистическим и тяготеющим к социальной проблематике пафосом творчества. В небольшой речи «Человек способен к правде» («Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar»), произнесенной в связи с присуждением ей премии за радиопьесу в 1959 г., Бахман сказала, что «человеку дозволена гордость живого существа, которое во тьме мира не отказывается от справедливости и не перестает ее искать» [29]. Во «Франкфуртских лекциях», прочитанных зимой 1959—1960 г. в университете во Франкфурте-на-Майне, Бахман несколько конкретизировала эту формулировку, подчеркнув, что эти поиски происходят «не в безвоздушном пространстве». В наше время никто больше не поверит, что поэзия может состояться вне исторической ситуации, что есть хоть один поэт, чьи исходные позиции не были бы предопределены данностями времени» [30]. И еще яснее: «Религиозные и метафизические конфликты вытеснены социальными, человеческими и политическими. Но для писателя все они выливаются в конфликт с языком» [31]. В последнем высказывании вырисовывается важнейший пункт поэтики Бахман: овладение языком равносильно для писателя овладению важнейшими конфликтами действительности. Но Бахман, воспринимая и перерабатывая в своей поэтике некоторые философско-лингвистические идеи Л. Витгенштейна, не приемлет для себя его крайнего идеализма, для нее язык — при всей важности его — есть все-таки лишь способ освоения писателем накопленного им в самой действительности опыта. «Новый язык должен иметь новую поступь, а эту поступь он имеет лишь тогда, когда в нем живет новый дух» [32]. Этот «новый дух» при ближайшем рассмотрении оказывается не чем иным, как предчувствием поэта своего способа видения мира, своего круга проблем, волнующих его в окружающей действительности,— т. е. всего того, что поэт может интуитивно почувствовать раньше, чем он окажется в состоянии выразить все это в словах. Так, казалось бы, формальная проблема (поиск своего языка) неразрывно сливается у Бахман с проблемой содержания, с проблемой осознания поэтами своей «реальности», своего ракурса видения мира. Бахман считает, однако, что познание поэтом своей «реальности» не удастся ему, если он будет пользоваться обычным,

---

[29] I. Bachmann. Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays. München, 1964, S. 296.
[30] Там же, стр. 309—310.
[31] Там же, стр. 304.
[32] Там же, стр. 307.

повседневным языком. Отсюда понятны тщательность и категоричность борьбы Бахман за «свой» язык, «где нет больше места ни случайным словам, ни случайным вещам» [33]. И действительно, тщательная работа со словом, удивительная взаимосвязь и продуманность всего арсенала поэтических средств выводят Бахман в число лучших современных немецкоязычных поэтов. Что же касается идей и идеалов ее поэзии, то они хотя и не умещаются в границах резкого отделения поэзии от политики, положенных Бенном и Хольтхузеном, но не так уже далеко и переступают эти границы в своих позитивных моментах. По мысли Бахман, поэзия должна быть горькой, будить людей от сна, в который они впадают, «из страха воспринимать сегодняшний мир таким, каков он есть» [34]. И действительно, оба сборника поэзии: «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit», 1953) и «Призыв к Большой Медведице» («Anrufung des grossen Bären», 1956), да и последующие стихи наполнены бесконечной тревогой за человека, стремлением обнажить перед ним мир таким, каков он есть: неприглядным, жестким, таящим в себе массу опасностей.

...Кто живет на земле? Кто там плачет?
Кто от дома ключ потерял?
Кто своей не нашел постели
и на улице спит? Кто осмелится утром
Разгадать оставшийся в небе серебряный след?
Когда снова вода закружит лопасти мельниц?
У кого хватить мужества вспомнить тогда эту ночь?

«Ночной полет», пер. Г. Ратгауза

Если оценивать поэзию Бахман в целом, то нельзя не отметить, что по сравнению, скажем, с тем же Пионтеком она значительно глубже затрагивает социальные и политические проблемы Германии («Полдень», «Изо дня в день», «Осенние маневры»), она более эмоциональна, подвижна, более гуманна в своих предпосылках и надеждах, ей доступны простые, общезначимые и неизбывные истины («О земле, реке и озерах», «Истина»). Глубина и бескомпромиссная страстность поиска сближают ее с Целаном, равно как и эмоциональность. Может быть, в этих точках соприкосновения проступают и какие-то национальные, австрийские черты.

В 1952 г. выступил с первым сборником стихотворений Вальтер Хёллерер (Walter Höllerer, род. в 1922 г.). В этот сборник вошли стихи начиная с военных лет, когда Хёллерер, будучи солдатом армии вермахта, имел возможность наблюдать зверства фашистов в Греции,— к этим впечатлениям он неоднократно возвращался в своем творчестве. В ранних стихах еще можно обнаружить следы экспрессионизма, сказывающиеся в тяготении к монтажу отдельно выхваченных образов и в попытках, по возможности, объективировать свои непосредственные впечатления.

Он на обочине шоссе лежал,
И были смежены его ресницы,
И падали на тени под глазами,
Со стороны казалось: он заснул.

Но вот его спина (а мы перенесли
Его, тяжелого, немного в сторону, поскольку
Он на шоссе мешал движению колонн),
Так вот, его спина была кровавой тряпкой.

---

[33] Там же, стр. 307.
[34] Цит. по: «Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945». Hrsg. von H. Bender. Darmstadt, 1961, S. 115.

А вот его рука (мы эту шутку
Не часто вспоминали и забыли),
Так вот, его рука сжимала, точно меч,
Замерзший лошадиный катыш.

Замерзший желтый лошадиный катыш
Сжимала, точно землю или руку,
А может, крест господен. . . — я не знаю.
Мы отнесли его и кинули в сугроб.

«Он беззаботно лежал на обочине»,
пер. В. Корнилова

Впоследствии Хёллерер откажется от непосредственной передачи впечатлений, она будет представляться ему слишком примитивной. Уже в середине 50-х годов Хёллерер становится одним из мэтров современной модернистской поэзии. С 1954 г. он вместе с Гансом Бендером начинает выпускать журнал «Akzente», поощрявший формалистические тенденции в западногерманской поэзии. В 1956 г. Хёллерер выпустил уже упомянутую выше антологию «Транзит», которая должна была представить образцы «современной» поэзии, получившей и свое теоретическое обоснование в предисловии и в «замечаниях на полях», сопровождающих многие стихотворения. Какой же должна была быть «современная» поэзия, согласно Хёллереру? Определяющими для нее являются три черты: а) «момент» или «нанизывание моментов», т. е. моментальные снимки, «вытесняющие медленное указывающее движение», б) «волнообразное движение сверхиндивидуального воспоминания» вместо «застывших каменных химер», в) «игра, которая ничего не хочет значить, кроме как быть самой поверхностью бытия» или «движение продолжения» [35]. Признавая, что «современный» стих еще имеет кое-что общее с традицией экспрессионизма, Хёллерер подчеркивает вместе с тем и его «удаленность от начальной фазы». В современном стихе «центр тяжести переместился на структурный момент» [36].

В докладе «Как возникает стихотворение», прочитанном в 1961 г. в Баварской академии искусств в Мюнхене, Хёллерер на примере анализа собственного стихотворения «Я видел я слышал» приоткрывает свою творческую лабораторию и поясняет основные принципы работы над структурой стиха. Стих, согласно Хёллереру, должен представлять собой «запрятанное сообщение» (versteckte Mitteilung) о какой-нибудь «несуразности» жизни [37]. Если сообщить об этой «несуразности» (Ungelegenheit) на обычном языке, смысл ее до сознания читателя не дойдет — обычный язык слишком затаскан. «Поэтому стихотворение вынуждено *подкрадываться* к тому, что нужно сказать» [38]. «Подкрадываться» с помощью «синтаксиса, ритма, выбора слов, образов, интонации». Какова цель зашифровки стиха, отдаления его от непосредственного объекта изображения? Хёллерер в докладе «Как возникает стихотворение» решительно отрицает какое бы то ни было социальное и общественное предназначение литературы, он считает ложным само противопоставление «чистой поэзии» (poesie pure) и «поэзии ангажированной» (poesie engagée). Какова общественная функция литературы? По Хёллереру, она заключается в том, что нуждающихся в ней читателей «литература будет снова и снова повергать в сомнения, заставлять их трудиться и подвергать все ревизии, и, возможно, все это без всякого видимого результата» [39].

Такова теория. Творческая практика Хёллерера и противоречивее, и многообразнее [40]. Немало у него стихов действительно зашифрован-

[35] «Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte», S. IX—X.
[36] Там же, стр. XV—XVI.
[37] W. Höllerer. Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht. Frankfurt a/M., 1964, S. 88.
[38] «Widerspiel...», S. 39.
[39] W. Höllerer. Gedichte, S. 88—89.
[40] Ему принадлежат также сборники стихотворений: «Вне сезона» («Ausserhalb der Saison», 1967), «Системы. Новые стихотворения» («Systeme. Neue Gedichte», 1969).

ных, как, например, уже упомянутое выше стихотворение «Я видел я слышал»:

Я видел я слышал: ряды, согнувшись, лица,
Свистки и крики — оставь, не вникай,
И пролетел мимо...

Эту первую строфу стихотворения поэт неоднократно перерабатывал, пока не добился наконец удовлетворяющей его зашифрованности и абстрагированности от конкретных «несуразностей». Как указывает сам Хёллерер, в этой строфе сконцентрировано одно из незабываемых для него переживаний военной поры: ему пришлось быть свидетелем зверского расстрела фашистами двадцати греческих заложников в 1943 г.[41] По самому стихотворению об этом невозможно догадаться.

Но вопреки своей теории и отрицанию ангажированного искусства сам Хёллерер обладает даром остро чувствовать общественные «несуразности», и когда он отдается этому дару — получается острая политическая сатира:

КАРДИНАЛЬНЫЕ ПЕРЕМЕНЫ

Постепенно
меняется все.
Перемены
происходят в стране.
Изнутри,
вовне.
Этот уполз,
Тот выполз.
Взлетел.
Выпал.
Тот — на свет.
Этот — в тень...
Что ни день,
все течет, все меняется:
одно отменяется,
другое вменяется.

Любой прочтите газетный очерк:
ломают слог,
изменяют почерк.
И это всё — в интересах нации!

На сцене меняются декорации.
Того дипломата — в отставку,
под лавку,
а этому, видно,
назначат прибавку.
Разброду на смену
идет коалиция.

И только одно неизменно:
полиция!

Пер. Л. Гинзбурга

Одним из наиболее плодовитых представителей модернизма в западногерманской поэзии 50—60-х годов был Хельмут Хайсенбюттель (Helmut Heissenbüttel, род в 1921 г.), выпустивший в 1954 г. свой первый стихотворный сборник «Комбинации» («Kombinationen»), в котором он провозгласил:

Пейзаж больничных сиделок обнаруживает комбинации,
Которые невозможно изобрести.

«Комбинации VII»

Эти строки манифестируют новый поворот формалистических поисков, начало так называемой конкретной поэзии. На первый взгляд в них, казалось бы, заключен отказ от поэтической выдумки и определенный поворот к действительности. Но это только на первый взгляд. Исходя из общего во многом для рассматриваемых здесь поэтов представления о современном мире как лишенном целесообразности бессмысленном хаосе, конкретисты считают, что лучше всего воспроизвести этот хаос можно с помощью комбинаций его отдельных, произвольно извлеченных элементов.

---

[41] Там же, стр. 71—72.

Бессмысленные фразы в ночном дрейфе
настоящие обрывки ночных разговоров в трамвае
голоса надо льдом
опустошенное лицо которое я узнаю
день перед рождеством
ночная земля ночная синь
крылатая перипетия ночи
молочнокоричневая округлость
здесь здесь здесь здесь

Вышеприведенный стих взят из второй книги Хайсенбюттеля «Топографии» («Topographien», 1956). Один из интерпретаторов этого стихотворения поэт Вольфганг Вейраух (Wolfgang Weyrauch, род. в 1907 г.) считает, что это — одно из тех произведений литературы, которые способствуют «уменьшению зла и увеличению добра»[42]. В послесловии к своим «экспедициям» в современную поэзию В. Вейраух считает современную поэзию формой предупреждения, формой напоминания о неких опасностях, таящихся в прошлом, настоящем и будущем. Действительно, какую-то тревогу и предупреждение о какой-то опасности можно уловить в вышеприведенном стихотворении Хайсенбюттеля. Но это предупреждение и напоминание вообще, без адреса, откуда опасность грозит и как ее предотвратить, без какой бы то ни было социально-исторической конкретизации этой опасности. Вайраух считает, что опасность эта извечна и стихотворение Хайсенбюттеля и хорошо тем, что напоминает людям об их «заточенности» в «первопричинных, неразрешимых, возобновляющихся взаимосвязях»[43].

При всем тяготении к формалистическому новаторству поэзия Хайсенбюттеля все-таки сохраняет некоторые немаловажные связи с литературной традицией[44]; свои попытки отмежеваться от традиций он сам истолковывает лишь как поиск своего языка, попытку «дойти до границы того, что еще невозможно выразить словом»[45]. Тексты же других конкретистов — при всем их различии и разнообразии — носят во многом и в основном формалистический характер. Наибольшей известностью среди них пользуются Ойген Гомрингер (Eugen Gomringer, род. в 1925 г.), Франц Мон (Franz Mon, род. в 1926 г.), а также австрийский поэт Эрнст Яндль (Ernst Jandl, род. в 1926 г.). Конкретисты пытаются поисками всевозможных комбинаций слов, словосочетаний и даже отдельных букв заменить поиски смысла в самой исторической действительности, отказывают поэзии во всякой активной преобразующей роли в жизни и оставляют ей лишь одну возможность: бессмысленную или полуосмысленную фиксацию хаотичных комбинаций слов (или даже отдельных звуков):

черная тайна
рядом с нами
с нами рядом
черная тайна

О. Гомрингер

Формалистические тенденции активно дают о себе знать в поэзии ФРГ в 50-е и в 60-е годы[46]. Однако во второй половине 1950-х годов

---

[42] Цит. послесловие В. Вейрауха к книге: «Expeditionen. Deutsche Lyrik seit 1945». Hrsg. von W. Weyrauch. München, 1959, S. 159.

[43] Там же, стр. 160—161.

[44] Р. Дёль, на наш взгляд, довольно убедительно показывает связи поэзии Хайсенбюттеля с литературной традицией (R. Döhl. Helmut Heissenbüttel.— «Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen...», S. 546—576). Его наблюдения свидетельствуют о том, что искусство, теряющее связь с традицией, теряет и себя как искусство. Новаторство возможно лишь в рамках смены традиций, отталкивания от традиций, но не в смысле полного разрыва с ними.

[45] «Widerspiel...», S. 188.

[46] См., напр.: Е. Головин. Лирика «модерн».— «Иностранная литература», 1964, № 7, стр. 196—205.

постепенно определяется группа поэтов, гораздо ближе связанных с конкретной социальной действительностью ФРГ и — более того — выдвигающих политические и социальные проблемы в центр своего творчества. Рядом с ними сохраняют свое значение и отдельные явления, не укладывающиеся ни в одну из вышерассмотренных групп и течений.

5

На рубеже 1950—1960-х годов достигло своего расцвета поэтическое творчество Марии Луизы Кашниц (Marie Luise Kaschnitz, 1901—1974), обратившей на себя внимание еще в первые послевоенные годы, когда один за другим вышли поэтические сборники «Стихотворения» («Gedichte», 1947, здесь объединены стихи 1928—1946 гг.), «Танец смерти и стихи ко времени» («Totentanz und Gedichte zur Zeit», 1948), а также лирико-драматическая поэма «Танец смерти» («Totentanz», написана в 1944 г., опубликована в 1946, получила заметный резонанс как радиопостановка) [47]. В этих первых книгах в формальном отношении дают о себе знать многие следы литературного ученичества и в то же время уже здесь намечаются такие акценты в осмыслении темы фашизма, войны и послевоенной Германии, которые сделали голос поэтессы различимым среди голосов других поэтов. Не будучи ни сторонницей нацистского режима, ни активной антифашисткой и не претерпев в годы фашизма никаких явных притеснений, Кашниц, может быть, с некоторым запозданием, но все-таки с неумолимой неизбежностью должна была отозваться на события современной ей истории и попытаться осмыслить их. Так и многие жители Третьего рейха всерьез задумались над историей на его развалинах. Развитие поэзии Кашниц с конца 1930-х годов и до начала 1950-х годов по-своему передает чувства и настроения определенной прослойки населения Германии, мечтавшей сохранить моральную чистоту и порядочность в рамках Третьего рейха, причем с опорой если не в прямом смысле на религию, то все-таки на какие-то поддерживаемые христианской религией установки и принципы,— в этом отношении показательны, например, стихотворения «Ковер жизни» («Teppich des Lebens»), «Умей мечтать...» («Sei geübt im Traum»), «Действительность» («Die Wirklichkeit»), в которых как противоядие ужасам времени выдвигаются «вечные истины», «все глубже» осознаваемые поэтессой: «на чаше радость перевесит горе», «корни любви глубже, чем корни ненависти», «будь тверд в надежде... щедр в любви... и все переживешь». В каком-то смысле переходным можно назвать стихотворение «В войну» («Im Kriege»), построенное как успокоительный монолог матери своему родившемуся в войну ребенку. Здесь заимствованные из религиозного обихода символы и сентенции, скорее, оттеняют горе матери, осознающей ужас разразившейся катастрофы. Для понимания последующего развития поэтики Кашниц особенно важен написанный в годы войны сонет «Слова» («Die Worte») — о том, как абстрактно воспринимавшиеся «в беззаботные времена» слова-понятия: «боль», «разлука», «надежда», «страх», «опасность», «любовь» — постепенно «раскрывают свою сущность», наполняются конкретным, «горьким» содержанием. Позднее писательница говорила, что в своем творчестве она стремилась выразить «суровейшую внутреннюю правду» (härteste innere Wahrheit), но, пожалуй, именно развитие ее поэзии с большой наглядностью подтверждает тезис, что субъективная внутренняя правда писателя становится объективной прав-

[47] М. Л. Кашниц родилась в дворянской семье в Эльзасе, в Веймаре и Мюнхене изучала книготорговое дело. В 1925 г. в Риме вышла замуж за барона Гвидо фон Кашниц-Вайнберг (Guido Freiherr von Kaschnitz-Weinberg, ум. в 1958 г.), археолога по профессии, с которым много путешествовала (Италия, Греция, Северная Африка, Турция). Еще до войны выступила с автобиографическими романами «Любовь начинается» («Liebe beginnt», 1933) и «Элисса» («Elissa», 1936). В 1935 г. получила литературную премию журнала «Дама» («Die Dame») за опубликованный в нем стихотворный цикл. В настоящем очерке речь идет лишь о поэзии Кашниц, хотя она постоянно выступала и в других жанрах.

дои художественного произведения в случае совпадения, сближения этих правд, когда субъективная внутренняя правда писателя приобретает характер универсальный, общезначимый. Кашниц достигла этого совпадения не сразу, да и впоследствии ей удавалось это далеко не всегда. В стихах довоенных и военных лет этому препятствует как эпигонская форма, которую она использует (от баллад «веймарского классицизма» до вариаций в духе «бидермайера»), так и отсутствие содержания, сколько-нибудь адекватного национальной трагедии, которую переживал и немецкий народ, и немецкая литература. В частности, в ряде стихотворений военных лет поражает легковесный оптимизм, с которым Кашниц мысленно, в своем сознании преодолевает преходящие ужасы настоящего и с надеждой устремляется в будущее: «упадок и кровавый суд не будут пылать вечно... снова зацветут розы» — для этого нужно только «святым усилием надежды пробудить в себе поток уверенности» — так пишет Кашниц в стихотворении, которое так и называется «Поток уверенности» («Strom der Zuversicht»). Эту легковесную уверенность поэтесса постепенно теряла и взамен обретала подлинную внутреннюю правду.

В поэтическом мире Кашниц во многом сохраняется метафизическое представление о движущих силах истории: в ее мире господствует рок, которому невозможно активно воспрепятствовать, и единственное, что может противопоставить ему человек,— стоицизм, сбережение моральных ценностей. Но в отличие от писателей потерянного поколения, которых фашизм и война лишили всяких надежд на будущее, стоицизм Кашниц, если можно так выразиться, активный и даже оптимистичный.

Начнем сначала
В душах усталых
Свет пробуждать,—

звала она в стихотворении «1943». Кашниц вкладывала в свой призыв лишь морально-этический смысл и лишь с этих позиций оценивала происходящее. И ее лучшие стихи из первых послевоенных сборников сильны не обобщающей оценкой пережитого, а спонтанной передачей непосредственных впечатлений и чувств,— так же, как Кашниц, чувствовали себя многие рядовые немцы Третьего рейха, пережившие войну и особенно финал ее как кошмарный сон, как нашествие грозных, не поддающихся разумному учету метафизических сил. Таковы циклы стихотворений «Большое странствие» и «Возвращение во Франкфурт», где Кашниц, пораженная зрелищем беженцев, разрушенных городов, послевоенных трудностей, находит емкие и выразительные метафоры, передающие состояние растерянности и отчаяния.

Скажи, как это началось,
Как он на тебя смотрел
Своими потухшими глазами,
Город?..

Но в стихотворении «Возвращение во Франкфурт» Кашниц ясно осознает по крайней мере одну очень важную для своего дальнейшего творчества истину — ни руины городов, ни руины душ никто сразу не устранит, с этим придется еще долго жить, и все это еще долго будет бередить и глаза, и душу.

Три последующих поэтических сборника — «Музыка будущего» («Zukunftsmusik», 1950), «Вечный город» («Ewige Stadt», 1952) и «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1957),— условно говоря, посвящены в основном описанию того, что Кашниц видит вокруг себя, что ее вне себя волнует. Определенное смещение акцента с себя, со своих личных переживаний на окружающий мир заметно обогатило возможности ее поэзии. Она начинает с фиксации всего, что ей бросается в глаза — «Вид из окна» («Blick aus dem Fenster»), что она узнает о войне —

«Что знают мертвые» («Was wissen die Toten»), «Пленные» («Die Gefangenen»), что она думает о послевоенной ситуации — «Европа» («Europa»), «Родина» («Heimat»). По форме эти стихи иногда напоминают Уитмена — широтой и протяженностью метафор и... даже оптимизмом возвышенного и торжественного лада. К середине 50-х годов Кашниц, не оставляя интереса к свободным ритмам, читает Брехта и Бенна, знакомится и с творениями поэтов-модернистов. Стих ее (уже в рамках «Новых стихотворений») обретает лаконизм и ясность, временами он будет становиться даже скупым — с середины 50-х годов вполне оправданны слова Кашниц о поисках «суровейшей внутренней правды».

Для «Новых стихотворений» — при всем очевидном отличии их от предшествующих сборников — характерен в целом плюралистский подход к жизни, допускающий и по-своему оправдывающий все происходящее. Кашниц здесь больше всего заботит точная фиксация ею увиденного— как вокруг себя, так и в самой себе. Она в какой-то мере сама уподобляется созданному ей в стихотворении «Хиросима» образу фотографа — «глаза мира», вездесущего наблюдателя, эмоции которого объективированы уже в самом выборе предмета изображения. Но наибольшего художественного эффекта она достигает все-таки тогда, когда в форме лирического монолога описывает свои усложнившиеся и утончившиеся связи с окружающим. И чем больше писательница сосредоточивается на своей главной теме («Я хочу всегда говорить о смерти и о любви»), тем менее ощутимым становится ее плюрализм в истолковании и оценке событий и (как это на первый взгляд ни парадоксально) тем менее становится ощутимой отчетливо заметная раньше односторонность ее взгляда на мир. И дело не только в том, что понятия «любовь» и «смерть» универсальные,— гораздо важнее то, что внутренняя правда писательницы (тот широкий философский, общечеловеческий контекст, в котором она теперь видит свою тему) все чаще становится объективной «художественной правдой». К шедеврам лирики Кашниц можно отнести стихотворения «Ожидание» («Erwartung»), «Дженаццано», («Genazzano»), цикл «Волны Дуная» («Donauwellen») из сборника «Новые стихотворения», равно как и многие стихи из последующих книг: «Твое молчание — мой голос» («Dein Schweigen — meine Stimme», 1962), «Еще одно слово» («Ein Wort weiter», 1965), «Не заклинание» («Kein Zauberspruch», 1972). Сборник «Твое молчание — мой голос», в котором отразились переживания, связанные со смертью мужа, стал заметным явлением западногерманской поэзии: достигнутый Кашниц лаконизм в использовании поэтических средств позволил ей создать свободный лирический монолог на тему «любви и смерти», а тема эта, в свою очередь, вобрала в себя богатый социально-психологический опыт писательницы — от 30-х до 60-х годов.

... Нужно дать отчет — в чем мы виновны:
Вина наша первая: слепота
(Мы не прозрели грядущее).
Вина наша вторая: глухота
(Мы не расслышали предупреждения).
Вина наша третья: немота
(Мы умолчали о том, что нужно было сказать).
Почему?
Мы не хотели потерять друг друга
... Мертвецы бормочут в снежной постели
Не рожденные
В небе качается и пританцовывает
В уборе белом мой траур.

Приведенная выше метафора «в уборе белом мой траур» — один из любимых приемов поздней Кашниц. Из соединения несоединимых на первый взгляд образов возникает емкая метафора («Мы любили без оглядки//В первый последний раз» — стихотворение «Старая тема» —

«Das alte Thema»), по-своему передающая сложную диалектику чувств современного человека. Другой прием, берущий истоки у Гельдерлина и развитый в XX в.,— опускание отдельных слов и целых частей предложения,— за счет этого остающиеся и важнейшие для понимания целого слова получают дополнительную смысловую нагрузку. Кое-чему, не отступая от своих реалистических в целом установок, Кашниц научилась и у литературных модернистов конца 50-х и 60-х годов — опусканию частей слова, усилению смыслонесущей роли служебных частей речи, вариативному повторению слов или звукосочетаний, по смыслу тяготеющих к одному корню. В отличие от ранних периодов творчества, когда различные увлечения поэтессы носили эпигонствующий характер, в своем зрелом творчестве она чрезвычайно осторожна в выборе художественных средств, «заходы в модернизм» у нее в целом редки.

6

Со второй половины 1950-х годов в развитии поэзии ФРГ начинают обнаруживаться тенденции, которые, постепенно усиливаясь, становятся затем определяющими для ее развития в 1960-е, да и в 1970-е годы. И поэты «внутренней эмиграции», и сторонники элитарной концепции поэзии Бенна постепенно утрачивают свои ведущие позиции. С одной стороны, их активно вытесняют модернисты и формалисты (Хайсенбюттель, сторонники «конкретной поэзии» и другие), пытающиеся преодолеть капиталистическую действительность с помощью преодоления привычных норм и форм языка, обслуживающего эту действительность. Наиболее талантливые из них должны были рано или поздно осознать ограниченность такого лингвистического метода критики действительности. С другой стороны, в поэзии ФРГ с большим запозданием, но постепенно начинает восстанавливаться и развиваться в новых условиях почти прерванная традиция социально-критической поэзии периода Веймарской республики. С авансцены текущей литературной жизни эта традиция в Западной Германии была надолго вытеснена, хотя отдельные поэты и продолжали публиковаться. Так, с 1946 г. начали выходить сборники стихотворений Эриха Кестнера (Erich Kästner, 1899—1966). Его стихи выдержаны в простой, легко доступной восприятию реалистической манере, вещи в них называются без обиняков своими именами, их цель — по возможности, способствовать политическому просвещению широких слоев населения.

... Надеялись. Но тщетны все надежды.
Рассудок, видно, насмерть изнемог:
Потомки наши видят мир, как прежде,
Забыв истории нагляднейший урок.
А ведь прошли войну и сами все узнали,
Источники страданий обнажив.
Большую ложь воочью увидали,
Но до сих пор в плену у этой лжи.

«Старик, идущий мимо», 1959

Сильные критическим пафосом, неустанным просветительским призывом к человеческому разуму и к человеческому достоинству, стихи Кестнера в своей позитивной части не выходят за рамки «разумно налаженной» буржуазной демократии. Кестнер, однако, сам всю жизнь был свидетелем того, что «разумно наладить» буржуазную государственную машину невозможно, поэтому в его стихах наряду с острой и в своей основе жизнеутверждающей сатирой есть и ноты горечи, и оттенки пессимизма.

В 1951 г. в ФРГ изданы «Сто стихотворений» («Hundert Gedichte») Б. Брехта — отобранные им самим стихотворения 1919—1950-х годов. Очевидная политическая тенденция стихов Брехта не могла способство-

вать их популярности в Западной Германии в годы, когда главенствующее положение там занимала зашифрованная, отвернутая от политической действительности лирика, но даже тогда не могли пройти бесследно их новаторская сущность, совершенство поэтической формы и их высокий интеллектуальный накал. Когда же в поэзии ФРГ все отчетливее стала обнаруживаться тенденция к «политизации» стиха, к замене традиционного рифмованного стиха верлибром, интерес к поэзии Брехта, естественно, усилился,— даже если этот интерес и был в чем-то вторичным по сравнению с интересом к Брехту-драматургу и социальному мыслителю. И сама оппозиция элитарной и аполитичной концепции поэзии Бенна, с которой в поэзии ФРГ уже во второй половине 1950-х годов выступил Г. М. Энценсбергер, вряд ли была бы возможна без опоры на эстетическую теорию и на политическую практику Брехта [48] — при всем отличии их непосредственно политических взглядов.

Недостаточность господствующих концепций поэзии, суть которых — при всем их различии — заключалась в решительном отрицании близости поэзии и политики, стала ощущаться уже во второй половине 1950-х годов, когда на литературную сцену активно выступили поэты, для которых уже не существовало самого разделения политики и поэзии: Г. М. Энценсбергер [49], Эрих Фрид (Erich Fried, род. в 1921 г.), Петер Рюмкорф (Peter Rühmkorf, род. в 1929 г.), Герд Земмер (Gerd Semmer, 1919—1967), Кристоф Меккель (Christoph Meckel, род. в 1935 г.), Ганс Дитер Хюш (Hanns Dieter Hüsch, род. в 1925 г.), Арно Райнфанк (Arno Reinfrank, род. в 1934 г.). В 1960-е годы к ним присоединились Фолькер фон Тёрне (Volker von Törne, род. в 1934 г.), Дитер Зюверкрюп (Dieter Süverkrüp, род. в 1934 г.), Гюнтер Бруно Фукс (Günter Bruno Fuchs, род. в 1928 г.), Николас Борн (Nicolas Born, род. в 1937 г.), Ф. Х. Делиус (Friedrich Christian Delius, род. в 1943 г.), Петер Шютт (Peter Schütt, род. в 1939 г.), Франц Йозеф Дегенхардт (Franz Joseph Degenhardt, род. в 1931 г.), Дитрих Киттнер (Dietrich Kittner, род. в 1935 г.), Гунтрам Веспер (Guntram Vesper, род. в 1941 г.) и другие. Ряды поэтов, для которых социальная и политическая проблематика является основополагающей, продолжали расти и на рубеже 1960—1970-х годов, да и в 70-е годы: стоит упомянуть хотя бы Петера Майвальда (Peter Maiwald, род. в 1946 г.) и Уве Тимма (Uwe Timm, род. в 1940 г.).

Однако при всей очевидной общности вышеперечисленных поэтов (заключающейся в их активном стремлении не отдалять поэзию от политики и их гражданской заинтересованности в прогрессивном общеполитическом курсе ФРГ) их политические и идеологические позиции далеко не однозначны, равно как существенно различаются и их индивидуальные художественные манеры и принципы. И диапазон здесь достаточно широк. Если — при всем критическом отношении к социальной действительности ФРГ — у Энценсбергера можно расслышать и отдельные антикоммунистические нотки, то Петер Шютт [50] исходит в своем творчестве из коммунистических убеждений и веры в правоту дела стран социализма. Если в поэзии К. Меккеля отчетливо прослеживаются, с одной стороны, связи с традициями Г. Айха и К. Кролова и, с другой стороны, некоторыми поэтами-романтиками (причем не только немецкими, но, скажем, и американскими), то в политических песнях Д. Зюверкрюпа, Ф. Й. Дегенхардта, скорее, обнаруживаются следы народных баллад и городских уличных песенок (Bänkelsang), широко распространенных в

---

[48] Связь эстетики и поэтики Энценсбергера с Брехтом довольно точно прослежена в работе: O. Knorrich. Hans Magnus Enzensberger.— «Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen...», S. 524—545.

[49] См. главу об Энценсбергере в настоящей книге.

[50] См. вступительную статью к подборке стихов «Из современной политической поэзии ФРГ» («Иностранная литература», 1977, № 9, стр. 96—98). В подборке помещены в переводах Е. Витковского стихи П. Шютта, Д. Киттнера, П. Майвальда, А. Тропмана и Р. Лимперта. См. там же заметку о П. Шютте (стр. 258—259) и указанную там библиографию.

Германии в XVIII—XIX вв., а также более близкие, непосредственные связи с сатирами К. Тухольского и Э. Вайнерта.

Близостью к народной песне и к традициям политической лирики К. Тухольского, Э. Кестнера, В. Меринга отличаются многие стихотворения Герда Земмера, остро критиковавшего западногерманскую действительность уже в первые послевоенные годы [51]. Зорким политическим видением социального облика будущей ФРГ отличается уже цикл стихов «Год основания 1949», где поэт мастерски подмечает те черты общественной структуры фашистской Германии, которые в неизменном или почти в неизменном виде наследуются вновь образованным государством.

...Мертва Германия. Но среди нас убийцы.
Виновны мы, но все нам нипочем.
Мы послушанием по-прежнему гордимся,
И рот заткнув, все так же спину гнем.

Ведь главное, чтоб шла в карман зарплата!
А то разинем рот, и выпадет кусок.
Ползем на четвереньках виновато
И дружным хором лаем на восток...

«Политики-реалисты и их конституция», 1949

В 1940—1950-е годы среди литераторов ФРГ лишь единицы мыслили так политически ясно, как коммунист Герд Земмер.

Некоторые стихотворения Земмера стали в 60-е годы популярными «песнями протеста» — их распевали участники политических демонстраций.

Гораздо более сложным является творческий путь Петера Рюмкорфа, в 1960-е годы отчетливо осознавшего никчемность и безопасность для правящих классов протеста, исходящего из лагеря модернистов и формалистов, ибо этот зашифрованный, «лингвистический» протест, понятный лишь небольшой группке посвященных, совершенно недоступен восприятию широкой аудитории и уже поэтому остается «бурей в стакане воды» [52]. Но это теоретическое осознание, хотя и заставило Рюмкорфа поддержать резко антимилитаристскую и антиимпериалистическую позицию Э. Фрида, мало что изменило в арсенале его собственных поэтических принципов, представляющих собой весьма сложный конгломерат из почти органически освоенных различных поэтических традиций и индивидуальных манер (Гельдерлин, Эйхендорф, Гейне) и попыток их пародирования, но не ради литературной пародии, а в надежде передать этим сочетанием подражания и пародии сложный духовный мир современного человека. Основы поэтического мировосприятия сложились у Рюмкорфа еще в 50-е годы, когда он вместе со своим другом Вернером Ригелем [53] (Werner Riegel, 1925—1956) издавал в 1952—1956 гг. журнал «Между войнами. Листки против времени» и вместе с ним же провозгласил себя основоположником «последнего» литературного направления «финизма», упраздняющего все предыдущие «измы». В финизме, провозгласившем в качестве своей идейной основы неизбежную гибель цивилизации в результате грядущей военной катастрофы, по-своему отразился сложный опыт военного, потерянного поколения,— недаром Рюмкорф считал себя продолжателем традиций В. Борхерта в немецкой поэзии и много рабо-

---

[51] Хотя Земмер начал писать еще в годы войны, первый стихотворный сборник его вышел в ГДР (G. Semmer. Die Engel sind müde. Verse und andere Prosa aus dem Schlaraffenland. Berlin, 1959).

[52] См. подробнее: «Denkzettel...», S. 9—10.

[53] В. Ригель, призванный в вермахт, вернулся домой с тяжелым ранением, перебивался случайными заработками. При жизни была издана лишь небольшая книга стихов, написанная совместно с Рюмкорфом: «Пламенные стихи» («Heisse Lyrik», 1956). Посмертно, в 1961 г., были изданы еще две книги: «Стихотворения и проза» («Gedichte und Prosa»), «В противоборстве» («In Konfrontation»).

вать их популярности в Западной Германии в годы, когда главенствующее положение там занимала зашифрованная, отвернутая от политической действительности лирика, но даже тогда не могли пройти бесследно их новаторская сущность, совершенство поэтической формы и их высокий интеллектуальный накал. Когда же в поэзии ФРГ все отчетливее стала обнаруживаться тенденция к «политизации» стиха, к замене традиционного рифмованного стиха верлибром, интерес к поэзии Брехта, естественно, усилился,— даже если этот интерес и был в чем-то вторичным по сравнению с интересом к Брехту-драматургу и социальному мыслителю. И сама оппозиция элитарной и аполитичной концепции поэзии Бенна, с которой в поэзии ФРГ уже во второй половине 1950-х годов выступил Г. М. Энценсбергер, вряд ли была бы возможна без опоры на эстетическую теорию и на политическую практику Брехта [48] — при всем отличии их непосредственно политических взглядов.

Недостаточность господствующих концепций поэзии, суть которых — при всем их различии — заключалась в решительном отрицании близости поэзии и политики, стала ощущаться уже во второй половине 1950-х годов, когда на литературную сцену активно выступили поэты, для которых уже не существовало самого разделения политики и поэзии: Г. М. Энценсбергер [49], Эрих Фрид (Erich Fried, род. в 1921 г.), Петер Рюмкорф (Peter Rühmkorf, род. в 1929 г.), Герд Земмер (Gerd Semmer, 1919—1967), Кристоф Меккель (Christoph Meckel, род. в 1935 г.), Ганс Дитер Хюш (Hanns Dieter Hüsch, род. в 1925 г.), Арно Райнфанк (Arno Reinfrank, род. в 1934 г.). В 1960-е годы к ним присоединились Фолькер фон Тёрне (Volker von Törne, род. в 1934 г.), Дитер Зюверкрюп (Dieter Süverkrüp, род. в 1934 г.), Гюнтер Бруно Фукс (Günter Bruno Fuchs, род. в 1928 г.), Николас Борн (Nicolas Born, род. в 1937 г.), Ф. Х. Делиус (Friedrich Christian Delius, род. в 1943 г.), Петер Шютт (Peter Schütt, род. в 1939 г.), Франц Йозеф Дегенхардт (Franz Joseph Degenhardt, род. в 1931 г.), Дитрих Киттнер (Dietrich Kittner, род. в 1935 г.), Гунтрам Веспер (Guntram Vesper, род. в 1941 г.) и другие. Ряды поэтов, для которых социальная и политическая проблематика является основополагающей, продолжали расти и на рубеже 1960—1970-х годов, да и в 70-е годы: стоит упомянуть хотя бы Петера Майвальда (Peter Maiwald, род. в 1946 г.) и Уве Тимма (Uwe Timm, род. в 1940 г.).

Однако при всей очевидной общности вышеперечисленных поэтов (заключающейся в их активном стремлении не отдалять поэзию от политики и их гражданской заинтересованности в прогрессивном общеполитическом курсе ФРГ) их политические и идеологические позиции далеко не однозначны, равно как существенно различаются и их индивидуальные художественные манеры и принципы. И диапазон здесь достаточно широк. Если — при всем критическом отношении к социальной действительности ФРГ — у Энценсбергера можно расслышать и отдельные антикоммунистические нотки, то Петер Шютт [50] исходит в своем творчестве из коммунистических убеждений и веры в правоту дела стран социализма. Если в поэзии К. Меккеля отчетливо прослеживаются, с одной стороны, связи с традициями Г. Айха и К. Кролова и, с другой стороны, некоторыми поэтами-романтиками (причем не только немецкими, но, скажем, и американскими), то в политических песнях Д. Зюверкрюпа, Ф. Й. Дегенхардта, скорее, обнаруживаются следы народных баллад и городских уличных песенок (Bänkelsang), широко распространенных в

---

[48] Связь эстетики и поэтики Энценсбергера с Брехтом довольно точно прослежена в работе: O. Knorrich. Hans Magnus Enzensberger.— «Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen...», S. 524—545.

[49] См. главу об Энценсбергере в настоящей книге.

[50] См. вступительную статью к подборке стихов «Из современной политической поэзии ФРГ» («Иностранная литература», 1977, № 9, стр. 96—98). В подборке помещены в переводах Е. Витковского стихи П. Шютта, Д. Киттнера, П. Майвальда, А. Тропмана и Р. Лимперта. См. там же заметку о П. Шютте (стр. 258—259) и указанную там библиографию.

Германии в XVIII—XIX вв., а также более близкие, непосредственные связи с сатирами К. Тухольского и Э. Вайнерта.

Близостью к народной песне и к традициям политической лирики К. Тухольского, Э. Кестнера, В. Меринга отличаются многие стихотворения Герда Земмера, остро критиковавшего западногерманскую действительность уже в первые послевоенные годы [51]. Зорким политическим видением социального облика будущей ФРГ отличается уже цикл стихов «Год основания 1949», где поэт мастерски подмечает те черты общественной структуры фашистской Германии, которые в неизменном или почти в неизменном виде наследуются вновь образованным государством.

... Мертва Германия. Но среди нас убийцы.
Виновны мы, но все нам нипочем.
Мы послушанием по-прежнему гордимся,
И рот заткнув, все так же спину гнем.

Ведь главное, чтоб шла в карман зарплата!
А то разинем рот, и выпадет кусок.
Ползем на четвереньках виновато
И дружным хором лаем на восток...

«Политики-реалисты и их конституция», 1949

В 1940—1950-е годы среди литераторов ФРГ лишь единицы мыслили так политически ясно, как коммунист Герд Земмер.

Некоторые стихотворения Земмера стали в 60-е годы популярными «песнями протеста» — их распевали участники политических демонстраций.

Гораздо более сложным является творческий путь Петера Рюмкорфа, в 1960-е годы отчетливо осознавшего никчемность и безопасность для правящих классов протеста, исходящего из лагеря модернистов и формалистов, ибо этот зашифрованный, «лингвистический» протест, понятный лишь небольшой группке посвященных, совершенно недоступен восприятию широкой аудитории и уже поэтому остается «бурей в стакане воды» [52]. Но это теоретическое осознание, хотя и заставило Рюмкорфа поддержать резко антимилитаристскую и антиимпериалистическую позицию Э. Фрида, мало что изменило в арсенале его собственных поэтических принципов, представляющих собой весьма сложный конгломерат из почти органически освоенных различных поэтических традиций и индивидуальных манер (Гельдерлин, Эйхендорф, Гейне) и попыток их пародирования, но не ради литературной пародии, а в надежде передать этим сочетанием подражания и пародии сложный духовный мир современного человека. Основы поэтического мировосприятия сложились у Рюмкорфа еще в 50-е годы, когда он вместе со своим другом Вернером Ригелем [53] (Werner Riegel, 1925—1956) издавал в 1952—1956 гг. журнал «Между войнами. Листки против времени» и вместе с ним же провозгласил себя основоположником «последнего» литературного направления «финизма», упраздняющего все предыдущие «измы». В финизме, провозгласившем в качестве своей идейной основы неизбежную гибель цивилизации в результате грядущей военной катастрофы, по-своему отразился сложный опыт военного, потерянного поколения,— недаром Рюмкорф считал себя продолжателем традиций В. Борхерта в немецкой поэзии и много рабо-

---

[51] Хотя Земмер начал писать еще в годы войны, первый стихотворный сборник его вышел в ГДР (G. Semmer. Die Engel sind müde. Verse und andere Prosa aus dem Schlaraffenland. Berlin, 1959).

[52] См. подробнее: «Denkzettel...», S. 9—10.

[53] В. Ригель, призванный в вермахт, вернулся домой с тяжелым ранением, перебивался случайными заработками. При жизни была издана лишь небольшая книга стихов, написанная совместно с Рюмкорфом: «Пламенные стихи» («Heisse Lyrik», 1956). Посмертно, в 1961 г., были изданы еще две книги: «Стихотворения и проза» («Gedichte und Prosa»), «В противоборстве» («In Konfrontation»).



Петер Рюмкорф читает свои стихи на площади.
Гамбург, 19 августа 1966

тал над изучением его творчества и изданием его рукописного наследия [54]. Трагизм мироощущения В. Борхерта, его антифашизм и антимилитаризм, его определенную политическую прозорливость — все это Рюмкорф действительно отчасти унаследовал, но все-таки кричащий трагизм Борхерта у него смягчен иронией, пародией, художнической уравновешенностью.

... Примешано к голоду зелье
грядущих сытых чудес!
На проблеск любого веселья
падает пепел с небес.
Курит закат краснокожий
трубку мира с видом тупым.
И день, что в мытарствах прожит,
уходит легко, как дым.
Войди же в ночь откровенно!
Мосты за собой сожги!
Надвигается перемена,
в которой не видно ни зги.

«Виды на перемену», пер. В. Куприянова

В процитированных строках передано характерное для поэзии Рюмкорфа «уравновешенное» сочетание надежды и отчаяния, пессимизма и приятия жизни «несмотря ни на что».

Очень богаты и разнообразны связи с литературной традицией в поэзии Кристофа Меккеля, еще в 50-е годы выступившего со сборником стихов «Шапка невидимка» («Tarnkappe», 1956), «Гостиница для луна-

---

[54] «Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten». Hamburg, 1961. Рюмкорф является также издателем и автором предисловия к книге: W. Borchert. Die traurigen Geranien. Geschichten aus dem Nachlass. Hamburg, 1962.



Кристоф Меккель — поэт и график.
Гравюра «Море», 1965

тиков» («Hotel für Schlafwandler», 1958), «Туманный рог» («Nebelhörner», 1959). В его мироощущении, как и у Рюмкорфа, отчетливо прослеживаются трагические черты, и трагизм этот не растворяется в сатире и пародии:

Вся в лохмотьях — заплата пришита к заплате —
смотрит в зеркало неба моя страна,
чуть кокетничая древним своим нарядом...
Я живу здесь, в стране неизбывных слез.
Стены плача — это ее границы.
Здесь живу я, в стране, полюбившей смерть,—
о, искусство гробовщиков украсило недра земные!..

«Гимн», пер. Л. Гинзбурга

Для поэтического мира Меккеля в целом характерно напряжение между двумя крайними полюсами: пессимизмом, постоянно возрождающимся в раздумьях поэта над историей и наблюдениях над современностью, и романтическим растворением в бесконечно многообразных формах бытия. Переходы от одной крайности к другой могут совершаться плавно, но нередко происходят и неожиданно, крайности сталкиваются и оказываются уже не крайностями, а всего лишь двумя ракурсами освещения одного и того же — человеческого бытия. Особенно показательно эта специфическая особенность поэтического мира Меккеля раскрылась в «Балладах Томаса Балкана» («Die Balladen des Thomas Balkan», 1969), первоначально изданных анонимно. Характерна для Меккеля и тяга к сюрреалистическим, фантастическим мотивам и образам, от которой он себя как будто бы сознательно удерживает, заставляя зорче вглядываться в конкретную социальную действительность. Во всяком случае для современного Меккеля характерно осознание высокой общественной значимости поэтического слова, он даже полемически заостряет свои мысли о месте и роли поэзии в обществе:

Стихотворение — это не место для ухода за красотой.
Здесь речь идет о соли, раздражающей раны,
здесь речь идет о смерти, об отравленных словах.
О родинах, напоминающих железные ботинки.
Стихотворение — это не место, где приукрашивается правда...

«Речь о стихотворении»

В середине 50-х годов вступил в западногерманскую поэзию и Гюнтер Бруно Фукс, почти мальчишкой призванный в вермахт и сменивший затем множество профессий. Ныне он профессиональный писатель, график и иллюстратор, живет в Западном Берлине. Уже в первых стихотворных сборниках «Цыганский барабан» («Zigeunertrommel», 1956) и «После обыска» («Nach der Haussuchung», 1957) Г. Б. Фукс заявил о себе как поэт с острым социально-критическим чутьем и самобытным талантом юмориста и сатирика. Его нередко называют «современным потомком вагантов», а также поэтом «с одним плачущим и с одним смеющимся глазом». Г. Б. Фукс любит бурлескную шутку, может очень серьезную, по сути трагическую проблему преподнести в невинно шутливой форме, может из комического на первый взгляд сюжета извлечь отнюдь не шутливую социально-критическую мораль.

СУМАСШЕДШИЙ УМЕР

В зале ожидания,
когда поезда опаздывали,
он рассказывал сказки
из Тысяча-и-одной ночи.
Он никогда не мог
правильно ответить на приветствие.
Когда ему говорили: Добрый день,
он отвечал: Возможно.
Говорят, он очень уважал
собак.
Свою королевскую корону из старой газеты
он всегда дарил детям.
Короткая заметка в местной газете
заканчивалась словами:
В свою последнюю ночь
он в парке вскарабкался на дерево.
Говорят, что он забыл
ухватиться покрепче,
когда обратился к миру
с призывом о мире.

В сборнике «Листки придворного поэта и другие стихотворения» («Blätter eines Hof-Poeten und andere Gedichte») усиливаются элементы конкретно направленной социальной критики, протест против существующей социальной несправедливости, еще язвительнее становятся нападки на привычные клише общественного сознания и мещанство.

С конца 1950-х годов заметное место в прогрессивной поэзии ФРГ играет творчество Эриха Фрида, опубликовавшего свои первые книги стихов в Лондоне, куда он эмигрировал в 1938 г. из Австрии. В послесловии к сборнику «Стихотворения» («Gedichte», 1958) Э. Фрид причисляет себя ко «второму поколению» эмигрантов [55], обозначая тем самым, с одной стороны, свою связь с антифашистской традицией немецких писателей-эмигрантов и, с другой стороны, свое отличие от первого поколения этих писателей (Э. Вайнерт, И. Р. Бехер, Б. Брехт). Это общее состоит в политической направленности поэзии Э. Фрида, в ее обращенности к общественному, социальному и политическому сознанию читателей. Свои

[55] E. Fried. Gedichte. Hamburg, 1958, S. 108—109.

стихи Э. Фрид рассматривает как «предостережения» («Warnungen») [56] против различных форм политической реакции, против различных форм социального зла.

ИГРА СЛОВ

При или пере
годится и то и другое:

Перебраться
и перетянуть по шее
переплыть море
и, может быть, пережить.

При это примерно
это притянуть что-то за уши
быть при ком-то днем
и прижаться к кому-то ночью

Годится и то и другое
Я выбрать могу любое:
Скажу я: перетерпел
или скажу притерпелся?



Эрих Фрид.
Фотография

Особенно большой резонанс получили в ФРГ сборники Э. Фрида «...и Вьетнам и...» («...und Vietnam und...», 1966) и «Освобождение от бегства» («Befreiung von der Flucht», 1968), выход которых совпал с периодом социальных противоречий и массовых выступлений протеста против политики правящих классов. Стихотворения этих сборников имеют более точный политический адрес (разоблачение преступной войны США во Вьетнаме, например), сатира Э. Фрида становится более конкретной и потому более действенной. Развитие поэзии Э. Фрида в этом отношении является показательным для эволюции западногерманской поэзии в 1960-е годы.

7

Оценивая ситуацию, сложившуюся в западногерманской поэзии в 1960-е годы, уже упоминавшийся выше Пионтек констатировал ее отчетливый поворот к действительности, к будничному, к прозе жизни и по содержанию, и по форме. «Совершенство формы по эстетическим канонам ... практически не находит сейчас ни одного сторонника. Размер, рифма, строфа, благозвучие, утонченность — все это уступило место сухому ломкому неотесанному способу выражения... Никто больше не пишет для вечности... Особенное встает не как необычное, но как будничное ... в *одном* пункте все авторы сходятся: без прозы нет поэзии. Только при условии их конфронтации возникает новый стих» [57]. Известный исследователь поэзии ФРГ К. Шуман подчеркивает, что к середине 1960-х годов в поэзии ФРГ отчетливо обозначился новый этап развития, «для которого прежде всего характерны два момента: новое открытие действительности и четкая политическая оценка. Отсюда вытекает и основная особенность стихов: политические стихотворения, дающие критическую оценку общественной жизни в ФРГ» [58]. И действительно, при-

---

[56] E. Fried. Aufforderung zur Unruhe. Ausgewählte Gedichte. München, 1972, S. 1.
[57] Цит. предисловие Г. Пионтека к антологии: «Deutsche Gedichte seit 1960. Gesammelt und eingeleitet von Heinz Piontek». Stuttgart, 1972, S. 5—16.
[58] Цит. предисловие К. Шумана к антологии: «Denkzettel. Politische Lyrik aus der BRD und Westberlin». Leipzig, 1974, S. 10. См. также концептуальную статью:

мерно к середине 60-х годов социально-критическое направление в поэзии ФРГ начинает занимать ведущее, центральное положение. Этому способствовало и крушение легенд об «экономическом чуде», об обществе «народного капитализма» и «всеобщего благоденствия». Всколыхнули западногерманскую общественность такие события, как Аушвицский (Освенцимский) процесс во Франкфурте-на-Майне (1964), усиление позиций неонацистов в некоторых земельных правительствах ФРГ, кампания против войны во Вьетнаме, организованная прогрессивными силами ФРГ и рассчитанная на пробуждение массовой политической активности, и некоторые другие события. В 1968 г. в ФРГ была создана легальная Германская Коммунистическая партия, оказавшая заметное влияние на процесс консолидации прогрессивных общественных сил в стране.

Развитие западногерманской политической поэзии в 60-е годы в целом свидетельствует об усилившемся стремлении многих поэтов к демократизации формы и содержания, к поискам живых творческих контактов с массовой демократической аудиторией. Да и сама актуальная политическая поэзия в ФРГ уже во второй половине 1960-х годов приобрела массовый характер. Усиление интереса к ней определялось обозначенной выше политической и литературной ситуацией, ряды полигических поэтов пополнялись из различных источников. Одним из таких источников стали «Мастерские рабочей литературы», откуда вышли такие поэты, как Артур Тропман (Artur Tropman, род. в 1930 г.), Рихард Лимперт (Richard Limpert, род. в 1922 г.), Йозеф Бюшер (Jozef Büscher, род. в 1918 г.) и другие. Многие пришли в прогрессивную демократическую поэзию ФРГ из рядов студенческого движения 1960-х годов, преодолев его «левацкие» крайности. В эти же годы в ФРГ возродился жанр «политического кабаре», популярный в Веймарской республике, и лучшие представители этого жанра — Киттнер, Зюверкрюп, Дегенхардт, ансамбли «Floh de Cologne» («Кёльнская блоха»), «Die Conrads» («Конрадсы») — с честью продолжают традицию массовой политической агитационной сатиры в современной ФРГ. Боевым органом консолидации передовых демократических сил в стране стал журнал «Кюрбискерн», издаваемый с 1966 г. и публикующий на своих страницах большинство из вышеназванных авторов. Большую работу по консолидации прогрессивно настроенных литераторов проводит и Германская Коммунистическая партия.

* * *

Краткий анализ основных тенденций развития поэзии ФРГ в 1940—1970-х годах показывает, что поэзия, являясь важной составной частью совокупного литературного процесса, развивалась в русле основных закономерностей, определявших историко-литературный процесс в целом, что, однако, не исключало и специфических проблем, вставших перед поэзией как особым типом художественного творчества. По необходимости в настоящей главе пришлось ограничиться диахроническим подходом к изучению поэзии — при таком подходе отчетливее видно, какие именно тенденции на том или ином историческом отрезке времени являются ведущими, в какой последовательности они друг друга сменяют. Но нельзя забывать, что в живом историко-литературном процессе одновременно сосуществуют, противоборствуют и обогащают друг друга различные тенденции и направления, различные линии развития. Эта закономерность распространяется и на развитие поэзии ФРГ в 70-е годы.

H. J. Bernhard. Polarisierung und Differenzierung in der Literatur der BRD.— «Weimarer Beiträge». Berlin, 1972, N 12.

Глава двадцать четвертая

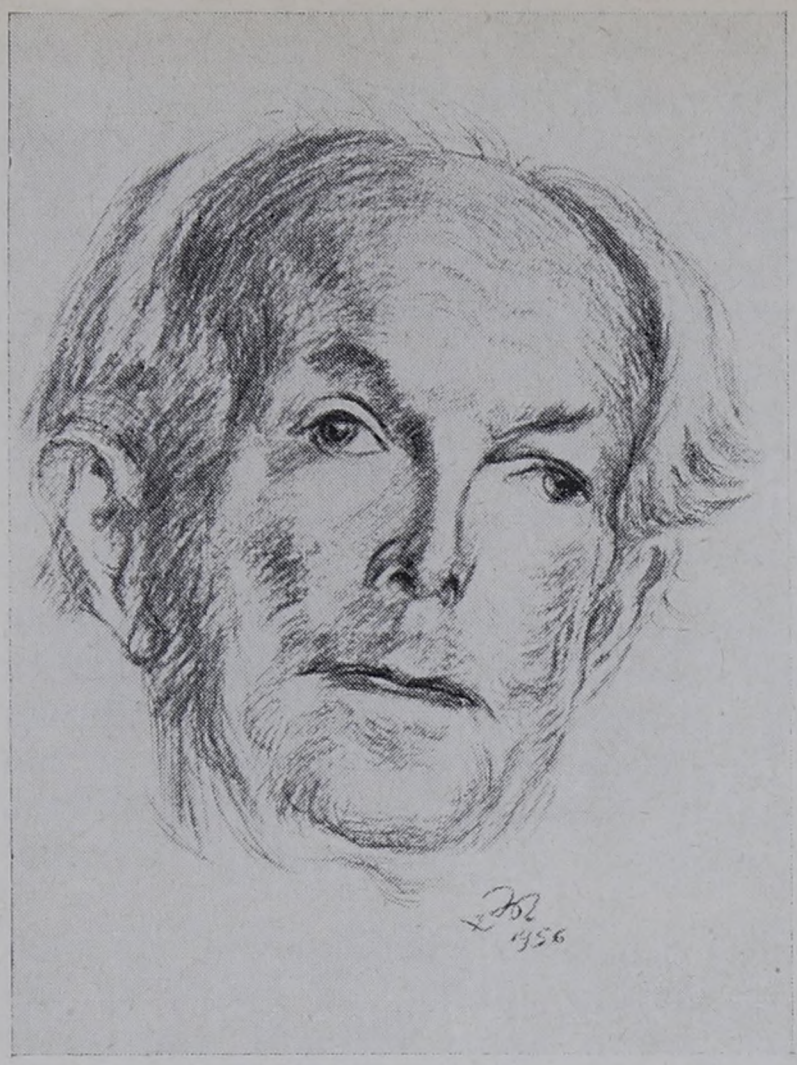
ВИЛЬГЕЛЬМ ЛЕМАН

Обширное творческое наследие Лемана — оно включает в себя поэзию, прозу, эссеистику и переводы — представляет собой удивительно цельный мир идей и образов, чуждый всяких противоречий и дробности. Леман принадлежит к тому редкому типу писателей, чье мировоззрение и чей литературный почерк почти не претерпели за долгие годы сколько-нибудь заметной эволюции для художника, казалось бы, естественной и неизбежной.

Леман родился в девятнадцатом веке и был им сформирован. Из множества философских учений века двадцатого Леман, по существу, не принял ни одного, оставаясь, скорее всего, приверженцем пантеизма гётевской модели. Да и в поэзии, точнее в поэтике своей, он проявил поразительный иммунитет к эстетическим метаниям, потерям и ярким находкам нашего столетия, видя чудесный идеал в античных мифах, скандинавских сагах, строках Новалиса, Гёте, Брентано, Дросте-Гюльсгофф, английских лейкистов, поэтов Джона Донна, Александра Попа и др. «Не тот силен, кто отрицает все влияния, но тот, кто их впитывает и усваивает» [1],— говорил Леман. Наверное, он был единственным писателем своего времени, кто всерьез сочинял пасторали и вел «буколические дневники». Правда, это не значит, что Леман был обособлен от литературного процесса; многие нити связывают его с поэзией Готфрида Бенна, Герхарта Гауптмана, Оскара Лерке, Вернера Бергенгрюна, Элизабет Ланггессер, Карла Кролова и т. д. Но, как справедливо подметил западногерманский литературовед Петер Деметц, лишь «Брехт и Леман являются в современной немецкой поэзии подлинными антагонистами: ... один стремился осмыслить меняющуюся историю, другой — застывшую природу» [2].

В стремлении Лемана «осмыслить застывшую природу» — при всей вторичности этой темы в эпоху, ставившую перед литературой куда более актуальные и настоятельные задачи,— была своя позиция, как творческая, так и социальная. В природе, в живописных ландшафтах, он видел живой шедевр, не понятый и не оцененный людьми символ радости, истинно гармоничного бытия, о котором он так страстно мечтал; в известном смысле он даже противопоставлял природу человечеству, дискредитировавшему себя чудовищными войнами и неслыханной безнравственностью. Однако при этом вряд ли здесь оправданно говорить о мизантропии и скепсисе. Леман был убежден, что человек может и должен слиться с природой, следовать ее изначально мудрым и гуманным законам, и в том, чтобы помочь людям усвоить эту несложную истину, чтобы помочь им взглянуть на природу — и, стало быть, на самое себя — другими глазами, усматривал свою главную художническую цель; недаром свое кредо он формулировал словами Новалиса: «В человеке этого столетия недостаточно внятно, недостаточно властно говорит голос разума и веры — чтобы человек сам ощутил и понял себя, должны заговорить камни, деревья, животные» [3]. Но если мысль Новалиса была весома в XVIII в.,

[1] W. Lehmann. Sämtliche Werke, Bd. 3. Gütersloh, 1962, S. 339.
[2] P. Demetz. Wilhelm Lehmann.— «Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden». Frankfurt a/M., 1973, S. 160.
[3] W. Lehmann. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 166.



Вильгельм Леман.
Рисунок Людвига Мейднера, 1956

то спустя почти полтораста лет человеку, «чтобы ощутить и понять себя», нужно было нечто совсем иное, чем просто голос девственной природы. Постигая в своих произведениях бесконечность мироздания и нравственность «естественного» человека, Леман отказывался вникать в суть главных процессов своего времени — политических, общественных, экономических и идеологических, и именно этот наивно-идеалистический внеисторизм предопределил его творческую судьбу, удостоив его в конечном итоге скромной славы литературного пейзажиста.

Вместе с тем Леман никогда не был отрешенным от жизни эстетом, враждебным всему новому. Напротив, он был в курсе последних событий в искусстве, любил и умел выступать на публичных дискуссиях, писал в газеты прекрасные эссе, поддерживал протесты против атомной бомбы. Ныне имя Лемана в Западной Германии малоизвестно, но не забыто. Его филигранно отшлифованные стихи включаются почти во все антологии современной немецкоязычной поэзии, и в любой энциклопедии по западногерманской литературе можно найти о нем обстоятельную справку.

Заслуга Лемана видится в том, что он, переживший две страшных мировых войны, фашизм, годы глубочайшего духовного кризиса своей страны, не запятнал свою человеческую и писательскую совесть служением силам зла, что после крушения гитлеризма, когда самим немцам немецкая речь казалась навеки скомпрометированной, он был одним из немногих литераторов внутри Германии, которые уберегли родной язык от скверны нацистской лексики. Как никто другой из современных поэтов Леман сумел донести до читателя удивительно светлое и оптимистичное видение природы, сумел поддержать и продолжить идущую от Новалиса и Гёте традицию немецкого пейзажно-философского стихотворения.

1

Биография Вильгельма Лемана (Wilhelm Lehmann, 1882—1968) известна вплоть до мельчайших подробностей. Об этом позаботились не столько исследователи его творчества, сколько он сам. Едва ли не в каждой из своих многочисленных статей он рассказывал о каком-нибудь примечательном эпизоде своей жизни, а в 1952 г. написал большой автобиографический очерк «Жизни трудное начало» («Mühe des Anfangs»), в котором поведал о своих первых двадцати четырех годах. Этот рубеж избран не случайно. «С этого возраста,— объяснял он,— вся моя биография — в моих книгах» [4].

Он родился в городке Пуэрто Кабелло в Венесуэле, куда переселился его отец, любекский коммерсант, чтобы попытать счастья на чужбине. Однако счастья Леманам не было: предприятие отца прогорело, и им пришлось вернуться в Германию, где вскоре отец оставил свою многодетную семью.

---

[4] Цит. по: H. B r u n s. Wilhelm Lehmann. Kiel, 1962, S. 15.

Детство будущего писателя — скромное, но все же не обездоленное — прошло в Вандсбеке, предместье Гамбурга. Он рос под присмотром нервной и деспотичной матери в атмосфере строгого бюргерского благочестия, хотя и нарушаемой семейными трениями; дом был ему чужим, и единственной его отрадой были прогулки в окрестных рощах и полях: только здесь, среди безмолвной природы, он чувствовал себя в мире доброты и совершенства. Пожалуй, кроме природы, он ничем больше и не интересовался, во всяком случае в школе он не проявлял склонностей ни к одной из дисциплин. Даже после окончания гимназии, когда надо было выбирать профессию, у него не было ясного представления, что же должно стать делом его жизни. «Я рано научился ненавидеть казенные учреждения и всей душой тосковал по свободе,— писал он потом о себе. — В смутном поиске будущей профессии я учился в университетах Тюбингена, Страсбурга, Киля и Берлина всему и ничему»[5]. Как бы то ни было, перепробовав естествознание, медицину, философию и филологию, Леман все же вступил на гуманитарную стезю, специализируясь по англистике и германистике. В 1905 г. он защитил диссертацию по языкознанию, но научную деятельность вскоре бросил и стал — поначалу неохотно, лишь ради заработка, но с годами полюбив свою работу,— учителем в гимназиях тихих провинциальных городков на севере Германии. В 1917 г., в разгар первой мировой войны, Леман был призван на фронт и год спустя попал в плен к англичанам. С 1923 по 1947 г., т. е. до выхода на пенсию, он преподавал в гимназии городка Экернферде (Шлезвиг-Гольштиния).

2

В творческой биографии Лемана поистине удивительным является то обстоятельство, что он, известный главным образом как лирик, начал серьезно писать стихи очень поздно — в сорок лет, а свой первый стихотворный сборник «Ответ молчаньем» («Antwort des Schweigens», 1935) выпустил вообще на шестом десятке. Не менее удивительно и то, что, вопреки обычному порядку вещей, Леман пришел к поэзии от прозы, которую, впрочем, тоже стал писать в зрелом возрасте: его первая новелла «Кардениo и Целинда» («Cardenio und Celinde») была напечатана, когда автору исполнилось тридцать. Могло показаться, что Леман готовился к творчеству исподволь, как бы заведомо зная, что впереди его ждет долгая жизнь и потому не следует торопиться. Он и в самом деле долго вызревал — как личность и как писатель, постигая на себе законы человеческого бытия, накапливая эрудицию и незаметно, «про себя» упражняясь со словом, пока в один прекрасный день не взялся за перо, чтобы сразу написать зрелую вещь.

Между тем еще в ранней молодости он проникся скрытым благоговением перед писательской работой, писательским миром, и встречи с Герхартом Гауптманом, Германом Штером (с которым он позднее разошелся, когда тот занял откровенно антисемитскую и профашистскую позицию) и ирландским поэтом Уильямом Батлером Йитсом, его кумиром, к которому он специально отправился в Англию, были для него незабываемыми часами. Но не эти, а другие имена сыграли в его литературной судьбе решающую роль: Мориц Хайман, сотрудник издательства Самуэля Фишера, критик и драматург, и поэт Оскар Лерке, кстати сказать, тоже работавший в этом издательстве.

С Хайманом Леман познакомился в 1901 г. в Берлине, и с тех пор тот стал для него духовным отцом и литературным наставником. У него он научился строгости литературных критериев, научился воспринимать искусство как «торжество материи» и ценить красоту поэтического слова. Как писатель, возможно, не особенно удавшийся, но как редактор, обладавший прекрасным эстетическим чутьем, Хайман распознал в первых

---

[5] Цит. по: H. B r u n s. Wilhelm Lehmann, S. 10.

прозаических опытах Лемана зачатки многообещающего таланта и рекомендовал Фишеру его рукописи к печати. Так увидели свет романы «Иконоборец» («Der Bilderstürmer», 1917) и «Кокон» («Die Schmetterlingspuppe», 1918), замеченные и доброжелательно принятые критикой. В 1921 г. вышел роман «Вайнготт» («Weingott»), за который Леман получил из рук Альфреда Деблина премию имени Клейста (пополам с Робертом Музилем) — самую почетную в Германии тех лет. Однако, несмотря на столь успешное начало, слава Лемана быстро увяла: его прежние романы были вскоре забыты, а для новых — «Перебежчик» («Der Überläufer»), «Шум в провинции» («Der Provinzlärm») и других — не нашлось издателя. Как сказал Леману один издатель, «сейчас людям попросту некогда читать ваши книги» [6].

Для такого отзыва, при всем его цинизме и бестактности, имелись основания: в прозе Лемана не было и намека на какую бы то ни было «массовость», но главное — уж слишком далекими были конфликты и герои его книг от того, чем жила Германия и мир в эти бурные годы.

Проза Лемана носит заметный автобиографический отпечаток. Между персонажами почти всех его произведений ощутима явная перекличка; они, персонажи, в разных вариациях проделывают тот же жизненный путь, что и их создатель: у них безрадостное детство, по профессии они учителя, а в душе поэты, они воевали на фронте, но война для них — лишь эпизод в их многотрудной жизни. Написанные утонченным слогом, не без влияния распространенного в начале века неоромантизма, романы и повести Лемана изобиловали скрытой символикой, смертями и страстями. У героев этих произведений, будь то Эрнст Магерхольд («Иконоборец»), Станислав Лески («Кокон») или Гансвилли Нуха («Перебежчик»), были свои любовные драмы, трагические противоречия с людьми или с самим собою, но всякий раз в конечном итоге они оказывались один на один с природой и именно природа — а не люди — как некий «высший судия» вершила над ними свой правый суд: отнимала дарованную ею жизнь или награждала высшим счастьем — пониманием основ бытия. Познав тяготы и искушения жизни, сходясь в бесконечных спорах, герои Лемана убеждались, что истинный смысл бытия состоит в «радостном согласии» с миром природы, что ничего нельзя требовать от жизни, что надо руководствоваться не химерическими идеями, а просто жить и жить просто, т. е. разумным полезным трудом. С этой точки зрения романы Лемана, как и его повести «Отверженный Йозеф» («Vogelfreier Josef», 1922), «Низвержение на землю» («Der Sturz auf die Erde», 1923) и др., написаны не о людях — о природе, в которой люди являются лишь одним из составляющих ее элементов наряду с деревьями, солнцем, озерами, животными... «По тропе жизни ступают и муравей, и лев,— писал Леман в «Иконоборце».— ... Между муравьем и львом стоит человек, он наделен их силой, и все же он беспомощней их обоих, поскольку он несовершенен. По сравнению с ними он всего лишь одушевленная схема, и над ним смеется даже малюсенький шмель: человек трепещет перед мудростью животных; молитвенно воздевает он руки свои к восходящему солнцу; и ему неведома тайна его рождения и смерти» [7].

Стиль прозы Лемана, пожалуй, точнее всех определил Мориц Хайман, назвав Лемана «Мерлином, который слышит, как растет трава» [8]. Описывая природу, плетя тонкое кружево из всевозможных ботанических и зоологических названий, Леман доходил до самозабвения, до экстаза: длинными периодами, напевной ритмикой фразы, сверхпластичными тропами он создавал уже не прозу — стихотворения в прозе. Чуть ли не на каждой странице можно было встретить пассаж, подобный такому: «Вслед за холодным, даже в самые долгие дни чахлым июнем, дождливым

---

[6] W. Lehmann. Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 456.
[7] W. Lehmann. Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 119.
[8] M. Heimann. Wilhelm Lehmann.— «Gegenwart des Lyrischen. Essays zum Werk Wilhelm Lehmanns». Gütersloh, 1968, S. 58.

июлем пришел вопреки всем ожиданиям крепыш-август. Румянолицый, он так решительно завладел природой, что на проселочных дорогах потрескалась глина. Никто не мог оставаться дома, ибо голубизной цвело небо, жарко дышал ветер, проносясь над заводями, и теплыми шумными брызгами что-то нашептывало море. Прорастали под землею семена, краснели кермеки, на берегах рек жухли травы. Сквозь растрескавшуюся землю, усыпанную острою белою галькой, пробивались ярко-желтые стебли очитка... Вскипал рой маленьких серых мух, они садились на рассохшиеся доски пляжных кабинок, чтобы затем зажужжать вновь, словно голоса духов позднего лета» [9].

Среди первых и наиболее искренних почитателей прозы Лемана был Оскар Лерке, впоследствии его близкий друг. Начинающий писатель и маститый мэтр, член Прусской академии поэтов, они были не только друзьями, но и единомышленниками. «Я читал ему почти все свои крупные прозаические произведения и никогда не встречал более внимательного слушателя, чем он,— писал Леман.— Мою прозу, в особенности раннюю, можно назвать скрытой лирикой. Стремление обозреть всю природу, вплоть до мельчайших организмов, чрезмерная увлеченность метафорами — все это было сродни Лерке. Лишь в начале 20-х годов мне удалось переплавить лиризм моей прозы в стихи... Поскольку я всегда ссылался на мастерство Оскара Лерке, литературная молва выдавала меня за его ученика. С таким же успехом она могла бы сплетничать, что он был моим учеником. Мы учились... друг у друга и обменивались своими работами, как подарками, которые дарят желанному гостю» [10].

Подтверждением этих слов может служить сборник стихов Лерке «Серебряные заросли чертополоха» («Der Silberdistelwald»), посвященный Леману и содержащий в послесловии такое признание: «Первым циклом этого сочинения я обязан твоим книгам. Благодаря тебе я научился замечать Страшный суд, который незаметно вершится у нас на глазах. У тебя я научился понимать, что этот Суд, самый милосердный и самый суровый, какой только можно вообразить... творит Зеленое божество (проще и менее определенно говоря — природа)». Оброненное как бы ненароком, это выражение Лерке — «Зеленое божество» («Der grüne Gott») — стало для Лемана ключевым смыслом всего его дальнейшего творчества, и именно так, словно отвечая на подарок подарком, он назвал свой второй стихотворный сборник, изданный мизерным тиражом в 1942 г. в Берлине. Но по горькой иронии судьбы даже и эти несколько сот экземпляров остались без читателя: весь тираж был уничтожен во время авиационного налета.

3

После разгрома фашизма Леман как поэт пережил второе рождение. Послевоенный сборник «Восторженный прах» («Entzückter Staub», 1946) привлек внимание критики и читателей, среди которых был и Герман Гессе, оставивший такое суждение: «Вильгельм Леман принадлежит, по моему мнению, к не столь частым в сегодняшней немецкой литературе подлинно поэтическим и подлинно лирическим дарованиям. После смерти Оскара Лерке я причисляю его к тем немногим поэтам, которых воспринимаю совершенно серьезно. Его стихам — а это встречается так редко — равно присущи как богатство языка, так и яркость мировосприятия. Среди поэтов, во всяком случае немецких и немецко-швейцарских, преобладают формалисты, которые, хотя и наделены даром лирической выразительности, тем не менее мало индивидуальны и видят мир по-старому. Другие же, и их гораздо меньше, способны оригинально мыслить, но им недостает красоты и естественности стиля. Вильгельм Леман рас-

---

[9] W. Lehmann. Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 126.
[10] W. Lehmann. Freundschaft mit Oskar Loerke.— «Gegenwart des Lyrischen...», S. 48, 53.

полагает и тем, и другим, и, думаю, имя его переживет некоторых сегодняшних знаменитостей» [11].

Леманом стали интересоваться и с удивлением узнавали, что новый автор в действительности уже пожилой человек с большим литературным стажем, к тому же клейстовский лауреат. Последовали переиздания: сперва вновь увидело свет «Зеленое божество» (1948), затем «Ответ молчаньем» (1951). Различными издательствами в ФРГ и в Швейцарии были приняты к печати произведения, написанные еще в 20-х годах и пролежавшие десятилетия в столе: роман «Шум в провинции», новеллы, стихи, эссе. Но Леман жил не только багажом старого; на склоне лет он стал работать с завидной активностью, словно освобождаясь от давящего груза невысказанных мыслей, невыраженных образов. Из-под его пера выходят книги литературно-критических статей: «Гармония движения» («Bewegliche Ordnung», 1947), «Поэзия как бытие» («Dichtung als Dasein», 1956), стихотворные сборники: «Еще не сполна» («Noch nicht genug», 1950), «День-долгожитель» («Überlebender Tag», 1954), «Мои стихи» («Meine Gedichtbücher», 1957), «Прощальное желание» («Abschiedslust», 1962), «Зримое время» («Sichtbare Zeit», 1967) и др.; в газетах и журналах появляется множество его статей и лирических миниатюр.

В начале 50-х годов к Леману пришла известность и официальное признание; он был удостоен нескольких почетных литературных премий, в том числе премий имени Лессинга и имени Шиллера, избран членом четырех западногерманских академий, руководства ПЕН-клуба и даже награжден большим крестом за заслуги. В 1962 г. было выпущено трехтомное собрание сочинений Лемана, что в практике западногерманского книгоиздания доступно лишь писателям, пользующимся самым высоким авторитетом. О Лемане появились в прессе хвалебные рецензии и статьи, среди авторов которых были и такие видные писатели, как Элизабет Ланггессер, Карл Кролов, Герман Казак и др.

Вместе с тем признание Лемана литературными и читательскими кругами было весьма относительным и уж во всяком случае не означало широкой популярности: его читателями были в основном пожилые либеральные интеллектуалы, тогда как, скажем, молодежь видела в нем ретрограда, стихи которого уводили от жгучих проблем современности, таких, как опасность возрождения фашизма или война во Вьетнаме. Петер Рюмкорф утверждал, например, что «несоответствие его концепции «цельного мира» действительным страхам, апатии и духовному кризису раздвоенного индивидуума непроизвольно вызывает насмешку» [12]. В этих словах лемановского оппонента есть доля истины, с той только поправкой, что поэзию Лемана следует воспринимать не как примитивную ханжескую проповедь «благости», но как лирическую *утопию*, один из вариантов фантазии о «красоте, которая спасет мир».

4

Чтобы понять поэтический мир Лемана, полезно обратиться к его работам в области поэтики.

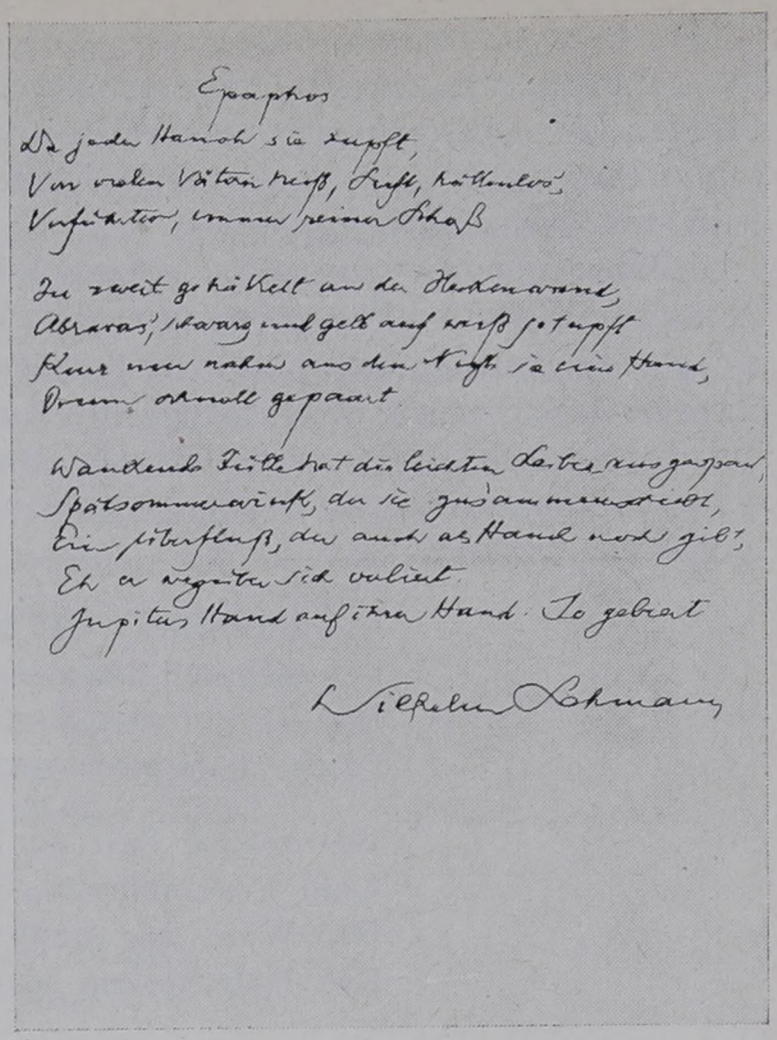
Пожалуй, в литературе ФРГ не было другого лирика, который бы так много написал об искусстве поэтического слова, как Леман. Он считал, что стихи есть некий прекрасный и загадочный феномен, который может быть правильно истолкован лишь поэтом. Он и свои собственные стихи комментировал подробнейшим образом, как бы опасаясь, что большинство читателей поймут его строки поверхностно или превратно.

Но Леман писал о поэзии не только для того, чтобы расшифровывать и популяризировать стихи. Помимо всего прочего, он обожествлял поэзию, был одержим ею, и писать о ней было для него величайшим наслаждением, одним из способов самовыражения, потому он и назвал свой глав-

---

[11] Цит. по: H. B r u n s. Wilhelm Lehmann, S. 72.
[12] P. R ü h m k o r f. Die Jahre, dit ihr kennt. Reinbek, 1972, S. 92.

ный «поэтологический» труд почти на манер богословского трактата — «Поэзия как бытие».



Автограф стихотворения Вильгельма Лемана «Эпафос»

«Поэзия как бытие» невольно вызывает ассоциации с теоретическими работами другого поэта, написанными в те же годы, что и лемановская книга, но появившимися не в ФРГ, а в ГДР. Мы имеем в виду Иоганнеса Р. Бехера. Подобно тому, как Леман-поэт был антагонистом Брехта, так Леман-теоретик был полной противоположностью Бехеру.

В своей ars poetica Леман останавливается на всех основных аспектах поэтического творчества, начиная с роли поэзии в жизни человека и кончая вопросами о том, какая «мирская» профессия подходит поэту и как нужно декламировать стихи. Написанные живым языком, с бесспорной филологической эрудицией и методологической последовательностью (вспомним, Леман был хорошим гимназическим учителем), главы лемановской поэтики создают стройную концепцию, согласно которой исходным моментом поэзии является природа, отождествляющая цельность мира в единстве его основных ипостасей: времен года, дня и ночи, рождения и смерти и т. д. Своими стихами поэт должен утверждать эту цельность, преодолевая существующую дисгармоничность бытия: «в нашем усталом, сложном цивилизованном мире поэзия соединяет то, что разъединяет развитое мышление» [13]. Этого можно достичь не изменяя мир, но осмысляя его. Осмысление дается через созерцание, которое является важнейшим условием творчества, и потому задача художника состоит в том, чтобы старательно собирать «факты природы», т. е. картины вечерних сумерек, очертания березового листа, узоры на крыльях бабочки и т. д. Отсюда — требование конкретности изображаемого: «поэт — хранитель конкретности». В поэзии не место общим понятиям, и долг поэта «не сверлить реальность все новыми абстракциями, но оживлять ее актами бытия». В то же время конкретность поэзии не должна переходить в «ангажированность», для того существует публицистика. Главная же функция поэзии заключается в том, чтобы стихами будить в читателе поэта, чтобы приобщать его к природе — прекрасной вечной цельности, открывая ему тем самым смысл жизни и путь к утешению.

Подлинной поэзии чужд жесткий ясный смысл, главное в ней — поэтическая субстанция, а не прямолинейная идея: «человек пьянеет от вина, а не от бутылочных этикеток». В свою очередь поэтическая субстанция реализуется через язык, поэтому от лирика требуется особая тщательность отделки — рифм, ритма, размера, метафор, ассонансов, аллитераций и т. п.: «форма сама по себе уже есть содержание». Но Леман отрицал иррациональность творческого процесса, превалирующее значение вдохновения, полагая, что поэт прежде всего мастер, мастеровой, труженик и умелец слова. Правда, поэтический труд для него не «добыча радия», а работа ювелира, притом возвышенная и торжественная, недаром он ставил в пример Гайдна, который садился к роялю не иначе как в парадном платье.

---

[13] W. L e h m a n n. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 172.

В теории Лемана большую роль играет мифология, которую он называл «сокровищницей поэтического воображения». Леман понимает мифы как «эпический сколок Земли», «вечно повторяющуюся человеческую ситуацию, вневременную данность», как символ типических состояний человеческого духа.

«Моя поэзия рождена языческой красотой германского севера» [14],— говорил Леман. Его поэтический мир и вправду не только конкретен, но и наряден. С величавой неспешностью и гордостью, словно перевоплотившись в самого бога Пана, поэт осматривает деревья, травы, поля, озера, и даже самая малая пичуга, самый неприметный стебелек радует его глаз совершенством и красотой, побуждая задуматься над магией природы.

Der Maulwurf gräbt hier ungestört,
Von keinem Menschenohr verhört.
Die Disteln samen, Greis an Greis,
Perückenhäupter, grau und weiß.

Wie rötlich Zelt an Zelt sich reckt,
Kein Postenschritt, kein Wer da? schreckt.
Der Wind nur flappt, türein, türaus,
Die Haferhocken baun sein Haus.

Er strich durchs All auf flinken Zehn,
Der Schönheit ins Gesicht zu sehn;
Vom Rosenbusch, schon herbstgedrückt,
Hat er den letzten Duft gepflückt.

Die eigne Brust, der Weltgestalt
Die Lagerstätte, wurde alt.
Der Wind schläft ein, die Luft steht still.
Warte nicht mehr, wer zu dir will.

Doch eh sie, dämmerndes Gezelt,
Schüttere Wand, zusammenfällt,
Kommt Welt noch einmal zu Besuch
Und grüßt sie als ein Wohlgeruch [15].

В названиях стихотворений Лемана так часто встречаются всевозможные ботанические и зоологические наименования, что порой кажется, будто поэту достаточно просто обратить внимание на растение или животное, чтобы запечатлеть его — без какого бы то ни было принципа отбора — в своих строках: «Сорока», «Ночной полет кукушки», «Майник», «Скворцы», «Голос дуба», «Плющ на веранде», «Славка», «Тополиная листва», «Овсянка», «Дикие яблони», «Чайка», «Шершни», «Бузина», «Жизнь плодов» и т. п. Во многих из них вряд ли следует искать какой-

---

[14] Там же, стр. 158, 187, 176—177, 253.
[15] W. L e h m a n n. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 544.

Здесь крот копает в тишине,
здесь глухо все, как в смутном сне,
молчит, что сгорбленный старик,
репей, надев седой парик.

Не тронут тишины густой
ни гул шагов, ни окрик: «Стой!..»
Овсы возводят свой чертог.
И ветер пляшет вдоль дорог.

Ах, он спешит пуститься в путь,
чтоб красоте в лицо взглянуть,
почуять жар горящих лоз,
вдохнуть последний запах роз.

Заветной тишине внемли!
Стареет милый лик земли.
Смолк ветер... В листьях стихла дрожь...
Не жди того, кого ты ждешь.

Но прежде, чем падет она,
земная зыбкая стена,
мир одарить тебя готов
дыханьем всех своих цветов...

Пер. Л. Гинзбурга

либо особый подтекст или символику: здесь все многозначительно и все символично. Но если отвлечься от этой несколько навязчивой многозначительности, то мы увидим просто этюды, элегические зарисовки, выполненные по большей части с несомненным изяществом и динамикой.

Леман воссоздает природу как единый мир веселья, доброты и справедливости, вот почему в его лирике преобладает приподнятый радостный тон — для западногерманской поэзии едва ли не уникальный. Леман нисколько не смущается возвышенно описывать самые тривиальные объекты — бузину, чертополох, песок, морковь, сливы и т. п., ибо они тоже неотделимая часть этого восхитительного мира. Зло и грех начинаются лишь в сфере человеческой. Эта конфронтация двух миров — идиллического вегетативного и ужасного человеческого — отчетливо заметна в стихотворении «На летнем кладбище. Памяти Оскара Лерке»:

Вспорхнула птица... Вновь все стихает...
Могила — в розах — благоухает.
Мир в тишину погрузился весь.
Восстань, воскресни, лежащий здесь!
На синеву эту посмотри.
Пот со лба моего сотри.
Сладостно лето в цветенье своем.
Сладко нам посидеть вдвоем...

Зенитка лает... Сирена воет...
О нет! О нет! Воскресать не стоит.
Жизнь — это подлых убийц торжество!
Уж лучше оставь меня одного.
Уйдя из мира, где смерть и злоба,
Надежней скрыться под крышкой гроба!

Пер. Л. Гинзбурга

Природа в стихах Лемана почти всегда безлюдна и существует вне времени и пространства: Liebeslustig Nähe, Ferne//Ineinander hingegossen — Отдаленность, приближенье//Все в желанном единенье.

Вход в природу, в этот зеленый чертог, открыт лишь героям античных мифов, скандинавских саг, средневекового рыцарского эпоса — Ариэлю, нимфам, Венере, Елене, Орфею, Зевсу, Мерлину, Парцифалю, Кондвирамуру, эльфам, воплощающим различные ипостаси бытия. Природа живет в образах мифов, мифы — в образах природы, природа и миф сливаются воедино.

Silbern blitzt des Schilfes Mähne,
Die in grünen Strängen fällt;
Als die Götter uns besuchten,
Hat ein gleiches Licht gehellt.

Wo sich Meer und Luft berühren,
Stürzt es brünstig auf die See:
Wem vergleich ich die Bewegung?
Jupiter und Danae [16].

Поэзия Лемана не богата тематическим разнообразием, пожалуй, она представляет собой одну последовательную попытку «озвучить» стихами космос природы. Между ранними и поздними строками Лемана вряд ли существует заметное различие, разве что в нюансах, в интонации, в ко-

---

[16] W. Lehmann. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 584.

Свет серебряный струится,
в серебро тростник одет...
Боги на землю являлись,—
тот же с неба лился свет.

Воздух к морю прикоснулся,
волны бурные взвились...
Не Юпитер ли с Данаей
чудодейственно слились?..

Пер. Л. Гинзбурга

торую все более проникают нотки старческой меланхолии. Его стихи по-прежнему акварельны, но в поздней лирике краски становятся чуть контрастнее, резче, не столь разведены водой. Неестественное ликование по поводу совершенства майского жука или крокуса все чаще сменяется стихами, в которых старый человек задумывается о прожитой им жизни, о времени, спутником которого он был, о своем поэтическом труде. Здесь тоже будут ботанические и мифологические реминисценции, но теперь они перестают быть данью формотворчеству, теперь они согреты человеческим чувством, и от этого стихи становятся содержательнее, лиричнее.

...В 1961 г. западногерманский литератор Хорст Бинек взял у Лемана большое обстоятельное интервью. Среди прочих вопросов об эстетических пристрастиях, о творческой лаборатории поэта, о его отношении к современной поэзии Бинек неожиданно задал и такой: «Если бы явилась добрая фея и захотела бы исполнить три ваших желания, что бы вы пожелали?» Подумав, Леман ответил:

— Чтобы мир утратил страх перед ужасным концом; чтобы меня самого смерть вернула в небытие без особых болей и мучений и чтобы мои стихи надолго остались в памяти людей, хотя бы нескольких человек [17].

Два последних его желания сбылись.

---

[17] H. B i e n e k. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1965, S. 167.

Глава двадцать пятая

НЕЛЛИ ЗАКС

«Страшные переживания, которые привели меня как человека на край смерти и сумасшествия, выучили меня писать. Если бы я не умела писать, я не выжила бы. Писать меня учила смерть. Как могла бы я заняться чем-то другим? Мои метафоры — это мои раны. Лишь отсюда может быть понято написанное мною» — такое признание мы находим в письме Нелли Закс к молодой исследовательнице ее творчества [1].

Это не мелодрама, не игра в трагизм. Нет нужды быть приверженцем старомодного «биографического метода», тщившегося объяснять создания поэтов из обстоятельств их жизни, чтобы принять здесь каждое слово в самом простом и неприкрашенном смысле. Поэзия Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891—1970) — случай исключительный. Поражает уже сам по себе факт необычно позднего расцвета: поэтесса, родившаяся в один год с Иоганнесом Бехером, Иваном Голлем, Осипом Мандельштамом, сверстница поколения экспрессионистов, стала новым именем немецкой поэзии послевоенного периода. Ее первые «настоящие» стихи, которые она могла, наконец, признать своими, были написаны, когда ей было за пятьдесят; вдохновение пришло к ней в 40-е годы, слава — в 60-е. Исток ее творчества — переживание беды, личной, семейной и всеобщей беды, скорбь о замученных в годы гитлеризма. Это придает ее слову редкую весомость и прямоту.

Между тем ее жизнь начиналась как буржуазная идиллия, наделенная красивостью чуть ли не рождественской открытки: тихая, ушедшая в свои мечты девушка играла с ручной ланью в саду на вилле своего отца, преуспевающего берлинского фабриканта еврейского происхождения. Крайняя впечатлительность гнала ее от людей; даже благополучие, окружавшее ее, оборачивалось для нее тем, что она впоследствии назовет «кровоточащей бойней детского страха». Она мечтала о танце как пригодном для нее «языке безмолвия», способе раскрыть свою душу, не оскверняя тишины словом. Круг ее чтения составляли преимущественно немецкие романтики, прежде всего Новалис, а также старые «мудрецы» Индии и Европы от «Бхагавад-Гиты» до Мейстера Экхардта и Якоба Беме; ее любимым историческим персонажем был Франциск Ассизский. Интеллигентское влечение к мистической созерцательности, к символам и тайнам соседствовало в ней с антипатией к любой ортодоксальной религии священников или раввинов. Что до современной ей литературы, то ее Нелли Закс почти не знала. Казалось бы, самоуглубленная, образованная девушка в Германии первой четверти XX в. должна была читать Рильке, но нет, она не читала даже его, и это может служить мерой ее отчуждения от современности. Как-то ей попались стихи Стефана Георге, но она скоро отложила их в сторону (может быть, по своей болезненной чуткости ощутив в его неумолимых ритмах психологические возможности наслаждения жестокостью, реализовавшиеся в немецкой жизни лишь позднее). Своего старшего друга Нелли Закс нашла в шведской литературе: это была Сельма Лагерлеф, переписка с которой ве-

[1] Письмо к Гизеле Дишнер от 12 июля 1966 г. Цит. по: «Das Buch der Nelly Sachs». Hrsg. von B. Holmquist. Frankfurt a/M., 1968, S. 311.

лась на протяжении десятилетий. Вне всякой связи с литературной жизнью эспрессионистских лет возникает тихое словесное рукоделие поэтессы — стихи, пьесы для кукольного театра, сборник «Легенд и рассказов» («Legenden und Erzählungen», 1921). Может быть, за рамки такого рукоделия выходил безвозвратно утраченный стихотворный цикл «Мелюзина», который был уничтожен по настоянию близких, испугавшихся за целость рассудка своей странной родственницы.

Затем пришел 1933 год, как исполнение всех самых страшных снов. Отец Нелли Закс к этому времени умер, она осталась с престарелой матерью, и две беспомощные, непрактичные женщины, в мгновение ока лишившиеся материальной обеспеченности, не изыскали возможностей уехать из Германии, где их ждали каждодневные оскорбления. Болезненно чувствительные, словно обнаженные, нервы писательницы подверглись воздействию такой действительности, которая ломала куда более выносливых людей. Отголосок этих лет — в строках:

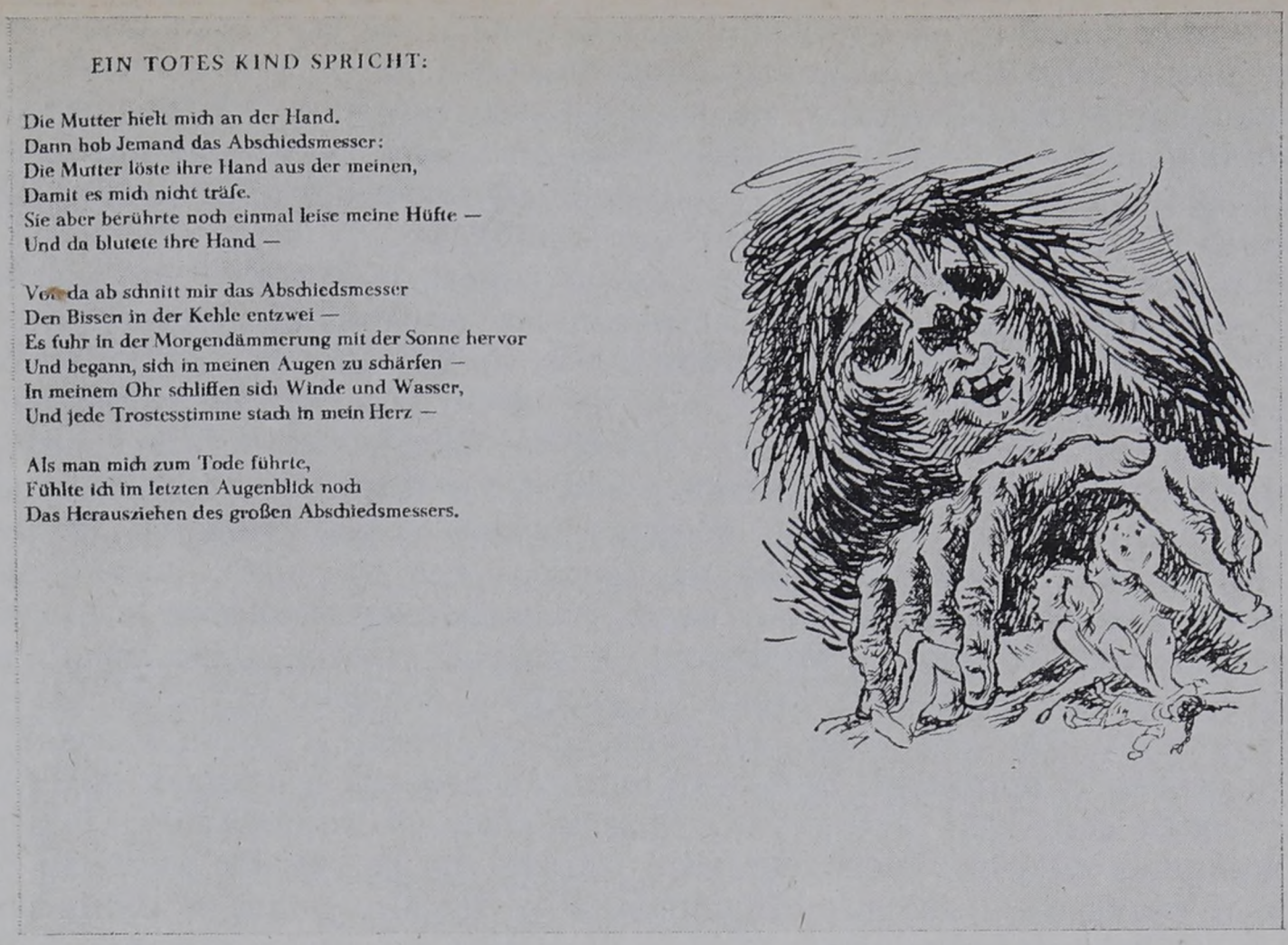
Мы изранены до того,
Что нам кажется смертью,
Если улица вслед нам бросает злое слово [2].

Человек, несчастливую любовь к которому Нелли Закс пронесла через всю свою жизнь, сгинул в одном из гитлеровских лагерей смерти («мертвый жених», образ которого проходит в ряде стихотворений). Ее самое ожидала та же участь. В последнее мгновение она была спасена от физической гибели вмешательством все той же Сельмы Лагерлеф, пустившей в ход все свое влияние. В мае 1940 г. Нелли Закс вместе с матерью разрешено было вылететь в Стокгольм (пожалевший двух женщин чиновник конфиденциально предупредил, что если они отправятся по железной дороге, младшую из них заберут из поезда на границе). Вся остальная семья погибла. Еще десять лет единственным близким человеком оставалась мать; затем умерла и она. Вплоть до своей кончины, наступившей 12 мая 1970 г., Нелли Закс жила в той же стокгольмской квартире, куда ее забросила судьба,— одинокая, старая женщина в чужом городе, потерявшая друзей, родных, родину, обожженная страшным опытом, поставленная на грань безумия.

Но словно взамен всего утраченного ее поэтический голос приобрел неожиданную силу. От неуверенной, необязательной красивости ее прежних литературных опытов не остается и следа; ее сменяет оплаченная страданиями весомость каждого слова и образа, сосредоточенное чувство внутренней правоты. Можно вспомнить по контрасту изречение философа-эссеиста и музыкального теоретика Теодора Адорно, несколько раз повторенное в его трудах: «После Освенцима нельзя писать стихов». В этой сентенции, приобретшей одно время на Западе несколько незаслуженную популярность, выразило себя не слишком глубокое и не слишком великодушное, якобы воюющее с сентиментальностью, а на деле сентиментальное, нервически раздраженное представление как о страдании, так и о стихах; вся поздняя поэзия Нелли Закс (в единстве с древней общечеловеческой традицией поэтического «плача» об общей беде) опровергает Адорно. Для нее, Нелли Закс, именно после Освенцима нельзя было не писать стихов: в личном, очень личном, но и в сверхличном плане стихи были единственной альтернативой неосмысленному, непроясненному, бессловесному страданию — патологии сумасшествия. Ценой ее собственной боли и гибели друзей был добыт какой-то опыт, какое-то знание о предельных возможностях зла, но и добра, и если бы этот опыт остался не закрепленным в поэтических символах, в «знаках на песке» (заглавие одного из сборников Закс), это было бы новой бедой в придачу ко всем прошлым бедам, виной перед памятью погибших. Стихи здесь —

---

[2] Здесь и далее все стихотворные цитаты без указания переводчика даны в переводе автора статьи.



EIN TOTES KIND SPRICHT:

Die Mutter hielt mich an der Hand.
Dann hob Jemand das Abschiedsmesser:
Die Mutter löste ihre Hand aus der meinen,
Damit es mich nicht träfe.
Sie aber berührte noch einmal leise meine Hüfte —
Und da blutete ihre Hand —

Von da ab schnitt mir das Abschiedsmesser
Den Bissen in der Kehle entzwei —
Es fuhr in der Morgendämmerung mit der Sonne hervor
Und begann, sich in meinen Augen zu schärfen —
In meinem Ohr schliffen sich Winde und Wasser,
Und jede Trostesstimme stach in mein Herz —

Als man mich zum Tode führte,
Fühlte ich im letzten Augenblick noch
Das Herausziehen des großen Abschiedsmessers.

Страница из книги стихов Н. Закс «В жилищах смерти».
Художник Р. Штерн. Берлин, 1947

последнее средство самозащиты против жестокой бессмыслицы. Отсюда их необходимость, оборачивающаяся их главным преимуществом. Писательница до последних месяцев своей жизни не могла перестать работать; это не от нее зависело.

Первый послевоенный поэтический сборник Нелли Закс «В жилищах смерти» («In den Wohnungen des Todes») [3] был напечатан в 1947 г. восточноберлинским издательством «Ауфбау» (тогда советская зона оккупации) [4]. За ним последовали публикации в Амстердаме, Лунде, с 1956 г.— в ФРГ. Некоторое время они оставались практически незамеченными. Лишь в начале 60-х годов к писательнице, стоявшей предельно далеко от того, что обычно называют литературной жизнью, пришла наконец ее «беззвучная слава» (выражение Ганса Магнуса Энценсбергера). Ее произведения переводят на различные языки Европы — конечно, на шведский, затем на итальянский, испанский, каталонский, португальский, французский, английский и другие [5]. Длинный ряд литературных премий завершился Нобелевской премией, врученной в день 75-летия Нелли Закс, 10 декабря 1966 г.

Известность не принесла старому, больному человеку ничего, кроме нервного кризиса, воскресившего старые страхи: ей мерещилось, что она снова в западне, в руках ловцов [6]. Не следует искать в этом приступе весьма понятной слабости больше смысла, чем в нем есть; с другой стороны, однако, в сравнении с крайней серьезностью жизненных истоков и задач поэзии Нелли Закс литературный успех и впрямь представляется некоей подменой. Человек пытался силами своего слова раскрыть, передать другим свой опыт боли, поставить перед глазами предостерегаю-

---

[3] Первоначальное авторское заглавие — «Твое тело развеяно дымом по ветру» («Dein Leib im Rauch durch die Luft»).

[4] Другое прижизненное издание лирики Нелли Закс, осуществленное этим же издательством уже в ГДР,— «Landschaft aus Schreien. Ausgewählte Gedichte». Berlin — Weimar, 1966.

[5] Перечень прижизненных переводов в порядке и с датами их опубликования см. в кн.: «Das Buch der Nelly Sachs», S. 430—432.

[6] B. Holmquist. Die Sprache der Sehnsucht.— «Das Buch der Nelly Sachs», S. 62—63.

щие образы палачества и страдания,— и видит, что его слово стало «литературным событием», объектом критического разбора и эстетического восприятия, а современники, по всей видимости, не торопятся принять предостережение и стать правдивее. Едва ли не все искренние поэты время от времени это чувствовали; Блок написал про это стихотворение «Художник» («В жаркое лето и в зиму метельную...»).

Ибо вся зрелая поэзия Нелли Закс в самом деле живет на редкость непосредственной связью с ее выстраданным опытом, объективируя этот опыт, очищая его от всего слишком личного, случайного, непросветленно-нервного, но очень заботясь о том, чтобы не утратить непреложности, присущей ему именно как опыту. Какие-то отклонения от сосредоточенности на главной теме появляются разве что в наиболее поздних стихах писательницы, и это довольно понятно — нельзя же тридцать лет подряд вести один и тот же плач на одной и той же ноте; но это было сопряжено со спадом творческой силы, с появлением невнятиц, с расслаблением логики образов. Разумеется, и возраст Нелли Закс брал свое, кладя конец удивительному позднему расцвету. Но факт остается фактом: ее творчество тем ярче, чем оно ближе по времени к болевой точке годов массовых депортаций. Вероятно, она и останется в истории литературы прежде всего как автор уже упоминавшегося лирического сборника «В жилищах смерти» (посвященного, кстати говоря, «моим мертвым братьям и сестрам»), других сборников 40-х и 50-х годов — «Омрачение звезд» («Sternverdunkelung», 1949), «И никто не знает дальше» («Und niemand weiss weiter», 1957), «Бегство и преображение» («Flucht und Verwandlung», 1959), а также мистериальной драмы «Эли» («Eli»), возникшей еще в 1943—1944 гг. Все эти произведения образуют как бы единый и написанный на одном дыхании реквием — очень цельное выражение и последовательное вникающее прочувствование и продумывание опыта жертв исторического зла.

Речь идет именно об опыте жертв. Чего от Нелли Закс не следует ни ждать, ни требовать, так это образов борьбы, насильственного сопротивления насилию; что отсутствует в ее опыте, отсутствует и в ее поэзии. Такого персонажа, как герой, там нет. Персонажей, собственно, только два — палач и жертва, и у каждого из них есть своя разработанная геральдика метафор, наполняющая до тесноты словесно-образное «пространство» стихотворений: палач — это «охотник», Нимврод какого-то дочеловеческого мира, «рыболов», «садовник смерти», «соглядатай», подкрадывающиеся в тишине «шаги», рожденные для дарения и творящие злодейство «руки», «пальцы»; жертва — это трепещущие «жабры» вытаскиваемой и разрываемой «рыбы», зрячий, но уязвимый «глаз», поющая, но ранимая «гортань» соловья и его способные к полету, но хрупкие «крылья». Эти сквозные символы переходят из одного стихотворения Нелли Закс в другое. Как характерно, что «руки» и «пальцы», эти эмблемы человеческой активности, сопрягаются только с палачеством, между тем как невинность предстает в каждой из этих метафор лишь страдательной, по самой сути обреченной — глаз ослепят, гортань удушат, крылья сломают, жабры будут смертно томиться без воды! «В этом ночном мире,— пытается Нелли Закс отгадать какую-то страшную загадку,— в котором, как кажется, всегда царит тайное равновесие, невинность всегда становится жертвой» [7]. Поэтому особую роль приобретают образы страдания животных — так сказать, чистого страдания, страдания в себе, без вины, без выхода в мысли и слове, голой боли, как бы подвергнутой «феноменологической редукции» (термин Гуссерля). Рядом с изгнанной Геновефой, средневековым символом оклеветанной невинности, и еврейским символом Шехины, страждущего присутствия в мире бога, в том же ряду, что эти образы, но и за ними, глубже них, возникает третий образ, созданный фантазией Нелли Закс:

---

[7] N. Sachs. Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen. Frankfurt a/M., 1962, S. 344.

... И святая звериная мать
со зрячими ранами в голове,
которые не исцелит
память о боге.
В ее радужке все охотники
разожгли
желтые костры страха [8].

И человек в момент совсем безвинного страдания обретает трогательное и возвышающее сходство с животным — печать жертвенности. Еврейский мальчик Эли из одноименной драмы убит немецким солдатом в миг, когда он дует в дудочку, запрокидывая голову назад:

как олени, как лани,
перед тем, как из родника напиться [9].

О гибели любимого человека («мертвого жениха») Нелли Закс размышляет так: перед тем, как его убить, с его ног сорвали обувь, которая была сделана из кожи теленка, некогда живой, потом освежеванной, выделанной, продубленной, так что его агония повторила агонию теленка и слилась с ней.

... Но телячья кожа,
которую лизал когда-то
теплый материнский язык коровы,
прежде, чем ее содрали —
ее содрали еще раз
с твоих ног,
содрали —
о мой любимый! [10]

Для того чтобы с такой сосредоточенной пристальностью смотреть на катастрофу, болезненно и безжалостно задевшую человека в самой писательнице, чтобы настолько отрешиться от всякой личной ущемленности, судороги нервов, жалости к себе самой и увидеть все в широкой перспективе даже не всечеловеческой, а всеприродной, космической солидарности страдающих, нужна, конечно, незаурядная душевная сила. У Нелли Закс, столь беспомощной в жизни, этой особой силы, просыпающейся в слабейшем и всегда апеллирующей к очень важным сторонам человеческой души, было в избытке; и ее поэзия, очень страдательная и жертвенная, совершенно не знающая деятельного героизма, менее всего неврастенична. Выражение силы — великодушие. Дело никогда не сводилось для нее к самодовольно-своекорыстной, хотя бы и оправданной обстоятельствами жалобе: вот что «они» делают с «нами» (скажем, «немцы» — с «евреями», или соответственно «мещане» — с «поэтами», и т. п.). Речь идет о другом, о сути: вот что делают с человеком предавшие в себе человека, извратившие назначение человека (образ рук, рожденных для щедрости и служащих скаредному ремеслу убийства), искривившие ложью смысл человеческих слов:

... о, если бы никто не подразумевал смерть, говоря «жизнь»,
если бы никто не подразумевал кровь, говоря «колыбель»! [11]

Пер. В. Микушевича

По весьма понятным причинам Нелли Закс начала в годы гитлеризма проявлять интерес к традициям еврейской старины, до тех пор ей чуждым и малознакомым. Не она сама настаивала на своем «иудействе» —

---

[8] N. S a c h s. Und niemand weiss weiter. Hamburg — München, 1957, S. 21.
[9] N. S a c h s. Zeichen im Sand.., S. 8.
[10] N. S a c h s. In den Wohnungen des Todes. Berlin, 1947, S. 35.
[11] «Западноевропейская поэзия XX века». М., 1977, стр. 211.

о нем напомнил нацистский режим, и ей оставалось не отрекаться от живых и мертвых товарищей по несчастью. Она открыла для себя «Рассказы о хасидах» талантливого беллетриста и философа Мартина Бубера (Martin Buber, 1878—1965), откуда она черпала идеализированные образы веселого и по-народному глубокомысленного еврейского сектантства XVIII в., ссорившегося с сухой талмудической ортодоксией. Хасиды представлялись ей еврейскими собратьями давно любимого ею Франциска Ассизского, «беднячка» и «скомороха Господнего» из легенд христианского средневековья. Она читала мистический трактат «Зогар», возникший в XIII в. в еврейских кругах Андалузии, и видела в нем параллель темным и дерзновенным сочинениям Якоба Беме, немецкого башмачника XVI—XVII вв., которые тоже с юности входили в ее круг чтения. Националистическая или конфессиональная исключительность была ей чужда. Напротив, на каждом шагу непредвзятый читатель найдет у нее характерную для «богоискательски» настроенного интеллигента симпатию ко всем ересям и антипатию ко всем ортодоксиям. «Ей кажется,— констатирует финский исследователь ее творчества,— что за средневековой мистикой, за плодотворным синкретизмом поздней античности, за христианством и обрядоверием иудаизма она нашла «сияющие корни алкания» [12]. Мы уже видели, как в одном из ее стихотворений Геновефа христианской сказки, Шехина каббалистических умозрений и «святая звериная мать», плод собственного мифотворчества писательницы, образуют один равноправный ряд, символизирующий общечеловеческое страдание. Стоит говорить, собственно, не о специфически «иудейской», но о внеконфессионально-мистической окраске поэзии Нелли Закс. Конечно, отыскиваемый ею выход из безвыходности «тайного равновесия», обрекающего невинность на гибель,— это мистический выход. Она хочет увидеть и принять самое обреченность как «благодать», как соучастие в космической жертве.

... Ты сеешь себя с каждым зерном секунды
в ниву отчаянья.
Из мертвых восстанья
твоих невидимых весен
окунуты в слезы.
Небо полюбило о тебя
разбиваться.
Ты стоишь в благодати [13].

Поэзия Нелли Закс не хочет разжалобить, но она хочет быть расслышанной в своем человеческом смысле, она домогается и требует этого. Однако отчаяние писательницы так велико, что она не надеется, что ее расслышат люди. Отзывчивости, соразмерной масштабам беды, она ждет только от бога, притом от такого бога, каким его мыслили любимые ею мистические авторы старых времен, от таинственной глубины всех вещей, страждущей со всяким и во всяком, кому выпал жертвенный удел. В такой перспективе беда — это не просто беда, но и единственный шанс с необходимостью докричаться до бога (как докричался до него праведный спорщик Иов); катастрофа, вызвавшая поэтический реквием к жизни, и сам этот реквием сливаются в одно окликание. Отсюда значение, которое получает у Нелли Закс символ шофара — ветхозаветного ритуального рога, в который изо всех сил трубят, чтобы бог услышал. В него трубили и в Иерусалимском храме, пока храм этот не был сожжен легионерами Рима в 70 году; известно, что храмовые священники в часы последнего штурма и пожара до последней минуты продолжали свое служение. Шофар, продолжающий звучать среди гибели и над гибелью, превращающий гибель в тайну «расслышанности»,— вот чем хотела бы стать поэзия Нелли Закс (кстати говоря, дудочка, в которую в смертный свой

---

[12] B. Holmquist. Die Sprache der Sehnsucht.— «Das Buch der Nelly Sachs», S. 45.
[13] N. Sachs. Fahrt ins Staublose. Frankfurt a/M., 1961, S. 267.



Нелли Закс 17 октября 1965 г. при выходе из Паулюскирхе во Франкфурте-на-Майне, где ей была вручена Премия мира Союза немецкой книготорговли.

Фотография

час дует мальчик Эли, запрокидывая лицо к небу, конечно, образный эквивалент шофара).

... И некто трубит —
и окрест шофара пылает Храм —
и некто трубит —
и окрест шофара рушится Храм —
но некто трубит —
и окрест шофара покоится прах —
и некто трубит.

Статичность, гипнотизирующая неподвижность образов Нелли Закс, бесспорно, связана с воздействием поэтики старых мистиков. Вычерчиваемые ею словесные эмблемы заставляют вспомнить таинственные чертежи, которые встречаются на страницах старинных изданий Якоба Беме. Ее драмы, подчиняющие действие «действу», ритуализированному жесту и гасящие дифференцированность интонаций в монотонном ритме причитания, могут быть связаны с ее юношеским желанием найти в танце «язык безмолвия» — выразить себя, не выговаривая себя. Одна из ее драм называется «Магический танцор» («Der magische Tänzer», 1959); в конце концов и хасиды не в последнюю очередь заинтересовали ее тем, что связывали экстатическое проникновение в тайны бога с танцем. Ориентация на эстетику «действа» — весьма распространенная тенденция художественного творчества в XX в., и Нелли Закс, столь мало оглядывавшаяся на своих современников, все же была их современницей. Но не

следует забывать о другом, совсем простом объяснении. Немалая доля того, что может показаться мистикой у Закс (как и у Кафки), есть довольно точное воспроизведение житейской прозы, которая была их темой. Бытие людей, которые всей кожей ждут удара, но ничего не могут сделать, чтобы отвести его от себя или приготовиться ответить на него, поневоле «статично», и его странность, нереальность, завороженность может сойти за диковинный ритуал.

В этом смысле ключ ко многим текстам Нелли Закс дает одно ее стихотворение, в котором чуткое, длящееся вслушивание в тишину бесправных людей, изо дня в день, из года в год ожидающих, что за ними придут мучители, описано в метафорах античной обрядности, как подобие гаданий авгуров и гаруспиков по полету птиц и внутренностям заклан-ных животных, как приятие знамений ужаса, вроде кровавого пота на статуе Марса, грозящего бедой. Человек поставлен перед бесчеловечностью, которая не только бессмысленно жестока, но и жестоко бессмысленна, которая силится уничтожить разум человека еще до того, как примется за его тело. Мало сказать, что это смахивает на древний ритуал: речь должна идти о совершенно определенном роде языческого ритуала — о человеческом жертвоприношении. Слову «жертва», метафорически стершемуся в нашем языке, возвращается его нагой первичный смысл. И только заглавие, ясное до дидактичности, до декларативности, всей своей ясностью спорит с этой бессловесной невнятицей.

ПУСТЬ ГОНИМЫЕ
НЕ СТАНУТ ГОНИТЕЛЯМИ

Шаги —
В каких пещерах созвучий
вы таитесь до срока,
чтоб однажды ушам возвестить
подступившую смерть?

Шаги —
Не птичий полет, не утробы жертв,
не потеющий кровью Марс
возвещает нам рок —
только шаги.

Шаги —
Древнее действо об убийце и жертве,
о ловце и ловитве,
о гонителе и гонимом.

Шаги —
они делают время разрывом,
они час обступают волчьими харями,
в крови они беженцу гасят
его бегство.

Шаги —
они числят время вскриками, вздохами,
кровь подступает, готовая хлынуть,
смертный пот по часам они копят.

Шаги палачей
над шагами жертв,
секундная стрелка по кругу Земли —
какою черной Луною движима?
В музыке сфер
где фальшивит их тон?[14]

[14] N. Sachs. Sternverdunkelung. Amsterdam, 1949, S. 28.

Заметим, что упоминание в последних строках пифагорейской гармонии сфер, нарушенной бесчеловечием человека, менее всего случайно; такие вещи говорятся у Нелли Закс не «для красоты». В основе ее символического языка — восходящее к Гельдерлину ви́дение мирового лада, нарушаемого злодейством. Можно вспомнить строки Гельдерлина, описывающие войну:

Как бы стихии древнего Хаоса,
Досель в разладе зыблются помыслы
Больного века, и хладеет
Жизни очаг средь забот постылых [15].

Известно, что для Нелли Закс (как для многих немецких поэтов XX в.) Гельдерлин был самой близкой фигурой в пантеоне классической поэзии. Проникнутые его влиянием образы зла между людьми как «омрачения звезд» или одной из звезд — Земли — вновь и вновь возникают в ее стихах.

Мы звезды, мы звезды,
мы летящий, горящий, поющий прах —
сестра наша Земля стала слепой
между светочами небес...

В соответствии с этим практика повседневного, механического, безличного палачества описывается как превращение самого времени в невремя (потому что у ребенка отнимается будущее, а у старика — прошедшее). Зато природный порядок чередования молодости и старости, жизни и смерти, благой и мудрый для всех, для исказивших его «ловцов» оборачивается карой — и восстановлением попранной правды вещей.

Вы, ловцы,
вытряхивающие прах из обуви мертвых,
завтра станете вы прахом
в обуви тех, кто родится.

Не только строй «космической» символики, но и конкретные особенности поэтической дикции (прежде всего специфическая выделенность слова среди других слов, обеспечиваемая ритмом свободного стиха) сближают поэзию Нелли Закс с гельдерлиновской традицией, укореняя ее в наследии классики. Все, что ею создано, необходимая веха на пути, ведущем от Гельдерлина через Георга Тракля к Паулю Целану — поэту, имевшему с ней немало общего и по обстоятельствам судьбы, и по характеру поэтической культуры, и ушедшему из жизни в том же 1970 г. Стихи, созданные в стокгольмском уединении — закономерная часть широкого историко-литературного процесса.

---

[15] Гельдерлин. Сочинения. М., 1969, стр. 108.

Глава двадцать шестая

ГЮНТЕР АЙХ

Творчеству Гюнтера Айха принадлежит заметное место в литературе ФРГ. Один из наиболее талантливых поэтов послевоенного «призыва», он был также выдающимся мастером радиопьесы — по существу, основоположником и классиком этого жанра.

1

Первые стихотворные опыты Айха (Günter Eich, 1907—1972) относятся еще к дофашистскому времени — в 1927 г. несколько стихотворений было опубликовано в «Антологии новейшей лирики». Гюнтер Айх в то время учился в Лейпцигском университете, в котором изучал китаистику. В дальнейшем он продолжил образование в Париже, на экономическом факультете Сорбонны. По возвращении в 1932 г. в Германию Айх до самого начала второй мировой войны работает на берлинском радио. Затем семь лет фронта, американский плен, возвращение к гражданской жизни, т. е. к литературной деятельности. В 1947 г. Айх уже среди основателей «группы 47». Женившись в 1948 г. на австрийской писательнице Ильзе Айхингер, Айх поселяется в уединенном месте в Верхней Баварии, где сосредоточенно работает над стихотворениями и радиопьесами, а в последние годы жизни — также над прозой.

Гюнтер Айх — лауреат многочисленных литературных премий ФРГ. Среди них важнейшие: премия «группы 47» (1950), премия за радиопьесу общества инвалидов, ослепших на фронте (1952), премия имени Георга Бюхнера (1959), премия имени Шиллера (1968) и др.

Творчество Айха легко поддается периодизации. Она логично вычленена, например, в монографии Г. Ф. Шафрота [1]. Первый период творчества Айха (1927—1945) — это «годы учений» и «годы странствий», давшие трудный опыт военных переживаний. Автор в это время еще только нащупывает свой стиль и жанр. Второй период (1946—1958) — вершина творчества Айха, время обретения уверенного поэтического голоса (одного из самых оригинальных и сильных в поэзии ФРГ), время создания «классических» радиопьес. Третий период (1959—1972) характеризуется нарастанием исторического пессимизма и распадением целостной поэтики (утратой рифмы, мелодии, связности и пр.).

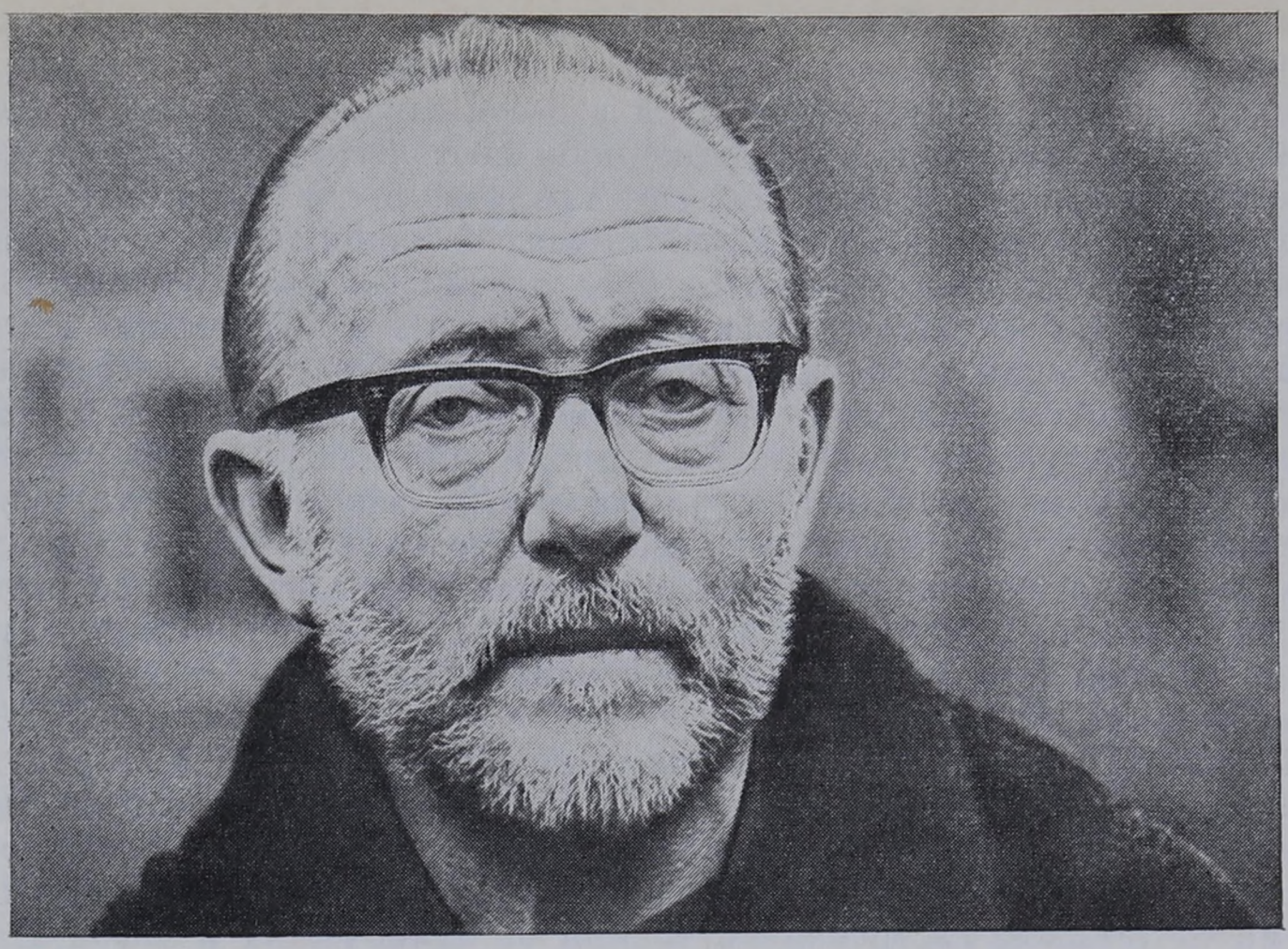
«Я писатель. Это не только профессия, но и обязательство рассматривать мир как язык»[2],— писал о себе Гюнтер Айх. Познание мира через опыты с языком — черта поэзии Айха. В его обширной практике радиодраматурга формальный эксперимент занимает значительно меньшее место.

Экспериментальный характер лирики Айха, однако, вовсе не означает ее легковесности. Айх — поэт чрезвычайно взыскательный. За сорок с лишним лет поэтической деятельности он написал всего около двухсот стихотворений, хотя работал над стихами постоянно. Эти две сотни стихотворений заключены в шести сборниках: «Стихотворения» («Gedichte», 1930), «Отдаленные хутора» («Abgelegene Gehöfte», 1948), «Метро» («Untergrundbahn», 1949), «Послания дождя» («Botschaften des Regens»,

---

[1] H. F. Schafroth. Günter Eich. München, 1976.

[2] G. Eich. Einige Bemerkungen zum Thema «Literatur und Wirklichkeit».— «Akzente», Hf. 3, 1956, S. 313.



Гюнтер Айх.

Фотография, 1969

1955), «К делу» («Zu den Akten», 1964) и «Поводы и каменные сады» («Anlässe und Steingärten», 1966).

Уже первый послевоенный сборник Айха, принесший ему широкий успех,— «Отдаленные хутора» — показал, что его поэзия равно далека как от голой тенденциозности, так и от заумно-эзотеричного экспериментаторства. Формальный эксперимент, поиск новых выразительных средств в лирике не заслоняет здесь проблем действительности, конкретной реальности вполне определенного пространства и времени — послевоенной Германии. Стихотворения, собранные в этом сборнике, представляют собой поэтический аналог получившей более широкое распространение прозе «поколения вернувшихся» — Борхерта или молодого Бёлля с их страстным осуждением войны, ярким личным свидетельством ее ужасов, чувством личной вины и беспомощности. «Где остались товарищи?» — спрашивает Айх о тех, кого навсегда «зарыли в шар земной». Личная боль и память о нелепо погибших близких перерастают у Айха в глубокое религиозное отчаяние, защиту от которого он ищет в пантеистическом слиянии с природой — в традициях романтического поэтического творчества, воспринятых им от своих старших товарищей Оскара Лёрке и Вильгельма Лемана («Ныне я не хочу больше звезд // хочу землю // ее маяту // без вечной жизни и вечного повторения. // Целовать тебя, о пыль, // быть близким траве // преходящее, вот // то, во что теперь верю»).

В послевоенных стихотворениях, отмеченных, помимо названных поэтов, также влиянием Бенна, происходит нарастание трезвой объективной описательности, «инвентаризации», говоря названием одного из наиболее известных стихотворений Айха. Первоначальные субъективные смятения, вызванные переживаниями войны, переходят в строгую «каталогизацию» действительности, при которой, однако, действительность распадается на отдельные, разъединенные, причудливо соотнесенные предметы, что оставляет сильное впечатление неблагополучия и тревоги. В простых перечислениях «уцелевшего» сказывается глубокое экзистенциальное разочарование в возможностях цельной органической жизни.

Выразительно-лаконичная по лексике, на редкость мелодичная лирика Айха 40—50-х годов строится на напряженном соединении апокалиптических мотивов и глубокого философского скептицизма с радостной ве-

рой в человеческую доброту и всепобеждающую силу красоты и любви («В час X я буду все-таки думать, / Что земля была прекрасной...»).

Вслед за Бенном Айх обращается в своей лирике этих лет к «нелирической», не вписанной в традиционную поэтическую обойму действительности. Место роз у него занимает крапива, место соловьев — пауки, место звезд — мокрые телеграфные столбы с общипанными воронами на них. Взятые из столь «низкого» ряда реалии создают жутковатое настроение тревоги, «идиллию страха», как назвал эти поэтические картинки Хорст Оде, один из западногерманских критиков [3]. Их эффектность усугублена тем, что облечены они в классической чеканки стих с традиционной, «культурной» рифмой. Это напряжение между ясной, гармонической формой и тревожным, взбудораженным содержанием подчеркнуто неожиданным столкновением в рифме «высоких» и «низких» реалий, таких, как «Гёльдерлин» и «урин», «небесная голубизна» и «пронзительный визг закалываемой свиньи». Такой лексический контраст внутри внешне гармоничной рифмы делает семантическое поле стиха особенно выразительным и напряженным.

Сборник «Послания дождя» показывает движение Айха в сторону все большего гносеологического скепсиса, особенно заметного, если сравнить вошедшие в сборник стихотворения, которые подверглись переработке, с их вариантами из предыдущих книг. Светлые краски заметно уступают свое место темным, настроения отчаяния от одиночества и «злой заколдованности» мира нарастают. В стихах Айха возникают темы и мотивы Беккета и Ионеско, диктовавших европейскую литературную моду того времени. Одновременно с укреплением абсурдистских тенденций в плане содержания происходит распадение классической формы — отказ от рифмы, мелодии в пользу «открытого», порвавшего с дисциплиной метрики стиха.

Характерным стилевым элементом стихотворений этого периода становится соединение конкретных образов с абстрактными понятиями в форме «метафор родительного падежа» (пример из стихотворения «Изменившийся ландшафт»: «Деревья отчаяния, топкие тропы надежности и заборы бедности»). Захлестывающая лирику абстрактная понятийность размывает четкие контуры лирического героя, сводя его к безликому экзистенциалистскому «оно». Человек постепенно исчезает из поэзии Айха, уступая место алогичному, хаотичному нагромождению предметов, пугающих в своей застывшей статичности.

Этим тенденциям к «абстрактной» лирике суждено было расти в поэзии Айха в 60-е годы. Сборники «К делу» и «Поводы и каменные сады» отмечены темным маньеризмом, редуцированным языком, сохраняющим подчас одни назывные предложения. Случайные «поводы» вытесняют общезначимый смысл; красота (или чаще уродство) случайного сочетания предметов окончательно вытесняет красоту цельного, единого мира. Поздние стихи Айха, варьирующие, в частности, японские мотивы, «примеряющие» традиционно японские поэтические формы в акте экзотированной словесной игры, можно с полным правом назвать словесной икэбаной.

Аналогию поздней лирике Айха представляет собой прозаический сборник «Кроты» («Maulwürfe», 1968), в котором темно-сюрреалистические осколки действительности, запечатленной с помощью сложного, путаного, алогичного языка, пронизаны настроением умирания, смерти, признанием принципиальной непостижимости и неизменности погрязшего во зле мира. Те же мотивы, темы и настроения сохранились в дополнении к «Кротам» — сборнике прозаических «текстов» с причудливым названием «Тибетанец в моем бюро» («Ein Tibeter in meinem Büro», 1970).

---

[3] См.: «Deutsche Literatur der Gegenwart». Hrsg. von D. Weber. Stuttgart, 1976, S. 47.

2

Особое место принадлежит Гюнтеру Айху в истории радиодраматургии. Кто-то назвал его даже «Гомером радиопьесы». Как пишет критик Хорст Оде, «премьеру «Снов» в 1951 г. можно считать днем рождения радиопьесы» [4].

На самом деле первые опыты Айха в области радиодраматургии относятся еще к концу 20-х годов. Немало радиопьес им было создано и в конце 30-х годов, когда он работал редактором на берлинском радио. Однако то были еще вполне наивные, незрелые опыты, к нашему времени совершенно забытые. «Великим десятилетием» радиопьесы стали 50-е годы, местом их особенно бурного расцвета — ФРГ. А бесспорным лидером в освоении жанра суждено было стать Гюнтеру Айху.

На радиопьесах Айха сказалась его первая литературная специальность — поэзия. Его радиотеатр называют поэтическим. При этом имеют в виду не только обилие стихотворных преамбул в его радиопьесах («Сны») и не прямую постановку в радиопьесе вопроса о природе поэтического творчества («Прибой в Сетубале»). Гораздо существеннее другое — особый лаконизм языка, насыщенность диалога метафорами и принцип ассоциативности в построении пьес. Передний — хронологический — план радиопьесы почти всегда сочетается у Айха с переключениями в иное пространство и время, переключениями, убедительно мотивированными поэтической ассоциацией.

Все это показали уже «Сны» («Träume», 1950) — первая радиопьеса Айха, получившая чрезвычайно широкий резонанс. По количеству откликов эту радиопьесу можно сравнить только с радиопьесой Вольфганга Борхерта «На улице перед дверью» (1947). Но если Бекман, герой Борхерта, вызвал широкое сочувствие слушателей, и в своих откликах они идентифицировались с ним, то герои и сама пьеса Айха натолкнулись на всеобщее возмущение. В архиве гамбургского радио до сих пор хранится пленка с записью телефонных звонков, а также толстая пачка писем, в которых слушатели выражали автору свое неодобрение. Чем же так возмутила столь многих радиопьеса Айха?

Тем прежде всего, что этот автор отказывался разделять массовый восторг по поводу первых ростков «экономического чуда», отказывался верить, что все беды человечества позади, настойчиво — с помощью сюрреалистических «ужасов», разыгрывающихся в отдельных эпизодах-«снах»,— добивался от слушателя шока, необходимого, по его мнению, для наиболее полного и адекватного восприятия истины, преподнесенной в заключительных словах радиопьесы: «Не спите, пока распорядители мира заняты своим делом! //Будьте неудобными, будьте песком, а не маслом в механизме мира!»

«Все, что происходит в мире, касается тебя» — эти слова звучат лейтмотивом поэтической преамбулы радиопьесы. «Касались» слушателя все те кошмары, о которых рассказывалось в пяти снах,— картины полного морального распада, нечеловеческой жестокости, видения грядущего самоуничтожения человечества. Воспринятая поначалу как эпатаж, радиопьеса утвердила себя в качестве грозного предупреждения, облеченного в строгую поэтическую форму. Она действительно оказала большое влияние на последующее радиотворчество 50-х годов в западных странах.

Большое место в радиодраматургии Айха 50-х годов занимает тема идентичности, знакомая читателям разных стран мира прежде всего по романам и пьесам швейцарца Макса Фриша.

Вызванный отчуждением распад живого лица на мертвые лики-маски, сменяемые по обстоятельствам, пригодные к бездуховному и бездушному функционированию в мире регламентаций и стандартов, каковой представляет собой современная капиталистическая действительность, муки и безнадежность человека в поисках себя — действительного, истин-

---

[4] «Deutsche Literatur der Gegenwart», S. 52.

ного, не заслоненного такой «маской»,— все это становится предметом изображения во многих радиопьесах Айха. Таковы пьесы «Тигр Юсуф» («Der Tiger Jussuf», 1951), в которой рассказчик, варьируя истории («примеряя их как платья», как говорится у Фриша), пускается на поиски себя, своей «самости» в веренице происходящих с ним метаморфоз; или «Другая и я» («Die Andere und Ich», 1952), где богатой американке Эллен дано прожить часть жизни в образе несчастной Камиллы, так что она затрудняется верно определить свою изначальную, истинную роль; или «Фестианус мученик» («Festianus Märtyrer», 1959), где легендарный мытарь, задавшись вопросом о границах зла в мире, ищет ответ на него в собственной душе и удирает из рая, чтобы обрести свою истинную «легенду»; или, наконец, «Не ходи в Эль-Кувед» («Geh nicht nach El Kuwehd», 1951), где хозяин-купец и его слуга в продолжение истории меняются ролями, ужасаясь неустойчивости социальной роли человека.

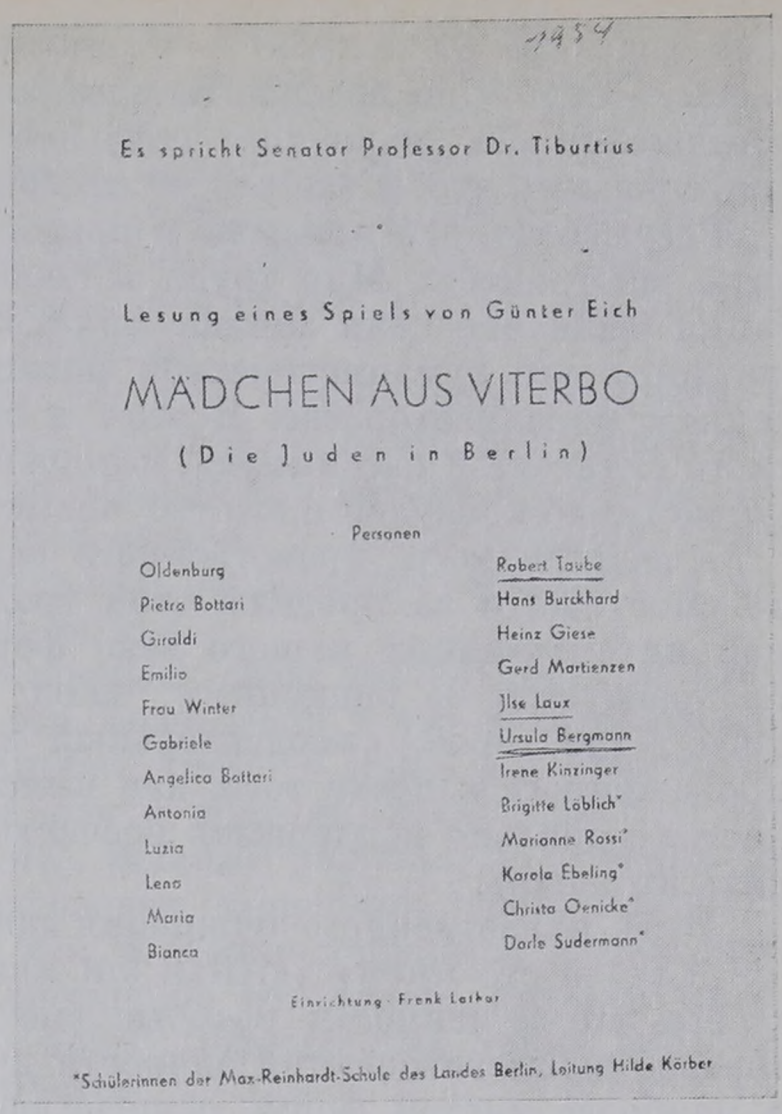
Некий купец возвращается с сокровищами в Дамаск, где его ждет невеста. Встреченный неподалеку от Эль-Куведа нищий предупреждает его, чтобы он не заходил в этот город. Отважный купец действует вопреки предупреждению, в городе его грабят, продают в рабство, он пытается бежать, его ловят и казнят. Все это происходит во сне — во время отдыха в Эль-Куведе. Еще во сне купец размышляет о том, где совершил ошибку, приведшую его к таким печальным последствиям. Ошибкой, устанавливает он, было то, что он последовал за служанкой красавицы, увиденной им на базаре. Едва он проснулся, как явилась служанка той самой красавицы с предложением последовать за ней. Ситуация повторяется вновь — на сей раз наяву. Истины, открывшиеся купцу Мохаллабу во сне, слишком притягательны для него, чтобы он мог отказаться от них наяву. Что же это за истины? Они возникают в разных вариациях в диалогах: «Бодрствующие не видят мира... Я хочу знать, где моя истинная жизнь... В Эль-Куведе я понял, что вел жизнь слишком уверенную в себе, слишком надежную... Многие думают, что смерть — это мгновение. На самом же деле она длится подчас всю жизнь».

Эти истины, изрекаемые купцом-несчастливцем, обозначают собой одновременно ведущие, наиболее устойчивые мотивы зрелой, «классической» радиодраматургии Айха. Излюбленный фабульный стержень его радиопьес держится на неожиданной ситуации, когда при внезапном повороте судьбы человек вдруг оказывается выбитым из седла, теряя привычную уверенность, привычную веру в незыблемость жизни; когда с жизни как бы спадает иллюзорный покров, развеивается сонное марево и глазам человека предстает его подлинное, трагическое существование. Все эти мотивы следует видеть, конечно, в их связи с общим культурно-историческим контекстом духовной ситуации западноевропейских стран послевоенного времени, определенной преобладающим влиянием экзистенциализма и его проблематики. Проблемы одиночества и смерти, вырастающие в их неизбывной трагичности из вполне определенного характера человеческих отношений, вызванного отчуждением личности в капиталистическом обществе, являются главными для всего зрелого творчества Айха. Его философско-эстетическое кредо несет на себе очевидные следы «тиснения» экзистенциалистской печати, однако в отличие от многих своих коллег Айх умел «прятать концы» в своих произведениях; отвлеченные умозрительные схемы нигде не подавляют в нем художника, который в своем творческом акте отправляется не от идеи, но умеет извлечь художественную идею из самой пластически воспроизведенной жизни.

В этом смысле радиопьеса Айха «Девушки из Витербо», например, выгодно отличается от также широко известной радиопьесы «Время невиновных — время виновных» Зигфрида Ленца, носящей откровенно лабораторный характер, который присущ «чисто» экзистенциалистским произведениям.

Радиопьеса «Девушки из Витербо» («Die Mädchen aus Viterbo», 1953) — одна из очевидных вершин творчества Айха. В ней писатель

внес свой вклад в разработку одной из важнейших тем литературы 50-х—60-х годов — темы ответственности и вины за преступления нацизма против человечности. На театре немецкоязычных стран в острых обличительных пьесах не раз бралось под обстрел расистское изуверство немецкого фашизма — достаточно вспомнить «Андорру» Макса Фриша, или «Черного лебедя» Мартина Вальзера, или «Наместника» Рольфа Хоххута. Та же тема становится в свойственной Айху параболической форме в его радиопьесе «Девушки из Витербо».


1954

Es spricht Senator Professor Dr. Tiburtius

Lesung eines Spiels von Günter Eich

MÄDCHEN AUS VITERBO

(Die Juden in Berlin)

Personen

Oldenburg	Robert Taube
Pietro Bottari	Hans Burckhard
Giraldi	Heinz Giese
Emilio	Gerd Martienzen
Frau Winter	Ilse Laux
Gabriele	Ursula Bergmann
Angelica Bottari	Irene Kinzinger
Antonia	Brigitte Löblich*
Luzia	Marianne Rossi*
Lena	Karola Ebeling*
Maria	Christa Oenicke*
Bianca	Dorle Sudermann*

Einrichtung: Frank Lothar

*Schülerinnen der Max-Reinhardt-Schule des Landes Berlin, Leitung Hilde Körber

Г. Айх. «Девушки из Витербо» — программка к публичному чтению в театре «Трибуна».

Западный Берлин, 1954

Радиопьеса Айха — в одном своем временно́м пласте — знакомит с двумя людьми, дедушкой и внучкой, находящимися в добровольном заточении: в течение нескольких лет они прячутся от гестапо в одной из берлинских квартир. Разоблачение грозило бы им, евреям, немедленной гибелью. Айх избирает такой ракурс в передаче этой ситуации, что она мгновенно становится до конца понятной и до боли близкой слушателю. Радиопьеса начинается тревожным шепотом, которым девушка просит проснуться своего деда и прислушаться к шагам на лестнице. Одной-двух реплик оказывается достаточно, чтобы сообщить слушателю максимум информации: количество действующих лиц, их родственные отношения, их эмоциональное состояние — одиночества, затаенности, страха. Потом эта мгновенно возникшая в нашем воображении картина дорисовывается метафорой: Габриэла говорит дедушке, что на обоях в их комнате триста шестьдесят пять полосок, и заявляется: «Я в это не верю. В то, что в году триста шестьдесят пять дней... В году триста шестьдесят пять полосок». Метафора замыкает образ, окончательно дорисовывает настроение безысходности, застоявшегося страха, переросшего в скуку, настроение медленно убивающей тоски по естественной жизни. Затем метафора проясняется во времени и пространстве: опять-таки из немногословных реплик выясняется, что действие происходит в Берлине в октябре 1943 г. Понадобилось всего несколько секунд, чтобы слушатель сам оказался на месте героев, чтобы ему передалось их настроение.

Среди немногочисленных развлечений, оставшихся на долю дедушки и внучки, есть и иллюстрированный журнал, в котором рассказывается история группы школьниц из итальянского города Витербо, приехавших на экскурсию в римские катакомбы и заблудившихся там вместе со своим учителем Батари. В удобный с точки зрения композиции момент действие переносится в иной пространственно-временной план — в римские катакомбы, и затем ведется параллельно, высекая большой смысловой эффект из контраста ситуаций. И в том, и в другом случае люди находятся в вынужденном заточении. И в том, и в другом случае их ищут. И в том, и в другом случае есть шансы, что их найдут. Но если в римских катакомбах такой оборот дела обещает спасение и жизнь, то в берлинской квартире — гибель и смерть. Мир жесток — тот мир, о котором постоянно рассказывает Гюнтер Айх,— хэппи-энд в нем встречается редко. В римских катакомбах людей *не находят* и они погибают. В берлин-

ской квартире их *находят* — и они погибают тоже. Трагическая развязка пьесы — еще одно грозное напоминание Айха о небывалых размерах человеческого зла, явленного недавней историей, и призыв к людям быть бдительными, чтобы это зло не воцарилось вновь на земле.

Разумеется, эти призывы и предостережения слишком общи, расплывчаты, абстрактны. Мир труда и порождаемые им социальные преобразования были вне поля зрения Айха. В этом бесспорная ограниченность и шаткость его гуманистической позиции, плутающей в несколько отвлеченном морализаторстве. В этом и объяснение того социально-исторического скепсиса и пессимизма, который особенно проявился в лирике Айха, но частично коснулся и его творчества для радио.

Идеал личного, нравственного самоусовершенствования — Айх так и не смог выйти за пределы этой традиционной для буржуазно-либеральной интеллигенции нашего века формулы. Этот идеал всего отчетливее проповедуется в радиопьесе «Год Лацертиса» («Das Jahr Lazertis», 1954); где герой, самодеятельный художник, остается в больнице для прокаженных и после того, как выяснилось, что сам он не болен, он надеется морально поддержать несчастных и тем самым хоть немного скрасить им жизнь.

Путь нравственного очищения проходит и купец Хаким в радиопьесе «У Аллаха сто имен» («Allah hat hundert Namen», 1957): жизнь убеждает его, что те ценности, которые даются свободной, доброй и чуткой душе, гораздо выше завоеваний алчности и цинизма. В этой пьесе, может быть, в наиболее чистой форме осуществлена показательная для метода Айха модель: человек солидного в бюргерском смысле существования в один прекрасный момент оказывается выбитым из своей привычно-уютной социальной роли и пускается в пучину неожиданных жизненных испытаний; причем нередко оказывается, что они ему просто приснились. В таком случае действительность сна выступает как скрытая, нереализованная, но возможная действительность, напоминающая о себе в назидательной притче.

Гюнтер Айх — из тех писателей интуитивного склада, которые не только не подчиняют свое творчество каким-либо заранее сформулированным концепциям, но и с большим сомнением относятся к возможностям литературной теории вообще. Его поэтологические высказывания поэтому чрезвычайно скудны, они ограничиваются несколькими интервью и немногочисленными статьями по случаю. Тем не менее свою позицию Айх выразил в них достаточно внятно. Во всяком случае, он не оставил никаких сомнений в сугубо иррациональном характере своего творчества, следующим образом высказавшись по одному из кардинальных вопросов художественного метода — вопроса отношения к действительности: «По моему предположению недовольство действительностью заложено в том, что мы называем временем. То, что мгновение, когда я это говорю, уже принадлежит прошлому, я нахожу абсурдным. Я не в состоянии принимать действительность такой, какой она нам представляется» [5].

Для художественной практики Айха это означает, что действительность представляется не «предпосылкой», а «целью». Искусство, по Айху, перестало быть отражением действительности с тех пор, как «слово и вещь распались» — произошло отчуждение сознания и языка. Современное искусство — это поиск действительности. Это своеобразный «перевод», осуществляемый наощупь, вслепую, в отсутствие оригинала: «Удачный перевод ближе всего подходит к оригиналу — достигает высшего уровня действительности» [6]. Язык художественного произведения обретает магическое значение, он заклинает, завораживает действительность, пытаясь выявить ее скрытые силы и скрытую суть.

Два действия постоянно смешиваются в радиопьесах Айха — реальное и воображаемое. Мечта, сон, марево инобытия помогают точнее вы-

---

[5] G. Eich. Gesammelte Werke, Bd. 4. Frankfurt a/M., 1972, S. 441.
[6] Там же.

явить проблемы и трудности быстротекущей жизни, помогают иной раз найти путь к себе. Таковы судьба донны Катарины из радиопьесы «Прибой в Сетубале» («Die Brandung vor Setubal», 1957), одной из лучших, поэтически совершенных радиопьес Айха. Донна Катарина живет в мире мечтательной влюбленности в Камоэнса. Подобно Дон Кихоту, она пускается на поиски своей мечты — поиски уже умершего поэта. Ее любовь не в силах оживить мертвого, но, как она убеждается в пути, ее любовь нужна оставшимся на земле, живым, близким.

Творчество Айха-радиодраматурга достигло наивысшего расцвета в 50-е годы — «классическое» десятилетие немецкоязычной и мировой радиопьесы. За это время Айхом создано несколько десятков произведений, пятнадцать из которых, собранные впоследствии в одном издании (Зуркамп, 1966), составили костяк устойчивого радиорепертуара ФРГ и относятся к общепризнанной «классике» жанра.

В 60-е годы Айх практически прекращает свою деятельность на этом поприще. Единственная его радиопьеса, возникшая в это десятилетие,— «Просят звонить» («Man bittet zu läuten», 1964) — такой же опыт заумно-формального экспериментаторства, как и поздняя поэзия Айха. Здесь уже нет связного действия и сюжета, «ткань» радиопьесы соткана из хаотичных обрывков телефонных разговоров, монологов героя, выкриков уличных зазывал, различных шумов и т. п. Такая мешанина звуков призвана вызывать, по мысли автора, ощущение тотального кризиса мира, неумолимо идущего навстречу своему концу. Гюнтер Айх, таким образом, уходил из жизни законченным пессимистом.

Во многом это было связано с глубоким разочарованием в характере общественно-политического развития ФРГ в 60-е годы и напряженной международной обстановкой, вызванной прежде всего войной во Вьетнаме и шовинистическим угаром в Китае (как синолог по образованию, Айх всегда с особым пристрастием следил за ходом дел в этой стране, не раз высказывая свою глубокую тревогу по поводу происходящих там событий). Творчество Айха 60-х годов характеризуется значительно большим насыщением его общественно-политическими реалиями современности и все более резким тоном их неприятия. Если в середине 50-х годов, в ту пору, когда социал-демократическая партия Германии еще выступала против ремилитаризации страны и воссоздания армии, Айх высказывал ей в отдельных стихотворениях симпатию («Медленный вальс для СДП»), то уже к концу 50-х годов, в пору «большой коалиции», отношение писателя к политике социал-демократов резко меняется. Речь Айха при получении премии имени Бюхнера (1959) была настолько пропитана взрывчатым политическим материалом, что ее отказалась печатать либеральная «Франкфуртер альгемайне цайтунг», единственный раз нарушив традицию.

С течением лет Айх все больше убеждался в том, что его социальным утопиям не суждено сбыться во все более ожесточавшейся действительности Западной Германии. Одна из последних «инвентаризаций» поэта, содержащая его финальное кредо, звучит малоутешительно:

Вызывают симпатию
Виртуозы глазных операций,
Тайком попивающие
Сестры-сиделки,
Женщины,
Обмывающие трупы, выносящие ночные горшки.
Вызывают антипатию
Модные парикмахеры,
Знатные свадьбы,
Пластинки с записью Брехта,
Реалистическая литература.

Реалистическая литература, таким образом, оказалась среди «лакировщиков» действительности наряду с рекламным буржуазным люксом.

Прорваться к подлинной действительности — действительности человеческого страдания — в состоянии, по мнению позднего Айха, только авангард. Здесь нельзя не увидеть отзвука идей Маркузе и других «новых левых», которым Айх поддался со страстностью куда более молодых писателей и со столь же сомнительными практическими результатами.

Значение Гюнтера Айха, его место в литературе ФРГ большинство западногерманских критиков, о нем писавших (К. Хезельхаус, В. Хёллерер, К. Кролов, Г. Швицке и др.), справедливо связывают с его творчеством 40—50-х годов, т. е. тем временем, когда оно стало поэтической исповедью «поколения вернувшихся» и благодаря редкому соединению острого социального критицизма, глубокой трактовки проблем индивидуальной морали и большой художественной концентрированности произносимого слова сумело обеспечить самостоятельное значение нового жанра — радиопьесы.

Глава двадцать седьмая

КАРЛ КРОЛОВ

Карл Кролов, начавший свой поэтический путь еще в мрачные годы фашистского безвременья, с юности возненавидевший фашизм и войну,— вместе с Вильгельмом Леманом, Гюнтером Айхом, Марией Луизой Каш-ниц — одним из первых после 1945 г. в ФРГ успешно вывел послевоенную немецкую поэзию из дремучих дебрей «нордического» лжеискусства, реакционной националистической идеологии, косного, самодовольного, болотно-удушливого почвенничества, самозванно считавшего себя «солью земли». Благодаря этим поэтам и их талантливым сподвижникам западногерманская поэзия вновь вышла на стрежень европейского литературного развития, приобщилась к его завоеваниям и смогла внести в него свой самобытный вклад.

Взыскательный, признанный мастер чеканного поэтического слова, Карл Кролов с успехом проявил свое дарование и в гражданской поэзии, и в изощренной философской лирике, и в области поэтического пейзажа. Поэт Кролов с самого начала своего пути проникся сознанием глубокой ответственности за настоящее и будущее человечества перед лицом грубого насилия и варварства, за судьбу его культурных ценностей в наше тревожное время. Это и определило основные тенденции его творчества. В то же время Кролов — подобно большинству западногерманских поэтов — не избежал воздействия «чистой эстетики» с ее канонами самоценного слова.

В сложной борьбе этих разноречивых тенденций и протекал тридцатилетний творческий путь Карла Кролова, различные фазы которого обладают четко выраженным качественным своеобразием. Наделенный жадной тягой к новому, Кролов с чрезвычайной взыскательностью постоянно творил «суд над самим собой» (Г. Ибсен). Историю этих поучительных борений поэта — и не только «с самим собой», но и с окружавшим его обществом (ибо Кролов был и мог быть только в оппозиции как к фашистскому «третьему рейху», так и к буржуазной послевоенной Германии «эры Аденауэра», стремившейся приручить этого известного поэта) — нам и предстоит проследить.

1

Карл Кролов (Karl Krolow) родился в 1915 г. в Ганновере, в семье чиновника. Круг его интересов определился рано. Тяга юноши к искусству, его влечение к поэтическим опытам, внимание к истории и любовь к иностранным языкам проявились уже в годы его учебы в Ганноверской гимназии, а затем в университетах Геттингена и западносилезского города Бреслау (ныне город Вроцлав в Польской Народной Республике). В это время Кролов приобрел эрудицию как в области искусства, так и особенно романской филологии, позднее позволившую ему много и успешно переводить стихи испанских и французских поэтов.

В 1943 г. Кролов дебютировал — совместно с начинающим лириком Г. Гауппом — небольшой книгой стихов «Благословенная, добрая жизнь» («Hochgelobtes, gutes Leben»). Хотя книга вышла в гамбургском издательстве Генриха Эллермана, в жестокие годы «третьей империи» пытав-

шемся сохранить известную долю независимости от фашистской идеологии (знаменательно, что там же в 1942 г. дебютировал и совсем юный тогда поэт Франц Фюман),— все же Кролов не считал этот дебют полноценным. Готовя впоследствии свое обширное итоговое «Собрание стихотворений» («Gesammelte Gedichte», 1965), поэт не включил в эту книгу ни одного стихотворения, написанного ранее 1944 г.

Крушение фашистской империи, которое для Кролова не было неожиданностью, тягчайшая разруха послевоенных лет не случайно совпали с мощным (и, может быть, наивысшим) взлетом поэтической энергии Кролова. Его поэзия выходит на простор,— он чувствует, что поэтическое слово, поэтическое утешение необходимо в этот нелегкий час немецкому народу. Запретные мысли, ранее полуосознанно тревожившие поэта, теперь сформляются в цельное, глубоко трагическое по своему складу мировосприятие. Кролов обильно печатается — в журналах, в газетах, в различных антологиях послевоенной поэзии. Одна за другой появляются его книги: «Стихотворения» («Gedichte», 1948), «Тяжкая кара» («Heimsuchung», 1948), «На земле» («Auf Erden», 1949), которые и стали подлинным началом его самостоятельного поэтического пути.

Большой творческой победой Кролова была его книга стихов «Тяжкая кара», бесспорно, ставшая одной из вершин его творчества. Один из критиков по праву утверждал, что в этой книге есть «стихи, с которыми по своему эмоциональному накалу вряд ли могут соперничать его (Кролова.— *Г. Р.*) последующие поэтические произведения» [1]. Книга была издана в тогдашней восточной зоне Германии в издательстве «Фольк унд вельт» с кратким, но содержательным предисловием Стефана Хермлина.

Книга стихов «Тяжкая кара» (в оригинале она названа «Heimsuchung»,— редким старинным словом, лексически близким к лютеровскому переводу библии и означающим: «испытание, посланное свыше», «тяжкое взыскание», «божья кара» [2]) и другие послевоенные книги сразу поставили Кролова на видное место в плеяде поэтов первого послевоенного часа, стремившихся выразить трагический опыт поколения, пережившего фашизм и войну. Соратниками Кролова в этих творческих устремлениях были — из его старших сверстников — Мария Луиза Кашниц с ее глубоко человечной поэзией и прежде всего Гюнтер Айх, который после многолетнего молчания подвел четкий, почти документально-точный поэтический итог пережитого им за годы войны и плена во впечатляющей книге стихов «Отдаленные хутора» (1948). Антифашистским настроениям в это время отдали дань и такие поэты, как Вильгельм Леман — и даже Ганс Эгон Хольтхузен и Рудольф Хагельштанге (осуждавший с позиций христианской этики нацистскую диктатуру в книге стихов «Венецианское кредо», 1945). Впоследствии пути этих поэтов разошлись.

Кролов (как и его старшие сверстники — Айх и Кашниц) именно потому смог произнести новое слово в немецкой поэзии, что каждый из этих поэтов обладал хотя и не всегда осознанным, но по-своему глубоким мировоззрением, гуманистическим и антифашистским в самой своей основе. Отличие их от таких антифашистских поэтов иного склада, как Брехт или Бехер, состояло прежде всего в том, что их мировоззрение — и их отрицание фашизма — было в своей основе трагедийным. Не будучи связаны с каким-либо общественным движением, они смутно представляли себе перспективу дальнейшего исторического развития. Но каждый из них мог бы повторить о себе знаменитые слова Гейне: «Ich kämpfte ohne Hoffnung, dass ich siege» («Я боролся, не надеясь на победу»).

В этом смысле «Тяжкая кара» является важным поэтическим документом. Стихи о судьбах обманутой и растерзанной Германии дышат почти апокалиптической, безысходной трагедийностью («Страна перед судом», «Разрушенный дом», «Фурия», «Голодающие», «Мерзнущий», «Рек-

[1] G. W o l f. Deutsche Lyrik nach 1945. Berlin, 1964, S. 35.

[2] Это слово специфично для старинных, в особенности религиозных текстов. Встречающийся иногда перевод этого названия — «Домашний обыск» — основан на внешней аналогии слов «Heim» и «Haus» и является совершенно ошибочным.

вием»). Они находятся здесь в естественном соседстве со стихами, где трагизм этот имеет более общий, так сказать, философский характер и где столь же ясно обнажено то особое, крайне драматическое восприятие мира, которое заложено в самой основе поэтики молодого Кролова.

В стихах о Германии, отличающихся поразительной четкостью зрительных образов и напоминающих то знаменитые гравюры Дюрера из цикла «Апокалипсис», то мрачные видения раннего Мазерееля, перед нами предстает картина испепеленной дотла, разрушенной до основания страны, утратившей всякую надежду, заваленной горами трупов.

Я — из страны, где радость умерла,
В полях — осот, могильные кресты,
И тяжела подземной глуби мгла,
Сочится кровь из тайной черноты.
И в городах моих — кровавый диск
В закатных тучах виснет, как нарыв.
Я — темный мусор. Трупной крысы визг
Здесь мечется, живому отомстив.
Меня, мой край — к ответу суд привлек.
О, это страшный суд для всей земли ...
Весь в гнойных язвах с головы до ног
Мой край родной — и в гробовой пыли.

«Страна под судом»

Несмотря на оттенок мрачной безысходности, присутствующий в стихотворениях «германского цикла» («К Германии», «Фурия», «Голос родины», «Песнь о том, как забыть свое отечество»), все эти стихи в своей совокупности объективно звучали как резкое, выстраданное обвинение фашистской империи, которая ввергла германский народ в кровавую авантюру. В стихах, завершающих «германский цикл» Кролова, наряду с отчетливой трагедийностью появляется как бы некоторый слабый просвет надежды, надежды на нравственное просветление. Яснее звучит и мотив сострадания к простым людям, жертвам войны. Кролов явным образом рассматривает свое поэтическое слово как слово утешения (без какого-либо религиозного оттенка); он стремится способствовать очищению Германии от неправды и скверны.

Из трагедийных стихов иного, лирико-философского плана, где современность выражена не в самой теме, а в особом характере восприятия мира,— выделяется по своей впечатляющей силе «Элегия ночных ожиданий». Приведем это стихотворение полностью.

Тяжкий крик меня душит сурово
И когтит меня в хищной ночи.
Из листвы он грозит мне свинцовой,
Дразнит синим сияньем свечи,
Когда ночью мне хочется плакать
И под влажный говор гитар
От костей отделяется мякоть.
Тяжкий крик, словно жар, меня треплет
(И мое ожиданье— больней),
Меня мучит, как скрежет, как лепет
Белых страхов в бездне ночей,
Когда я подавляю рыданья,
И во тьме, что крадется ко мне,
Жертв безвинных плывут очертанья.
Тяжкий крик закогтил мое горло.
Вижу, брошенный в мир сирота,
Грозных пушек нездешние жерла,
И гремит в мой слух пустота.

И устали глаза от полетов,
И я вижу только одно:
Изумительный мир пулеметов [3].

О чем эта элегия? О философском осознании «сиротства», неизбывного одиночества человека в мире, осознании, близком к романтической поэзии? (Вспомним Тютчева: «...и человек, как сирота бездомный, // // Стоит теперь, и немощен и гол, // Лицом к лицу пред пропастию темной».) Или она выражает безмерную тревогу поэта, которому во всей беспощадной наготе как бы впервые открывается и шепот «безвинных жертв», и «изумительный мир пулеметов» («Die Welt//Der Schönen Maschinengewehre»)? В том-то и сила этой элегии, что и то и другое здесь органически переплелось в самом нерасторжимом единстве. Необходимо отметить и богатую метафорику, трагически-экспрессивные эпитеты («свинцовая листва»), и своеобразную, уникальную у Кролова строфику. С классической строгостью и постоянством четверостишия здесь чередуются с трехстишиями (построенными по схеме, явно напоминающей терцины: «а — в — а»), что придает исключительную весомость финальной строке каждой строфы.

Последний раздел сборника демонстративно озаглавлен «Надежда», но, как отметил Хермлин в уже упомянутом нами предисловии к книге, «в этом маленьком томике надежде отведено лишь незначительное место» [4]. Здесь собраны немногочисленные стихи, посвященные любимой женщине, рождению ребенка, воссоздающие умиротворенные картины природы (в целом, поэтический пейзаж в это время в творчестве Кролова еще не доминирует). По форме эти стихи заметно проще и даже обнаруживают необходимую для Кролова напевность.

Сложен вопрос о литературных традициях молодого Кролова. Несомненно, особое место здесь принадлежит трагически-напряженной поэзии немецкого экспрессионизма с ее особым ви́дением мира (Гейм, Тракль, в известной мере и молодой Бехер), которая в годы фашизма была опальной. Заметно и влияние французской трагедийной поэзии — «Цветов зла» Бодлера, Рембо с его мрачно-экстатическим «Пьяным кораблем» (именно в это время Кролов усиленно переводит французских поэтов). Но еще более существенно — и почти никогда не замечалось,— что стихи «Тяжкой кары» (на общем фоне творчества Кролова) в целом более ясны и доступны по своему поэтическому строю. Их лексика обнаруживает черты близости к немецкому фольклору — к средневековым «народным книгам», подчас и к народным песням, а также к «зловещим балладам», столь характерным для репертуара уличных шарманщиков в Германии еще в начале XX в. В дальнейшем Кролов целиком отчуждается от наследия немецкого фольклора.

2

Приблизительно с начала 50-х годов в творчестве Кролова открывается новая глава. Условным рубежом можно считать книгу стихов «Знаки мира» («Die Zeichen der Welt», 1952). Но с наибольшей отчетливостью и художественной силой новые — как мы увидим, очень противоречивые — тенденции проявляются в двух книгах стихов: «Время и ветер» («Wind und Zeit», 1954) и «Дни и ночи» («Tage und Nächte», 1956), отмеченных чертами подлинной поэтической зрелости, а также поистине редкой красотой и отточенностью поэтической формы. Для западногерманской поэзии «середины века» эти книги являются столь же заметным достижением, каким была «Тяжкая кара» для поэзии драматических первых послевоенных лет. Имя Кролова к этому времени уже приобрело значительный поэтический авторитет. О Кролове много и хвалебно пишут критики

---

[3] Здесь и далее переводы стихов выполнены автором главы.— *Ред.*
[4] St. Hermlin. Einleitung.— K. Krolow. Heimsuchung. Berlin, 1948, S. 8.

разных направлений (правда, не всегда адекватно интерпретируя его творчество). В 1956 г. сорокалетний Кролов получает премию имени Георга Бюхнера, одну из высших литературных наград ФРГ (ею были отмечены также австрийцы Целан и Бахман). Вскоре поэт был избран членом Германской Академии языка и литературы в Дармштадте (позднее, в 1972 г., Кролов стал ее президентом) и Академии наук и словесности в Майнце. Венцом этих отличий явилось почетное приглашение прочесть в 1960—1961 гг. курс лекций о поэтике на родине Гёте, в старинном Франкфурте-на-Майне. Из этих лекций выросла известная книга Кролова «Аспекты современной немецкой поэзии» (1961).

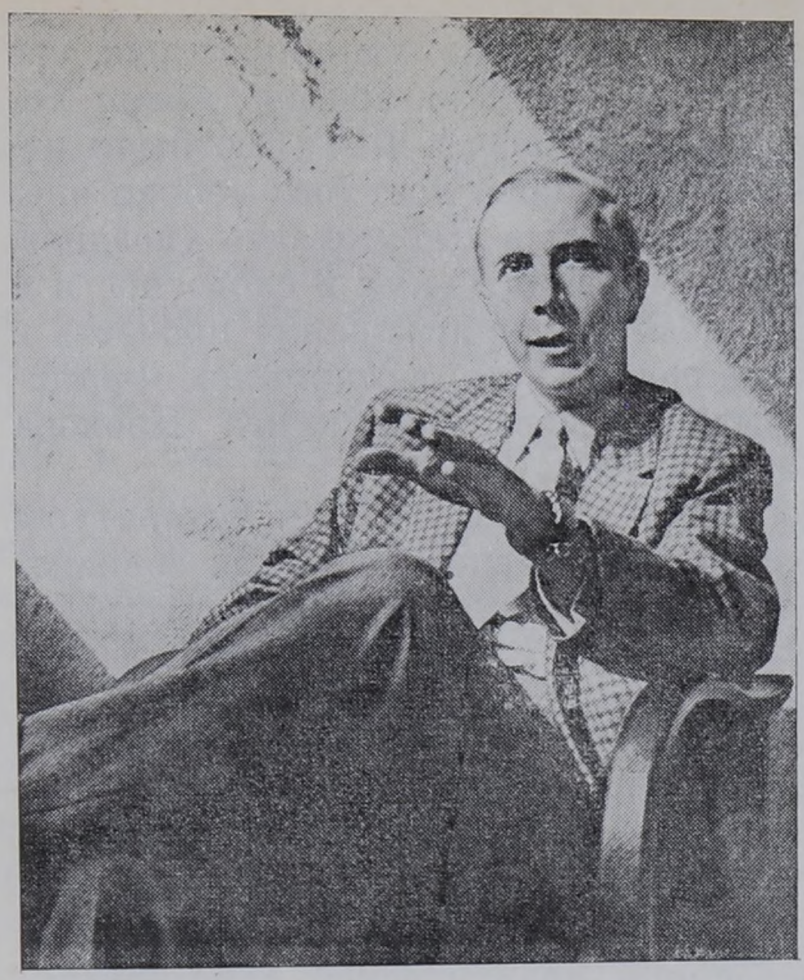
Однако и в подобных случаях любой вдумчивый историк литературы обязан искать разгадку успехов «своего героя». Успех не всегда совпадает с подлинным творческим достижением. В истории немецкой литературы известен эфемерный, хотя и фантастический успех какого-нибудь Феликса Дана и более чем скромная прижизненная известность Платена и Мёрике (не говоря уже о явном непризнании Гельдерлина и Граббе). Успех Кролова был вполне заслуженным. Но и черты известной «официозности» в его признании, как мы увидим, проявились не случайно.

Предпосылкой (по сути дела, и объяснением) своеобразного поворота, который произошел в творчестве Кролова в 50-е годы, явилось глубочайшее разочарование поэта в послевоенной политической действительности ФРГ (и послевоенной Европы в целом), которая уже успела достаточно стабилизироваться. Те конкретные формы, в которых отлилась — и, как казалось Кролову, навсегда застыла — социально-политическая структура ФРГ, внушали поэту лишь обоснованное недоверие и подчас даже отвращение. Демократические лозунги, «большие обещания» и своеобразные покаянные настроения, столь характерные для 1945—1946 гг., были забыты за ненадобностью. Ни о каком решительном разрыве с фашистским прошлым не могло быть и речи. В это время не один Кролов испытывал очень серьезную тревогу за судьбы демократии (К. Ясперс, обобщая опыт этих лет, уже в 60-е годы писал в своей известной книге «Куда движется ФРГ?», что одно время в стране назревала прямая угроза новой авторитарной диктатуры.) В поэзии Кролова этих лет мы находим множество горьких признаний и тревожных предчувствий.

Все небо линуют холодные,
Четкие линии.
В нашей стране забывают так быстро
Глаза казненных.
Сердца обманутых
Еще ждут своего часа,—

читаем мы в одном из стихотворений этого времени. Такого рода предчувствиями пронизано и стихотворение «Свобода» (1956). Свобода «уходит прочь, замкнувшись в себе»; она всеми гонима; она «слышит в ночи беседу автоматов». Поэзия Кролова и в 50-е годы остается глубоко трагичной, чуждой не только официально насаждавшемуся оптимизму, но и сознанию какой бы то ни было исторической перспективы в будущем.

В годы «холодной войны» Кролов (в отличие, например, от Хермлина) не сделал из своего отрицания революционных выводов, но и не пришел (в отличие от Хольтхузена или Хагельштанге) к прямой или косвенной апологии буржуазного общества. Поэзия Кролова и в годы «холодной войны» осталась такой же правдивой, какой и была ранее. Общественная проблематика — вплоть до конца 50-х годов — сохраняет заметное место в его поэзии. В обширном цикле стихотворений этих лет («Ода. 1950 год», «Корейская элегия», «Стихотворение в честь мира», а также уже знакомое нам стихотворение «Свобода», цикл «Стихи против смерти» и многие другие) выражены острое и тревожное ощущение социального неустройства в мире, явная опасность нарастающей военной угрозы. Поэт пишет о близящемся военном «циклоне». Он хочет всеми силами пре-



Карл Кролов.
Фотография, 1970

дотвратить наступление того дня,

Когда из окон, как флаги,
Сожженные выглянут лица,
Когда синие слоги воды
Распадутся на красные буквы.

«Циклон»

Гротескно-экспрессивные образы грозящей гибели подчас сближают эти стихи по своему художественному стилю с живописью Отто Дикса или с антивоенными картинами Пикассо — от «Герники» до его полотен 1950-х годов («Война и мир»). Особым художественным мастерством, которое проявляется и в искусном чередовании ритмически долгих и кратких строк, и в необычной строфике, и в афористически четких, взвешенных эпитетах, отличаются стихотворения «Ода. 1950 год» и «Корейская элегия». Гибель тысяч людей, «под дождем Кореи, который пьют мертвецы», «мрак выстрелов», «пробивающих контур сердец», глубоко волнуют поэта. Невольно вспоминаются строки Хермлина: «Раны дальних народов, не утихая, горят». Ярко выраженный гуманистический пафос этих стихотворений Кролова (некоторые из них печатались и в ГДР, в периодических изданиях или в репрезентативных антологиях), заметно выделяет их в западногерманской поэзии того времени.

Однако, как обычно у Кролова, антивоенная и социальная проблематика и здесь осложнена мотивами глубочайшего разочарования и неверия в будущее. Голос совести громко звучал в стихах Кролова, но это был именно «души отчаянной протест» (Ф. Тютчев). В этот — вероятно, решающий — момент своей творческой эволюции поэт, не будучи борцом ни по натуре, ни по убеждениям, вовсе не искал каких-либо общественных или литературных связей с противниками войны или с силами демократической оппозиции. В итоге в условиях затянувшейся «эры Аденауэра» такого рода поэзия действительно не находила отклика; все чаще она кажется и самому автору бесполезным «дон-кихотством».

Уже в этот период в поэзии Кролова — вначале неприметно — происходят существенные структурные изменения (которые, постепенно накапливаясь, позднее совершенно изменили ее облик). Постепенно критика начинает воспринимать Кролова по преимуществу как поэта природы и как виртуозного экспериментатора в области формы, искусно балансирующего на грани традиции и необычности,— как «тихого революционера» (Р. Гартунг) или «Ариэля и акробата», по словам западногерманской поэтессы Хильды Домин. Такое восприятие, безусловно, было односторонним (зачастую преднамеренно); нельзя считать случайностью, что «Стихи против смерти» или «Корейская элегия» как бы почти не замечались критикой. Однако невозможно отрицать, что в творчестве Кролова понемногу начинает все более преобладать пейзажная лирика, в которой поэт добивается подлинных творческих успехов. Но и в области пейзажной лирики поэта со временем начинают увлекать чисто живописные и пластические задачи: передать освещение, цвет, объемы, массы и очертания различных предметов внешнего мира.

Такого рода поэзия вначале имела ярко выраженную реалистическую окраску и означала освежение, обогащение творческого мира Кролова.

Таково, например, стихотворение «Геометрия лета» [5], где поэт эскизно, широкими и свободными штрихами набрасывает впечатляющую картину солнечного летнего полдня.

Тополя строгий чертеж,
Аллея платанов, и где-то
Работает ветер веслом.
Вот она, геометрия лета.

Как хороша тишина,—
Как стихотворная тема.
Из белой пены глядит
Младенчески светлое небо.

Круглый контур везде:
Кривая реки, порядок
Листвы, силуэты птиц,
Круглых следов отпечаток.

Как нам щедро даны
Пригоршни ветра и радость,
Что синяя тень на песке
Дрожит, как в гавани парус.

По своей наглядности и целостности, почти детской свежести восприятия мира это стихотворение напоминает акварель или, может быть, некоторые гравюры старых японских мастеров.

В книгах поэта «Время и ветер», «Дни и ночи», «Чужеродные тела» («Fremde Körper», 1959) мы найдем целую вереницу превосходных пейзажей, заслуженно укрепивших поэтическую репутацию Карла Кролова.

Однако со временем между (условно говоря) «живописно-пластической» и «гражданской» линией в творчестве Кролова возникло своеобразное и все более обострявшееся противоречие. Разочарование Кролова в окружавшей его социальной действительности все более приобретало характер мрачного и безысходного скепсиса, подчас уже граничившего с мизантропией. Природа все чаще представлялась Кролову единственным незапятнанным прибежищем и источником радости. В творчестве Кролова усиливается своеобразный «эскепизм», мотивы бегства в природу. В дальнейшем и сами образы природы мало-помалу утрачивают свою первоначальную яркость, становясь лишь поводом для чистого словесного эксперимента. Поэт как бы вновь (на этот раз без видимого повода, на вершине своей славы) уходит в особого рода «внутреннюю эмиграцию», разрывая все связи с окружающим миром.

Эти изменения в творчестве Кролова в какой-то мере наметились еще в 50-е годы, в пору яркого расцвета его творчества. Уже тогда Кролов — вначале больше как теоретик, как признанный «мэтр» словесности — пропагандирует свои концепции самоценного словесного поиска, «экспериментального стихотворения», словно не замечая, что его собственная поэзия в то время еще плохо укладывалась в прокрустово ложе «чистой эстетики». Он сближается с видным пропагандистом авангардистской эстетики Гуго Фридрихом (правда, последовательным сторонником чистой эстетики Кролов все же не стал) [6]. В то же время уже известный нам Хольтхузен (написавший обширную статью о Кролове под характерным названием «Поэзия природы и сюрреализм», 1953 [7]) и в какой-то мере близкие ему идейно поэты и критики,— Петер Иокостра, Г. В. Сабаис,— со своей стороны стремятся ускорить этот ход эволюции Кролова, надеются повлиять на поэта в нужном для них направлении. При этом они не скупятся на расчетливую лесть (так, Хольтхузен смело сопоставляет Кролова с Т. С. Элиотом, как бы игнорируя совершенно различный масштаб их дарований, и одновременно провозглашает его наследником «французского и испанского сюрреализма» [8]). Уже во второй половине

---

[5] В подлиннике стихотворению дано более «остраненное» название: «Orte der Geometrie» (т. е. «Геометрическое место»).

[6] Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что Кролов и тогда, и позднее восторженно отзывается в своих литературно-критических работах о поэзии Стефана Хермлина и Иоганнеса Бобровского, как нельзя более далекой от принципов «чистого искусства».

[7] H. E. Holthusen. Naturlyrik und Surrealismus. Die lyrischen Errungenschaften Karl Krolows.— H. E. Holthusen. Ja und Nein. Neue kritische Versuche. München, 1954, S. 86—123.

[8] Вместе с тем нельзя отрицать значения тех или иных конкретных наблюдений и замечаний Хольтхузена, касающихся поэтики Кролова.

50-х годов наиболее влиятельная часть критики (несколько торопя и опережая действительный ход событий) все чаще прочит Кролова на вакантное место «короля чистой поэзии» (освободившееся после смерти Бенна), на которое (ввиду явного творческого банкротства Хольтхузена и других поэтов этого направления) к тому времени уже не было других серьезных претендентов.

Приблизительно с 1960 г. начинается третий (и пока последний) период творчества Кролова. В это время общественная проблематика в его поэзии полностью уступает место исканиям в сфере «чистой формы» [9], которые, однако, не дают желаемого результата. Поэт вступает в полосу затяжного — и доныне не разрешенного — творческого кризиса.

3

Сближение с эстетикой «чистого искусства», самоцельного артистизма, тяга к виртуозной, но самодовлеющей и самоценной словесной игре — все эти художественные тенденции решительно возобладали в поздней лирике Кролова. (Мы говорим «возобладали», ибо гуманистическая основа поэзии Кролова не исчезла окончательно, а ушла в глубокий подтекст, и воздействие ее в самой фактуре стихотворений становится все менее ощутимым). В 60-е годы даже некоторые из благосклонных к Кролову западногерманских критиков (в частности, Готфрид Юст) отмечают, что его поэзия становится сугубо литературной, «вторичной», и это уже явно вредит ее художественным достоинствам. «Ибо,— пишет Юст,— как доказывают многие неудачные стихотворения недавнего времени,— занятия поэзией... для Кролова в последние годы стали куда опаснее» [10]. Г. Юст пишет об «искусственном аромате» поздней лирики Кролова и дает ей меткую и остроумную характеристику, которая в целом оправдывает это уподобление. По его словам, «попытка (Кролова.— *Г. Р.*) забыть о своей литературной образованности терпит поражение»: в его новых стихах постоянно мелькают цитаты и реминисценции из Гельдерлина, Арнима и даже Теодора Фонтане [11]. «Кролов способен создавать самые изысканные оттенки — вплоть до полной искусственности. В такие минуты его «поминутных записей» нам кажется, что это Оскар Уайльд здесь протягивает руку позднему Бенну или нездешние эллинские асфодели, озаренные луной, сочетаются с бледной немочью «югендштиля», создавая эффект «декоративного страха перед миром» или же «причудливой китайской затейливости» [12].

Эта характеристика, может быть, и содержит долю иронического преувеличения, но в целом, к сожалению, оправдана. В поздний период творчества Кролов отказывается от больших поэтических задач, вдохновлявших его ранее. Даже пейзажи Кролова теряют свою прежнюю живость, становятся бледнее, схематичнее, в них уже очень редко проявляется непосредственное восприятие природы. Все остраненнее, герметичнее становится мир поэтических образов, тяготеющих к шифру, все будничнее — содержание стихов: чаще всего они заполняются лишь статичными, мелкими наблюдениями над природой и собственным душевным состоя-

---

[9] В это время Кролов вновь — и еще более решительно — выступает с защитой аполитичной поэзии (по словам П. Иокостры, «освобождаясь от иллюзий»). «Политизация литературы, которая наблюдается в настоящее время (возможно, Кролов имеет в виду Энценсбергера и других поэтов этого поколения.— *Г. Р.*), является *несчастьем* (подчеркнуто мною.— *Г. Р.*) для обоих участников общественного диалога — и для политики, и для литературы»,— утверждает он в 1970 г. в беседе с П. Иокострой. Подробно развивая эти мысли в дальнейшем ходе беседы, Кролов объявляет всякое участие писателя «в дискуссиях о государстве и обществе» простым «самообманом» («Über Karl Krolow». Hrsg. von W. H. Fritz. Frankfurt a/M., 1972, S. 160).

[10] «Über Karl Krolow». Hrsg. von W. H. Fritz, S. 149.

[11] Там же, стр. 151.

[12] Там же, стр. 150. В тексте Г. Юста заключены в кавычки различные цитаты из произведений Кролова.

нием (обычно угнетенным, но без того глубокого, впечатляющего, подчас мощного трагизма, который так потрясал читателей «Тяжкой кары»). В поэзии Кролова все яснее выражается тяга к отрешенности от мира (таковы его сборники стихов «Незримые руки» — «Unsichtbare Hände», 1962; «Повседневные стихотворения» — «Alltägliche Gedichte», 1968).

Эту мысль можно было бы подтвердить множеством примеров. Так, стихотворение «Май» (1962) является своего рода образцом герметически зашифрованного пейзажа. Май назван «физиологическим временем», освещенное солнцем лицо почему-то именуется «цветной зоной». Почти каждая строка не обходится без ребуса. Серия ребусов и составляет стихотворение. Другое стихотворение «День в Германии» (1960) являет нам такую же череду загадочных образов, по существу лишенных национального колорита и особенно неубедительных для тех, кто помнит стихи о Германии прежнего Кролова. Иногда попытки преодолеть застой приводят лишь к иной форме манерности — к игре исторических, мифологических или иноязычных цитат (например, стихотворение «Надгробье Катуллу»), где точно подобранные латинские цитаты создают лишь впечатление безупречной, холодноватой эрудиции.

Конечно, Кролов слишком значительный поэт, чтобы его дарование могло до конца иссякнуть. И в этот период у него есть отдельные удачи: иногда ему удаются пейзажи, набросанные в привычной для него легкой, эскизной манере (стихотворение «Река», 1961). Проскальзывают кое-где и намеки на социальные мотивы (например, в стихотворении «Мир», 1963), звучит приглушенная ирония над послевоенным мещанским благополучием. Как дальше будет развиваться творчество шестидесятилетнего поэта — сказать трудно. Но в одной из его недавних книг, которая, видимо, с умыслом озаглавлена поэтом «Только жизнь» («Nichts weiter, als Leben», 1972), как будто намечается некоторый возврат к более живому и непосредственному восприятию мира. Правда, пока что этот возврат больше заявлен, декларирован, чем осуществлен. В целом же Кролов сейчас, по его собственному признанию, занят «путешествием в глубину мгновения».

Таким образом, в поэтическом творчестве Кролова в поздние годы обозначился несомненный спад. Следует признать, что этот факт не осознан в полной мере западногерманской критикой. Сторонники «чистой эстетики», более последовательные, чем сам Кролов (П. Иокостра и др.), вообще отрицают наличие этого спада, утверждая, что в творчестве Кролова «появилось новое поэтическое измерение» [13], что «поэзия Кролова стоит перед новым поворотным пунктом, находится, так сказать, в преддверии нового качественного этапа» [14], хотя она и утратила прежнюю непосредственность. Даже те критики, которые не склонны приукрашивать ход творческой эволюции Кролова, в частности Готфрид Юст, видят причины кризиса прежде всего в «депрессии стареющего, страдающего бессонницей человека» [15].

Нам кажется, что эти причины лежат глубже, не только в личной сфере. Выяснение их поможет ответить на вопрос о месте и значении Карла Кролова в послевоенной поэзии ФРГ, об особенностях его поэтической эволюции. Истоки творческих трудностей Кролова коренятся в его глубоко двойственном отношении к буржуазному обществу; он является в одно и то же время и его противником, и его пленником (поскольку его упорная оппозиция всему окружающему теперь выражается исключительно в непроницаемой герметизации его творческого мира). Этот поэт, уже многие годы работающий в условиях высокоразвитого буржуазного общества, все отчетливее ощущает, что его поэзия (несмотря на знаки внешних почестей) по существу мало кому нужна. Кролов уже давно сомневается в каком бы то ни было общественном назначении

---

[13] «Über Karl Krolow», S. 161.
[14] «Über Karl Krolow», S. 163—164.
[15] Там же, стр. 150.

поэта и поэзии. Между тем высокая поэзия в наше время чаще всего рождается тогда, когда возникает глубокий — пусть не всегда обоюдный и не лишенный противоречий — духовный контакт между художником и его народом.

Трагедия Кролова заключается именно в том, что он уже привык творить как бы в полном социальном вакууме. В годы крушения фашистской империи Кролов сумел услышать истинный голос своей родины и, можно сказать, жил ее заветными мыслями и чувствами. Но с годами эта связь все более слабела, и Кролов все больше замыкался в себе. Его поэтический голос не мог найти особого отзвука в самодовольном буржуазном обществе «послевоенного процветания». Для этой аудитории Кролов был слишком утончен, чересчур неподкупен и независим — даже в своем эстетизме. Ибо его эстетизм лишен дополнительной «пряности», которая могла бы привлечь внимание буржуазных снобов: здесь не было ни эффектной жреческой позы, как в свое время у Стефана Георге, ни очевидной сверхновизны и даже зауми, характерной для нынешней авангардистской поэзии. И тем более не могло быть «пикантной дозы» явно реакционной идеологии, которой щеголял бывший антифашист Рудольф Хагельштанге. Но и субъективно честный путь Кролова замкнулся в кольце герметизма. С годами Кролов все более ограничивался ролью «поэта для немногих», которая отнюдь не была ему предназначена изначально, но с которой он постепенно сжился, и главное — свыкся душевно, перестал бунтовать.

Готфрид Бенн в своем знаменитом докладе «Проблемы лирики» (1950) определял поэзию как искусство монолога, утверждал, что поэт вообще не нуждается ни в каком партнере. Под знаком этого отречения Бенн творил всю свою жизнь. Ровесник Бенна, Вильгельм Леман, оказавший влияние на молодого Кролова, со своей стороны утверждал: «Мы вынуждены сегодня быть индивидуалистами» [16]. Видимо, Леману это также не мешало вести в уединении свои лирические наблюдения и записи. Кролов — не столь законченный индивидуалист, каким был Бенн; и, несомненно, он обладает более сильным темпераментом, чем Леман. Его искусство поначалу стремилось — и притом успешно — прорвать тесные границы монолога, выйти к людям, к живой природе. Поэтому добровольный возврат к эстетике индивидуализма, к искусству лирического монолога для Кролова оказался равносилен самоотречению. Все, чем Кролов обогатил искусство немецкой поэзии, несет на себе печать иной, гораздо более жизненной эстетики, черты которой мы и стремились проследить в его творчестве.

---

[16] W. Lehmann. Die Kunst des Gedichts.— Цит. по: G. Wolf. Deutsche Lyrik nach 1945. Berlin, 1964, S. 30.

Глава двадцать восьмая

ЭВОЛЮЦИЯ ДРАМЫ

1

Западногерманская драматургия достигла выдающихся успехов в 60-е годы. Ранее она не выходила в отличие от прозы и лирики на арену мировой литературы.

Особые трудности в развитии драматургических жанров связаны с обстоятельством, не имевшим, казалось бы, непосредственного отношения к литературе, но тем не менее чрезвычайно важным для нее,— неоформленностью главных противоречий западногерманской действительности в первое послевоенное десятилетие и медленным становлением демократического сознания в стране.

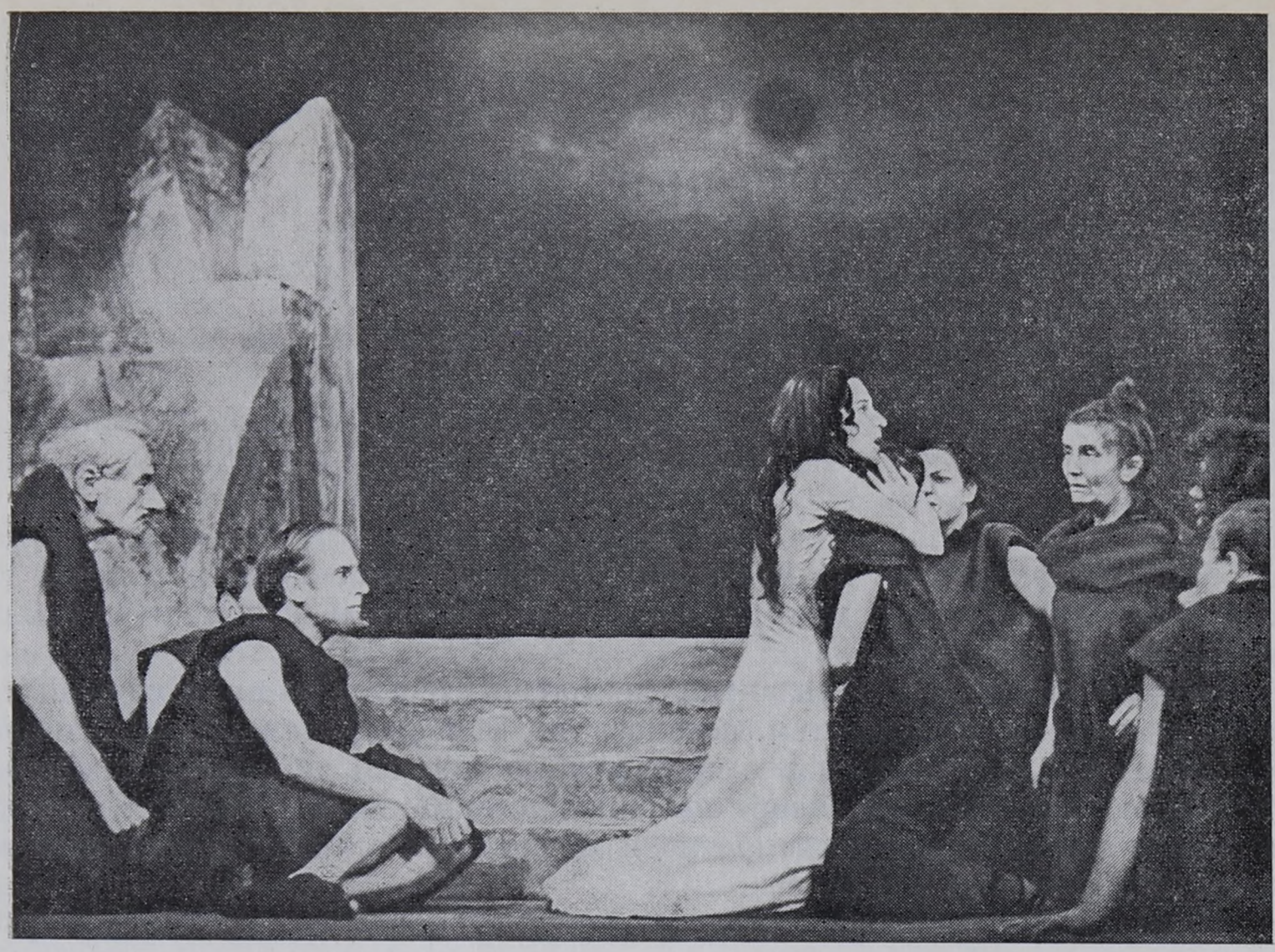
Драматургия в бóльшей степени, чем любой другой вид литературы, предполагает отображение жизни в прямых конфликтах и наличие общественности как партнера писателя. Театр не существует без четкого ощущения своего «противовеса» — не только публики-аудитории, но и общественной жизни как естественной питательной среды. Не случайно поэтому крупные успехи западногерманской драматургии связаны с периодом активации общественной мысли, созреванием новых общественных идей и постепенно нараставшим подъемом оппозиционных настроений в начале 60-х годов.

Вспоминая Германию первых лет после разгрома фашизма, драматург Карл Цукмайер писал о «ненасытном духовном голоде, неутолимой потребности в познании и ясности, жажде внутреннего обновления и возрождения... более глубоких и захвативших гораздо более широкие круги, чем после первой мировой войны» [1]. Открывалась не только новая страница в истории Германии — иная жизнь должна была открыться для всех немцев, в огромном своем большинстве начавших свой внутренний расчет с фашизмом. В сфере сознания, культуры, духа явственно обозначился вакуум. Если бытовая жизнь так или иначе продолжалась среди лишений, разрухи и голода, если политическое и хозяйственное управление страной временно было в руках оккупационных властей, то для зарождавшегося общественного сознания не существовало ни инерции, ни возможности к самоустранению: каждый немец неизбежно должен был по-новому осмыслить двенадцать лет фашизма и соответственно свои и общенациональные задачи на ближайшие годы. Общественное сознание — и не в последнюю очередь литература — должно было выработать новые представления о прошлом, а следовательно, и о настоящем и будущем. Эти цели оказались неосуществимыми для драматургии в течение полутора послевоенных десятилетий. Среди многих других причин несомненную роль сыграла общественная ситуация в стране.

Акт создания государства на территории ФРГ не мобилизовал политическое сознание немцев: оно было создано «сверху» по воле оккупационных властей. «В 1945 году,— писал философ Карл Ясперс,— перед нами стояла нравственно-политическая задача основать новое государство. Эта задача до сих пор не выполнена... Восстановления материальных предпосылок жизни было гораздо легче добиться, чем свободы политического

---

[1] C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir. Wien, 1966, S. 551.



Жан Поль Сартр. «Мухи» — сцена из германской премьеры в Геббельтеатре.
Западный Берлин, 1947

мышления и политического волеизъявления»[2]. Политическая борьба вскоре превратилась в борьбу между партиями. Несмотря на то что конституцией страны предусматривался ряд важных буржуазно-демократических свобод и тем самым контроль общественности над государственной властью, народ все же оказался в опасном положении ведомого.

После оформления в 1949 г. двух государств на территории Германии в репертуарах театров ФРГ в течение десятилетия преобладали переводные пьесы[3]. Этот факт имел и большое положительное значение. После двенадцатилетней изоляции немецкому читателю и зрителю, а также начинающим драматургам снова стали доступны или впервые открылись произведения Жироду, Сартра, Ануйя, Т. Уайльдера, О'Нейла, Пристли, Е. Шварца, К. Симонова, И. Эренбурга[4]. Пресса зафиксировала особый резонанс «Антигоны» Ануйя (написана в 1942 г., издана в Германии в 1946 г.) и «Нашего городка» Т. Уайльдера (реж. Эрих Энгель. Мюнхен, 1946/47). В этих произведениях улавливались мысли, актуальные для немцев после падения фашистского рейха и конца второй мировой войны: идея противостояния личности тоталитарному государству во имя человечности (драма Ануйя); утверждение преимущественного значения обычной жизни простых людей (пьеса «Наш городок» Уайльдера сходилась в этом отношении с некоторыми рассказами В. Борхерта, выразившими характерное мироощущение послевоенных лет)[5].

В 1947 г. Г. Грюндгенс поставил в Берлине «Тень» Е. Шварца. Режиссер не стремился к подчеркнутой актуальности спектакля. Но сказка

---

[2] К. Ясперс. Куда движется ФРГ? Факты. Опасности. Шансы. М., 1963, стр. 66, 67.

[3] Сведения о репертуаре театров ФРГ в 50-е годы приведены в кн.: H. Rischbieter und E. Wendt. Deutsche Dramatik in Ost und West. Hannover, 1965, S. 40—43.

[4] О значении переводной пьесы для конституирования западногерманской драматургии см. в кн.: «Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945». Hrsg. von Th. Koebner. Stuttgart, 1971, S. 358 ff.

[5] О восприятии пьесы Уайльдера см.: H. E. Holthusen. Der unbehauste Mensch. München, 1955, S. 135—150.

Шварца толкала на размышления о фашистском прошлом, о вымороченности и искусственности власти, враждебной интересам народа [6].

Нельзя недооценивать значения вновь открывшегося немцам опыта мировой драматургии и в чисто художественном аспекте. После ходульной и лживой фашистской драматургии, выдержанной в псевдореалистической манере, немецким зрителям, а тем более начинающим немецким авторам впервые раскрылись разнообразные возможности сценического воплощения современной жизни. При этом близость «натуре» оказалась далеко не единственным и часто не самым емким способом. Условность на сцене — оговоренный авторами отказ от декораций, от исторических костюмов, а также комментирование действия «со стороны», свободное общение со зрительным залом — все это воспринималось как откровение.

Театральная жизнь в стране, несомненно, оказывала прямое влияние на работу драматургов. Именно театр, значительно опередивший отечественную драматургию, ввел в обиход условные формы.

Усвоение новых приемов порой бывало на первых порах поверхностным [7]. Но театральная жизнь отличалась и рядом ярких событий.

В 1947 г. в Дюссельдорфе режиссер и актер Г. Грюндгенс осуществил знаменитую постановку «Мух» Сартра, не только выявив актуальность пьесы для немецкого зрителя, но и подчеркнув своей постановкой саму технику сартровской драмы, построенной на конструировании абстрактных «опытных» ситуаций. В 1949 г. тот же Г. Грюндгенс поставил в Дюссельдорфе «на пустой сцене» «Фауста» Гёте.

С течением лет менялись имена иностранных авторов на театральных афишах. В 50-е годы в Западной Германии стремительно возрос интерес к французскому «театру абсурда» (новые пьесы Ионеско, далеко не всегда собиравшие полные залы, неизменно продолжали ставиться и в дальнейшем). Из молодых английских драматургов особым вниманием пользовался в это десятилетие Г. Пинтер. В 60-е годы со страниц театральной прессы не сходило имя американца Э. Олби. К числу заметных спектаклей 60-х годов принадлежит и постановка «Дракона» Е. Шварца. Ставятся пьесы молодых драматургов ГДР — П. Хакса, Х. Мюллера.

Но ни один автор, ни даже целое направление («театр абсурда») не оказали на западногерманскую драматургию столь мощного активизирующего влияния, какое оказало на нее творчество Бертольта Брехта, воспринятое как открытие и великий урок, но одновременно вызывавшее споры, а порой и резкое неприятие.

Долгое время Брехт считался единственным заслуживающим внимания классиком немецкой драматургии. Мир классики XIX в. казался тогда существующим в принципиально ином измерении, нежели реальность конца 40-х — начала 50-х годов. Из классики в эти годы ставились по преимуществу пьесы Гауптмана; актуальное значение Шиллера, Клейста, Бюхнера было заново открыто в ФРГ (в отличие от ГДР) только в 60-е годы.

Интерес западногерманских драматургов к творчеству Брехта имел несколько аспектов.

Огромное влияние оказала техника «эпического театра», и прежде всего брехтовский «эффект очуждения».

Традиции эпической драматургии творчески развивают П. Вейс и М. Вальзер. Именно для этих писателей наиболее плодотворным стал брехтовский принцип неполного воплощения идеи в сценических образах. Идея находит на сцене разнообразное, не до конца закрепленное в материале выражение: действительность показана в разных противоре-

[6] G. Gründgens. Schauspieler. Regisseur. Theaterleiter. Hannover, 1963, S. 43.

[7] Х. Ришбитер упоминает в своей книге «Немецкая драматургия на Западе и Востоке» анекдотический пример с «новаторской» пьесой Акселя Амбессера «Бездонные глубины г-на Герстенберга» («Das Abgründige in Herrn Gerstenberg»), беззастенчиво скопировавшего формальную структуру «Нашего городка» Уайльдера (ведущий, общающийся со зрительным залом и актерами) и совершенно игнорировавшего при этом насущную задачу — хоть в какой-то мере овладеть реальной немецкой действительностью и ее проблемами.

чащих друг другу и друг друга комментирующих ракурсах. Позднее, в конце 60-х годов, молодых авторов особенно привлекал язык Брехта, вводившего в пьесу целые пласты «внелитературной», гибкой и яркой народной речи.

Однако проблема «Брехт» всегда была не только художественной, но и идеологической. В критической литературе исследовано неоднократно повторявшееся изгнание драматургии Брехта со сцен ФРГ [8]. Но «политической проблемой» Брехт оставался и для испытавших его влияние драматургов.

Брехт предложил своим творчеством ясно и четко выраженную концепцию мира. Эта концепция давала ключ к изображению современной действительности на театре. В 1955 г. в г. Дармштадте на конференции западногерманских драматургов, посвященной отношению театра к действительности, было зачитано письмо Брехта: «Театр бесспорно может отобразить современный мир,— утверждал Брехт,— однако лишь в том случае, если этот мир представлен как изменяемый». «Вам не покажется странным, если я скажу,— развивал свою мысль Брехт,— что проблема отобразимости мира является социальной проблемой. Я уже много лет придерживаюсь этого мнения и живу ныне в государстве, предпринимающем огромные усилия для изменения общества» [9].

Влияние Брехта на молодую драматургию ГДР шло через творческое усвоение именно этого основополагающего для драматурга-марксиста тезиса.

Среди драматургов ФРГ тезис Брехта, предполагавший определенную идеологическую позицию писателя, находил не только сторонников, но и противников. Диалектика произведений Брехта казалась подчас схематичной и упрощенной. Но даже и отрицание столь определенной художественной и идейной позиции требовало от начинающих авторов упорной работы — выдвижения собственной концепции действительности и собственного подхода к ее изображению в драме.

Спор о Брехте соприкасался с дискуссиями, неоднократно вспыхивавшими среди драматургов и театральных критиков ФРГ,— дискуссиями о реализме и о возможностях изображения современной действительности [10].

Трудности перенесения на сцену реальности встали перед драматургией ФРГ с первых шагов ее развития. Еще до основания Федеративной республики рано умерший Вольфганг Борхерт определил в пьесе «На улице перед дверью» многие темы, которые литература страны так или иначе развивала по крайней мере в течение двух десятилетий. Переданная по радио в 1947 г. пьеса Борхерта обошла затем сцены многих немецких театров [11].

В драме Борхерта пришедший с войны немецкий солдат, а вместе с ним слушатели и зрители, не зная покоя, ищут виновных за свершившиеся преступления. Полускелет в огромных очках от противогаза, унтер-офицер Бекман хочет «возвратить виновным ответственность» за полученный сверху и переданный им дальше приказ, пославший людей на

---

[8] A. Müller. Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/1962. Berlin, 1962.

[9] Б. Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти томах. М., 1965, т. 5/1, стр. 202.

[10] В вышедшем в 1970 г. сборнике материалов из театрального журнала «Театер Хойте» составитель выделил три главные неизменно повторявшиеся проблемы — «Брехт», «реализм», «театр и действительность» («Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus «Theater heute». Hrsg. und eingeleitet von H. Rischbieter). Выборка из театральной прессы ФРГ за другие годы неизбежно выделила бы, помимо ряда преходящих вопросов, те же основные проблемы. См., например, дискуссию об изображении современного мира в ежегоднике журнала «Театер хойте» за 1963 г. (в ней приняли участие Вальзер, Вейс, Альзен, Хоххут и др.); неоднократные выступления М. Вальзера в защиту «нового реализма» («Theater heute», 1965, № 1); специальный номер того же журнала, посвященный Б. Брехту (1968, № 3).

[11] Сведения о постановках пьесы за 1947—1964 гг. приведены в кн.: M. Schmidt. Wolfgang Borchert. Analysen und Aspekte. Halle, 1970, S. 150—155.

смерть. Так была открыта в литературе тема «непреодоленного прошлого». Пьеса Борхерта изобилует символами, ее строй родствен поэтике экспрессионизма. И все же выстраданные и провозглашенные героем истины лишены абстрактной всеобщности.

Пьеса Борхерта сконцентрировала чувства и опыт целого поколения — «поколения вернувшихся». Но Германии больше не существовало. Возвратившихся окружали развалины, встречали отчужденность и враждебность «чистовымытых» — тех, кто нес вину за случившееся, и, однако, вновь оказался как ни в чем ни бывало на поверхности жизни. В их-то адрес и слал борхертовский Бекман свои проклятия.

Как уже сказано, темы, открытые В. Борхертом, были подхвачены и развиты многими западногерманскими писателями. Но в драматургии ей не было подражаний. Борхертовский постэкспрессионизм не был воспринят как живая традиция [12]. Кроме того, замечательная пьеса Борхерта не могла стать основой для развития западногерманской драматургии и еще по другой причине: она не давала «ключа» к художественному овладению реальной сложностью послевоенной немецкой действительности.

В самом деле, преступления прошлого не локализовались в действительности, как это показано в пьесе Борхерта, в благоденствующих и как будто не затронутых войной уголках тыла вроде дома бекмановского полковника. Вину и виновных в их многообразных обличиях и воплощениях не так легко было зафиксировать.

Борхертовская символика вольно или невольно упрощала ситуацию, создавая иллюзию прямой и, увы, нереальной конфронтации со злом. Решения Нюрнбергского процесса не исчерпали расчета с прошлым. Кроме того, само понятие преступного прошлого и расплаты за него было многоликим, неясным, а порой и намеренно затушевывалось. Прошлое расплывалось. Его причины, его существо, его весьма весомые последствия скрывались не только за «закрытой дверью»: они проявлялись и таились повсюду. Пьеса Борхерта воссоздавала желаемый тысячами, но не реальный акт — акт прямого столкновения противников.

Почти одновременно с Борхертом и в ближайшие последующие годы западногерманская драматургия пытается подойти к проблеме фашистского прошлого иными путями. Большинство пьес, посвященных в это время фашизму, антифашистскому сопротивлению и войне, основано на личных впечатлениях авторов. Эти пьесы, как позднее выразился режиссер Эрвин Пискатор, «новеллистичны» [13]: в них рассказывается какая-либо «история», представлены локальные события, отдельная судьба. Так, через частный случай, стремились подойти к постижению общего. Многие из таких пьес написаны в духе традиционного реализма, а то и с заметным привкусом натурализма. Иллюзия жизнеподобия выдавалась за гарантию точности политического анализа.

Открывает эту драматургию опубликованная в 1946 г. пьеса Карла Цукмайера «Генерал дьявола».

Цукмайер поставил себе задачу достоверно воспроизвести поведение, психологию и судьбы людей из высших военных сфер и их ближайшего окружения. Он рисует различные варианты пронацистского сознания — от откровенного себялюбивого цинизма до наивного «возвышенного» служения рейху. Всему этому противостоит главный герой — генерал Харрас, возглавлявший производство военных самолетов. Сюжет пьесы строится на постепенном разрыве Харраса с гитлеровской олигархией. В заключительной сцене герой признает свою вину перед истинной Германией, вину неискупленную, несмотря на помощь многим жертвам фашизма:

---

[12] Примечательно, что первое время после второй мировой войны не вызывали отклика постановки экспрессионистских пьес Ведекинда, Штернгейма, Кайзера (впоследствии, в 60-е годы, их пьесы ставились с большим успехом).

[13] E. Piscator. Schriften Aufsätze. Reden. Gespräche. In 2 Bd., Bd. 2. Berlin, 1968, S. 303.

своими знаниями и опытом генерал был полезен рейху — он продался дьяволу.

В пьесе Цукмайера действует участник антифашистского подполья Одербрух. Но образ этот — бледная тень рядом с главным героем. Тема антифашистского сопротивления почти не затронута автором, как почти не затронута она на первых порах и всей тогдашней драматургией. В качестве исключения могут быть названы лишь пьесы «Подпольщики» Гюнтера Вайзенборна и «Корчак и дети» («Korczak und die Kinder», 1957) Эрвина Сильвануса (Erwin Sylvanus, род. в 1917 г.), пьеса, где не было найдено художественного решения, адекватного теме: Сильванус, испытавший сильное влияние Пиранделло, строил свое произведение как театр в театре — на его сцене репетировали драматический реквием по Корчаку. Подобного рода театральность разительным образом противоречила документальной основе произведения.

В пьесе Цукмайера внешняя достоверность, не раз подтвержденная в многочисленных письмах зрителей автору [14], ничем не нарушена. Точно передана атмосфера жизни в столице гитлеровского рейха — доносы и интриги, подслушивание, рассказанные шепотом анекдоты, прозрения и полупрозрения. Но историческая правда все же искажена: не Одербрух, а генерал Харрас призван доказать у Цукмайера, что фашизм не может подчинить себе натуру богатую, щедрую, одаренную.

Драма Цукмайера мало что проясняла в тайне поведения человека при фашизме. Между тем ее разгадка имела первостепенную важность для дальнейшего развития Германии. В пьесе фиксировался частный случай (реальным прототипом Харраса был генерал Удет), которому было придано некое всеобщее значение. При этом образ гитлеровского генерала идеализировался. Его случай подменял несоизмеримо более распространенную ситуацию, захватившую внимание западногерманских драматургов лишь значительно позднее, в 60-е годы,— ситуацию, в которой личность человека при фашизме разрушается. Не касается пьеса и духовных истоков сопротивления, не угасавшего, несмотря на насилие.

Пьеса Цукмайера интересна как одна из примечательных человеческих «историй» в пору фашизма. Но она несостоятельна как попытка типизации.

Сходный принцип обнаруживается и в ряде других пьес, посвященных войне,— теме, интенсивно разрабатывавшейся в западногерманской драматургии в середине 50-х годов. В произведениях К. Хубалека, П. Хирхе, Л. Альзена война увидена «снизу» — глазами солдат, младших офицеров, гражданского населения. Ее бесчеловечность, ее абсурдность проясняется на примере одного события. Однако вышеупомянутые авторы, как и Цукмайер, претендуют на обобщение. Эти пьесы направлены против нацизма, против войны, но их позитивная программа ограничена опытом героя. Драматурги не в силах вложить в нее более широкий смысл. Концепция действительности у всех троих (за исключением, может быть, Альзена) достаточно неопределенна.

Главное действующее лицо комедии Клауса Хубалека (Klaus Hubalek, род. в 1926 г.) «Капитан и его герой» («Der Hauptmann und sein Held», 1954) рекрут Келлерман своей простоватостью и способностью к неожиданным поступкам чем-то напоминает Швейка. Келлерман не желает повышения в чинах (на этом и строится сюжет комедии, так как капитану, непосредственному начальнику новобранца, нужен свой «герой»), а когда повышение все-таки произведено, он ведет свою часть сдаваться. Но если мировоззрение гашековского Швейка воплощает противостоящее демагогии народное сознание, то герой Хубалека такой силы лишен. Его равнодушие к военной карьере основано на природной честности и непреодолимой «цивильности». Даже приказ о сдаче в плен он отдает отнюдь не из антинацистских убеждений. Просто ему недостает «героического духа». Более интересным вариантом этого же человеческо-

---

[14] См.: C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir, S. 557.

го типа стал в дальнейшем солдат Алоис из пьесы «Дуб и кролик» Мартина Вальзера. В трактовке же Хубалека это лишь поданый в комическом плане пример несовместимости человека с абсурдом захватнической войны.

В ином — трагедийном варианте та же важнейшая тема разработана Петером Хирхе (Peter Hirche, род. в 1923 г.) в пьесе «Триумф через тысячу лет» («Triumph in 1000 Jahren», 1955). Действие происходит на южном побережье Крыма, куда отброшены советской армией немецкие части. Судьба немцев зависит от случайности — опередят ли германские подводные лодки советские танки, или, что гораздо реальнее, они не поспеют вовремя. Напряженность не ослабевает в течение всей пьесы. Чем безнадежнее положение, тем с большей ненавистью проклинают в пьесе войну. Словами «Мы прокляты!» кончается действие. Хирхе передает трагизм гибели людей за чуждые им интересы и цели. Но проклятие войне вырастает не из рождающегося нового сознания: все поглощены своей судьбой, захвачены ужасом перед неизбежной смертью. Вина нацизма перед человеком не связана здесь с пониманием им собственной вины. В такой пьесе нет и не может быть темы сопротивления. Пьеса правдиво отразила сознание большинства немецких солдат в период разгрома гитлеровских армий, но в ней не ощущается работы общественной мысли в течение целого десятилетия — 1945—1955 гг.

Выводы из недавнего прошлого наиболее ощутимы у Леопольда Альзена (Leopold Ahlsen, род. в 1927 г.). Для большинства западногерманских драматургов, писавших в 50-е годы, под прошлым была подведена черта: уже в силу своего беспримерного ужаса оно не могло повториться. Пьеса Альзена написана ради идеи, имеющей отношение не только к прошлому: автор-католик осуждает всякое насилие, жестокость, убийство, независимо от того, когда, с чьей стороны и ради каких целей они применялись. Уже заглавие ориентирует на общий вневременной смысл произведения: «Филемон и Бавкида» («Philemon und Baukis», 1956) названа драма о партизанском движении в Греции в конце второй мировой войны. Но сочувствие автора на стороне двух стариков, укрывавших под своей кровлей и партизан, и раненого немецкого солдата. Захватчики и партизаны как бы уравнены в пьесе Альзена: они в одинаковой мере подлежат суду за преступление законов человечности. Пьеса Альзена вопиет против озверения. Однако она не помогает читателю понять социальные истоки этого процесса. Вполне возможный частный случай нивелировал разницу между справедливой и несправедливой войной и был поэтому непригодным фундаментом для общих выводов.

В следующие годы Альзен продолжал работать в той же манере, пытаясь наполнить «частную историю» общефилософским смыслом. Вслед за телепьесой «Бедный человек Лютер» («Der arme Mann Luther», 1963) он опубликовал в том же году пьесу «Вы умрете, Ваше величество» («Sie werden sterben, Sire») — нечто среднее между исторической пьесой о смерти тирана короля Франции Людовика XI и отвлеченной параболой на тему о смерти. В 1960 г. была напечатана пьеса Альзена «Раскольников» («Raskolnikoff») по мотивам «Преступления и наказания» Достоевского. Постановки пьес Альзена после «Филемона и Бавкиды» не пользовались успехом, и в 1964 г. он выступил в печати с вызвавшей широкую дискуссию «Большой обвинительной речью» («Die grosse Schmährede»), в которой раздраженно объяснил неудачи западногерманского театра неумелой интерпретацией современных пьес режиссерами.

Однако неудачи западногерманской драматургии имели иные причины. Как говорилось, они были связаны с трудностями воплощения в театре современной действительности, на которой лежал неизгладимый след прошлого и которая не поддавалась истолкованию без уяснения его опыта.

Действительность Федеративной Республики Германии могла восприниматься в 50-х годах как благополучная. Стремительный экономический подъем представлялся гарантией процветания. Все глубже укоренялась

иллюзия, что фашизм был роковой случайностью в истории страны. В 50-е годы опасность такой иллюзии еще не была в достаточной мере осознана и не вызывала сильного противодействия.

Крайним выражением подобной пассивности общественной мысли стало возрождение безжизненной, стилизованной драматургии, казалось бы, совершенно невозможной в Германии после разгрома фашизма. Эта драматургия, вообще отказавшаяся от соприкосновения с реальностью, отчасти явилась реакцией и на неудачные попытки воплотить настоящее и прошлое через опыт одного героя.

2

Интермедия эстетизма в западногерманской драматургии приходится на вторую половину 50-х годов, хотя ее симптомы обозначились раньше, а отзвуки продолжали слышаться и в следующее десятилетие. Вариантом этого направления был лишенный общественного заряда западногерманский «абсурдный театр», возникший под влиянием французских абсурдистов (Беккета, Ионеско, Жене, Аррабаля). Другим вариантом далекой от жизни драматургии стал так называемый «поэтический театр».

К середине 50-х годов ряд западногерманских драматургов выступают с отвлеченными стилизациями. Пробуждается интерес к театру марионеток, пантомиме, условным маскам commedia dell'arte, всякого рода фантастическим и сказочным сюжетам. По расчетам авторов театр должен был увлечь публику силой одной только самоценной красоты.

Вслед за пьесой «Триумф через тысячу лет» Петер Хирхе пишет комедию «Сыновья господина Протея» («Die Söhne des Herrn Proteus», опубликована в 1961 г.). Библейские и античные сюжеты сплетаются здесь в причудливый узор. Недавнее прошлое предстает в отвлеченно мифологическом выражении — как извечно гнетущая сыновей власть отцов. Танкред Дорст (Tankred Dorst, род. в 1925 г.) — драматург, следующий за всеми извивами в развитии западногерманской драмы,— пишет в это время о своем увлечении театром марионеток (книга «На маленькой сцене» — «Auf kleiner Bühne», 1959) и пытается использовать его технику в стилизованной комедии «Прием осенью» («Die Gesellschaft im Herbst», 1959). На театральных подмостках Западной Германии появляются Арлекин и Пьеро — они явно лишены жизненности и демократизма традиционных героев народной итальянской комедии, хотя в прологе к одной из подобных пьес и говорится о преимуществах стилизации перед «бессилием современной драматургии» (Дитер Вальдман. «От Бергамо до раннего утра» — Dieter Waldmann. «Von Bergamo bis morgen früh», 1960).

Местом действия пьес достаточно известных авторов становятся в это время полуразрушенные средневековые замки. Носителями истинной мудрости выступают последние отпрыски именитых родов, ироничные и снисходительные по отношению к современности. Такие анахроничные фигуры, напоминающие героев комедий Гофмансталя, действуют в пьесах Т. Дорста — «Прием осенью», Рихарда Хейя (Richard Hey, род. в 1926 г.) — «Рыба с золотым кинжалом» («Der Fisch mit dem goldenen Dolch», 1958) и «Горе тому, кто не лжет» («Weh dem, der nicht lügt», 1962), Герберта Асмоди (Herbert Asmodi, род. в 1923 г.) — «После сезона» («Nachsaison», 1959).

В последнем произведении, выдержанном в духе салонной комедии рубежа веков, внимание сосредоточено на психологических переживаниях отпрысков старых австрийских семей. Но за кулисами главного сюжета идет бесстыдная борьба вокруг золотого тельца. Обыгранное автором противоречие между формальным изяществом пьесы и цинизмом ее героев дало основание критикам причислить ее к наиболее злым произведениям послевоенной западногерманской драматургии [15]. Однако и пьеса

---

[15] M. Kesting. Panorama des zeitgenossischen Theaters. München, 1962, S. 245—246.

Асмоди скользила по поверхности, не затрагивая специфических проблем национальной действительности.

Необычайного расцвета в пятилетие с 1953 по 1958 г. достигает радиопьеса [16]. Многие драматические произведения 50-х годов были поставлены на сцене уже после того, как прозвучали в эфире. С радиопьесами выступают в это время такие крупнейшие писатели — драматурги, поэты, прозаики, как Г. Бёлль, Г. Грасс, З. Ленц, М. Вальзер, В. Хильдесхаймер, Г. Айх. Западногерманская радиопьеса 50-х годов разнообразна по содержанию. Антифашистская тема продолжена в таких выдающихся произведениях, как «Мост у Беркцаты» — «Die Brücke von Berczata», 1952 Г. Белля или «Девушки из Витербо» — «Die Mädchen aus Viterbo», 1953 Г. Айха.

Однако в целом именно в этом жанре с наибольшей отчетливостью были реализованы принципы «поэтической драматургии»: обязательный отлет от современной действительности в сферу сказки, причудливой фантазии, экзотики, то упоенно-красивой, то настораживающей и пугающей. Сама специфика жанра — звук и голос как единственные средства выражения — давала возможность абстрагироваться от реальности, «подняться» над ней.

Высоким образцом «поэтической» радиопьесы являются произведения Гюнтера Айха, сосредоточенные на неизъяснимом, таинственном, непостижимом в жизни людей («Сабет» — «Sabeth», 1951; «Не ходи в Эль-Кувед!» — «Geh nicht nach El Kuwehd!» 1951). Вариант психологической камерной радиопьесы представляет ранняя радиодраматургия Дитера Веллерсхофа («Минотавр» — «Minotaurus», 1960).

Даже когда радиопьеса содержала в себе определенные параллели к недавней немецкой истории или же к современности, соответствия были обычно едва намечены, присутствовали лишь как возможность истолкования, создавая метафорический образ действительности.

Лишь на своих вершинах (Гюнтер Айх. «Сны» — «Die Träume», 1950) — «поэтическая» радиопьеса достигала сочетания отвлеченной метафоричности со значительностью содержания. В целом ей далеко до внутренней силы такого единственного в своем роде явления немецкоязычной послевоенной драматургии, как театр Нелли Закс, писательницы, продолжавшей жить после разгрома фашизма в Швеции.

Создававшиеся в 50-х годах пьесы и радиопьесы Нелли Закс, так же как ее более ранние драматургические произведения (мистерия «Эли» — «Eli», 1943), поэтичны отнюдь не за счет того намеренного отклонения от прозы жизни, которое часто молчаливо предполагалось западногерманской поэтической драматургией. Как и ее поэзия, ее условные стихотворные пьесы касались трагических узлов современной исторической действительности. Сама их образность вырастала из «жеста лирического сопротивления» [17]. В этих пьесах руки нациста-убийцы рассыпались сами собой, ибо таков был молчаливый приговор, вынесенный ему автором. Извечная борьба добра и зла воплощалась в библейских образах («Самсон падает сквозь тысячелетия» — «Simson fällt durch Jahrtausende», 1955), но не теряла от этого своего современного обличия: жена нынешнего Самсона, школьного сторожа, спасшего во время пожара детей и их учителя, воплощала в пьесе бездушие мира экономического процветания. После войны Н. Закс писала о человеке, избежавшем виселицы, но преследуемом раскаянием, ибо он не помог тому, чьи пальцы манили его сквозь мешок, наброшенный на раскачивавшееся на ветру тело (пьеса «Ночная стража» — «Nachtwache», начата в 1945 г.), в начале 60-х го-

[16] Место радиопьесы в общем развитии западногерманской драматургии анализирует Иохан Кампе в кн.: «Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945». Hrsg. von Köner. Stuttgart, 1971, S. 480—501; См. также: U. Rosenbaum. Das Hörspiel. Eine Bibliographie. Texte, Tondokumente, Literatur. Hamburg, 1974; Ю. И. Архипов. Биография и характер юного жанра.— В кн.: «Концерт для четырех голосов». М., 1972, стр. 5—25.

[17] В. Микушевич. Нелли Закс.— «Современная художественная литература за рубежом», 1968, № 2, стр. 177.

дов — о женщине, ищущей своего ребенка, женщине из разбомбленного дома, с ногами, превратившимися в золу («Качели расставания» — «Abschiedsschaukel», 1962). В ее драматических сценах было то острое ощущение времени, те масштабность и страсть, которых недоставало западногерманскому поэтическому театру.

Распространенным жанром театральной драматургии в ФРГ 50-х годов стали комедия и музыкальная комедия (Танкред Дорст. «Мавританка» — «Die Mohrin», поставлена в 1964 г.) [18]. Рихард Хей выступал в середине 50-х годов, подобно швейцарскому драматургу Фридриху Дюрренматту, в защиту комедии как единственно возможного сегодня жанра. Однако если Ф. Дюрренматт выявил в своих гротескных комедиях трагическое лицо современного мира, то Р. Хею недостает определенных и страстных суждений о действительности.

Там, где западногерманская драматургия претендует в 50-х годах на форму параболы — иносказания о современности, содержание ее на редкость скудно.

В западногерманских театрах широко ставилась пьеса Герта Гофмана «Бургомистр» (Gert Hoffmann. «Bürgermeister», 1953). По исходной коллизии она напоминает комедию «Бидерман и поджигатели» Макса Фриша: в дом мирного обывателя забирается гангстер. Дальнейшее развитие сюжета у Гофмана давало не меньшие возможности для сатирического накала: гангстер оказывался слабее обывателя, способного, в сущности, на неменьшие преступления. Казалось бы, сюжет мог вместить в себя многие важные «тайны» западногерманской действительности. Однако пьеса не настораживает, подобно сатире Фриша: сам автор до странности равнодушен к поступкам своих героев.

Многие западногерманские параболы 50-х годов отвлеченны, абстрактны, малосодержательны.

Нечто подобное можно сказать и о западногерманском «театре абсурда», гораздо менее трагичном и серьезном по сравнению с его французским вариантом.

Абсурдистскую драматургию в ФРГ представляют пьесы Гюнтера Грасса, Вольфганга Хильдесхаймера (Wolfgang Hildesheimer, род в 1916 г.), Пауля Пёртнера (Paul Pörtner, род. в 1925 г.). В отдельных произведениях к абсурдному театру приближались Танкред Дорст и Конрад Вюнше. От прочей стилизованной драматургии пьесы «абсурдистов» отличает иная тональность: сквозь озорство игры то и дело проглядывает какой-то мрачный серьез, не поддающийся точному выражению.

Еще всецело в духе характерной для 50-х годов стилизации, без соприкосновения с эстетикой «абсурда», выдержана радиопьеса Вольфганга Хильдесхаймера «Принцесса Турандот» («Prinzessin Turandot», 1954; в 1955 г. переделана в комедию «Трон дракона» — «Der Drachenthron»; последняя редакция текста — «Покорение принцессы Турандот» — «Die Eroberung der Prinzessin Turandot», 1961). Пьеса написана с блеском и не лишена определенного общественного смысла: красноречие и находчивость героя оказываются сильнее окостенелого механизма власти, лишенного у Хильдесхаймера по обычаю этих лет какого бы то ни было исторического колорита. Однако уже следующее выступление Хильдесхаймера-драматурга — сборник под заглавием «Пьесы, в которых становится темно» («Spiele, in denen es dunkel wird», 1958) — представляет характерный образец немецкого «театра абсурда». Во всех трех пьесах («Часы» — «Die Uhr», «Пастораль, или Время пить какао» — «Pastorale oder Die Zeit für Kakao», «Пейзаж с фигурами» — «Landschaft mit Figuren») сценические ситуации статичны и в то же время подвержены странным превращениям. Контуры картонно-твердых предметов плывут; внезапно меняются освещение, погода, времена года, люди. Идиллическая лужайка — излюбленное место действия не только у Хильдесхаймера, но

---

[18] Этому увлечению музыкой в драматическом театре поддался даже Цукмайер, выступивший в 1953 г. с музыкальной мелодрамой «Улла Винблад».

и у Гюнтера Грасса («10 минут до Буффало») — становится фоном для выстроенных в цепочку, но не связанных логикой событий. Странное общество, собравшееся для вокального квартета на зеленой траве в пьесе Хильдесхаймера «Пастораль» обнаруживает устрашающую зависимость от заботливо расставляющего пюпитры слуги Филиппа и «воспитательницы» Сельмы. Мироощущение взрослых то и дело уравнивается с сознанием запуганных и бессильных детей (это же характерная особенность «абсурдистских» пьес Г. Грасса). И как в мире детей, несграшное вызывает внезапный ужас, страшное — убийство, смерть — не воспринимается всерьез.

Идеи большинства немецких «абсурдистских» пьес лишены содержательности пессимистических парабол Беккета или Ионеско. Игра в возможные параллели с реальностью не складывается в ее цельную интерпретацию. Утверждения об абсурдности мира, о несвободе человека подаются слишком бесстрастно и плоско, чтобы вызвать на размышления.

Тщетно искать связь с современностью в таких пьесах Г. Грасса, как «Дядя, дядя» («Onkel, Onkel», 1958), «Злые повара» («Die bösen Köche», 1956), «Десять минут до Буффало» («Noch 10 Minuten bis Buffalo», 1954), отчасти и в «Наводнении» («Hochwasser», 1956/62). Одна из наиболее «определенных» среди этих пьес — «Десять минут до Буффало» — построена на переходах от действительности к иллюзии: паровоз, по-абсурдистски стоящий прямо на земле, превращается после нескольких случайно возникших ассоциаций в пароход; неподвижность воспринимается как движение. Фантазия автора неистощима. Но какой смысл несет в себе это произведение? В сравнении с романами того же автора «Жестяной барабан» или «Собачья жизнь» он на редкость беден.

Впрочем, немецкий «абсурдный театр» и не претендует на истолкование реальности. «Абсурдный театр,— утверждал Хильдесхаймер,— не изображает то, что могло бы выразиться в логическом развитии действительности: в гораздо большей степени он отождествляет себя с объектом — абсурдом — во всей его ужасающей нелогичности...» [19]. «Для представителей немецкого театра абсурда,— констатировала критика,— характерно отсутствие социологической меткости... Они оперируют блестящими сценическими находками, поразительным зрелищем на подмостках, которые, однако, мало что выражают и, по-видимому, и не должны многое выражать. Весь мир кажется им абсурдом, и публика остается в неясности, какой мир абсурден и почему» [20].

В начале 60-х годов исчерпанность немецкого «абсурдного театра» стала очевидной. От «абсурдистской» эстетики постепенно отходят сами ее адепты.

В 1962 г. была опубликована пьеса В. Хильдесхаймера «Опоздание» («Die Verspätung»). Ее символика претендует в опровержение прежних деклараций автора на вполне определенное истолкование реальности. Тема «опоздания» имеет в пьесе двойной смысл. Минуло время для заброшенного, оставленного почти всеми жителями села. Рушится вокзал. Сняли телефон. Поезда больше не останавливаются. Новые люди не появляются. К концу стремительно надвигающееся разрушение и обветшание уже не знают границ и пределов. Но тема «опоздания» связана и с главным героем — забредшим в кабачок нелепым человеком, выдающим себя за ученого (а, может быть, им и являющимся). На соседней станции он опоздал на поезд, а кроме того, очевидно, опоздал со своим появлением на свет — все открытия совершены, все страны обследованы, тайн не осталось. Фантастическая птица Гурихт, обнаружить которую пришелец считает своей жизненной целью, вдруг появляется за окном. Профессор видит ее приближение в бинокль, но она не та, которую он создал в воображении. В финале получает объяснение присутствие на сцене гроба — частого атрибута современной драматургии: дремавший в уголке

[19] W. Hildesheimer. Über das absurde Theater, 1960.— W. Hildesheimer. Wer war Mozart? Becketts' «Spiel». Über das absurde Theater. Frankfurt a/M., 1968, S. 83.
[20] M. Kesting. Panorama des zeitgenossischen Theaters. München, 1962, S. 254.



Театральная афиша к премьере пьесы Вольфганга Хильдесхаймера «Опоздание» в Дюссельдорфском Камерном театре.

Художник Г. Эдельман, 1961

гробовщик, проснувшись, замечает, что «профессор» скончался на своем стуле.

В пьесе, еще близкой «абсурдному театру», В. Хильдесхаймер интерпретировал окружающий мир как дряхлеющий и старый, существующий под знаком прошлого.

Следующее произведение Хильдесхаймера — одноактная пьеса «Ноктюрн» («Nachtstück», поставлена в 1963 г.) непосредственно связано с современной немецкой реальностью. В пьесе единственный герой — тщетно пытающийся заснуть престарелый человек, побежденный натиском воспоминаний, связанных с недавним прошлым Германии. Той же теме — непреодоленности прошлого в сегодняшней жизни ФРГ — посвящен роман Хильдесхаймера «Тинзет» («Tynset», 1965), ставший выдающимся явлением западногерманской прозы.

Действительность, так трудно воплотимая в требующем прямого столкновения драматургическом конфликте, действительность, еще недавно игнорировавшаяся многими авторами, должна была наконец занять свое место в западногерманской пьесе.

В 1961 г. Танкред Дорст, автор многочисленных стилизаций и близкой к мироощущению «абсурдистов» пьесы «Поворот» («Die Kurve», 1960), еще оправдывал свое пренебрежение к актуальным проблемам современности. «О чем я могу писать сегодня? — недоумевал Дорст.— Протестовать против атомной бомбы? (но кто за нее?); против войны? (кто не против?); против расовой ненависти? (конечно, я против); за или против бога? (мои убеждения на этот счет никого не касаются); против тирании тех или иных беззастенчивых владык? (но, конечно, я против!)»[21]. Все эти вопросы, писал Дорст, непригодны для литературы, так как неспособны волновать читателя.

Но прошло несколько лет и, вопреки своим прежним утверждениям, Дорст обратился к созданию политической пьесы. В этом он по-прежнему следовал за главной на новом этапе тенденцией западногерманской драматургии.

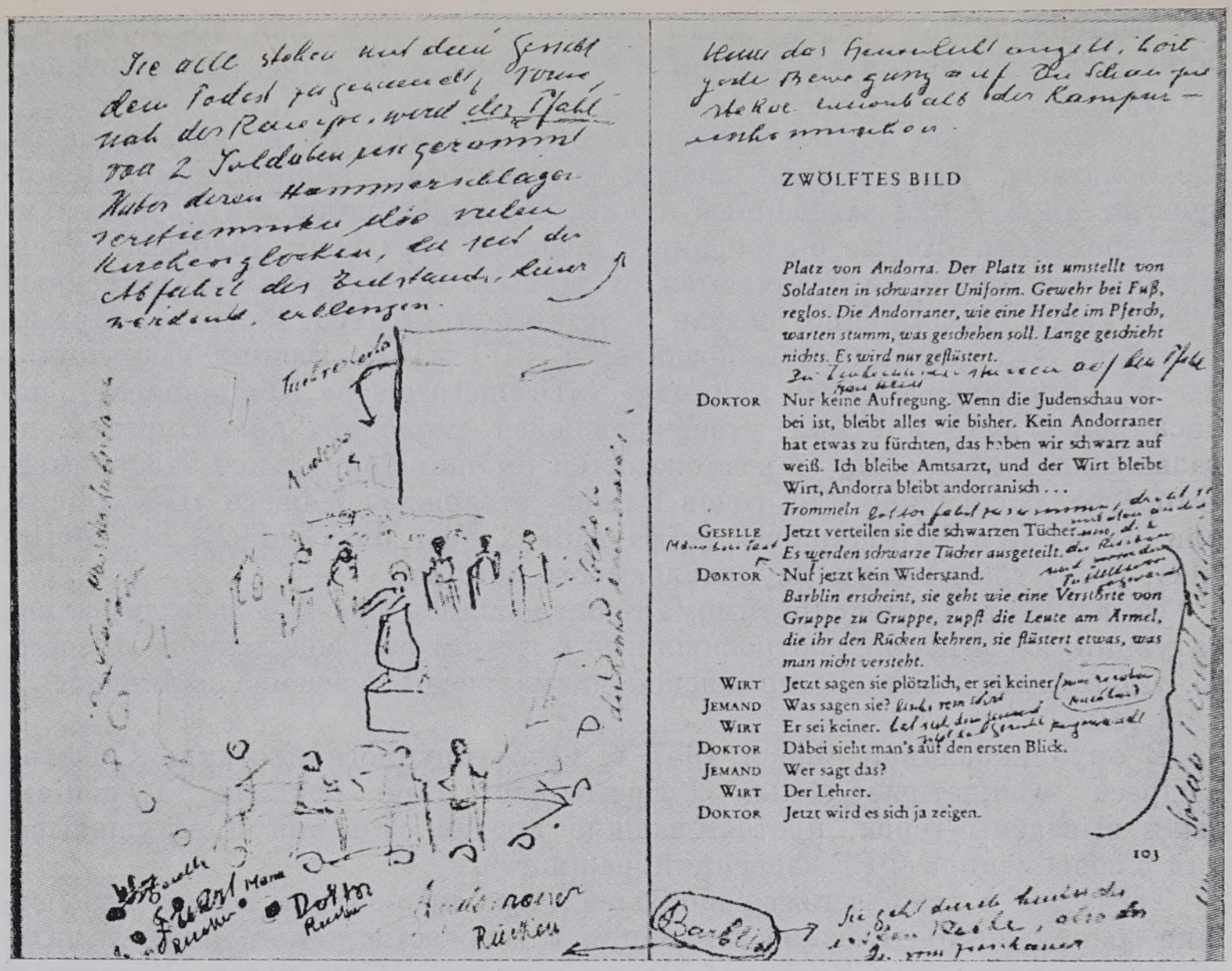
3

К середине 60-х годов театральная критика констатировала утверждение нового качества в драматургии ФРГ — обозначился резкий поворот к остро социальной драме[22]. Политический западногерманский театр связывают с именами четырех драматургов — Рольфа Хоххута, Петера Вейса, Мартина Вальзера, Гейнара Киппхардта. Однако новые тенденции в драматургии выходят за круг названных авторов и не так уж четко локализованы во времени.

---

[21] «Modernes deutsches Theater». Darmstadt, 1961, S. 256—257.

[22] См., например: E. W e n d t. «Politisches Theater».— «Jahresring 65/66». Stuttgart, 1966.



ZWÖLFTES BILD

Platz von Andorra. Der Platz ist umstellt von Soldaten in schwarzer Uniform. Gewehr bei Fuß, reglos. Die Andorraner, wie eine Herde im Pferch, warten stumm, was geschehen soll. Lange geschieht nichts. Es wird nur geflüstert.

DOKTOR Nur keine Aufregung. Wenn die Judenschau vorbei ist, bleibt alles wie bisher. Kein Andorraner hat etwas zu fürchten, das haben wir schwarz auf weiß. Ich bleibe Amtsarzt, und der Wirt bleibt Wirt, Andorra bleibt andorranisch ...

Trommeln

GESELLE Jetzt verteilen sie die schwarzen Tücher.

Es werden schwarze Tücher ausgeteilt.

DOKTOR Nur jetzt kein Widerstand.

Barblin erscheint, sie geht wie eine Verstörte von Gruppe zu Gruppe, zupft die Leute am Ärmel, die ihr den Rücken kehren, sie flüstert etwas, was man nicht versteht.

WIRT Jetzt sagen sie plötzlich, er sei keiner

JEMAND Was sagen sie?

WIRT Er sei keiner.

DOKTOR Dabei sieht man's auf den ersten Blick.

JEMAND Wer sagt das?

WIRT Der Lehrer.

DOKTOR Jetzt wird es sich ja zeigen.

103

Страница из пьесы Макса Фриша «Андорра» с пометками и рисунками режиссера Фрица Кортнера

Постепенно в творчестве многих драматургов, в новаторской работе крупнейших режиссеров кристаллизовались главные идеи политической драматургии и театра.

В 1961 г. известный режиссер Харри Буквиц (Harry Buckwitz) выступил с тезисами о современном театре, требуя от него ангажированности и актуальности, а кроме того, способности подняться до притчи [23]. Но уже носившиеся в воздухе идеи были практически реализованы драматургией лишь двумя годами позже.

В 1963 г. одновременно с премьерой «Наместника» Рольфа Хоххута была поставлена пьеса Конрада Вюнше (Konrad Wünsche, род. в 1928 г.) «Неисправимый» («Der Unbelehrbare»). Выступивший до этого с двумя одноактными пьесами («Через забор сада» — «Über den Gartenzaun» и «Перед стеной слез» — «Vor der Klagemauer», 1962), Вюнше написал на этот раз пьесу-параболу, с необычной горечью констатировавшую способность современников мириться с преступлением как в прошлом, так и в настоящем. Пьеса построена на явных ассоциациях с «Гамлетом». Молодому герою — недалекому, но доброму простаку, как в «Гамлете», является тень отравленного отца (здесь он появляется в бытовом, обыденном обличье). Как в «Гамлете», герой колеблется и медлит перед отмщением (отравленный сахар сыплется на пол) [24]. Но «отцы» не могли быть для немецкой молодежи середины XX в. тем воплощением моральной чистоты, каким был отец для шекспировского Гамлета. У Вюнше отец, сам совершивший немалые проступки, возмущен не медлительностью сына, не его неспособностью бороться со злом, а, напротив,

[23] «Elemente des modernen deutschen Theaters». Hrsg. von A. Happ und J. Rühle, 1961, S. 89 f.

[24] Интересно, что в том же 1963 г. была предпринята еще одна попытка толковать сомнения Гамлета как сомнения рядового человека, уже по своей заурядности бессильного перед социальным злом. Так играл шекспировского героя М. Шелл в постановке Грюндгенса.

его растерянностью перед таким привычным делом, как убийство, его попыткой разобраться в прошлом и отстраниться от мира, где каждый — преступник.

Шекспировские мотивы проигрываются драматургом на уровне среды, где полагают, что к убийце следует «относиться с пониманием». Действующие лица — как заведенные куклы. Их чудовищная логика граничит с невероятным. Живые в этой книге подобны мертвецам. Мертвые утверждают, что ничем не отличаются от живых. Шаржированно-гротескный строй пьесы, несомненно, связан с эстетикой «театра абсурда». Примечательно, что десятилетием позднее, в 1971 г., К. Вюнше выступил с пьесой «Драматургическая команда» («Dramaturgische Kommandos»), написанной в духе эстетики, утверждавшейся «молодой» драматургией, но развивавшей из разных ее возможностей именно формальное экспериментаторство. В середине 60-х годов Вюнше утверждал в пьесе «Les Adieux, или Битва при Штеттерице» («Les Adieux oder die Schlacht bei Stötteritz», 1964) трагическую неуправляемость истории.

Но в 1963 г. в «Неисправимом» произносились фразы и разыгрывались ситуации, несомненно, соотносившиеся с грузом непреодоленного прошлого. Политизация западногерманской драматургии и вообще начиналась с этой темы.

В опубликованной еще в 1957 г. пьесе крупного прозаика Стефана Андреса «Запретные зоны» («Sperrzonen. Eine deutsche Tragödie») были выведены герои, протестовавшие против забвения и затушевывания в современной ФРГ злодеяний фашистов.

Тогда же и тоже в пьесе наиболее остро проявились вскоре ослабевшие социально-критические тенденции в творчестве такого широко читаемого романиста, как Иоганнес Марио Зиммель. В его пьесе «Школьный товарищ» («Der Schulfreund», 1959) герой, одноклассник Геринга, призвавший в 1944 г. своего бывшего товарища прекратить войну и чудом спасшийся после этого от преследований, не может добиться справедливости в ФРГ и Австрии середины 50-х годов, где процветают бывшие фашистские преступники.

В той же связи должны быть упомянуты пьесы Ганса Гюнтера Михельзена (Hans Günter Michelsen, род. в 1920 г.). Его главная тема — присутствие прошлого в памяти, совести, судьбах людей. Герои пьес Михельзена порой отказываются признать идентичность с самими собой. Но в отличие от персонажей швейцарца Фриша героям, рожденным немецкой реальностью, не так легко менять свое лицо и «историю». Над людьми висит гнет прожитой ими жизни («Лаппшис» — «Lappschiess», 1963).

Пьесы Михельзена часто воспринимались западногерманской критикой как камерные, его театр — как театр для немногих. Однако узко психологические проблемы Михельзена имели общий смысл.

В 1962 г. была поставлена (а написана еще в середине 50-х годов) пьеса Михельзена «Штинц» («Stienz»). Время действия — сразу же после войны. В видавшей виды каморке, в шинели с оторванными погонами пожилой майор тщетно пытается писать свои воспоминания. Он и его дочь постоянно прислушиваются к шагам в подвале — это безостановочно ходит бывший фельдфебель Штинц, олицетворяющий для двоих наверху мрак прошлого и в то же время силу, защищающую их от настоящего. В отличие от многих и многих пьес 50-х годов в драме Михельзена область прошлого не кончается где-то там, на крымском побережье в России или в еще подвластной фашизму Германии,— прошлое проникает в настоящее, в сегодняшнюю жизнь. Майор убивает Штинца, пытающегося подняться наверх. Но место фельдфебеля в подвале занимает дочь майора. И она навсегда связана с прошлым.

Если в пьесе «Штинц» отношение автора к майору не выявлено вполне определенно, то в опубликованной в 1965 г. пьесе «Хельм» («Helm»), выдержанной в том же мрачном таинственном колорите, социальные характеристики резче. На лужайке в лесу — пять человек. В прошлом они

занимали видное положение в нацистской армии и непосредственно причастны к судьбе некоего Фрица Хельма, вернувшегося с войны безногим калекой. Накануне (до начала действия в пьесе) в трактирчике, принадлежащем Хельму, был отпразднован «праздник примирения». Он-то и продолжается в лесу, куда пригласил всех Хельм. Ожидание Хельма — как ожидание Годо у Беккета: Хельм так и не появляется в пьесе. Пятеро в лесу, измученные долгой неизвестностью, произносят оправдательные монологи, ожидая (это все они в тайне знают) своего судью. Дальнейшее развитие действия построено по нерушимой схеме детской песенки о тонущих один за другим негритятах. Не выдержав ожидания, каждый из пятерых отправляется в лес. И каждый раз слышен выстрел.

В 1965 г., т. е. одновременно с пьесой Михельзена, в журнале «Театер хойте» была опубликована статья известного западногерманского прозаика и драматурга Мартина Вальзера «За новый реализм». Вальзер выступал за многослойное изображение в театре жизни и человеческого сознания. В сценическом персонаже должны ощущаться одновременно те черты, которые заставили его поступать определенным образом в прошлом, и те, которые заставляют поступать иначе в изменившихся обстоятельствах. Драма по природе своей диалогична, но диалог происходит и в пределах одного сознания. «Я полагаю,— писал Вальзер,— что любое реалистическое изображение Третьего рейха должно захватывать и наше время, оно должно подвергать характеры провокации тогдашней историей, показывать, как эти характеры действовали тогда и как они действуют сегодня» [25]. Статья Вальзера формулировала идеи, в значительной степени уже нашедшие воплощение в практике западногерманской драматургии, в частности в его собственной. Определялась форма новой драмы, адекватная новой ступени передовой общественной мысли и новому отношению к прошлому. Драма на «национальные темы», замкнутая раньше в пределах одной судьбы, одного события, теперь была разомкнута по отношению к прошедшему, настоящему и будущему; она не только фиксировала нацистское прошлое, но и предлагала задуматься о сознании современного немца, современного человека.

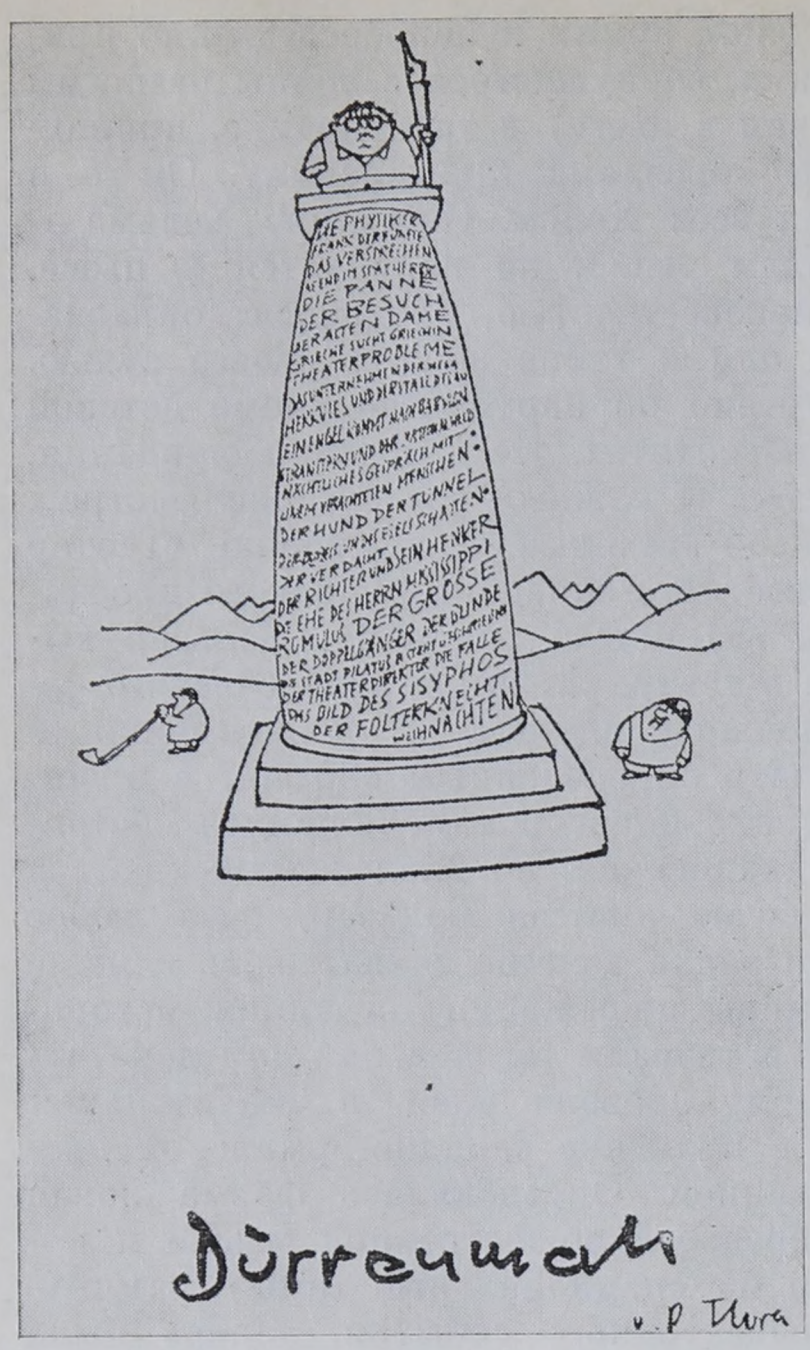
Сформулированная Вальзером идея о совмещении в драме разных пластов времени требовала нового углубленного подхода к действительности.

В одной из самых значительных его пьес «Дуб и кролик» теоретические идеи автора воплощены разными способами. Простейший и получивший наибольшее распространение в драматургии 60-х годов — прямое сопоставление прошлого и настоящего. В пьесе Вальзера три акта. Время действия в первом — апрель 1945 г., во втором и третьем — пять и еще десять лет спустя. Менялось время, менялся облик страны, менялись люди — их положение, их слова и убеждения. Антифашистские высказывания, «уместные» в ФРГ 50-х годов, уже неуместны в 60-е годы.

Но один персонаж остается на сцене все тем же. Это денщик нациста Горбаха Алоис. Когда-то за свои «большевистские склонности» он попал в лагерь, где его превратили в калеку и заодно «вправили» ему мозги. Алоис — простак, может быть, чуть свихнувшийся, а может быть, и разыгрывающий роль. Этим он напоминает Швейка, но насколько же он более подавлен, не принадлежит себе, готов к послушанию! Впрочем, и «назначение» героя в произведении Вальзера иное, чем у Гашека. В пьесе Вальзера Алоис органически соединяет в себе прошлое и настоящее. В этой фигуре драматургу удалось действительно совместить разные стадии и разные реакции сознания. Он создал образ человека, неспособного в обычной мере меняться вместе со временем. Алоис подвержен пагубным припадкам, то возвращающим его (так ли уж против его воли?) к прежним «большевистским настроениям», то оживляющим в нем совсем некстати, в 1950 г., целые пласты нацистской фразеологии. Алоис «впа-

---

[25] M. Walser. Für einen neuen Realismus.— «Theater heute», 1965, N 1, S. 3.



Фридрих Дюрренматт.
Шарж П. Флоры

дает в прошлое»,— и эти его «возвраты», как лакмусовая бумажка для прошлого в обличье настоящего.

Впоследствии в пьесе «Черный лебедь» (1964) Вальзер попытался воплотить в своих героях некие дистиллированные «варианты памяти» (первоначальный вариант названия — «Память»). Наиболее интересной для себя задачей он счел непосредственное столкновение мировоззрений. По сравнению с метафоричностью и многозначностью его «немецкой хроники» «Дуб и кролик» — пьеса более литературна. Она во многом напоминает «Затворников Альтоны» Сартра (1959). Тем не менее Мартин Вальзер безусловно создал свой вариант современной политической пьесы.

И все же не Вальзер, а Рольф Хоххут выступил в 1963 г. с произведением, наиболее ясно обозначившим принципы новой драматургии. Именно с именем Хоххута, несмотря на ожесточенные споры о художественных достоинствах его пьесы «Наместник», обычно связывают акт рождения политической драматургии в Западной Германии.

Построение пьесы «Наместник» (1963) как будто бы традиционно и формально во многом не отличается от родившейся сразу после второй мировой войны драматургии о фашистском прошлом. По сравнению с другими выдающимися драматургическими произведениями 60-х годов именно эта пьеса в наибольшей степени сосредоточена на духовном созревании и судьбе одной личности. Именно она заключает в своем сюжете то исключительное, единичное, «неповторимое», что могло придать ее проблемам локальность и замкнутость.

В пьесе Хоххута был показан «особый случай», «бунт» против папы Пия XII молодого, приближенного к престолу священника Рикардо Фонтана. Поняв свое бессилие изменить политику римской церкви в отношении Гитлера, Рикардо едет в Германию вместе с эшелоном итальянских евреев и гибнет в Освенциме.

Казалось бы, прошлое и тут не затрагивало настоящего, особенно прошлое в этом его «невероятном» варианте. Однако огромный резонанс, который получила пьеса Хоххута, свидетельствовал об обратном. «Наместник» стал событием не только в театральной, но и в общественной жизни Западной Германии. Вслед за первой постановкой, осуществленной в западноберлинской «Фрайе Фольксбюне» Эрвином Пискатором, драма обошла сцены многих городов ФРГ, а впоследствии и многих зарубежных театров.

Решающим для успеха пьесы было то обстоятельство, что Р. Хоххут исходил из принципиально нового отношения к личности и ее роли в истории, еще не сложившегося в 50-х годах. После целого десятилетия, когда проблема вины и долга была по большей части замкнута в капсуле отдельной судьбы, после популярности экзистенциалистской идеи о безнадежном сопротивлении Хоххут показал в своей пьесе, что история есть

слагаемое множества человеческих усилий. Поведение частного человека предстало в своих обязательных общественных следствиях. Продолжая вместе с Михельзеном и Вальзером настаивать на связи настоящего с прошлым, Хоххут написал пьесу не только о вине папы, не поднявшего голос в защиту жертв фашизма (против такого суженного понимания пьесы протестовал К. Ясперс) [26], не только о вине всех бездействовавших свидетелей чудовищных злодеяний,— он написал пьесу об ответственности каждого за пути истории.

В противоположность распространенной в современном зарубежном искусстве концепции Хоххут не превращает историю в абсолютно независимый от человеческой активности процесс. «Если только,— утверждает Хоххут в послесловии к пьесе,— за отдельным человеком не может быть больше признано ответственности, если ему больше нечего решать или он не понимает, что он должен решать, то этим создается alibi для любой вины» [27]. В дискуссии, разгоревшейся вокруг пьесы, в качестве ее убежденного критика выступил известный западногерманский философ и теоретик искусства Теодор Адорно. Адорно настаивал на невозможности изображения фашизма на сцене, потому что фашизм влечет за собой уничтожение личности, немыслимость свободы и свободного выбора. Впоследствии в книге «Негативная диалектика» Адорно писал: «В Освенциме человек потерял последнюю возможность существовать как личность, его смерть стала не смертью индивида, а смертью номера» [28]. Но и в более нормальных условиях, писал, возражая Хоххуту, Т. Адорно, разве не происходит в XX веке постоянное неостановимое уничтожение личности? — «В устах многих слово «я» звучит как чистое бесстыдство» [29].

В той или иной мере присоединяясь к Адорно, многие критики обвиняли Хоххута в идеализации человека: сопротивление фашизму, действительно, не было в Германии хоть сколько-нибудь массовым явлением. Массовым явлением было как раз обратное: безропотное подчинение диктатуре. Однако для Хоххута речь шла о принципах: правомерно ли снимать с человека ответственность за его дела? И так ли уничтожимы дух и личность?

Значение пьесы Хоххута, помимо прочего, состоит в том, что на сцену снова вышел герой, принимающий на себя ответственность. Исследуя причины отставания западногерманского театра в 50-х годах, критик и литературовед И. Кайзер отмечал, что именно драма по самой своей природе больше всего страдает от исчезновения в ней цельного человека. В отличие от многих крупных драматургов (Дюрренматт, Ионеско), высказывавшихся в пользу гротескной комедии как единственной формы, пригодной для изображения на сцене современного мира, Хоххут выступил в защиту трагедии — жанра, предполагавшего высокое доверие автора к своему герою. И хотя созданный Хоххутом тип политической пьесы не получил прямого развития (критика справедливо отмечала растянутость, книжность языка, некоторую подражательность по отношению к драмам Шиллера), после «Наместника» в западногерманской драматургии наметился поворот к герою, решения которого в конечном итоге не безразличны для путей истории.

Через два года после «Наместника» была опубликована еще одна драма, воспроизводившая на сцене Освенцим,— «Дознание» Петера Вейса. Как и «Наместник», пьеса сыграла решающую роль в конституировании западногерманской политической драматургии. С гораздо большей последовательностью, чем Хоххут, Вейс обратился к документу, ставшему для него основой художественной структуры произведения. Подобно другим драматургам, выступившим в 60-е годы, он видел в до-

---

[26] См.: R. Hochhuth. Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Mit Essays von K. Jaspers, W. Muschg, E. Piscator. Hamburg, 1972, S. 299.
[27] R. Hochhuth. Der Stellvertreter. Hamburg, 1963, S. 273.
[28] Th. W. Adorno. Negative Dialektik. Frankfurt a/M., 1966, S. 353.
[29] Th. W. Adorno. Zur Dialektik des Engagements. Frankfurt a/M., 1973, S. 183 f.

кументе прежде всего залог определенности и точности. Документ позволял прямо назвать виновных, точно указать их преступления. Он казался свободным от интерпретаций и поэтому достоверным.

В «Дознании» обработаны протоколы судебного процесса над бывшими нацистскими охранниками из Освенцима во Франкфурте-на-Майне в 1965 г. Как годом раньше Гейнар Киппхардт в пьесе «Дело Р. Оппенгеймера», Вейс будто лишь сократил, упорядочил, организовал протокольный материал. В сжатом виде приводятся свидетельские показания, вопросы обвинителя, ответы обвиняемых. Девять свидетелей — главные «действующие лица» пьесы — говорят не просто о себе. Они говорят за ту сотню свидетелей, которые были вызваны на реальный процесс, они «реферируют» то, что могли бы сказать сотни тысяч. Не только отдельный человек, а весь лагерь, лагерь как характерное порождение фашизма в центре внимания.

В последнем акте «Наместника» Освенцим присутствовал как туманный фон — внимание было сосредоточено на судьбе Рикардо Фонтана. В «Дознании» Вейс также отказывается от прямого воспроизведения лагеря на сцене. То, что почти невозможно вложить в сюжет, действие, развивающиеся образы, в пьесе Вейса рассказывают со сцены, рассказывают, передавая в точных показаниях размеры случившегося, описывая те подробности, которые больше, чем цифры, заставляют почувствовать, как это было.

Документальная западногерманская драматургия 60-х годов несомненно связана с традициями 20-х годов. Однако нельзя не заметить и существенной разницы.

Документальная политическая пьеса 20-х годов, сосредоточенная на расследовании преступлений правящих классов, каждый раз ограничивалась каким-то одним событием, одним эпизодом или серией связанных эпизодов, на материале которых делался вывод о социальной системе в целом. Документы и факты были прочно прикреплены к определенной точке в пространстве и времени — рабочему движению в Чикаго в 80-х годах прошлого века (А. Паке. «Знамена», 1923), истории борьбы и гибели Сакко и Ванцетти (Э. Мюзам. «Государственный интерес», 1928), восстанию моряков германского флота в 1917 г. (Э. Толлер. «Гасить котлы!», 1930). Даже в случае, если сопоставлялись два исторических периода, документ представлял лишь один из них (именно так дело обстояло в постановке Э. Пискатором пьесы Толлера «Гоп-ля, живем!», 1928, где кинохроника революционных лет выступала разительным контрастом к ситуации конца 20-х годов).

В политической драматургии 60-х годов самый подход к документу существенно изменился.

Кощунственным было бы утверждение, что пьеса П. Вейса «Дознание» посвящена не вся и не целиком Освенциму,— она посвящена ему каждой своей строчкой. И все же не меньше, чем в «Наместнике» Хоххута, речь здесь идет и о действительности ФРГ.

В пьесе Вейса перед нами факты разных планов и значения. И весь этот разнообразный материал последовательно очищен от эмоциональной окраски. События и детали, даже самые конкретные, лишены интонации воспоминаний. Язык намеренно обесцвечен. Идет дознание. Важны не эмоции, и даже не столько факты, а их общий смысл, освобожденный от страстей, боли, муки, чтобы затем отозваться в зрительном зале тем большей болью, мукой, негодованием.

В интервью с П. Вейсом 1965 г.[30] Эрнст Шумахер справедливо указывал на новые возможности эмоционального воздействия документальной литературы. Изложенный лаконичным деловым языком, выстроенный по единообразной повторяющейся схеме документальный материал воспринимается в пьесе Вейса дистанцированно. Как и во всей политической драматургии 60-х годов, факт отчетливо поднят над своим локаль-

---

[30] «Materialien zu Peter Weiss' «Marat-Sade». Frankfurt a/M., 1967, S. 105—106.

ным значением. Сохраняя документальный строй пьесы, автор «Дознания» Петер Вейс стремился к тому, чтобы осмыслить явления, менее прикрепленные к прошлому, чем конкретные факты — психологию, которую принес фашизм.

Зрители пьесы чувствовали, что она прикреплена к двум точкам во времени: 1943—1945 гг. и 1965 г. Об Освенциме у Вейса написано так, как можно написать только двадцать лет спустя. Лагерь массового уничтожения, самое страшное порождение фашизма (то, что фиксировалось в одной фразе: «Это не должно повториться!»). Освенцим в пьесе Вейса как будто выходит за границы проволочных заграждений, освещает породившее его прошлое — довоенную фашистскую Германию, бросает тень на будущее.

В статье «Мое место» («Meine Ortschaft»), помещенной в хрестоматии «Атлас, составленный немецкими писателями» («Atlas, zusammengestellt von deutschen Autoren», 1965), Вейс назвал Освенцим самой близкой ему точкой на земле, местом, «предназначавшимся и для меня». От своих современников он, как и Р. Хоххут, требовал, чтобы они не отстранялись от ответственности за преступления прошлого. Но Вейс шел и еще дальше. Он требовал напряженного внимания к взаимодействию психологии человека и меняющихся обстоятельств, хотел, чтобы люди распознали в самих себе опасность соглашательства с политическим преступлением.

Документальная пьеса 60-х годов стала в лучших своих образцах пьесой социально-философской. Была найдена форма, сочленявшая документальное расследование прошлого с размышлениями о причинах подчинения миллионов тоталитарному режиму.

Одним из первых к документу в драматургии обратился Гейнар Киппхардт (Heinar Kipphardt, род. в 1922 г.). Еще в 1956 г. он выступил с написанной в традициях Брехта сатирической комедией «Возвышение Алоиса Пойнтека» («Der Aufstieg des Alois Pointek»). В основе сюжета лежала афера с производством фальшивых бриллиантов, в которую был замешан министр экономики ФРГ. В пьесе «Ёль Бранд» («Joel Brandt», 1965) использовались документальные свидетельства о предложенной нацистами продаже венгерских евреев союзным властям (Киппхардт обвиняет своей пьесой тех, кто колебался любой ценой спасти жизнь обреченных). Наконец, пьеса «Собака генерала» («Der Hund des Generals», 1962) построена на материале судебного процесса: в ФРГ был оправдан нацистский генерал, виновный в гибели десятков людей. Самая известная пьеса Киппхардта «Дело Роберта Оппенгеймера» («In Sachen J. Robert Oppenheimer», 1964) представляет собой обработку допроса в 1954 г. сенатской комиссией США выдающегося американского физика, обвиненного в шпионской деятельности.

У Киппхардта нет такой продуманной системы обращения с документальным материалом, какую разработал Петер Вейс (см. его «Заметки о документальном театре» — «Notizen zum dokumentarischen Theater», 1968). Его подход к документу проще. В «Заключительном замечании» к «Делу Роберта Оппенгеймера» Киппхардт писал, что его целью было создание «сжатой картины процесса, картины, которая поддавалась бы воплощению на сцене и не противоречила правде» [31]. Роль художника должна была быть более чем скромной. Впоследствии, в начале 70-х годов, другой писатель Г. М. Энценсбергер вообще отказался считать пьесой свой основанный на документах «Допрос в Гаване» (1970), хотя это произведение и предназначалось для театра. Но как бы различны ни были мнения драматургов по поводу соотношения документа и художественности (Танкред Дорст считал, например, что аутентичность в документальном произведении имеют лишь сами документы [32]), какими бы разнообраз-

---

[31] Отношение Киппхардта к документу раскрыто в его статье «Kern und Sinn aus Dokumenten» («Theater heute», 1963, N 11).

[32] «Die Zeit», 25.4 1969.

ными способами ни проникали документы в художественную литературу (концентрируясь в ремарках, как у Хоххута, или заполняя собой все произведение, как в «Дознании» П. Вейса), во всех случаях на их основе независимо от степени вольности, допущенной автором, писатель строил свою обобщенную концепцию действительности.

Петер Вейс считал свою драматургию, начиная с «Дознания», принципиально отличной от драматургии Брехта на том основании, что документ прочнее связан с действительностью, чем вымышленные сюжеты брехтовских пьес [33]. И все-таки различие не столь велико.

Западногерманская документальная пьеса была пьесой тенденциозной. Документ имел не только самостоятельное значение, но и служил материалом интеллектуальной параболы.

«Толлер» («Toller»,1968) Т. Дорста — не только документальная пьеса о Баварской советской республике,— история тех лет и факты биографии Эрнста Толлера служат автору для создания модели отношения интеллигента к практической политике и революции. «Дело Роберта Оппенгеймера» в трактовке Киппхардта близко брехтовскому «Галилею»— документальная пьеса посвящена проблеме вины и долга физика перед человечеством. В заключительном слове Оппенгеймер высказывал в пьесе решение отказаться от дальнейшего участия в конструировании оружия массового уничтожения. Именно эта тема развита у Киппхардта, в достаточной мере свободно обращавшегося с протоколом допроса [34].

На документальном историческом материале отчетливо проявилась степень политического радикализма, которого достигла к тому времени западногерманская драматургия.

Проблема общественной и нравственной ответственности физика в современном мире трактовалась Киппхардтом в аспекте, характерном для драматургии 60-х годов: акцент перемещался с прав и вины ученого на права и вину государства. Государство, сформулировавшее на процессе обвинение в «некорректности» и безответственности поведения ученого, отказавшегося участвовать в производстве водородной бомбы, в свою очередь обвинялось в пьесе Гейнара Киппхардта. Обвинение было предъявлено социальной системе.

Если зачинатель темы об опасности атомной катастрофы в западногерманской драматургии Карл Цукмайер, выступая с позиций, характерных для 50-х годов, почти не коснулся в своей пьесе «Холодный свет» (1955) вопроса об ответственности государства — обладателя атомного оружия, то даже такой склонный к отвлеченности писатель, как Х. Х. Янн, воспринимает угрозу миру гораздо острее. Абстрактная идея о самонадеянности человека, поставившего свои интересы выше законов природы и потому ведущего мир к гибели, фокусируется Янном в пьесе «Обломки совести» (1961) в преступной деятельности государства, проводящего в военных целях биологические эксперименты над человеком. Пьеса Янна не имела параллелей в западногерманской драматургии. Своей космической философичностью она отчасти соприкасалась лишь с пьесами Нелли Закс.

К середине 60-х годов в западногерманской драматургии появились произведения, в которых действительность ФРГ была воспринята как неудовлетворительная социально-политическая система.

В 1962 г. Мартин Вальзер выступил с сатирой «Господин Кротт в сверхнатуральную величину», символически изображавшей современный капитализм как явление духовно мертвое, не способное к развитию и движению.

В пьесе «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленные труппой умалишенных в Шарантоне под руководством господина де Сада» (1964) Петер Вейс первым за многие годы вернулся к проблеме

---

[33] «Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus «Theater heute». Hrsg. von H. Rischbieter. München, 1970, S. 15—16.

[34] H. Kipphardt. In Sachen J. Robert Oppenheimer. Frankfurt a/M., 1969, S. 142.

революции как к актуальному политическому вопросу. Произведение Вейса посвящено прошлому. Но принятая автором условность позволила представить Великую французскую революцию не столько в ее живом историческом воплощении, сколько в качестве фактора общественного развития, имеющего прямое отношение и к современной действительности.

Вошедшие в историю театра постановки классики 60-х годов выдают тот же интерес к законам и «моделям» истории, к проблеме «народ и власть». Интерпретации классики аллюзионны. Принципиальное значение как выражение новых тенденций театральной жизни приобрели постановки Шекспира.

В 1963 г. Фр. Кортнер поставил в мюнхенском Камерном театре «Ричарда III». Как констатировала критика, зло в этом спектакле понималось «не как месть калеки (т. е. не психологизировалось), не как порождение дьявола (т. е. не демонизировалось),— зло было исключительно следствием жажды власти» [35]. Полупустые подмостки (художник Тео Отто) постепенно заполнялись абстрактными элементами, служившими то стеной, то шкафом, то скамьей. В кульминационной сцене коронации среди этих предметов двигались роскошно разодетые процессии. Приветствия Ричарду прерывались звуками фанфар. Так являла себя власть. В конце спектакля все сметено. Подмостки голы: по полю боя среди тел убитых и раненых бредет Ричард.

Другой показательной интерпретацией Шекспира стала постановка «Меры за меру» Петером Цадеком (Бремен, 1967). Сильно измененный текст пьесы служил в спектакле основой для выражения безудержного спонтанного протеста — художественного предчувствия общественных настроений конца 60-х годов. Режиссер разрушил замкнутость пьесы в пределах сюжета и логически развивавшихся ситуаций: сценические эпизоды «самозарождались» тут же на глазах зрителей, будто прорастая из того едва сдерживаемого возмущения, которое определяло существо сценического действия. Постановка Цадека соединяла актуальность политических спектаклей 60-х годов с новыми идеями и формами, полнее определившимися уже в 70-е годы [36].

Среди немецких классиков особым вниманием пользуется в это время Георг Бюхнер. Привлекают его одержимость действительностью, острая постановка проблемы революции, прикосновение к истории в ее первозданности, «документальность» «Смерти Дантона» [37].

В политическом театре отразился тот общий подъем оппозиционных настроений в стране (внепарламентская оппозиция, студенческое движение, забастовки рабочих в Руре), которым отмечена вторая половина 60-х годов.

Однако тема революции была не только проявлением крайнего радикализма в отношении к социальной действительности страны. Она показала также предел этого радикализма, ибо обнаружила противоречия в представлениях о путях общественного прогресса, свойственное не только писателям, но и всему левому оппозиционному движению.

В пьесе «Толлер» (1968) Танкред Дорст с несомненным сочувствием изображает события весны 1919 г. в Мюнхене. Однако отношение автора к революции далеко не однозначно. В вводной ремарке Дорст замечает, что действие может происходить одновременно на нескольких расположенных на разной высоте сценических подмостках. Точно так же, в разных плоскостях, воспринимается автором революция. В пьесе множество исторических лиц: помимо самого Эрнста Толлера — писателя-экспрес-

---

[35] S. Melchinger. Shakespeare auf dem modernen Welttheater. Hannover, 1964. S. 74.

[36] Botho Strauss. Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Neues Theater 1967—1970.— «Theater heute», 1970, N 10, S. 64. О постановках классики в театрах ФРГ 60—70-х годов см.: Г. В. Макарова. Итоги последнего десятилетия в театре ФРГ.— «Искусство и общество». М., 1978.

[37] См.: H. Krapp. Was ist uns Georg Büchner? — «Theater heute», 1964, N 1.

сиониста, возглавлявшего правительство первой Советской баварской республики, это — вождь баварских коммунистов Евгений Левине, литератор Густав Ландауэр, разделявший идеи анархизма, поэт Эрих Мюзам. Из них именно Евгению Левине сочувствует народ, так как коммунисты являются единственной активно действующей силой. В соответствии с исторической истиной Дорст показывает, что писатель Толлер был не способен к руководящей политической деятельности. Однако внимание драматурга сосредоточено не на трагической для революции беспомощности руководства. В пьесу о Толлере Дорст вставил цитату из его экспрессионистической драмы «Человек-масса». Толлер, цитируя своего героя, говорит о несовместимости диктатуры с человечностью. Руководителем революционной массы в Баварии, как и показано Дорстом, мог стать только Левине. И все-таки его практицизм в пьесе жесток, его трезвость безжалостна, его идеи грозят обратиться в догмы. Проблема революции, таким образом, не только оценивалась политической драматургией 60-х годов как актуальная, но и вызывала отчетливо выраженные сомнения.

В 1969 г. журнал «Театер хойте» опубликовал пьесу Гюнтера Грасса «Накануне» («Davor»), посвященную оппозиционному молодежному движению в ФРГ (это второе выступление Грасса-драматурга на политические темы после направленной против ГДР пьесы «Плебеи репетируют восстание», 1966). В истории западногерманского политического театра «Накануне» — исключительный случай иронического осмеяния самого духа протеста. Пьеса Грасса отражала особую политическую позицию писателя (Грасс— активный защитник политической платформы социал-демократии и теории «малых дел»). Однако в западногерманской драматургии конца 60-х годов пьеса Грасса не нашла противовеса, равного по своему значению достижениям политической документальной драматургии первой половины того же десятилетия.

Политические пьесы Хоххута, Вейса, Вальзера, Киппхардта были одной из высших точек в развитии западногерманской драматургии. Их воздействие заметно и в полемичном по отношению к ним творчестве молодых драматургов 70-х годов: театр уже не терял более достигнутого однажды критического накала.

Начиная с 60-х годов не только театр, но и драматургия становится заметным фактором в культурной и общественной жизни страны. С 1960 г. издается основанный Г. Ришбитером и З. Мельхингером журнал «Театер хойте» («Theater heute»), ставший в отличие от своего предшественника («Theater und Zeit», 1953—1962) влиятельным органом театральной критики.

Именно политическая документальная пьеса впервые вывела западногерманскую драматургию на мировую сцену. Именно она дала толчок бурному развитию политической документальной литературы во многих странах. И все-таки шедший от нее творческий импульс в значительной мере исчерпал себя для западногерманского театра к началу 70-х годов.

Толчком к дальнейшему развитию драматургии стал «студенческий бунт» конца 60-х годов.

4

Молодых драматургов, выступивших на исходе 60-х годов, можно было бы назвать «внуками» Брехта. Лишь немногие из них уже успели оставить свой след в литературе. Но их творчество в целом изменило общую картину западногерманской драматургии.

Произведения молодых авторов обычно именуются в западной критике «новым реализмом», «неонатурализмом» или «постдокументальной драмой» [38]. Ни одно из этих названий не исчерпывает существа явле-

[38] См., например: G. H e n s e l. Theater der Zeitgenossen. Stücke und Autoren. Frankfurt a/M., Berlin, Wien, 1972. Тексты «молодых» авторов собраны в антологии: «Neues deutsches Theater». Hrsg. von K. Braun und P. Iden. Zürich, 1971; см. также: «Deutsches Theater der Gegenwart», Bd. 2. Frankfurt a/M., 1967.

ния. Употребляя в дальнейшем условный термин «молодая драматургия», мы имеем в виду возраст писателей, родившихся около 1940 г. и пришедших в литературу на рубеже 60—70-х годов. Их эстетическое и идеологическое единство оказывается в конечном счете весьма относительным. И все же в сопоставлении с политической документальной драмой начала 60-х годов весьма заметны особенности, присущие на первых порах «молодой драматургии» в целом. Именно эта драматургия отразила, а отчасти и предвосхитила то специфическое мироощущение, которое наиболее остро проявило себя в «студенческом бунте» и было связано с идеологией «новых левых».

В конце 60-х годов театральная статистика зафиксировала постепенное падение популярности документального политического театра. Косвенно этот факт связывают обычно с трагическим событием, имевшим как будто бы локальное значение, но воспринятым левой интеллигенцией, и особенно молодежью, как рубеж, отметивший новый этап общественных умонастроений. 2 июня 1967 г. во время одной из первых массовых демонстраций протеста против официальной политики Бонна выстрелом полицейского был убит студент Бенно Онезорг. Демонстрация, пожалуй, впервые показала размах оппозиционного студенческого движения. Однако то же событие— прямое и трагическое столкновение студентов с вооруженной полицией — было понято как конец двадцатилетия, прошедшего под знаком «расчета с прошлым». Обострившиеся противоречия требовали сосредоточенности на сегодняшней действительности. Обращение к прошлому, художественное осмысление документов стали восприниматься зрителем конца 60-х годов (особенно молодежью) как неспособность театра откликнуться на актуальные проблемы дня. Знаменательным для дальнейших путей драматургии был характерный факт театральной жизни: в 1968—1969 гг. актеры прерывали спектакли и обращались к зрительному залу с призывом поддержать акции протеста.

Как это характерно и для «новых левых», «молодые» западногерманские драматурги начинали с крайне настороженного отношения ко всякой, в том числе и оппозиционной, культуре, полагая, что и такая культура в конечном итоге довольно безболезненно интегрируется существующей политической системой. М. Шперр, П. Хандке, Г. Цим, В. Бауэр, Р. В. Фасбиндер, Б. Брок, Ф. Дейксель, Ф. К. Крец [39] начинали с отрицания. Нет — традиционному «музейному» театру; нет —«классику» Брехту; нет — западногерманской политической документальной драматургии. Документ первоначально признавался «молодыми» только как точная информация о современности; в таком виде он использовался многочисленными уличными театральными труппами, организованными к середине 60-х годов.

На самом деле эта драматургия имела, конечно, аналогии и опору в прошлом (от натурализма 70—80-х годов прошлого века и «авангарда» начала 20-х годов до агитпропа и творчества Брехта, воспринимавшегося «молодыми» «по частям»— то в одном, то в другом его аспекте). Особенность нового отношения к театральной традиции состояла, однако, в том, что связи с ней, как правило, не осознавались: главным казалась необходимость перестройки всего театрального организма, в том числе — драматургии. Кризис театра, о котором писали к концу 60-х годов критики самых различных направлений, выразился не только в стремительном снижении притока публики [40]. Он не объясняется одним лишь вытеснением театра кино и телевидением. Кризис обусловливался характером драматургии, проходившей мимо некоторых существенных сторон западногерманской жизни.

---

[39] Петер Хандке, Вольфганг Бауэр, Петер Матейка, Эрнст Яндль — австрийцы. Однако их творчество связано с новыми тенденциями западногерманской литературы. Публикации и сопровождавшиеся громким резонансом постановки их пьес стали явлением культурной жизни прежде всего в ФРГ.

[40] Данные на этот счет приводит Г. Ришбитер в предисловии к кн.: «Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus «Theater heute», S. 7.

Главной была «проблема рампы» — непреступимой границы, намертво отделявшей, по мнению «молодых», путаную сложность и прозу современной жизни от искусственной ясности, цельности, значительности происходящего на сцене. «Где можно увидеть в театре,— читаем в одном из критических выступлений на страницах журнала «Театер хойте»,— мою жизнь как съемщика квартиры, служащего, пассажира метро, лаборанта, человека, ушедшего в отпуск? Наши старые мастера, Цукмайер и Брехт, жили, по видимости, в другом мире. Социологи предоставили бы лучший материал» [41]. Ложью по отношению к жизни представлялось последовательное развитие фабулы, нараставшее от сцены к сцене напряжение. Искусственной казалась речь героев — не перескакивающая с предмета на предмет, как в беспорядочном многословии повседневных разговоров, а отливавшаяся в отточенные формулы (те самые, о которых, как полагал молодой драматург Иохен Цим, учитель литературы мог сказать со спокойной совестью: смотрите, здесь, как в капле воды, отразилась главная идея произведения [42]). Как писательская выдумка воспринималась «значительность» каждого предмета на сцене (чеховское непременно стреляющее ружье) и тем более «значительность» действия, разительно не совпадающая с повторяющейся изо дня в день обыденностью. Неестественным казался, наконец, герой, говоривший в пьесе не только от себя, но представлявший социальный тип или идею, концепцию автора.

«Молодые» выступали как разрушители отнюдь не только «традиционной» драматургии: у многих из них вызывала недоверие сама возможность цельной концепции жизни. («Никакой картины мира!»— озаглавлен раздел из уже упомянутой статьи Цима.) Подчеркивалась сложность, непредвиденность, неуловимость развития истории, то медлительной, то стремительной, то возвращающейся вспять, то совершающей скачок вперед.

Эстетика «молодой драматургии» перекликается с идеями западногерманского студенческого движения тех лет, отрицавшего как ложь и догму какую бы то ни было четкую политическую программу, бескомпромиссного в критике и нередко беспомощного в своей положительной программе. «Молодой драматургии» была ясна неприемлемость социальных, нравственных, бытовых устоев окружающей жизни. Поэтому грехом почиталась какая бы то ни было видимость ясности, связанности мысли и действия. Им противопоставлялась завершенность, фрагментарность, неупорядоченность.

Для того чтобы приблизиться к жизни, театр должен был, по мнению «молодых», уйти из театра — найти новые формы связей сцены со зрительным залом. Развиваются такие внетеатральные формы массового действия, как митшпиль и хеппенинг. Но изменения происходят и в самой театральной драматургии.

В 1966 г. на страницах театральной прессы впервые появляется имя Петера Хандке (Peter Handke, род. в 1942 г.) [43]. Премьера одной из самых показательных его пьес «Каспар» («Kaspar», 1967) оценивается демократической прессой 1968 г., в момент наивысшей активности внепарламентской оппозиции, как не соответствующая духу времени, пессимистичная и уже потому реакционная. В сезон 1968/69 г. пьесы Хандке занимают, однако (как свидетельствуют сводные таблицы прошедших за год спектаклей), лидирующее место среди постановок современных немецкоязычных драматургов (29%). В этот и следующие годы именно

---

[41] G. Herburger. Das Theater ändern, wo es zu ändern ist.— «Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus «Theater heute», S. 22.

[42] J. Ziehm. Sprachkonventionen nicht bestützen.— «Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus «Theater heute», S. 29.

[43] В нашей печати творчество П. Хандке освещалось В. Г. Клюевым («Театр», 1970, № 7) и Ю. И. Архиповым (в кн.: «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг.». М., 1972). О смысле эстетики «молодой драмы» ФРГ в контексте литературы XX в. см.: В. Адмони. Поэтика и действительность. Л., 1975. стр. 104—106.

Хандке, а за ним и вся плеяда «молодых» определяют лицо современной западногерманской драмы. В 1973 г. П. Хандке была присуждена Бюхнеровская премия.

Пьесы Хандке (он пишет также романы, сценарии, повести) отбрасывают готовые объяснения жизни и усвоенные интерпретации (такого рода объяснения и интерпретации воспринимаются как ложь, скрывающая хаос, как порядок, чреватый неизбежными взрывами, как формулы, содержащие пустоту). Подозрительным кажется автору сам язык, опутывающий словесной паутиной действительное положение вещей. Хандке передает ощущение поколения, которому представили жизнь как нечто раз и навсегда утвержденное, как неукоснительный ритуал, не дав прикоснуться к ее первозданному смыслу. Именно молодежь наиболее болезненно почувствовала вытеснение непосредственного опыта разного рода информацией, возрастающую зависимость личной социальной ориентации от внеличных общественных установок. Какой же характер должно носить театральное зрелище, чтобы соответствовать такому мироощущению?

Хандке написал ряд «разговорных пьес» (Sprechstücke). От театра в них не осталось ничего, кроме произносимого со сцены слова. Актеры (их нельзя считать персонажами) говорят, обращаясь в зрительный зал. Здесь нет ни иллюзии реальности, ни ее намеренного (со значением) разрушения. Время и действительность на подмостках и в зале одни и те же, как одинаково ярко и тут и там освещение. Пьесы Хандке — это театр, разлагающий жизнь на простейшие формальные понятия и эту формализованную жизнь ниспровергающий. В отрывке «Самообвинение» («Die Selbstbezichtigung», 1966) актер и актриса «проговаривают» историю человека с момента его рождения. Какого человека? Любого, всякого. Перечисляются формулы жизни без их реального наполнения. Прочная сетка предписанного накладывается на человеческую судьбу. Для воплощения такой судьбы не надо фабулы, конфликтов, образов — для нее довольно словесных стереотипов: «Я стал совершеннолетним. Я стал способным действовать. Я стал способным заключать сделки. Я стал способным сказать свое последнее слово... С определенного момента я стал способным грешить. С другого момента я стал подлежать судебной ответственности. Я появился на свет. Я стал за что-то отвечать. Я стал в чем-то виноват... Я шел. Я шел бесцельно. Я шел, сознавая свою цель. Я шел по дорогам, ходить по которым запрещено. Я не ходил по дорогам, ходить по которым запрещено... Я ел... Я усваивал еду и питье... Я не вырывал зло с корнем».

В пьесе «Каспар» слово дополняется зрелищно эффектной пантомимой. Хандке использует историю известного найденыша Каспара Гаузера, выросшего без соприкосновения с людьми. Но пьеса лишена сюжета и демонстрирует лишь мучительное единоборство героя с языком, который должен позволить «аутсайдеру» стать «как все» и, подобно «всем», обозначить словами (т. е. «упорядочить») мир. Но слова, понятия, истины, правила, силлогизмы оказываются ловушкой, в которой человек теряет себя и жизнь. В ярком клоунском костюме, в смешной круглой шляпе и в маске с выражением застывшего удивления, Каспар неуверенно движется по сцене, ощупывает предметы, пробует каждый жест и шаг, как «пробует» слова и ряды словесных конструкций, с бесконечной изобретательностью развернутые Хандке. «Порядок предметов создает все предпосылки для счастья»,— сначала неуверенно повторяет Каспар. И дальше: «маленькое, да мое»; «у дверей — две створки, у правды — две стороны», «все, что горит,— всегда лишь настольная лампа, все, что сопротивляется,— всего лишь упавшая метла». Каспары на сцене множатся, их уже четверо, пятеро. Хором скандируются «истины» («Все в порядке уже потому, что я говорю: все в порядке»), каждая из которых вызывает порыв к яростному опровержению. «Клячи и обезьяны, клячи и обезьяны!»— с ненавистью бросает в зрительный зал свои последние слова Каспар.

В «Каспаре» героя калечит язык, впитавший чужое омертвевшее мышление, так же как штампы широко усвоенной буржуазной идеологии. По указанию автора над сценой должен быть вмонтирован зеленый глазок, фиксирующий меняющейся яркостью своего свечения разную степень давления языка на человека.

Внимание к стихии языка присуще всей «молодой драме».

Особенностью множества пьес последних лет стал черзвычайный интерес к диалекту. В этом проявляется все то же характерное для «молодых» стремление прорваться к обыденным первоосновам жизни, показать человека без каких бы то ни было «театральных прикрас», ближайшим примером которых могла показаться теперь ритмизированная речь в пьесах Хоххута и Вейса.

Стремясь своим творчеством деидеологизировать повседневность, целая ветвь «молодой драматургии» стала в отличие от пьес Хандке исходить из напряженного внимания к быту. На подмостках появлялись персонажи, как будто положившие себе ничем не выделяться из среды. Язык, бесчисленные идиомы современной обиходной речи, с таким чутьем зафиксированные Хандке, должны были на этот раз стать своего рода регулятором, помогающим автору строго держаться жизнеподобия в фабуле, конфликтах, поведении персонажей на сцене. Разговорный язык, тяготеющий к стереотипам и в то же время аморфный, не знающий строгой логики и не управляемый в своем течении, неизбежно должен был повлиять и на характер сценического действия. «Развитие действия не соответствует больше прямой линии,— пишет, например, драматург Йохен Цим (Jochen Ziehm, род. в 1932 г.).— Оно образует выпуклости и вогнутости, совершенно бесцельно раздувается в одном месте, еле тянется там, где «разговор затухает». Пьесы самого Цима («Приглашение»—«Die Einladung» 1967; «Примирение» — «Die Versöhnung», 1971) — художественно неубедительный образец изложенной им программы. Но в одноактных пьесах Франца Ксавера Креца новый эффект достигнут: на подмостки сцены вышло нечто совсем не сценичное — заторможенная, инертная повседневность. «Молодые» драматурги показывают людей, составляющих, очевидно, весьма значительный социальный слой, но почти незаметных благодаря их неподвижности.

Как писал Франц Ксавер Крец в предисловии к вышедшему в ГДР сборнику своей драматургии, он считает своей заслугой, что показал на сцене людей, «о которых в Федеративной республике до сих пор никто не заботился, проникновение которых в литературу нужно было еще отстоять... Этот нижний миллионный слой населения необходимо было изобразить хотя бы потому, что это значило документально зафиксировать, что он вообще существует» [44].

В небольшой пьесе Креца (Franz Xaver Kroetz, род. в 1946 г.) «Двор Шталлера» («Stallerhof», 1971) показана глухая, замкнутая в себе жизнь. Сюжет укладывается в несколько слов: пожилой поденщик соблазняет несовершеннолетнюю слабоумную дочь крестьянина и уходит затем в город. Эта нехитрая история обнажает жестокость нравов, потенциальную агрессивность, проявляющуюся не только в отношениях работника и хозяина, но и в человеческих взаимоотношениях вообще. «Наивная» фабула позволяет фиксировать с одинаковой дотошностью как обязательные, так и вовсе не нужные для развития действия детали, тягучую гущу быта, с удивительной достоверностью передавая сосредоточенность людей на самих себе, разрыв связей, одичание, происходящее на уровне весьма заурядной, не привлекающей к себе особого внимания жизни.

В служащей продолжением пьесе «Американские горы» («Die Geisterbahn», 1971) автор, напротив, стремится показать человеческое в существах самых темных и обойденных судьбой. Слабоумная дочь хозяина Беппи отправляется вместе с рожденным ею ребенком в город к бросившему ее возлюбленному. Во время недолгой идиллии, полная любви к

---

[44] Fr. X. K r o e t z. Stücke. Berlin, 1975, S. 5—6.

своему дитяти и его отцу, она будто учится говорить и мыслить. Но бывший поденщик умирает от рака. Беппи убивает ребенка, которого хотят насильственно отдать в приют, потом укладывает его в картонку с дырочками и, будто забыв о совершенном, отправляется на ярмарку, где когда-то впервые прижималась к любимому. В последней сцене Беппи, с трудом артикулируя, пытается что-то сказать и объяснить родителям через решетку тюрьмы [45].

Жизнь, показанная «молодыми» драматургами, часто столь бессодержательна, что напоминает ситуации «театра абсурда». Не случайно один из представителей «молодых» Вольфганг Дейксель (Wolfgang Deichsel, род. в 1939 г.) начинал с абсурдистских фарсов («Агент Бернд Этцель» — «Agent Bernd Etzel», 1966), а творчество Хандке и по сей день соприкасается с литературой абсурда. Однако во многих произведениях «молодых» степень правдоподобия такова, что не оставляет сомнений в соответствии написанного жизни.

Необработанная, сырая, с недомолвками и запинками, речь отражает в «молодой драматургии» определенную черту сознания персонажей — затрудненность мышления, его тугую неповоротливость и связанную с этим «безъязыкость». Напряженное несоответствие между тем, что говорят герои, и тем, что они, по-видимому, чувствуют, ощущается в пьесах «молодых» как растянувшаяся на все время действия катастрофа. В этом стремлении передать немоту задавленного жизнью темного человека «молодые» по-своему воспринимают традицию Георга Бюхнера («Войцек»), а также опыт выдающегося австрийского драматурга Хорвата, погибшего в 1938 г. и необычайно популярного в ФРГ с конца 60-х годов. В том же плане привлекают создававшиеся на рубеже 20—30-х годов пьесы немецкой писательницы Марии-Луизы Флейсер.

О своем интересе к Эдену Хорвату писали почти все «молодые» драматурги. Если Брехт, также постоянно находящийся в поле зрения «молодых», привлекает умением показать привычную жизнь как нечто неестественное и недостойное, то у Хорвата «молодым» близко его стремление воссоздать на сцене жизнь в ее неупорядоченном или, как выражался Хандке, «нестилизованном» виде. По сравнению с брехтовской параболой, всегда выносившей на суд зрителей четкое представление о действительности, по сравнению с документальной драмой, где реальный, точно зафиксированный в пространстве и времени факт поднят до общезначимого, пьесы Хорвата по представлению многих драматургов 70-х годов более полно передавали запутанную сложность ничем не примечательной жизни. Отказ от выверенной замкнутости целого, от постоянно ощутимого в пьесе костяка концепции повышал, как казалось, степень присутствия действительности на сцене. От Хорвата в этой драматургии — намеренная простота сюжета, от Хорвата — тривиальность ситуаций и героев, как будто взятых из самой гущи быта, неподвижной и потому не поддающейся толкованию. От Хорвата — интерес к стихии языка, не столько приоткрывающего, сколько скрывающего истинное состояние человека.

Всем «молодым» драматургам, несмотря на различия в направлении их творчества, свойственно стремление показать или хотя бы намекнуть на существование не открывающегося в языке «внутреннего» человека, человека в человеке.

В театральной практике это стремление нашло наиболее прямолинейное выражение в так называемом «голом театре». Даже в постановках классики, сыгравших заметную роль в кристаллизации стиля и идеологии нового театра (режиссеры П. Штейн, П. Цадек и др.), на сцене стало все чаще и чаще появляться обнаженное тело актера. Границы дозволенного все дальше отодвигаются и в пределах самой пьесы.

Во многих пьесах «молодых» герои с каким-то исступлением тратят немногие оставшиеся в их распоряжении жизненные ресурсы, прежде

---

[45] О Ф. К. Креце см.: U. Reinhold. Über Franz Kroetz.— «Weimarer Beiträge», 1976, N 5, S. 60—79.

всего ресурсы сексуальной энергии. Они неистовствуют, выворачивают наизнанку свою и чужую жизнь, пытаясь самым примитивным способом «показать себя». «Молодая» западногерманская драматургия близка в этом отношении творчеству молодых англичан (Пинтер, Бонд, Уэскер).

Просторы истории почти всегда остаются где-то за пределами произведения. Время не имеет настоящего и прошлого: оно ограничено одной точкой — здесь, сейчас и сегодня. В отмеренной действию кубатуре все двери закрыты; давит духота замкнутого пространства. Жизнь неуправляема и запутанна. Все происходит как бы само собой. Поступок имеет короткие следствия. Он отзывается только на ближайшем окружении, и прежде всего на самом действующем человеке. В пьесе В. Бауэра (Wolfgang Bauer, род. в 1941 г.) «Change» сюжет сводится к постоянной смене сексуальных партнеров. Процесс оказывается далеко не безобидным: на сцене стреляют, калечат, умирают, теряют ожидаемого ребенка, кончают с собой. Один из самых известных режиссеров «новой волны» Р. В. Фасбиндер (Rainer W. Fassbinder, род. в 1946 г.), закрепивший эстетику «молодой драматургии» на сцене и в кино (фильмы «Любовь холоднее смерти», «Горькие слезы Петры фон Кант» и др.) переосмысливает в показательной пьесе «Бременская слобода» («Bremer Freiheit», 1970) историю известной преступницы XIX в., сумевшей отправить на тот свет пятнадцать человек и сохранить при этом личину благопристойности. Автора интересует не столько несоответствие видимого буржуазного благополучия и скрывающегося за ним преступления, сколько частичное оправдание преступления и, во всяком случае, понимание приведшей к нему логики: без насилия для женщины оказывается невозможен путь к свободе от ненавистного брака, семьи и т. д. Напротив, совершая насилие, вы уже тем самым завоевываете свободу.

В пьесах множества «молодых» драматургов человек является двойной жертвой — жертвой социальных обстоятельств и собственных инстинктов, совладать с которыми не может. В какой-то мере этот образ — фикция, ибо он был проекцией на всю действительность той глубокой социальной разочарованности, которая охватила значительную часть молодежи. Однако он же отражал немаловажные черты современной реальности ФРГ — механистичность жизни, «немоту» и «отчуждение» человека.

Художественная значительность «молодой драматургии» во многом зависела от того, как интерпретировалось и оценивалось ее авторами рассмотренное ими явление.

Во многих последних пьесах Петера Хандке неощутим тот социальный подтекст, который, может быть вопреки намерениям автора все же невольно воспринимался читателем или зрителем, следившим за оглушающими ударами чужих слов и афоризмов, сыпавшимися на беззащитного Каспара. В пьесе «Поездка верхом по Боденскому озеру» («Der Ritt über den Bodensee», 1971) опасность слов, сейчас же заводящих персонажей в искусственные, нарочитые ситуации, рассматривается как нечто абсолютное, исключающее возможность серьезного отношения к проблеме. Слова опасны независимо от того, кто их произносит и каковы они. Как замечает, критикуя асоциальность Хандке, Мартин Вальзер, герои этого драматурга охотнее всего остались бы наедине с собой, т. е. превратились бы в немых. Положительных возможностей для человеческого единения Хандке в пьесе не видит.

Игра Хандке со словесными конструкциями находит аналогию в игре В. Бауэра или Р. Фасбиндера со стереотипными ситуациями. В пьесе В. Бауэра «Кино и женщина» («Film und Frau», 1971) затронут больной вопрос о неспособности множества современников жить собственной жизнью: чтобы заполнить пустоту, им нужны искусственные заменители, заимствованные переживания из вторых рук, например с экранов кино. Но проблема, имеющая глубокие корни, демонстрируется здесь просто как доведенная до абсурда ситуация (пара, оставшаяся дома после того,

как остальные отправились в кино, начинает воспроизводить все предполагаемые брутально-сексуальные перипетии фильма).

Звуки жизни (в том числе и слова), ее шаблоны, ее трафареты — вот те элементы, из которых складывается для многих из «молодых» существование. В изданный в 1970 г. сборник П. Хандке «Ветер и море» («Wind und Meer») вошла радиопьеса «Шорох шороха» («Geräusch eines Geräusches»), состоящая из одних шумов (звук при падении пальто на кровать, звук при падении пальто на мраморную доску и т. д.— в бесчисленных вариантах). «Молодая драматургия» соприкоснулась здесь с «конкретной» литературой, считающей одним из своих главных средств (и одновременно целей) звукопись. Образец чисто конкретной пьесы — произведение Эрнста Яндля (Ernst Jandl) «Пространство. Сценическое стихотворение для осветителей и шумовиков» («Der Raum. Szenisches Gedicht für Beleuchter und Tontechniker», 1970). Текста нет. Его заменяют ремарки, указывающие на изменение освещения и звуков. Хотя поэт и драматург Яндль и принадлежит к другому поколению (он родился в 1925 г. в Вене), его текст не случайно попал в антологию «молодой драматургии» «Новый немецкий театр», 1971.

Бацон Брок (Bazon Brock, род. в 1936 г.), один из практиков и теоретиков «ненормативных форм» в искусстве, написал не менее «конкретное» произведение — шоу «Театр позиции» («Das Theater der Position», 1966), где, уже начиная с фойе, зрителей заставляют заново воспринять окружающий их «товарный мир». Делается это посредством демонстрации предметов широкого потребления в самых непривычных шокирующих сочетаниях, напоминающих коллажи 20-х годов. В самом шоу демонстрируются более или менее значительные модели человеческого поведения: состояние паники, состояние беспричинно наступающего успокоения, любовный акт, драка и т. д. Цель автора не в отрицании, а во вживании в действительность; не в устранении, а в активном ее усвоении. «Театр Брока,— отмечала критика,— знает лишь радость согласия» [46].

Некоторые экспериментальные формы новой драматургии (хеппенинг, «митшпиль») еще больше, чем «шоу» Брока, стремятся приблизить зрителя к жизни — они выводят его за стены театра, превращают — по образцу народного зрелища — в соучастника действия. Сценой должна была стать сама действительность, оценить которую заново (часто критически) могли помочь некоторые заранее намеченные ситуации. Однако, как следует из рецензий, такой театр почти не достигает главной своей цели — не оказывает воздействия на присутствующих, теряющихся в догадках о смысле происходящих с их участием эпизодов [47]. Драматургия, лишенная своего костяка — концепции, идеи, смысла,— оказалась не в состоянии (вопреки декларациям «молодых») активизировать сознание зрителей.

Копирование поверхности жизни, ее структур и устоявшихся шаблонов привели «молодую драматургию» к формализму, лишив ее содержания. Драма в значительной мере повторила здесь судьбу романа так называемой «кельнской школы реализма». Декларации о новой степени точности на театре, о прорыве к действительности остались неосуществленными.

Однако «молодая драматургия» ФРГ развивалась в последние годы и иными путями.

От точно зафиксированного быта и среды, на основе еще раз и с самых азов просмотренной жизни некоторые из «молодых» драматургов приходили к широким выводам о взаимодействии человека и истории (именно это стало новым качеством современного «натурализма» по сравнению с натурализмом конца XIX в.). Бытовые сцены перестали быть

---

[46] H. Rischbieter. Experimenta. Theater und Publikum — neu definiert.— «Theater heute», 1966, N 7, S. 14.

[47] См., например: U. Jenny. Erinnerung an Vortells Ulmer Happening.— «Theater heute», 1965, N 5, S. 32.

точно выписанными, но замкнутыми в себе картинками. Они выросли до значения социальной модели [48].

Показательна в этом отношении «Баварская трилогия» («Bayrische Trilogie») Мартина Шперра (Martin Sperr, род. в 1944 г.). Автор первым среди «молодых» обратился к большой форме. Сознание заурядного обывателя, звериный эгоизм собственничества, ненависть выходящему из ряда, выбивающемуся, не своему поданы в его трилогии как явление исторически значимое, небезразличное для судеб страны.

Время действия в трех пьесах Шперра — 1949, 1958, 1969 гг. Меняется уровень материальной жизни в стране. Меняются герои и место действия. Из нижнебаварской деревни оно переносится затем в столицу Баварии Мюнхен. Главными в списке действующих лиц оказываются бунтующие студенты. Но во всех случаях автор исследует один и тот же социально-политический феномен.

Первая пьеса трилогии — «Охотничьи сцены из Нижней Баварии» («Jagdszenen aus Niederbayern», 1966). Охота ведется на человека. Хотя война уже четыре года как кончилась, почти ничего не изменилось. Как говорит крестьянский мальчик: «Я знаю, что уже мир, но что же такое с людьми!» Баварские крестьяне в пьесе обсуждают свои заботы, молятся, женятся, хоронят, занимаются любовью. Но вся их ничем не примечательная жизнь пронизана стихией темного себялюбия. Каждый занят только собой и своим благополучием. Каждый урывает что-то себе. Ненависть обрушивается на «чужих», «не таких, как мы»,— будь то переселенцы с восточных земель, не совсем нормальный мальчик, которого сживает со света собственная мать, или гомосексуалист. Все это лишь частичное проявление того, что таится в душах людей и может в любой момент вырваться наружу. Пьеса написана, в сущности, о профашистском сознании — о той почве, на которой прорастает фашизм.

Вторая пьеса — «Ландсхутские рассказы» («Landshuter Erzählungen», 1967). Сюжет напоминает историю Ромео и Джульетты. Враждуют главы двух строительных фирм на селе, но их дети любят друг друга. Хотя все кончается браком и слиянием фирм в одну, история лишена всякой идилличности. Со злой достоверностью (и здесь тоже не только «совершают поступки», но моют ноги, едят, ложатся в постель) Шперр показывает, как душат друг друга две фирмы, как отец не дает сыну жениться на дочери конкурента (еврейке), как сын убивает отца и как устраивается «пир на костях». Короткие, быстро чередующиеся сцены со скупым, затрудненным диалогом написаны намеренно непритязательно и вызывающе просто. Перед нами люди, живущие обыденной жизнью и в то же время страшные.

Последняя пьеса трилогии «Мюнхенская свобода» («Münchner Freiheit», 1971) представляет собой редкий в «молодой» драматургии пример непосредственного изображения студенческого движения (кроме Шперра здесь может быть назван разве что Г. Зоммер.) Студенческий бунт, рассмотренный с некоторой дистанции, оценен весьма критически. В действительности 60-х годов как некая грозная константа отмечается все то же ставшее заурядным примелькавшееся озверение человека (жена не задумываясь способствует смерти мужа, так как он мешает ее жизни с любовником,— это в личных отношениях; владелица пивоваренного завода подкупом добивается сноса целого городского квартала, чтобы воздвигнуть заводские корпуса,— это в деловой, хозяйственной сфере). Даже молодежное движение оценено автором с точки зрения все той же главной для него проблемы: в бунте молодежи, сосредоточенной на собственной неудовлетворенности, он не видит духовного бескорыстия, дальних целей, готовности к органическим контактам с массой людей и их интересами.

---

[48] Примечательно, что в № 4 журнала «Театер хойте» за 1968 год была опубликована статья много работавшего в ФРГ известного итальянского режиссера Ж. Стрелера «Да здравствует пьеса!» — в защиту драматургии от некоторых «молодых» драматургов, разрушивших крепкий остов концепции и сюжета.

Шперр пишет резко, грубо, с большим нажимом подчеркивая свой замысел (школа философской политической пьесы Брехта не прошла даром). Из всей «молодой драматургии» его творчество наиболее концептуально. При этом пьесы драматурга весьма отличны и от «эпического театра» Брехта, и от политического документального театра. Концепции Шперра растворены в «быте». Они убедительны благодаря точному и зоркому воспроизведению среды.

Западногерманская критика порой рассматривала творчество ряда «молодых» драматургов (Шперр, Ф. Дейксель, Фр. К. Крец) как современный вариант «народной драмы». Но выдающиеся произведения перечисленных авторов не только воспроизводят страсти и страдания людей. Определяя задачу своего творчества, Фр. К. Крец писал: «Суть для меня состоит в том, чтобы довести до сознания причины некоторых происшествий. Почему некто убивает внебрачного ребенка своей жены? Или почему рабочий насилует девушку? Не акты насилия как таковые являются предметом моих одноактных пьес, а социальные и духовные нарушения, вызывающие их к жизни [49]. Неспособность к размышлению, «немота» также не являются для Креца органичным свойством его героев. Вслед за Марией Луизой Флейсер, учеником которой он себя считает, Крец исследует «структуру так называемой глупости», считая недомыслие чаще спровоцированным социальными условиями, чем природными задатками человека.

Пьесы «молодых» драматургов нередко фиксируют, как уже говорилось, ситуацию ничем не примечательную. В радиопьесе Креца «Скорейшего выздоровления» («Gute Besserung», 1972) запечатлен, например, диалог в больнице между пенсионером-стариком и пришедшей к нему женой. Интерес и напряжение этой сцены парадоксальным образом заключены в ее абсолютной неинтересности и вялости: герои говорят доподлинно так, как говорят в подобных ситуациях в жизни. Читателя держит в напряжении достигнутая драматургом новая степень точности в изображении явлений как будто бы абсолютно частных и единичных и в то же время распространенных и характерных. Но у Креца, особенно в последнее время, ясно, что сама стертость слов и чувствований представляет собой общественно обусловленный стереотип сознания — сознания неприметных жертв капиталистических отношений [50].

Начав с громогласного отказа от концептуального постижения жизни, «молодая драматургия» пришла в итоге к иным выводам. Даже в самых пессимистических произведениях этого направления все яснее ощущается мысль о необходимости изменить отношения, обездушивающие людей.

В последние годы многие из поколения «молодых» драматургов обращаются к изображению жизни рабочего класса: Генрих Хенкель (Heinrich Henkel, род. в 1937 г.) — «Чистильщики железа» («Eisenwischer», 1970), «Обеденный перерыв» (Frühstückspause», 1971) и «Закрытие завода» («Betriebsschliessung», 1975); Герлинд Рейнсхаген (Gerlind Reinshagen, род. в 1926 г.) — «Доппелькопф» («Doppelkopf», 1968); Герхард Келлинг (Gerhard Kelling, род. в 1942 г.) — «Столкновение» («Die Auseinandersetzung»).

Ф. К. Кретц (с 1972 г. член ГКП) изображает в своих последних произведениях героев, верящих в свои силы и способных изменить свою судьбу («Верхняя Австрия» — «Oberösterreich», 1972), а порой и становящихся борцами за социальную справедливость («Гнездо» — «Das Nest», 1974). Соответственно меняется форма и структура его пьес, обогащаясь приемами агитационного театра («Дитя Мюнхена» — «Münchner Kindl», 1972; «Звездные талеры» — «Sterntaler», 1972).

---

[49] Цит. по: Fr. X. K r o e t z. Stücke. Berlin, 1975, S. 232.

[50] Определенный интерес к анализу такого рода проявил в последние годы и Петер Хандке. Но наибольших достижений он добился в прозе. В повести «Несчастье без желаний» («Ein wünschloses Unglück», 1972) автор с большой трагической силой раскрывает социальную стереотипность судьбы своей матери.



Франц Ксавер Крец. «Звездные талеры» — программка к премьере в Брауншвейгском государственном театре, 1977

Часть пьес, написанных для театра, оказывается близкой к текстам агитационных уличных театров, показывавших с конца 60-х годов по городам и селам Западной Германии обозрения и сценки, посвященные важнейшим событиям политической жизни страны — борьбе с чрезвычайным законодательством (Михаэль Харти. «Репетиция чрезвычайного положения» — Michael Harty. «Notstandsübung», 1968), «дикой забастовке» рабочих 1969 г., прошедшей на многих предприятиях ФРГ вопреки профсоюзам (Й. Бюксер. «События 1969 года» — J. Büchsel. «Die Ereignisse des Jahres 1969»), волнениям рабочих Рура. Авторы уличных театров хотят быть понятыми самой широкой, подчас неподготовленной аудиторией. Они стремятся к нарочито простой, плакатной форме. Интересна пьеса для «уличного театра», принадлежащая мастеру агитационного жанра Петеру Шютту «События на заводе Кампнабель учат нас: рабочие, сопротивляйтесь!» (Peter Schütt. «Kampnabel lehrt: Arbeiter, verteidigt euch!», 1968). Фирма Кампнабель, входящая в крупный концерн, должна быть реконструирована, большинство рабочих подлежат увольнению. Опасаясь сопротивления, руководители концерна прибегают к помощи газетного короля Шпрингера, обещающего запугать рабочих. Но пролетариат сохраняет классовую солидарность. Рабочие объявляют «дикую» стачку. В гротескном финале они поют отходную своим хозяевам и выгоняют капиталистов на улицу.

Тексты для уличных театров порой создаются непрофессионалами — студентами и рабочими. Порой в них заметно стремление отказаться от «художественного творчества», заменив его призывом, лозунгом или необработанным протоколом, что, несомненно, ослабляет эффект воздействия.

Уже в начале 70-х годов лучшее из созданного для уличных театров было собрано в антологии [51].

5

Ситуация западногерманской драматургии, какой она сложилась к середине 70-х годов, отличается многообразием тенденций. Продолжающее развиваться и изменяться творчество ведущих представителей политической драматургии (П. Вейса, Р. Хоххута, М. Вальзера и др.) представляет собой иное художественное качество, чем пьесы М. Шперра, Ф. К. Креца, Г. Хенкеля и других, также пришедших к признанию общественного значения театра. Экспериментальное «шоу» Б. Брока создается на основе иной эстетики, чем тексты уличных театров. И все-таки в западногерманской драматургии сегодня есть и некоторые общие черты. Наиболее заметен утвердившийся интерес к постижению законов исторического развития [52].

[51] «Strassentheater». Hrsg. von Agness Hüfner. Frankfurt a/M., 1970.
[52] Эту тенденцию отмечает и Г. И. Бернгард (H. I. B e r n h a r d. Positionen und Ten-

В 1973 г. журнал «Шпигель» (№ 13) информировал читателей о лавине новых пьес, посвященных исторической проблематике. Из краткого перечисления вырисовывалась следующая картина: Г. Келлинг написал пьесу об известном прусском военном теоретике К. фон Клаузевице (тема: реформы или революция?); В. Бёлих закончил работу над документальной драмой «1848 год»; Г. Киппхардт близок к завершению пьесы о возможностях революционного переворота в Уругвае; Р. Хоххут работает над трагикомедией, посвященной борьбе против строительства военных баз НАТО на греческом острове (будущая «Лизистрата», 1973); П. Хандке пишет пьесу о капиталистах (впоследствии она получила название «Неразумные вымирают» — «Die Unvernünftigen sterben aus», 1973) [53]. Даже в тех случаях, когда драматурги избирали своим предметом судьбу отдельной исторической личности (в 1973 г. писатель старшего поколения Эрвин Сильванус закончил, как сообщил журнал, пьесу о К. Тухольском; в том же году была опубликована пьеса Т. Дорста «Ледниковый период» — «Eiszeit», посвященная К. Гамсуну; тремя годами позже — монодрама о последних часах Хемингуэя «Смерть охотника» Р. Хоххута), речь, в сущности, шла не столько о частной судьбе, сколько о реакции героев на политические потрясения века.

Среди произведений на историческую тему журнал отметил две пьесы о Великой крестьянской войне и реформации в Германии. Представитель молодого поколения поэт Як Карзунке (Jaak Karsunke, род. в 1934 г.) написал драму «Крестьянская опера» («Die Bauernoper»), принятую к постановке в Тюбингене. Над тем же историческим материалом работал в 1973 г. Мартин Вальзер, по-своему повернув тему, начатую в западногерманской драматургии последних лет Дитером Форте (Dieter Forte, род. в 1935 г.).

Как и все перечисленные выше произведения, получившие наиболее широкий резонанс, пьесы Д. Форте и М. Вальзера посвящены не только прошлому, но и выявлению некоторых общих закономерностей исторического развития. Каждый написал, как выразился в интервью М. Вальзер, «учебную пьесу на историческом материале» [54], каждый обнаружил в прошлом модели, которые, по словам Д. Форте, «повторяются по одной и той же схеме» [55]. Аспект, особенно заинтересовавший Форте,— определяющая роль в истории экономических интересов. В его пьесе «Мартин Лютер и Томас Мюнцер, или Начала бухгалтерии» («Martin Luther und Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung», 1971) показано, как расправа с поднявшимися на борьбу крестьянами и ход Реформации в конечном счете определяются интересами крупнейшего банкира и промышленника Якоба Фуггера. Подкрепляя свою концепцию вмонтированными в текст документами, Форте доказывает зависимость действующих лиц той эпохи, и прежде всего Лютера (в котором драматург видит гениального демагога), от экономических интересов. Идеи и идеалы Реформации спускаются автором на социально-экономическую почву.

В пьесе Мартина Вальзера «Грязная игра. Сцены из XVI столетия» («Schauspiel. Szenen aus dem 16.Jahrhundert», 1975) время действия — 1526 год, т. е. ситуация спада исчерпавшего себя исторического движения. Ни в коей мере не уравнивая значения Великой крестьянской войны и современного студенческого бунта, Вальзер констатирует тем не менее общую закономерность — быстрое оформление трех характерных общественных группировок: реакционеры; те, кто принимает настоящее,

---

denzen in der Literatur BRD Mitte der siebziger Jahre.— «Weimarer Beiträge», 1977, N 12, S. 70).

[53] Пьеса П. Хандке написана с привычной для автора долей отвлеченности. Как всегда, Хандке интересует прежде всего современный человек вообще, утрата им чувства реальности, искусственность и отчужденность его существования. Но действующие на его сцене марионетки представляют на этот раз монополистов, речь идет об обреченности империализма как системы.

[54] «Theater heute», 1975, N 9.

[55] Д. Форте. Мартин Лютер и Томас Мюнцер, или Начала бухгалтерии. М., 1976, стр. 235.

а следовательно, поглощается им; наконец, те, кто, выражаясь словами Вальзера, «хочет дальше». В пьесе представлен социальный срез города Нюрнберга, проанализированный в свете интересующей автора проблемы. Двадцать три сцены объединены судьбой уличного музыканта Йорга Графа, долгое время притворяющегося слепым. Для автора это пример приспособленчества интеллигенции — явления, распространенного в периоды затишья, но все же отнюдь не обязательного. В пьесе Вальзера действуют и люди, «хотящие дальше»,— после поражения Крестьянской войны ими были, как утверждает автор, анабаптисты-перекрещенцы, пытавшиеся переделать жизнь в соответствии с требованиями христианской нравственности [56].

В характерных произведениях западногерманской драматургии середины 70-х годов к действительности предъявляются требования подвижности и изменения. Средоточием интереса ряда крупнейших драматургов стали модели истории, законы исторического развития. Выраженный поразному в творчестве авторов различных направлений и разных поколений, этот интерес объединяет всех, кто рассматривает театр как нравственное и политическое учреждение.

---

[56] Об этих пьесах Д. Форте и М. Вальзера см.: E.-M. M ü l l e r. Stücke aus der BRD.— «Weimarer Beiträge», 1977, N 12, S. 137—140.

Глава двадцать девятая

КАРЛ ЦУКМАЙЕР

Карл Цукмайер принадлежал к иному поколению, чем преобладающее большинство писателей ФРГ, он был старше почти каждого из них на 15—20 лет. К моменту образования западногерманского государства он был уже давно сложившимся, зрелым писателем, имевшим за плечами десятки книг и годы широкого литературного признания. Тем не менее имя Цукмайера принадлежало не только прошлому — ему по праву суждено было занять важное место и в истории литературы Федеративной Республики Германии.

Дважды на протяжении своего шестидесятилетнего творческого пути Цукмайер достигал необычайного успеха у публики и критики. Дважды при этом он оказывался в положении «мэтра», писателя, если и не самого выдающегося по своему дарованию, то во всяком случае выражающего своим искусством некие глубоко характерные тенденции в развитии немецкой литературы.

В первый раз это произошло в середине 20-х годов. Премьера комедии «Веселый виноградник» (1925) была, по выражению одного критика, «подобна взрыву, который смел экспрессионизм с немецких театральных подмостков» [1]. Последующие пьесы Цукмайера были чередою триумфов, вершиной которой стала его неувядаемая комедия «Капитан из Кепеника» (1931). Этот успех писателя пришелся на последние годы Веймарской республики — черту ему подвел фашистский переворот 1933 г.

Второй раз волна вознесла Цукмайера уже после разгрома Третьей империи. С его драмы «Генерал дьявола» (1943—1945), за короткое время поставленной в 80-ти театрах, началось десятилетие, в течение которого писатель был самым репертуарным и официально признанным в Западной Германии драматургом. Без него трудно себе представить подлинную картину духовной жизни, противоборствовавших идей и настроений в ФРГ в этот период.

1

Карл Цукмайер (Carl Zuckmayer, 1896—1977) родился в семье владельца картонажной фабрики в городке Накенгейм, в винодельческой области, где происходит действие пьесы «Веселый виноградник» и ряда других произведений писателя. «Моя родина — Рейн-Гессен» [2],— писал он под старость в своих воспоминаниях; чувство тесной связи с родным краем, его ландшафтом и природой, его людьми, их обычаями и образом жизни, с фольклором и диалектом этих мест — все это оказывало впоследствии глубокое и длительное влияние на творчество Цукмайера.

В формировании личности писателя, его общественного и художественного сознания большую роль сыграла первая мировая война. Прямо со школьной скамьи (истинно ремарковская ситуация!) он вступает добровольцем в армию, с «патриотическим» подъемом выполняет свой «долг», за храбрость производится в офицеры, неоднократно награждает-

---

[1] L. E. Reindl. Zuckmayer. München, 1962, S. 31.

[2] C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Wien, 1966, S. 128.

ся. Впоследствии не без тайной гордости он вспоминал о тех испытаниях на мужество, которым подвергался на фронте. И, однако, это парадоксальным образом сочеталось в нем с неизбежным процессом «воспитания под Верденом», с воздействием четырехлетнего окопного опыта, который пробуждал у Цукмайера — как и у тысяч его сверстников — чувство протеста и возмущения, ненависти к войне и в конечном счете некое смутное сознание несправедливости и бесчеловечности существующего строя. В окопах обрел он тот пацифистски-экспрессионистский эмоциональный заряд, который и определил первоначальную литературную ориентацию начинающего писателя.

Печататься Цукмайер начал в 1917 г.— в экспрессионистском журнале Франца Пфемферта «Акцион» появились его первые стихи, присланные с фронта. В эти последние месяцы войны и первые послевоенные годы Цукмайер погружается в атмосферу экспрессионистского искусства, экспрессионистских мятежных настроений. Он зачитывается Верфелем, Газенклевером, Траклем... Став студентом Франкфуртского университета, он смотрит знаменитые спектакли Рихарда Вайхерта и Густава Хартунга, впоследствии вошедшие в историю театра под именем «франкфуртского экспрессионизма». Он становится ближайшим сотрудником издаваемого в Дармштадте радикального экспрессионистского журнала «Трибунал».

Творческие интересы Цукмайера смещаются преимущественно в область театрального искусства. В течение нескольких лет он работает завлитом и режиссером, выступая при этом адептом экспрессионизма и производя немалую смуту в консервативных, погруженных в рутину провинциальных театрах. К этому же времени относятся и его первые драматургические опыты. Некоторые из них так и не увидели света рампы, постановка других закончилась провалом. «Я хотел,— вспоминал он позднее,— написать «Новый всемирный театр», цикл трагедий и комедий, начинающийся Прометеем и заканчивающийся Лениным»[3]. Из этого цикла Цукмайер написал лишь трагедию «Прометей». Традиционный мифологический герой трактовался в ней в классически экспрессионистском духе: как пророк, мессия, апостол мира и человечности, осмеиваемый и изгоняемый косной, злобной, агрессивной толпой.

Столь же типично экспрессионистской — ныне она даже кажется утрированно экспрессионистской — была и драма «Крестный путь» («Kreuzweg», 1920). Действие в ней происходит в некоей абстрактной, бестелесно «средневековой» обстановке. «Пьеса не имеет исторического фона»[4] — гласит авторская ремарка, и даже появление персонажа с исторически подлинным именем Ганс Бёхейм не меняет присущей драме атмосферы вневременности. Фабула в ней едва уловима, мотивировочная связь между отдельными эпизодами (штурм крестьянами замка, убийство демонически жестокого феодала Ленарта, гибель крестьянской девушки Кристы, и т. д.) отсутствует. Смутные иррациональные порывы персонажей, их любовь, ненависть, жертвенность, ревность выражены языком страстным и патетическим, часто приходящим в столкновение с логикой и грамматикой, раздираемым на клочья воплей и нечленораздельных восклицаний.

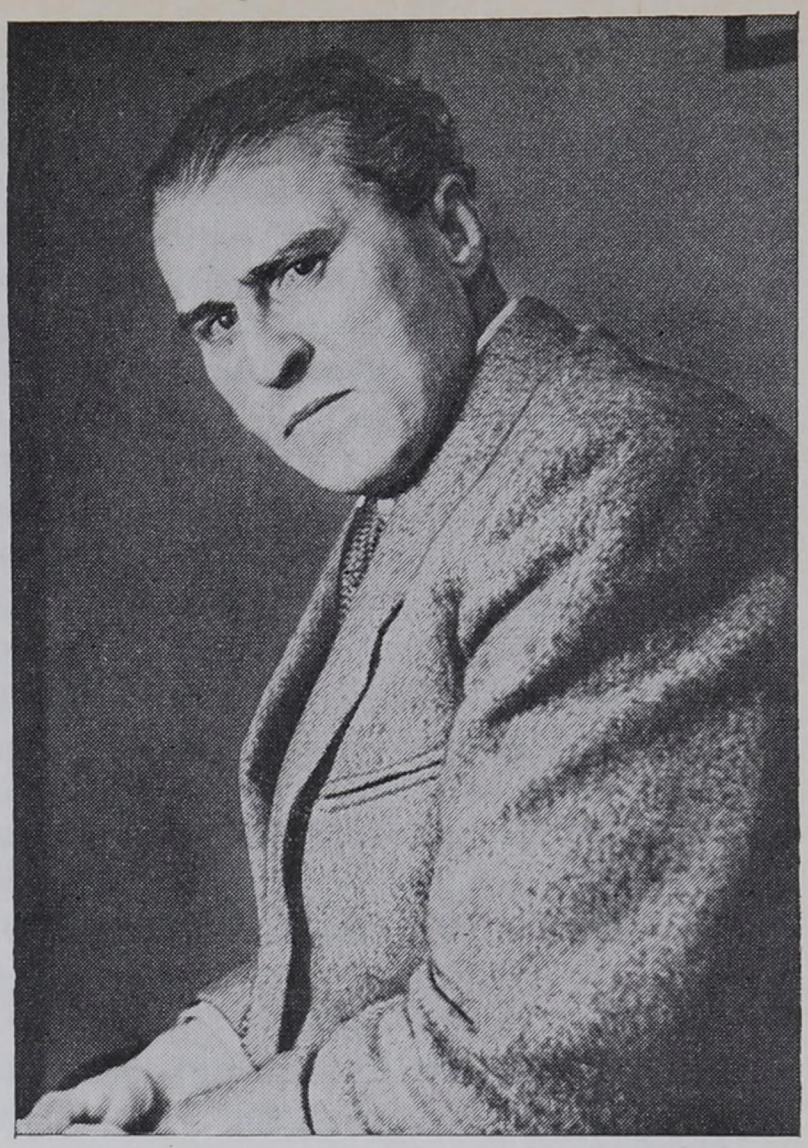
В конце 1920 г. состоялась берлинская премьера «Крестного пути». Пьеса получила благословение знаменитого режиссера-экспрессиониста Леопольда Иеснера. И все же — горечь первого провала: негативные, насмешливые рецензии большинства берлинских критиков, почти пустой зрительный зал уже во время второго спектакля... После третьего пьеса была снята с репертуара и быстро и навсегда забыта. Не принесла успеха Цукмайеру и его следующая берлинская премьера — «Панкрац пробуждается» («Pankraz erwacht», 1925). И эта пьеса, своего рода драматизированная баллада о пионерах американского «дикого Запада»,

---

[3] C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir. Frankfurt a/M., 1975, S. 227.
[4] C. Zuckmayer. Gesammelte Werke. Bd. III. Dramen. Frankfurt a/M., 1960, S. 8.

причудливо соединявшая в себе экспрессионизм с влиянием раннего Брехта и реквизитом из романов Карла Мая, продержалась на сцене лишь один вечер.

Но нет худа без добра. Неудачи — и особенно последняя — заставили Цукмайера подвергнуть свое творчество критической переоценке. Он уже раньше жаловался, что «экспрессионизм навяз ему в зубах». Теперь он приходит к еще более решительным выводам: «Впервые я довольно точно осознал мои собственные границы... У меня не было ни желания, ни дара к тому, чтобы основать новое художественное направление, новую литературную эпоху, новый театральный стиль. Но я знал, что с помощью художественных средств, стоящих над временем, с помощью того человеческого искусства, которое не устареет до тех пор, пока человек сознает себя человеком, можно достичь новых воплощений жизни, полноценных и действенных» [5].



Карл Цукмайер.
Фотография, 1951

Собственно, в тот момент, когда Цукмайер твердо пришел к этому заключению и увидел в нем свою дальнейшую творческую программу, определилась его особая роль и значение в литературе его времени, его своеобразие и его общезначимость, его истинные возможности и предел этих возможностей. В годы, ознаменованные в европейском и, в особенности в немецком, искусстве широким распространением авангардистских течений, Цукмайер нисколько не чувствовал себя шокированным тем, что «некоторые люди считали его глупцом или арьергардистом. Арьергард — это совсем не плохо, ибо я знаю как быстро делает колонна поворот кругом, и тогда снова оказываешься впереди...» [6].

Со своей следующей пьесой «Веселый виноградник» («Der fröhliche Weinberg», 1925) Цукмайер действительно оказался во главе колонны... Еще до премьеры автор был награжден за нее премией имени Клейста. Спектакли в Берлине и Франкфурте-на-Майне прошли с небывалым успехом, и на следующее утро писатель проснулся знаменитым и богатым. Сразу после столичной премьеры право постановки было приобретено более чем ста театрами. Пьеса шла по всей стране. В Берлине в театре на Шифбауэрдамме, где ее играли ежевечерне, она выдержала около тысячи спектаклей подряд.

Комедия «Веселый виноградник» была апофеозом ликующих биологических сил жизни, вина, плотской любви, безудержного веселья. Несколько грубоватый, но подкупающий своей непосредственностью, свободный от всякой манерности и жеманства юмор роднит эту комедию

---

[5] C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir, S. 308, 335.

[6] H. Bienek. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1962, S. 204. Впрочем, к одному художественному течению критика позднее все же Цукмайера подчас причисляла — к «новой деловитости». Однако это было справедливо лишь в одном определенном отношении: «новая деловитость» была прежде всего реакцией отталкивания от экспрессионизма, и в этом смысле Цукмайер, начиная с «Веселого виноградника», один из наиболее характерных представителей антиэкспрессионистской волны, естественно ассоциировался с ней. Но только в этом смысле, поскольку специфические особенности «новоделовитой» эстетики и поэтики творческому облику писателя остались чужды.

со шванками и фастнахтшпилями, с традициями народного смехового творчества. В противовес бесплотности и абстрактности экспрессионистских образов в пьесе выступали полнокровные, живые характеры, прочно заземленные в конкретном материальном быте, звучала сочная, приправленная рейнско-гессенским диалектом речь.

Успеху «Веселого виноградника» не препятствовали, а, напротив, даже способствовали скандалы, которыми сопровождались постановки пьесы во многих провинциальных театрах. Скандалы эти разного свойства. Почтенные мещане, благонравные отцы семейств и воинственные ханжи устраивали шумные обструкции против — как они считали — «безнравственного балагана», «проповедей разврата» и т. д. Исходя из моральных норм сегодняшнего дня, понять возмущение немецких филистеров 20-х годов почти невозможно. Зато накал политических страстей, вызванный пьесой Цукмайера, представляется более объяснимым, хотя на первый взгляд и он может показаться несколько парадоксальным. В самом деле, комедия из сельского быта, истинно немецкий ландшафт, поля и виноградники, сытость, изобилие, здоровье, физическая и расовая полноценность — разве все это не должно было радовать сердца поборников «крови и почвы»? А между тем именно националисты и фашисты объявили автору «Веселого виноградника» непримиримую войну. Нацистские газеты были в ярости. «Они были к тому же возмущены, поскольку пьеса отнимала у них нечто, что они считали взятым ими на откуп: германский ландшафт, германскую народность, но без демагогической болтовни в духе «крови и почвы» [7].

Особое раздражение в реакционно-националистических кругах вызывала фигура Кнуциуса, незадачливого охотника за богатыми невестами, недоучившегося студента, кичащегося своей «образованностью» и чванливого, как петух. К тому же националистическая фразеология, которой нашпигован Кнуциус, выдавала с головой его политическую принадлежность. В финале пьесы Кнуциус, проснувшись после хмельной ночи на навозной куче, измаранный с головы до ног, справляется с минутным замешательством и обращается к собравшимся с напыщенной речью, в которой провозглашает свою преданность делу «укрепления нашей нации в отношении ее безупречной нравственности, чистоплотности, верности долгу, военной готовности и расовой незапятнанности». Любой зритель в зале по таким полупародийным тирадам легко идентифицировал Кнуциуса с хриплоголосым оратором из нацистской пивной.

Цукмайер не был «ангажированным» писателем. Быт и нравы людей из близко известной ему среды рейнских виноделов, их взгляды, интересы и заботы он изображал без преднамеренности, и не его вина, что эти взгляды, интересы и заботы были в 20-е годы столь сильно политизированы. Достаточно того, что верные действительности записи повседневных разговоров провинциальных обывателей в «Веселом винограднике» несли в себе информацию о социально-психологической атмосфере в Германии, которая уже в 1925 г. позволяла предвидеть 1933 год. Вот, например, диалог между муниципальным чиновником и трактирщиком: «К у р л е. Это — печальные последствия революции.— Э й с м а й е р. Это все потому, что они нам воткнули кинжал в спину. Животноводство у нас и по сей день от этого страдает. Но говорят, что скоро все это изменится». Так в настроениях целого ряда персонажей (не только Кнуциуса и Курле, но и штудиенассесора Брухмюллера, мастера-винодела Раунца и др.) Цукмайер сумел уловить нарастание в обывательской массе популярности фашистских идей, распространение расистских и антисемитских паролей — тревожные симптомы процесса фашизации, происходившего в недрах Веймарской республики.

«Веселый виноградник» не принадлежит к самым зрелым произведениям Цукмайера. Своих вершин он достиг позднее. Но комедия из-

---

[7] C. Z u c k m a y e r. Als wär's ein Stück von mir, S. 350.

жизни рейнских виноделов была в творческом развитии писателя знаменательной вехой: в ней он нашел себя, стал на путь, наиболее отвечавший природе его таланта. «Совершенно бесспорно, что искусство Цукмайера находится в русле традиций европейского реализма» [8],— справедливо констатирует Вольфганг Паульзен. С этой сознательной приверженностью писателя к реализму и изображению жизни в формах самой жизни связан и неоднократно декларированный Цукмайером его традиционализм, и выбор традиций, на которые он опирается, начиная с Андреаса Грифиуса, автора первых немецких пьес на диалекте [9] и кончая Герхардтом Гауптманом.

Гауптман — среди старших современников Цукмайера — значил для него особенно много: Цукмайер считал его «величайшим писателем века». «Это я лишь тогда понял,— признавался он впоследствии,— когда, освободившись от послевоенного угара, хаоса и экспрессионистского неистовства, пришел к ясной шкале ценностей». Со старейшиной немецкой литературы Цукмайера связывали не только личные дружеские отношения, возникшие в 1925 г. [10], но и творческая солидарность, близость эстетических позиций в идейно-художественных спорах 20—30-х годов. Отнюдь не случайно было то, что уже после смерти Гауптмана по просьбе его вдовы именно Цукмайер обработал, завершил и издал его сохранившуюся в набросках драму «Герберт Энгельман».

После «Веселого виноградника» для Цукмайера наступила полоса успехов. Он становится модным писателем, желанным автором для издательств, редакций, театров и киностудий. Расширяется сфера его творческой деятельности. В последующие десятилетия постоянным аккомпанементом к его драматургии является проза. Цукмайер пишет романы, повести, рассказы, наиболее примечательные из них — «Крестьянин из Таунуса» («Ein Bauer aus dem Taunus», 1927), «Обезьянья свадьба» («Die Affenhochzeit», 1932), «Зальвара, или Магдалена фон Боцен» («Salware oder Die Magdalena von Bozen», 1936), «Карнавальная исповедь» («Die Fastnachtsbeichte», 1959). О лучших романах и повестях писателя можно сказать прежде всего, что они «крепко сколочены» (handfest). Хотя сам Цукмайер считал это определение, которое нередко применялось по отношению к нему критикой, несправедливым и даже обидным [11], оно тем не менее верно характеризует главные достоинства его прозы, к каковым относятся энергичная, напряженно и динамично развертывающаяся фабула и сильные, самобытные характеры. Но наряду с этим Цукмайер пишет довольно банальные любовные и семейные повести, и лишь привычный для него уровень художественной культуры оберегает подчас прозу писателя от соскальзывания в сферу тривиального чтива.

Несомненно более значительным был вклад Цукмайера в искусство экрана. Драматург по характеру своего дарования, он находил в области кинодраматургии увлекавшие его творческие задачи. По его сценариям было снято много фильмов, и некоторые из них стали памятными вехами в истории киноискусства. Это прежде всего знаменитый «Голубой ангел» («Der blaue Engel», 1929) по роману «Учитель Гнус» Генриха Манна (по настоятельной просьбе которого сценарий был заказан Цукмайеру) — с Марлен Дитрих и Эмилем Яннингсом. Столь же известен

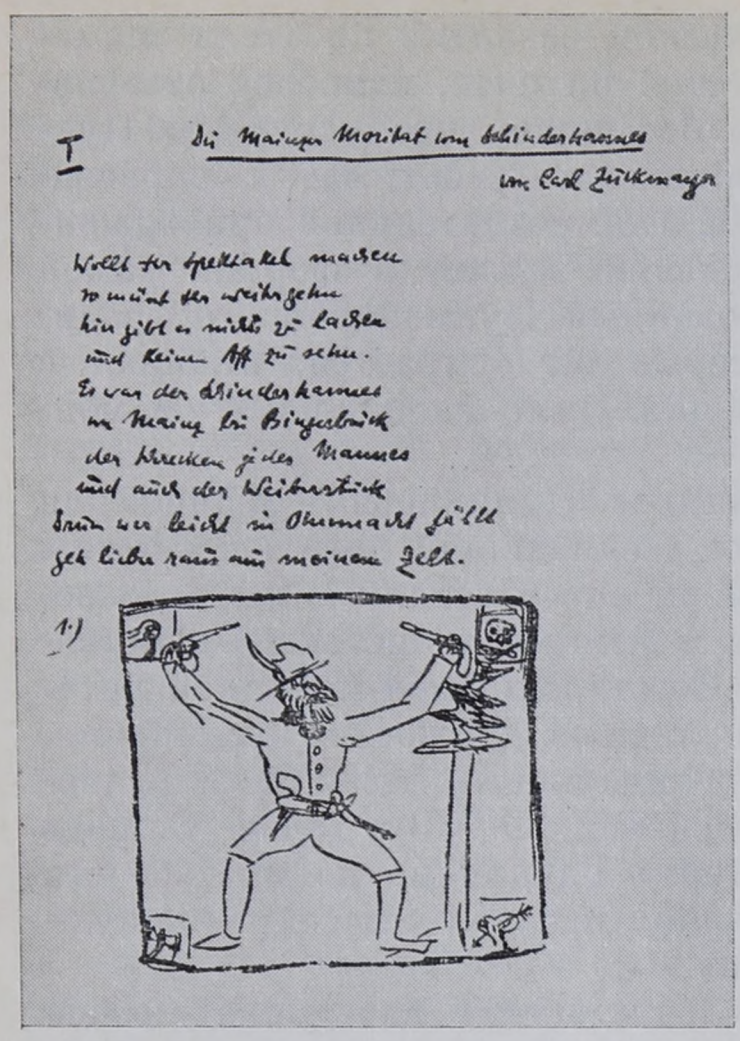
---

[8] W. Paulsen. Carl Zuckmayer.— «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert», Bd. II. Heidelberg, 1961, S. 304.

[9] См.: P. Meinherz. Carl Zuckmayer. Sein Weg zu einem modernen Schauspiel. Diss. Bern, 1960, S. 110.

[10] Цукмайер, как отмечают мемуаристы и хорошо знавшие его люди, обладал особым талантом общительности и дружбы. Среди его близких друзей, которым он оставался верен в самых сложных обстоятельствах, были Стефан Цвейг, Макс Рейнгард, Бертольт Брехт, Карло Мирендорф, Федор Шаляпин, Эден фон Хорват, Вернер Краус, Эрих Мария Ремарк, Дороти Томпсон, Франц Верфель и др.

[11] См.: H. Bienek. Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 215—216.



Первая страница рукописи «Песни о Гансе-живодере» К. Цукмайера

и фильм «Рембрандт» (1936), снятый по сценарию Цукмайера видным английским режиссером Александром Корда с Чарльзом Лафтоном в главной роли.

И, однако, место Цукмайера в истории немецкой литературы определялось и определяется все же не его поэзией, прозой или киносценариями, а прежде всего драматургией. Вслед за «Веселым виноградником» успех выпал на долю его пьес «Ганс-живодер» («Schinderhannes», 1927) и «Катарина Кни» («Katharina Knie», 1928).

В драме об Иоганне Бюклере по прозвищу «Ганс-живодер», «благородном разбойнике», оставившем по себе в начале XIX в. прочную память на рейнских берегах, грозе богачей и покровителе бедняков, скрестились различные литературные традиции. Чертами некоторого внешнего сходства она прежде всего заставляет вспомнить «Разбойников» Шиллера и романтическую драму, но по сути заключенного в ней конфликта эта пьеса непосредственно связана с проблемой преодоления экспрессионизма и дальнейшего движения Цукмайера к реализму.

В центре драмы стоит герой, наделенный статусом исключительности, обладающий почти магической властью над своими людьми, для которых он — всемогущий вождь и пророк. Воля и решения этой незаурядной личности, принимаемая ею на себя ответственность за совершенные деяния и за их последствия — все это из заветного круга экспрессионистских проблем. Но драматург в эти годы сумел уже осознать невозможность разрешения этих проблем в границах автономного духа. Ныне, возникнув как бы в безвоздушном внеисторическом экспрессионистском пространстве, они решаются на твердой социально-реалистической почве. Судьба Бюклера и его дела — в пьесе это показано с ненавязчивой убедительностью реалистически мотивированного действия — укоренены в социально-исторических обстоятельствах и зависят от их изменений.

«Ганс-живодер» фактически обречен после французской оккупации левобережья Рейна, начавшихся колебаний в социальных слоях, прежде его поддерживавших, и перемен в поведении бедных крестьян, между тем как он все еще продолжает думать, что все заключено лишь в нем самом, в его воле и силе его магнетического влияния. И когда Юльхен тщетно предостерегает своего возлюбленного, что он «поднимает ношу не по плечу и у него подломятся колени», то ее устами говорит не только ее личный практический житейский ум, но и выросшее историческое сознание автора-реалиста, постигшего неизбежность и закономерность победы социальной действительности над волюнтаристским своеволием бунтующего экспрессионистского героя.

За «Гансом-живодером» последовала «Катарина Кни», сентиментальная пьеса из жизни цирковых артистов, динамичная, искусно построенная, но имевшая все же лишь проходное значение в творчестве Цукмайера, а затем писатель создал свой бессмертный шедевр, «немецкую сказку» — «Капитан из Кёпеника» («Der Hauptmann von Köpenick», 1930—1931). По прошествии тридцати лет автор продолжал считать ее

своей лучшей пьесой [12], Томас Манн назвал ее «после гоголевского «Ревизора» лучшей комедией в мировой литературе» [13].

Хотя сюжетным поводом для «Капитана из Кёпеника» послужило подлинное происшествие двадцатилетней давности и действие в этой пьесе происходит еще до первой мировой войны, она поразила современников прежде всего своей жгучей актуальностью. Наследственное проклятие германской истории: прусский милитаризм с характерными для него националистическим и кастовым чванством офицерского сословия, казарменным духом в среде чиновной бюрократии, культом дисциплины и муштры, раболепным почитанием мундира,— все это с особой наглядностью проявлялось в германской повседневности в канун прихода Гитлера к власти. «В тот момент, в 1930 году,— вспоминал позднее Цукмайер,— когда национал-социалисты оказались в рейхстаге второй по величине партией и опять повергли нацию в состояние опьянения и восторга перед униформой, она (эта история.— *И. Ф.*) снова стала отражением в зеркале Ойленшпигеля тех безобразий и опасностей, которые назревали в Германии» [14].

Знаменитая авантюра капитана-самозванца, а до того парии и неудачника Вильгельма Фойгта в магистрате района Кёпеник, над которой в свое время смеялась вся Европа, не догадываясь, что скоро настанет время плакать,— эта авантюра изображена в пьесе как некая комическая кульминация сюжета, предсказываемая и подготавливаемая всем ходом действия. К ней подводят десятки метко подмеченных деталей быта, эпизодов и реплик, рисующих картину универсального в своих проявлениях милитаризма: чиновники, коммерсанты и прочие вполне цивильные особы поклоняются мундирам, парадам, маневрам и оркестрам; на устах у них бесконечные «патриотические» сентенции, гротескная мешанина милитаризма и гуманизма: «Старый Фриц, категорический императив и строевой устав — в этом нет нам равных! Это да еще наши классики — вот в чем наша сила в мире»; в тюрьмах заключенных донимают военно-тактической и уставной муштрой; на фабриках при наборе рабочих предпочтение отдают ефрейторам запаса; в полицейских участках служащие обращаются с посетителями, как фельдфебель с новобранцами. И вообще: «...это ж и младенцу ясно, что военные у нас все могут». Ясно это и Фойгту, и он сделает из этого практический вывод.

В пьесе «Капитан из Кёпеника» параллельно проходят истории двух персонажей — бывшего сапожника, в прошлом долголетнего арестанта, умного, доброго и человечного Вильгельма Фойгта, беспощадно загубленного милитаристско-бюрократическим государством, и офицерского мундира. Мундир выступает как равноправное лицо, а его одиссея от военно-пошивочной мастерской в Потсдаме через сменяющихся его владельцев до общественной уборной на Силезском вокзале, где в него облачается наконец изготовившийся к последней отчаянной попытке бедолага Фойгт, изображена с неменьшей обстоятельностью, чем история героя. Впрочем, в «немецкой сказке» по крайней мере два главных героя: живой человек и военная форма. А точнее: главный герой — именно мундир. Он «главнее», ибо в этом насквозь милитаризованном государстве человек — ничто, мундир — все.

Две сцены — в кафе «Националь» на Фридрихштрассе и в ратуше Кёпеника, взаимно контрастные и в то же время тождественные как фотонегатив и фотопозитив,— имеют в пьесе ключевое значение. В первой из них терпит крах капитан фон Шлеттов. Он — настоящий капитан, но его, пришедшего в кафе в гражданском платье и втянутого в публичный скандал и драку, не признают за офицера; шуцман тащит его, избитого и беспомощного, в полицейский участок (как «ничтожного штафирку»). Вторая сцена представляет собой триумф самозванца Вильгельма Фойгта. Неказистому и кривоногому обитателю тюрем и ночлежек

[12] См.: H. Bienek. Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 204.
[13] Цит. по: C. Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir, S. 375.
[14] Там же, стр. 372.

в потасканном офицерском мундире безоговорочно оказывается почет, подобающий капитану: используя свое приобретенное в тюрьме знание строевого устава, он смещает и отправляет под арест бургомистра и забирает «на предмет ревизии» магистратскую кассу.

Если рассматривать «Капитана из Кёпеника» в контексте немецкой литературы своего времени, то можно сделать поучительные наблюдения. В конце 20-х — начале 30-х годов в Германии появилось несколько значительных произведений, сводимых к некоему общему тематическому знаменателю, который можно обозначить названием романа Ганса Фаллады «Тот, кто однажды ел из тюремной миски...» Франц Биберкопф из романа Альфреда Деблина «Берлин — Александерплац» (1929), цукмайеровский Вильгельм Фойгт, герой упомянутого романа Г. Фаллады (1934) Вилли Куфальт — все они арестанты, отбывшие срок заключения, выпущенные на свободу, стремящиеся вернуться к нормальной жизни, стать беспорочными, законопослушными обывателями. Но это скромное желание для всех троих оказывается несбыточным, тюремное прошлое тяготеет над ними, как неодолимый рок.

При всей относительной тематической общности этих трех произведений проблема возвращения «отверженных» к нормальному образу жизни поставлена в них неодинаково. По-разному трактуется соотношение факторов (политическая реакция, косность социальных институтов, общественные предрассудки, влияние преступной среды, личная характерологическая или даже биологическая предрасположенность), обусловливающих поражение героя,— его окончательное погружение на дно или рецидивы его уголовного прошлого. В одних случаях речь идет преимущественно о трудностях преодоления самого себя, в других — о преступлениях общества по отношению к человеку, который, в сущности, сам преступником никогда не был.

С этой точки зрения «немецкая сказка» Карла Цукмайера была наиболее глубоким и последовательным воплощением эстетических принципов социального, критического реализма. Изображенная в ней трагическая судьба Вильгельма Фойгта проистекала не из автономных свойств его личности; она была следствием определенных черт данного общества, данного государства. Поэтому проникновенное художественное исследование этой индивидуальной судьбы одновременно создавало и всеобъемлющий образ бесчеловечного, милитаристского и бюрократического социального строя.

2

На фоне не смолкавших оваций и потока хвалебных рецензий, которые сопровождали первые спектакли «Капитана из Кёпеника», слышались и отдельные, не столь дружественные голоса. Они раздавались из националистического и праворадикального лагеря. Разумеется, остались верны себе в своем неизменно враждебном отношении к Цукмайеру и гитлеровцы. Они отозвались на премьеру бранью и угрозами. Редактируемая Геббельсом берлинская газета «Ангриф» обещала автору (намекая на тюремную сцену в его пьесе) помочь в ближайшее время ознакомиться изнутри с условиями содержания в прусской тюрьме. И Цукмайер не мог не понимать, что театральные критики такого рода относятся к своим обещаниям достаточно серьезно.

Если нацисты и не успели выполнить свою угрозу сразу же после захвата власти и после поджога рейхстага (дел у них тогда было невпроворот), то во всяком случае долго искушать судьбу писатель не мог. Весной 1933 г. он выехал с семьей в Австрию (начиная с 1926 г. он лето проводил в своей сельской усадьбе близ Зальцбурга), и на этот раз поездка затянулась. Репрессии в Германии все усиливались, дошла очередь и до Цукмайера. Книги его были запрещены, все пьесы изъяты из репертуара германских театров. Ему не оставалось другой возможности, кроме как стать эмигрантом.

В течение 13 лет изгнания Цукмайер не был политически активен.

Он держался в тени и — в отличие от большинства своих коллег-эмигрантов — не принимал деятельного участия в антифашистской борьбе. И все же ему приходилось нелегко. После аншлюса Австрии ему с трудом удалось ускользнуть из приготовленной для него петли. Он бежал в Швейцарию, а оттуда в 1939 г.— через океан в США. В Америке он тщетно боролся за литературное признание; его европейская известность не достигла берегов Нового Света, и ни в издательствах, ни на киностудиях, ни на сцене ему не удалось создать себе прочное положение. Цукмайер решается сменить профессию, забыть на время, что он писатель. Он арендует одинокую ферму среди лесов штата Вермонт и в течение ряда лет содержит семью тяжелым трудом хлебопашца и птицевода.

В годы эмиграции (и в особенности в фермерские годы) Цукмайер мало писал. А в том немногом, что было опубликовано или поставлено на сцене, не чувствовалось внутренней связи с насущными проблемами жизни, был атрофирован нерв современности. За эпигонски-романтической, словно столетием раньше написанной пьесой «Шельм фон Берген» («Schelm von Bergen», 1934) последовала историческая мелодрама «Улла Винблад, или Музыка и жизнь Карла Михаэля Бельмана» («Ulla Winblad oder Musik und Leben des Carl Michael Bellman», 1938, новая редакция — 1953), полная эффектных, умело скроенных сцен и острых «фехтовальных» диалогов, т. е. обладавшая формальными достоинствами, связанными с профессионально-сценическим опытом автора, но поразительно далекая от всего, что волновало человечество на пороге второй мировой войны.

В отличие от большинства немецких писателей-эмигрантов, для которых активная антифашистская позиция в книгах и общественной деятельности была фактором их идейно-художественного возмужания и нового эстетического качества в их творчестве, у Цукмайера отсутствие соответствующих посылок приводило и к отсутствию аналогичных следствий. Для него годы эмиграции были годами глубокого творческого кризиса. Он начал из него постепенно выходить лишь в конце войны, когда все усиливалось предчувствие возвращения на родину и в его сознании стали все более настойчиво вырисовываться проблемы ближайшего будущего — духовные проблемы послевоенной Германии. В это время он задумал и приступил к пьесе, которой суждено было в конце 40-х годов прозвучать в Западной Германии с почти тем же общественным резонансом, что и знаменитой пьесе Вольфганга Борхерта.

В декабре 1941 г. появились сообщения о гибели при неясных обстоятельствах Эрнста Удета, знаменитого немецкого летчика первой мировой войны, впоследствии генерала геринговской «люфтваффе». Цукмайер был в веймарские годы близким другом Удета, и эта весть его глубоко поразила. К тому же он сразу проникся уверенностью (позднее это подтвердилось), что смерть Удета не была случайной, что он был тайно устранен как противник гитлеровского режима. Судьба Удета подсказала писателю тему пьесы, над которой он работал в течение трех лет в те редкие вечера, когда дела на ферме позволяли ему садиться за письменный стол. Именно Удет стал прототипом Харраса, героя драмы «Генерал дьявола» («Des Teufels General», 1943—45).

Позднее Цукмайер говорил, что, изображая жизнь своих соотечественников на родине, он стремился «точно представить себе их положение глазами не эмигранта, не изгнанника, находящегося вдали, а человека, вопреки всему к ним принадлежащего» [15]. Это ему удалось лишь отчасти, поскольку в пьесе иногда все же чувствуется отдаленность автора, пребывающего где-то по ту сторону океана и (при всем своем незаурядном даре интуитивного, «парапсихологического» ви́дения) воспроизводящего некоторые реалии политической жизни и быта Третьей империи при посредничестве международных телеграфных агентств с их ходовыми пропагандистскими клише. Но зато писателю удалось нечто

---

[15] H. B i e n e k. Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 207.

большее, а именно: в известной мере совместить два ракурса, два угла зрения на изображаемые события — извне и изнутри. И как выражение этих двух позиций в пьесе «Генерал дьявола» все время звучат попеременно, как бы перекрывая друг друга, два голоса: голос обвинения и голос защиты.

Эти два голоса характеризовали и морально-психологическую атмосферу в Западной Германии в первые послевоенные годы. Исходивший преимущественно от внешнего мира тезис о вине немецкого народа вызывал некое массовое состояние нравственного дискомфорта и часто — связанные с ним довольно снисходительный самоанализ и стремление к самооправданию. Все это находило свое выражение в литературе того времени. Достаточно вспомнить, например, «Сталинград» (1945) Теодора Пливье или несколько более поздний роман Герда Гайзера «Умирающие истребители» (1953) с характерной для этих произведений тенденцией нравственной реабилитации или даже героизации немецкого солдата.

Цукмайер поднимал реабилитационную проблему на значительно более высокий социальный уровень, и именно поэтому пьеса «Генерал дьявола» вызвала в Западной Германии такой интерес и даже радостное возбуждение в политически консервативных кругах. Из этого, однако, не следует, что драматург на поставленные вопросы дает однозначные или тем более однозначно оправдательные ответы. Он судит своих героев, и судит их подчас требовательным судом, но самый процесс соотнесения различных pro и contra, само изображаемое в пьесе колебание чаш на весах справедливости вызывали в то время у иных зрителей волнение, смешанное с надеждой, ощущение авторского понимания и сочувствия. Им представлялось, что Цукмайер обнаружил в фашистской Германии чистых, благородных гитлеровцев, рыцарей бескорыстной и самоотверженной фашистской идейности, так сказать, «нацистов-гуманистов». И это не кто-нибудь, а полковник геринговской авиации Эйлерс, его жена, дочь магната военной промышленности Анна, и др. Определенной части зрителей это уже само по себе было приятно знать, а кроме того давало успокоительную возможность и самих себя тоже причислить к этой категории. И не то важно, что некоторые из этих «идейных» фашистов все же прозревали и начинали понимать преступную сущность гитлеровского режима (та же Анна, лейтенант Хартман). Важно, что другие так и умирали со своей чистой непоколебленной верой и что вообще среди нацистов были, дескать, люди, не запятнанные никакой виной и достойные всяческого уважения.

Однако не с этими, в лучшем случае слепыми, легковерными или недалекими людьми, которые сохраняли «преданность идеалам» лишь ценой неспособности (или нежелания?) видеть в фашизме все то чудовищное, что было открыто взору любого непредубежденного человека, связана была главная проблема пьесы Цукмайера. Проблема вины и возмездия прежде всего воплощалась в образе «генерала дьявола» Гарри Харраса, который не был ни наивен, ни глуп, все видел, понимал и правильно оценивал, но ради удовлетворения своей неуемной страсти к полетам, к воздушному спорту и воздушной войне заключил нечто вроде пакта с дьяволом гитлеризма. Он получил от этой сделки все, на что рассчитывал: «Вволю девчонок,— вина хоть залейся,— полетов: куда больше! и сверх того — несколько незабываемых мгновений. Чего ж еще желать!» Увы! — за все это пришлось платить страшную цену.

Автор громоздит обвинительные улики и оправдательные свидетельства. Его герой, по своим человеческим данным ему в высшей степени симпатичный, воплощает его гуманистический идеал или, вернее, идеал настоящего мужчины (очень близкий хемингуэевскому или ремарковскому). Харрас — яркая, сильная и независимая личность; он отважен и презирает опасность, щедр и великодушен, верен в дружбе вплоть до самоотверженности. Если некоторые его мужские доблести, на наш взгляд, немного безвкусны (алкогольная романтика, развлечения ландскнехтовского пошиба), то ответственность за это вместе с Харрасом

несет и Цукмайер: в глазах последнего этот генерал авиации как человеческий тип — герой без изъянов.

К тому же он презирает Гитлера, осыпает уничтожающими насмешками всю нацистскую камарилью и почти не скрывает своего враждебного отношения к преступному режиму. В критике этого режима Харрас проявляет удивительную в устах немецкого генерала глубину понимания социальной природы вещей. Он разоблачает демагогический гитлеровский тезис о бесклассовой «народной общности», он отклоняет союз с крупным промышленником фон Морунгеном, одним из тех, кто прежде финансировал Гитлера, а теперь перед лицом надвигающейся катастрофы пытается отмежеваться от дела рук своих, и при этом реплики Харраса не только неотразимо остроумны, но и обнаруживают зрелость аналитической мысли. Наконец, в Харрасе импонирует и то, что он не двурушничает, не заметает следы, а выступает с поднятым забралом. Он открыто дружит и помогает людям опальным и преследуемым — американскому журналисту, хирургу-еврею, художнику-экспрессионисту. Все это ложится на чашу весов защиты.

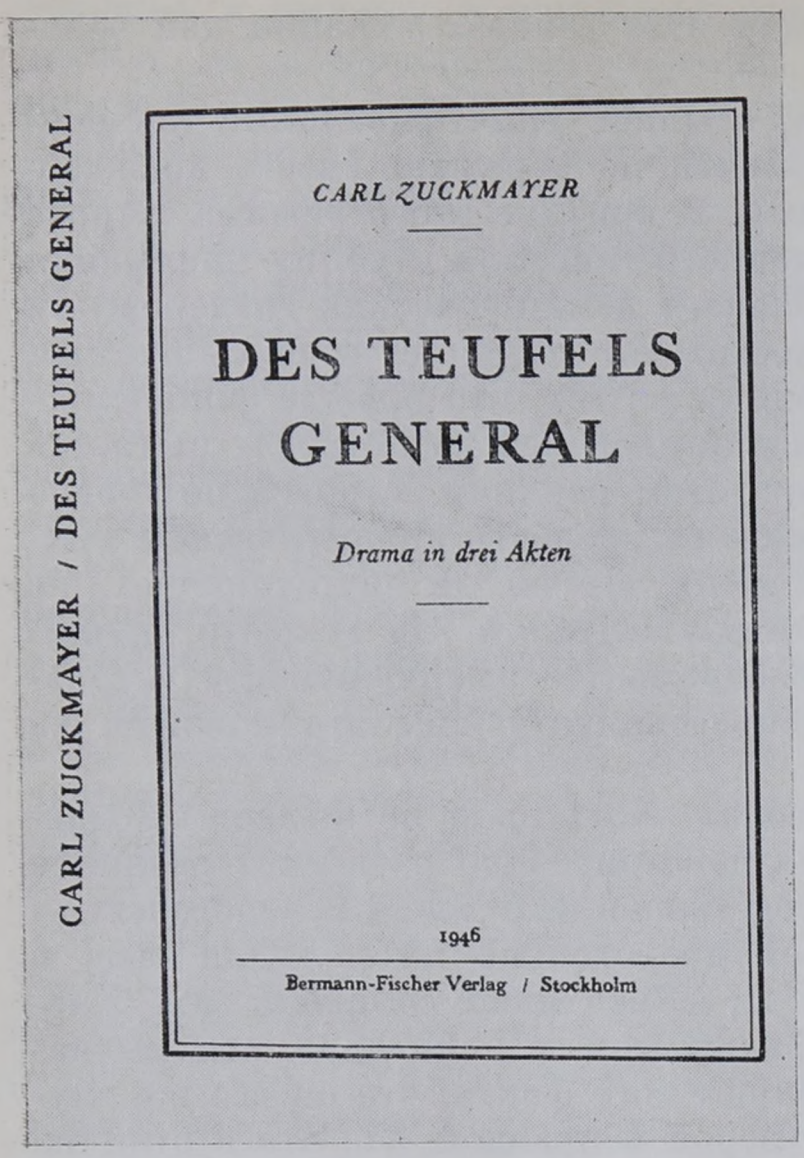
И все же Харрас — «генерал дьявола». Хоть он и не желает отождествлять себя с фон Морунгеном (и их действительно разделяет различие характеров, этических принципов, представлений о чести и человеческом достоинстве), но та роль, которую он добровольно выбрал для себя в европейской трагедии середины XX в., объективно сближает их. Харрас — опасное и послушное оружие фашизма. Его оппозиционные высказывания и дерзкие насмешки не отменяют того факта, что он все же служит недостойному, преступному делу верой и правдой. То, что в отличие от Эйлерса он знает ему цену, лишь усугубляет его вину. Он совершает «в приватном порядке» отдельные добрые поступки, но и они не искупают его исторической вины. Он сам это сознает: «Каждый имеет своего «еврея для совести» или даже нескольких, чтобы ночью спокойно спалось. Но этим не откупишься!» Лишь антифашистские действия могли бы реабилитировать Харраса, но этот путь для него фатально недоступен. Повергая в ужас своих собеседников, он не без кокетства и бравады восклицает: «Разве не было бы мне спокойней на душе, если бы я бомбил Имперскую канцелярию, а не Кремль или Букингэмский дворец?» Но тут же успокаивает: «Не пугайтесь, президент. Я же этого не делаю».

Бездейственная и по существу мнимая оппозиция «генерала дьявола» сталкивается в пьесе с другой формой неприятия гитлеризма — активным сопротивлением, подпольной антифашистской борьбой. Именно это столкновение обнаруживает гражданскую несостоятельность Харраса. Ибо было бы неверно полагать, что он погибает единственно лишь жертвой террора со стороны гестапо, и не замечать при этом, что в положение безвыходности и обреченности он поставлен сознательными действиями подпольщиков, организаторов саботажа на подведомственных ему авиационных заводах. По справедливому замечанию одного критика, «наиболее интересный драматический момент — это двойной смертный приговор, вынесенный генералу Харрасу: движением Сопротивления, к которому он не принадлежит (на сознательный саботаж он не способен), и партией, для которой он в силу разных причин неприемлем» [16].

Итак, мыслями и действиями людей из лагеря Сопротивления Цукмайер осуждает своего героя. И не случайно свою пьесу он посвятил памяти своих друзей, участников антигитлеровского заговора 20 июля и жертв фашистского террора Теодора Хаубаха, Вильгельма Лейшнера, графа Гельмута фон Мольтке. Столь же несомненно также, что при всей колоритности характера и личном обаянии Харраса и, напротив, известной схематичности и обезличенности подпольщиков в пьесе — их правда, высокий нравственный пафос инженера Одербруха и согласие, в котором находятся его убеждения с его поступками, равно как и скромный,

---

[16] A. H a p p. Dichterisches Theater.— «Fülle der Zeit. Carl Zuckmayer und sein Werk». Frankfurt a/M., 1956, S. 49.



Суперобложка первого издания драмы К. Цукмайера «Генерал дьявола».

Стокгольм, 1946

без поз и фраз, «анонимный» героизм двух рабочих,— все это создает подпольщикам статус правоты и выставляет генерала в мало привлекательном свете. А вместе с тем и в этом пункте позиция автора все же не столь однозначна и последовательна, как это может показаться на первый взгляд.

Ибо признавая высшую правоту антифашистов-подпольщиков, Цукмайер готов в то же время и поставить ее под сомнение. Ведь Одербрух был ближайшим другом и полковника Эйлерса, и генерала Харраса. Почему же он убивает своих друзей? «...Почему,— восклицает Харрас,— вы наносите удар нам, из темноты, из засады? Почему нам, а не врагу?» И хотя Одербрух отвечает: «Вы — оружие врага. Оружие, с помощью которого он может победить»,— но этот ответ все же не рассеивает полностью (в глазах автора) ту тень сомнения, которая ложится на нравственные мотивы и на образ действий борцов Сопротивления. Если бы они поражали непосредственно Гитлера и его клевретов, фашистских подонков вроде культурлейтера Шмидта-Лаузица! Но поставляя фронту неисправные самолеты, безымянные подпольщики-антифашисты наносят удар в спину безымянным летчикам, солдатам. Немцы против немцев, обман доверия, предательство...

В первой редакции пьесы «Генерал дьявола» такой ход рассуждений дается лишь намеком, как на миг возникшая и тут же рассеявшаяся версия. Тяжбу между Харрасом и людьми Сопротивления Цукмайер, взвесив все «за» и «против», решает несомненно в пользу последних. Но в дальнейшем соотношение изменится, писатель все больше будет испытывать на себе возрастающее давление официальных кругов ФРГ, стремящихся с националистических позиций скомпрометировать движение Сопротивления в Третьей империи. Он вновь обратится к своей пьесе и произведет некоторые текстовые изменения, свидетельствующие об отступлении от своих прежних позиций.

Впрочем, к этому мы еще вернемся. Пока же заметим, что уже в первой редакции «Генерала дьявола» возникла одна определенная тенденция, получившая свое развитие в последующих пьесах Цукмайера. «Здесь начинается,— пишет Вольфганг Паульзен,— впроецированная в истинно драматическую ситуацию собственно проблемная пьеса...» [17] Фактически же это означало следующее: реалистическое воплощение и раскрытие подлинных конфликтов действительности, конфликтов между характерами и социальными обстоятельствами, постепенно вытесняется и подменяется (в пьесах «Пение в пещи огненной» и «Холодный свет») отвлеченно метафизической, игнорирующей социально-исторические реальности постановкой «проблем».

В первое послевоенное десятилетие проблемой, которая особенно настойчиво и постоянно приковывала к себе интерес писателя, была про-

[17] «Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert», Bd. II, S. 320—321.

блема доверия и предательства. Она возникла где-то на периферии основного конфликта уже в «Генерале дьявола». Уже там подпольные антифашистские действия определенным образом сопрягались в сознании героя с вероломством по отношению к друзьям и соотечественникам, и именно боязнь стать «предателем» делала для Харраса путь Сопротивления неприемлемым. Правда, в этой драме «божий суд», инспирированный автором, выносит Харрасу обвинительный приговор. В пьесе «Пение в пещи огненной» («Der Gesang im Feuerofen», 1950) проблема верности и предательства выступает уже в существенно ином свете.

Действие пьесы происходит в оккупированной гитлеровским вермахтом Франции у подножия Савойских Альп в 1943 г. под Рождество, но уже в вводной авторской ремарке драматург решительно подчеркивает, что «разыгрываемое здесь происходит, правда, в определенное время, но не определяется условиями этого времени». Внешние приметы места и времени (ландшафт, быт, историко-событийный фон и пр.) в пьесе соблюдены, но психология персонажей, мир их идей и чувств, мотивация их отношений и поступков максимально абстрагированы от хронотопических факторов. Конфликты и проблемы перенесены в сферу вечного, общечеловеческого, универсального; из них элиминировано то исторически конкретное, что могло бы быть основанием для нравственных оценок, для суда зрителей над персонажами и их действиями.

Тон в этом смысле задан обрамляющими пьесу прологом и эпилогом, в которых два ангела перед сонмом живых и мертвых в исполненных декламационного пафоса стихотворных тирадах исповедуют некую философию вселенской вины. Согласно этой философии все зло, все преступления и пороки в мире суть порождения космических сил, к которым причастен любой человек на земле. «...Не говорите: // это были «другие», это была «иная нация». //.Не говорите: // это «враг».// Говорите всегда: // это — я!».

За этим мнимым самоуничижением и покаянными признаниями (mea culpa!) скрывается нечто прямо противоположное: неприятие тезиса о немецкой вине и националистическое по сути своей стремление растворить исторически конкретную вину в метафизической водице вины универсальной. Ибо вселенская вина это — фактически ничья вина.

Философия пролога находит свое символическое выражение и в некоторых структурных особенностях драмы. Французские полицейские Альбер, Жорж, Мартэн и Пьер носят те же имена, что и четверо солдат германской жандармерии — Альберт, Георг, Мартин и Петер, попарно аналогичны друг другу по складу характера и своей сюжетной функции, и, наконец, роли и тех и других исполняются теми же актерами. Подобный параллелизм среди персонажей двух лагерей — немцев и французов, оккупантов и жертв оккупации (или борцов против нее) — проводится в пьесе и дальше. Так, симметричные пары составляют любящие друг друга и совместно погибающие (с почти одинаковыми именами) немецкий солдат Сильвестр и француженка Сильвен, а также комбатанты первой мировой войны, тогда противостоявшие один другому на одном участке фронта, а ныне миролюбивые и полные взаимного расположения, немецкий комендант майор Мюльштейн и француз-трактирщик Кастонье.

Смысл этих параллелизмов ясен: ими, в сущности, снимается вопрос о фашистских преступлениях, о вине агрессоров и оккупантов. Все — люди, все — человеки, и все на равных паях несут бремя ответственности за всеобщую скверну человечества. И даже более того: согласно той иерархии зла, которая принята в пьесе, самый большой преступник — предатель, а не палач, насильник, убийца, ибо любой из них может надеяться на пощаду, но только не Иуда... «Самое страшное злодеяние// Совершает не рука убийцы. Каждый палач // Другому палачу подчинен, и тот, кто заносит над плахой топор, // Поражает и себя самого». В семантическом же контексте драмы «Пение в пещи огненной» это значит, что в центральной паре персонажей (еще один параллелизм!)

худшим, не заслуживающим снисхождения преступником является предатель француз Луи Крево, а не палач, убийца и садист, обервахмейстер полиции немец Луц Шпренгер.

Традиция возводить преступление Иуды в ранг тягчайшего в мире греха (она восходит к Евангелию и была продолжена в литературе, ее яркий представитель — Данте) сама по себе не вызывала бы возражений, если бы в данном случае в пьесе Цукмайера она не связывалась столь очевидно с определенными националистическими пристрастиями. Вместе с тем показательно и резкое, носящее почти демонстративный характер усиление христианских мотивов у писателя, в своем прежнем творчестве вполне индифферентного по отношению к религии. Здесь же, начиная с библейской легенды о трех отроках в огненной печи (см. Книгу пророка Даниила), легенды, ставшей ключевой метафорой пьесы и давшей ей название, во всем весьма последовательно сказывается влияние официальной государственной идеологии аденауэровской ФРГ: и в том, что идеальным героем драмы, носителем высшей, религиозной нравственности является священник, устами которого автор осуждает материалистическую мораль классовой борьбы и образ действий партизан-коммунистов; и в довольно бестактных (для немецкого писателя-антифашиста) проповедях христианской любви и всепрощения, обращенных к погибающим в огне французам, жертвам нацистского террора.

Некоторые критики на Западе, констатируя, что Цукмайеру даже и в драме «Пение в пещи огненной» недостает простодушной искренности правоверно набожного человека, склонны рассматривать религиозные мотивы в пьесе лишь как вполне сознательную условность, преследующую особые авторские цели. В связи с фигурой маркиза-священника Франсиса Леруа один из критиков, например, замечает, что «его христианство сказывается только как внешняя личина, как форма проявления общей гуманистической идеи, которая в христианском облачении может выступать особенно отчетливо и наглядно» [18].

Это справедливо лишь отчасти. Действительно, неожиданное религиозное «обращение» Цукмайера не было подлинным и органичным, но оно представляло собой все же нечто иное, чем рассчитанный «художественный прием» с целью пропаганды гуманистических идей. Оно было скорее проявлением подверженности писателя западногерманским идеологическим поветриям первого послевоенного десятилетия (причем не только в духе традиционного христианства, но и экзистенциализма в его расхожих формах). Оно свидетельствовало о непрочности и аморфности его антифашистских позиций, постепенно от произведения к произведению все более разрушаемых под воздействием консервативно-клерикальных доктрин.

В этом смысле особенно показательной была пьеса «Холодный свет» («Das kalte Licht», 1955). Не только из-за присущих ей антисоветских и антикоммунистических выпадов и общей политической настроенности, характерной для периода «холодной войны», но и потому, что в ней проблематика прежних послевоенных пьес Цукмайера — «Генерал дьявола» и «Пение в пещи огненной» — продолжена и вместе с тем доведена до выводов, противоположных исходным положениям.

Пытаясь соединить несоединимое, писатель измышляет некий единый психологический комплекс, находит якобы общую основу для весьма разнородных явлений. Конфликт сознания и действия, антифашистское подполье, предательство, шпионаж (олицетворенные соответственно в образах и судьбах генерала Харраса, инженера Одербруха, Луи Крево, Кристофа Вольтерса) — все это в глазах Цукмайера лишь изменчивые лики «как бы двойного бытия». Следуя логике автора, один из критиков назвал героя пьесы «Холодный свет» «атомным физиком дьявола» [19], замкнув тем самым цепь преемственности от Харраса до Вольтерса.

---

[18] P. Meinherz. Carl Zuckmayer, S. 36.
[19] См.: L. E. Reindl. Zuckmayer, S. 97.

Вольтерс — молодой талантливый физик, эмигрировавший из гитлеровской Германии. Человек бескорыстной идейности, убежденный сторонник социализма, он был в прошлом коммунистом, но дальнейший ход европейской истории с ее — в представлении Вольтерса — шокирующими и трудно объяснимыми парадоксами вызывает у него в 30-е и 40-е годы неоднократную смену настроений и переоценку действующих на мировой арене политических сил. Целый ряд исторических обстоятельств спорадически вызывает у Вольтерса разочарование в Советском Союзе и в европейском коммунистическом движении, но вместе с тем предвоенная мюнхенская политика западных держав, интриги реакционных кругов против советского союзника во время войны, леденящая атмосфера «холодной войны» в конце 40-х годов — все это возбуждает в нем страх и недоверие к миру «свободного предпринимательства», укрепляет его неизменно враждебное отношение к капиталистическому строю.

Именно эти идейные мотивы (в гораздо большей степени, чем оказываемое на него давление или прямой шантаж) побуждают Кристофа вступить в контакт с иностранной разведкой и передавать ей секретные сведения о создаваемой англо-американскими физиками атомной бомбе. Близкое знакомство с такими власть имущими в западном лагере, как, например, фанатичный реакционер и националист сэр Элвин Кеттерик, рвущийся скорее пустить в ход страшное оружие для истребления народов («...Первую бомбу на Токио. Вторую на Москву. Немедленно, сегодня же. И сразу — делу конец!»), поддерживает Вольтерса в уверенности, что его дело правое, что сохранение атомной монополии в руках кеттериков грозит человечеству гибельными последствиями и что, следовательно, передача атомной информации социалистическому лагерю — его, Вольтерса, священный долг.

Но здесь логика конфликта вступает в противоречие с застарелой предвзятой идеей автора. «Тема пьесы — не расщепление атома, а кризис доверия» — таков автокомментарий Цукмайера. В его сознании эта тема есть лишь продолжение или, если угодно, повторение пройденного: еще один вариант двурушничества, притворства, обмана доверия. Даже отдавая должное субъективной честности Вольтерса, его таланту и интеллектуальным качествам, драматург, однако, безусловно осуждает своего героя за вероломство [20]. В его лице он осуждает физика, передающего иностранной разведке доверенные ему атомные тайны, и в этом смысле в принципе подобного (разумеется, не как личность, не как характер, но по крайней мере как человек, совершивший нравственную ошибку, ступивший на ложный путь), с одной стороны, кровавому злодею и предателю Крево, а с другой — антифашисту-подпольщику Одербруху.

Впрочем, имя Одербруха в этом ряду требует оговорок и объяснений. Если исходить из первоначальной редакции «Генерала дьявола», то нет достаточных оснований, чтобы рассматривать авиаинженера-антифашиста как персонажа, осуждаемого за обман оказываемого ему доверия. Позиция Одербруха была, как мы помним, в некоторых отношениях проблематичной, но в целом все же автор склонялся к осуждению Харраса и, следовательно, к признанию гражданских и нравственных мотивов действий подпольщика Одербруха. Но то была редакция 1943—1945 гг. Между тем после небывалого успеха пьесы на западногерманской сцене в течение первого послевоенного десятилетия Цукмайер внезапно наложил запрет на ее дальнейшие постановки и снял его лишь через несколько лет, после того как внес существенные изменения в текст пьесы.

---

[20] Характерно, что нелогичность этого осуждения, противоречие между посылкой и выводами отмечали и некоторые западногерманские критики. Так, Альфред Хапп указывает, что в рамках изображенного в пьесе нравственно-психологического конфликта бездействие и самоустранение, т. е. уход из атомного центра, не могли бы быть выходом для Вольтерса. Перед лицом угроз и политических планов Кеттерика (и ему подобных) Кристоф должен был им активно противодействовать, «должен был обманывать, чтобы их ослабить». Поэтому Хаппу «кажется почти невероятным... как это моралист Цукмайер не признает правоты за своим героем» «Fülle der Zeit», S. 58).

В новой редакции (впервые опубликованной в 1966 г.) уже достаточно отчетливо вырисовывался обвинительный вердикт Одербруху. Это прежде всего сказывается в характере переработки третьего акта, особенно сцены объяснения между Харрасом и Одербрухом. Раньше в этой сцене доминировала наступательная правота борца-подпольщика, с пафосом провозглашавшего свое антинацистское кредо. В новой же редакции Одербрух говорит другое, и притом в совсем ином тоне: он оправдывается и кается, он исповедуется перед Харрасом в своих винах и прегрешениях. Он уже не решается с прежней страстью возвещать программу антифашистского пораженчества; соответствующие формулировки первой редакции («Если Германия в этой войне победит, то Германия погибла... Нам необходимо поражение... Мы должны этому помочь — собственными руками») сняты. Напротив, на гневные обвинения со стороны Харраса в братоубийстве (в новой редакции: «Может быть, вы думаете, что Каин, убив Авеля, тем самым улучшил мир?») Одербрух «в тяжелой внутренней борьбе, запинаясь» довольно беспомощно пытается объяснить, что антифашисты-подпольщики не хотели убивать своих соотечественников, они стремились лишь подорвать военную мощь Гитлера, но вместе с тем признает свою вину! И не случайно в финальной сцене гибели Харраса автор заставляет Одербруха (в первоначальной версии этого не было), шепотом, про себя читающего «Отче наш», выделить и внятно произнести слова: «прости нас (в немецком тексте сильнее: прости нам вину нашу.— *И. Ф.*), яко прощаем мы врагам нашим». Таким образом здесь в контраверзе «генерала дьявола» и подпольщика-антифашиста чаша весов уже заметно склоняется на сторону Харраса, вывод которого явно совпадает с точкой зрения драматурга: «То, чего вы хотите, правильно. То, что вы делаете, ложно».

Послевоенные пьесы Цукмайера, рассматриваемые последовательно, характер различий между двумя редакциями «Генерала дьявола», изменения в оценке антифашистского Сопротивления — все это свидетельствовало, к сожалению, о неуклонном процессе интеграции писателя в идеологическую атмосферу аденауэровской Германии. Он становится официально признанным писателем западногерманского государства. В 50—60-е годы он осыпан почестями: награжден премиями имени Гёте города Франкфурта-на-Майне, земли Рейнланд-Пфальц, Большой Государственной премией Австрии, орденом pour le mérite, избран почетным доктором Боннского (ФРГ) и Дортмутского (США) университетов, удостоен персонального приема у папы Пия XII, получает из рук своего личного друга федерального президента Теодора Хейса Большой крест ФРГ со звездой за заслуги... Правда, за все эти знаки официального признания Цукмайеру приходилось платить бесславным отступничеством от своих прежних антифашистских убеждений. На этом пути он заходил весьма далеко, вплоть до хвалебных отзывов о мемуарах главных фашистских преступников [21].

В последние два десятилетия его жизни положение Цукмайера в литературе было двойственным и по сути своей парадоксальным. Внешне все походило на достойное увенчание славного пути: писатель почитался едва ли не как живой классик, одно лишь его имя обеспечивало его новым пьесам безусловный кассовый успех, и театры принимали их к постановке «вслепую». Но вместе с тем с каждым годом становилось все очевиднее, что эти пьесы пишутся за счет выработанного десятилетиями профессионально-рутинного умения, что в них все более утрачивается живая связь с социальными и духовными интересами времени. Вновь обрести эту связь Цукмайеру удалось лишь в последней, незадолго до смерти написанной и поставленной пьесе «Крысолов» («Der Rattenfänger», 1975).

В основу этой пьесы положена немецкая народная легенда о «крысолове из Гамельна», бродячем волшебнике-флейтисте, который, подря-

---

[21] О книге Альберта Шпеера «Дневники в Шпандау» см.: «Die Welt», 29.07 1975.

дившись с магистратом спасти город от наводнивших его крыс, увлек их звуками флейты и утопил в реке, а затем, обманутый при расчете отцами города, отомстил им, уведя за собой их детей. Эту легенду, изначально в ее фольклорной версии существовавшую в пустом пространстве, вне времени, вне реально-событийного контекста, Цукмайер как бы историзирует, т. е. вводит в систему конкретно-исторических измерений. Действие «Крысолова» происходит, если верить авторским ремаркам, в городе Гамельне на Везере с 15 по 26 июня 1284 г.— в очень давние времена, но обозначенные с календарной точностью. Вымысел легенды увязывается в пьесе с подлинной историей XIII в., с экспансией рыцарского ордена крестоносцев на Восток, с его завоевательными походами в славянские земли.

Но вместе с тем историзация в последней пьесе Цукмайера своеобразно соседствует с актуализацией. События, факты глубокого германского средневековья отсвечивают особым светом, благодаря которому они предстают в другой своей ипостаси — неожиданно близкой и современной. Та же экспансия рыцарей-крестоносцев естественно ассоциируется с недавним гитлеровским «дранг нах остен». И еще ближе к нашему времени: дети Гамельна собираются вокруг костра, жгут в нем какие-то травы и, вдыхая дым, постепенно погружаются в состояние транса и эйфории — несомненная параллель наркомании среди современной молодежи Запада. Или, наконец: флейтист-крысолов Бунтинг, чья «пестрая одежда не так «средневекова», как напоминает скорее облачение хиппи...» [22] и т. п.

Совокупность этих «вторых смыслов», заключенных в старинных реалиях, создает предпосылки современного прочтения древней легенды, при котором сквозь крепостные стены и кривые улочки средневекового города проступают на передний план кризисные проблемы нашего времени. Цукмайер озабочен общественными и нравственными пороками окружающей его действительности, глубоким социальным расколом и кричащими имущественными контрастами, разгулом насилия, бесчеловечности, корыстолюбия и лжи. И наиболее ярким показателем неблагополучия в западногерманском обществе драматургу представляется отпадение детей от отцов, молодежный бунт против аморального буржуазного «истэблишмента». Собственно, об этом и написана в первую очередь пьеса «Крысолов».

Правда, она во многом наивна или по меньшей мере утопична. Увы!— ни уход детей вслед за Бунтингом в неведомую страну за семью горами, ни христианская кротость епископа Людгера и его праведного и убогого ученика Иоганна ван Люде не содержат в себе сколько-нибудь внятных ответов на вопросы, поставленные современным молодежным движением на Западе. Кроме того, в смысле пластической выразительности характеров пьеса уступает лучшим произведениям драматурга И все же знаменательно и должно быть по справедливости отмечено, что после ряда лет благостно индифферентного отношения к острым проблемам социальной действительности Цукмайер уже в конце своего пути снова услышал зов жизни и попытался на него отозваться.

---

[22] «Spectaculum 23. Vier moderne Theaterstücke». Frankfurt a/M., 1975, S. 209.

Глава тридцатая

ПЕТЕР ВЕЙС

Имя Петера Вейса — немецкого драматурга и прозаика, живущего в Швеции (Peter Weiss, род. в 1916 г.), приобрело широкую известность с середины 60-х годов после постановок его пьес «Марат-Сад» (1964) и «Дознание» (1965) во многих странах мира. Вейс сразу стал одним из ведущих представителей утверждавшегося тогда политического театра. Некоторые его произведения 60-х годов и в еще большей мере его декларации давали основание считать совершившимся фактом переход писателя на позиции марксизма, а убеждения, питавшие его предшествовавшее творчество, исполненное пессимизма и связанное с модернистской эстетикой,— преодоленными.

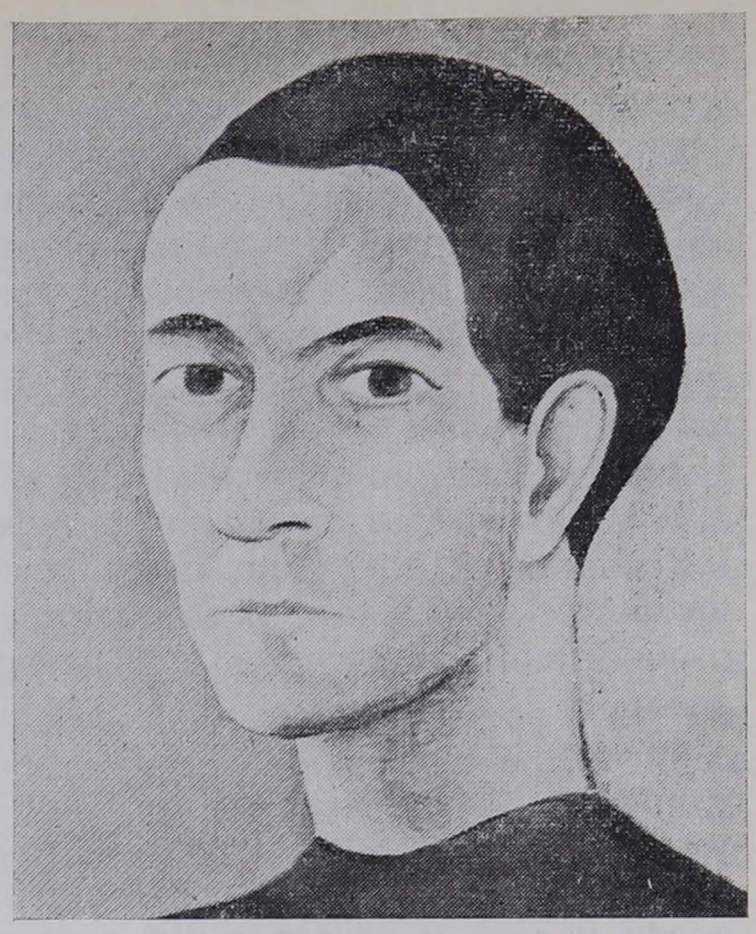
Следующие произведения Петера Вейса показали неизжитую противоречивость, а вместе с тем и внутреннюю связь всего им написанного. Крайние полюсы его работы вмещаются в пределы изменявшегося, но цельного художественного мира.

1

Петер Вейс родился недалеко от Берлина и жил в Германии вплоть до 1934 г., когда его отец, фабрикант средней руки, еврей по национальности, должен был эмигрировать вместе с семьей в Англию. Не выдержав работы в конторе отца, Вейс уезжает в Прагу, где ведет нищенское существование, занимается живописью и непрестанно пишет, пока не пытаясь печататься. Жребий эмигранта гонит его в 1939 г. в Швейцарию, а потом в Швецию. Здесь он ведет все тот же полубогемный образ жизни, чередуя занятия литературой и живописью с попытками пробиться в кино, мучится одиночеством, остро чувствует необычность ситуации писателя, живущего в стихии чужого языка, а вместе с тем и случайность своей сложившейся под давлением обстоятельств судьбы. Именно это деформирующее давление заставляет Вейса, как, впрочем, и многих людей в Европе со сходным жизненным опытом, задуматься о ценности своей личности как таковой в отвлеченном от обстоятельств «чистом виде». В автобиографической книге «Прощание с родителями» («Abschied von den Eltern», 1961) Вейс написал впоследствии, как в мальчишеские годы его влекла истерическая атмосфера раздуваемого фашизмом всеобщего энтузиазма. Сам он принадлежал «к беглецам», к преследуемым. Не будь этого, был бы он в силах противопоставить себя утвердившемуся в стране режиму?

В дальнейшем творчестве драматурга (пьеса «Дознание») отзовется эта его давняя мысль об опасной изменчивости человеческого сознания, о необходимости постоянного контроля над своими реакциями и поступками — наблюдение, важное не только для Вейса, но и для творчества многих немецкоязычных писателей послевоенной поры. Пока же в книге «Прощание с родителями», так же как в ее продолжении «Конечный пункт бегства» («Fluchtpunkt», 1962), он занят не только объективным рассказом о собственной жизни, но и бесстрашным освещением всех уголков своей души. «Я не хотел делить себя на выдуманные персонажи и заставлять адвокатов защищать мое дело, но отыскивал вора, торгаша,

насильника, мнимого святого, преобразователя мира, равнодушного и тысячу других масок в себе самом»,— пишет Вейс во второй книге. И в другом ее месте: «Перед требованием правды могли выстоять только интимнейшие признания» [1].



Петер Вейс.
Автопортрет, 1946

Автобиографические книги воссоздают внешнюю ситуация и внутренний мир их автора, определяют настроение, питавшее его ранние образы.

Это был мир, в котором свобода воспринималась героем и автором как бремя и гнет, ибо была равнозначна неприкаянности, внутренней неопределенности, общественной изолированности. Жизнь представала лишенной логики, построенной на случайностях. Фашизм, эмиграция, вторая мировая война, казалось, были куда как достаточным основанием для того, чтобы признать за исходное бессмысленность человеческой жизни и мироздания. Молодой Петер Вейс возил за собой, меняя пристанища, книги Кафки, восприняв в них именно ощущение роковой неотвратимости, нависшей над человеком. Из немецких писателей прошлого века он ценил Клейста и Бюхнера. Ему близки были экспрессионисты (Гейм). Романы Достоевского и Г. Гессе он считал написанными рукой «брата» (так буквально сказано в «Прощании с родителями» о романе Гессе «Степной волк» [2]).

Еще из Праги, а потом из Стокгольма Вейс посылал Г. Гессе свои никогда не увидевшие свет литературные опыты. В ответных письмах [3] старый мастер, редко реагировавший на просьбы об отзыве, призвал начинающего к терпеливому труду, говорил об опасности одиночества и в явной полемике с Вейсом подчеркивал: задача писателя найти то конечное, что всегда имеет в виду искусство,— «веру в смысл жизни или, если хотите, мужество придать ей смысл» [4].

Решить эту задачу молодому автору удалось далеко не сразу.

Еще в 1948 г. П. Вейс написал пьесу «Башня» («Der Turm»; поставлена Стокгольмским студийным театром в 1949 г.; опубликована в 1962 г.) — произведение, в котором явственно влияние «Степного волка» Гессе. Однако пьеса Вейса в гораздо большей степени отстранена от проблем времени. Башня для Вейса — это аллегорическое воплощение замкнутости человека внутри своего «я». Именно поэтому совершившееся еще до начала действия бегство героя Пабло не освободило его от Башни: стиснутой ею, как панцирем, осталась его душа. Герой добровольно возвращается в крепость, чтобы достичь здесь самоосвобождения. «Я упот-

---

[1] P. W e i s s. Fluchtpunkt. Frankfurt a/M., 1962, S. 166, 191.

[2] Примечательно, что это произведение привлекло молодого Вейса именно теми своими сторонами, которые определили его успех у молодежи сразу по выходе в свет (1927 г.), а в 60-х годах завоевали ему необычайную популярность у бунтующего студенчества: опьяняла романтика отщепенчества, попытка выключиться из «нормальной» жизни, доступная «только сумасшедшим». Ни молодой Вейс, ни поколение студентов 60-х годов не постигли полного содержания романа.

[3] В собрании писем Гессе адресат обозначен инициалами P. V. W. (письмо в Прагу от 21 января 1937 г.) и W. (письмо в Стокгольм от конца февраля 1941 г.). О впечатлении, произведенном на Вейса этими письмами, см. в его книге «Abschied von den Eltern» (Frankfurt a/M., 1964, S. 120).

[4] Позднее Г. Гессе назвал «великолепной и страшной книгой» «Прощание с родителями», отметив в ней также «непривычную точность, чистоту и интенсивность слова» (H. H e s s e. Gesammelte Werke in 12 Bd. Frankfurt a/M., 1970, S. 567).

реблял все силы,— писал о тех годах Петер Вейс,— чтобы не быть ни во что втянутым. Я был заворожен силами разрушения. Я рисовал, записывал на бумаге свои ви́дения, занимался в своем прибежище искусством, в то время как мир разваливался на куски» [5].

Расплывчатый символизм ранней пьесы в дальнейшем перестал удовлетворять Вейса. И все-таки в этом произведении наметились некоторые черты, не исчезавшие в последующем его творчестве. В пьесе «Башня» героя бьют кнутом, слышатся стоны, сдавленные крики, глухой звук падающего тела. Через пятнадцать лет в написанной в духе балаганного театра одноактной пьесе «Ночь с гостями» («Die Nacht mit den Gästen», 1963) повторится та же брутальность. Разбойник, вломившийся ночью в крестьянский дом, связывает, а потом убивает хозяйку. Та же участь постигает крестьянина, зарезанного пришедшим на шум соседом. Между разбойником и соседом завязывается борьба, тоже кончающаяся убийством.

Вейс явно предвосхищал своей ранней пьесой эстетику «театра жестокостей» 60-х годов. Для него самого многое было определено идеями французского режиссера и теоретика театра Антонена Арто, сложившимися в 30-е годы. Но не менее значительно воздействие действительности и того представления о ничтожестве и бессилии человека, которое эта действительность рождала. Люди, какими видел их писатель, всегда подчинялись удару хлыста. На насилие они отвечали простейшими инстинктивными реакциями: криками боли, стонами, визгом. Подсознательное преобладало в них над разумным. И как бы ни изменялась впоследствии точка зрения Вейса на общественные перспективы человечества, во многих его прославленных пьесах роль разума в поведении личности так и оставалась приниженной.

С другой стороны, разгулу насилия и жестокости в ранних произведениях Вейса противостояли буффонада и цирк, т. е. как будто комедийное начало.

Цирк, клоунада, акробатика, искусство представления — это профессия всех обитателей мрачной Башни. По своему «административному» назначению Башня — это театр, куда стекаются зрители (еще одна параллель — «магический театр» — к «Степному волку» Гессе).

Начиная с этого произведения и дальше — в пьесе «Ночь с гостями», в «Лузитанском пугале» (1967) и в «Обсуждении предыстории и течения долголетней освободительной войны во Вьетнаме» (1968) — в драматургии Вейса утверждалась подчеркнутая театральность: актеры в его пьесах часто танцевали или, во всяком случае, двигались ритмически, хореографически организованными группами, заменяя слова жестом и пантомимой.

Акробатики и пантомимы много и в начатой в 1963 г. (опубликована в 1968 г.) пьесе «О том, как господин Мокинпотт от своих страданий избавился» («Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird») [6]. В этой полной веселых цирковых трюков пьесе представлено, как неповинного служащего заключают в тюрьму, лишают сбережений, выгоняют с работы, как его бросает жена, а в довершение всего некий садист-эскулап превращает героя в смеющегося болванчика. Нескончаемо долго длится нелегкая процедура одевания башмака не на ту ногу (аналогичная сцена есть у С. Беккета «В ожидании Годо», 1952), а потом нелепые скачки героя по сцене в башмаках со связанными шнурками. Супруга пострадавшего носится по комнате верхом на метле. Во время посещения отчаявшимся Мокинпоттом власть предержащих сопровождающий его приятель начинает неожиданно делать гимнастические упражнения.

Ритмичность движений, как и замена обычной речи ритмизированной прозой с наивной «детской» рифмой, казалось бы, должна была выявить

[5] Цит. по: M. Durzak. Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. Stuttgart, 1972, S. 250.

[6] Русский перевод: «Иностранная литература», 1968, № 2.

своей упорядоченностью некую внутреннюю закономерность той действительности, которую показывают на сцене. Но во многих пьесах Вейса, так же как в «театре абсурда», симметрия лишь подчеркивала едва прикрытый ею беспорядок. Она демонстрировала внешний слой жизни, за которым проглядывал хаос. Тот же смысл имели выдвинутые на авансцену и будто поданные «крупным планом» предметы — эти застывшие знаки присутствия человека: сверхреальность вещи подчеркивала призрачность людского существования.

Предметный мир у Петера Вейса стереоскопически отчетлив. Это особенно характерно для его ранней прозы «Тень тела кучера» («Der Schatten des Körpers des Kutschers», написано в 1952 г., опубликовано в 1960 г.) и «Разговор трех идущих» («Das Gespräch der drei Gehenden», 1963). Каждая вещь приобретает свою собственную, отдельную, сверхнатуральную жизнь. Люди поделены между вещами. Так, постоянно лежит будто привязанный к кровати один из шести сыновей паромщика в «В разговоре трех идущих». Соразмерность людей и предметов явно нарушена. Кровать разрастается до грандиозных размеров, напротив, жена паромщика вдруг превращается в карлицу. В «Тени тела кучера» рассказчик пытается переносить на бумагу все увиденное. Поднимаясь по лестнице, он тут же фиксирует на бумаге все фазы свершившегося движения. С аналогичной дотошностью описан процесс поглощения пищи за табельдотом. Крупным планом поданы движущиеся челюсти, губы, руки. Человека как целого нет: остаются, почти как в шозистском романе Робб-Грийе, его составные части. Мир воспринят распавшимся и составленным вновь, как составлены из отдельных «кадров» семь коллажей, которыми автор иллюстрировал эту свою книгу. Сюжет, скрепляющая фабула в упомянутых прозаических произведениях отсутствуют. В «Тени тела кучера» связи отдельных кусков так же ослаблены и нарочиты, как непрочны и неестественны связи слов в самом названии (отсутствие предлога ослабляет сцепление трех существительных). Речь в этом «микроромане», как определяет жанр автор, идет о кусках действительности, замкнутой в пределах того, что видит человек из окна, через открытую дверь клозета или через замочную скважину. Монтаж случаен, как случайна последовательность новостей, которые герой узнает из обрывков старых газет. Повествованием движет не смысл, а моторность ритма. Темп рассказа то падает, то убыстряется. Беспричинно вспыхивают потасовки, драки, и вновь наступает оцепенение. Голоса человека почти не слышно; его внутренний мир — нечто неуловимое.

Вейс, безусловно, наполняет некоторые образы двойным смыслом, одновременно оценивая возможности принятого им художественного метода. Заключительные страницы «микроромана» открывают читателю, помимо их непосредственного содержания, еще и пределы художественного познания, доступного при том смешении причудливой фантастичности и напряженной поверхностной точности, которое принято автором. Через окно на земле повествователь видит четкие контуры двух теней — тени тела кучера и тени тела кухарки. С совершенной отчетливостью запечатлено каждое движение пары, слившейся в любовном экстазе. Но самих людей нет. Их заменяют безликие контуры. Отчетливо видно то, что обычно ускользало от описания. Но конфликты чувств заменены механикой состояний.

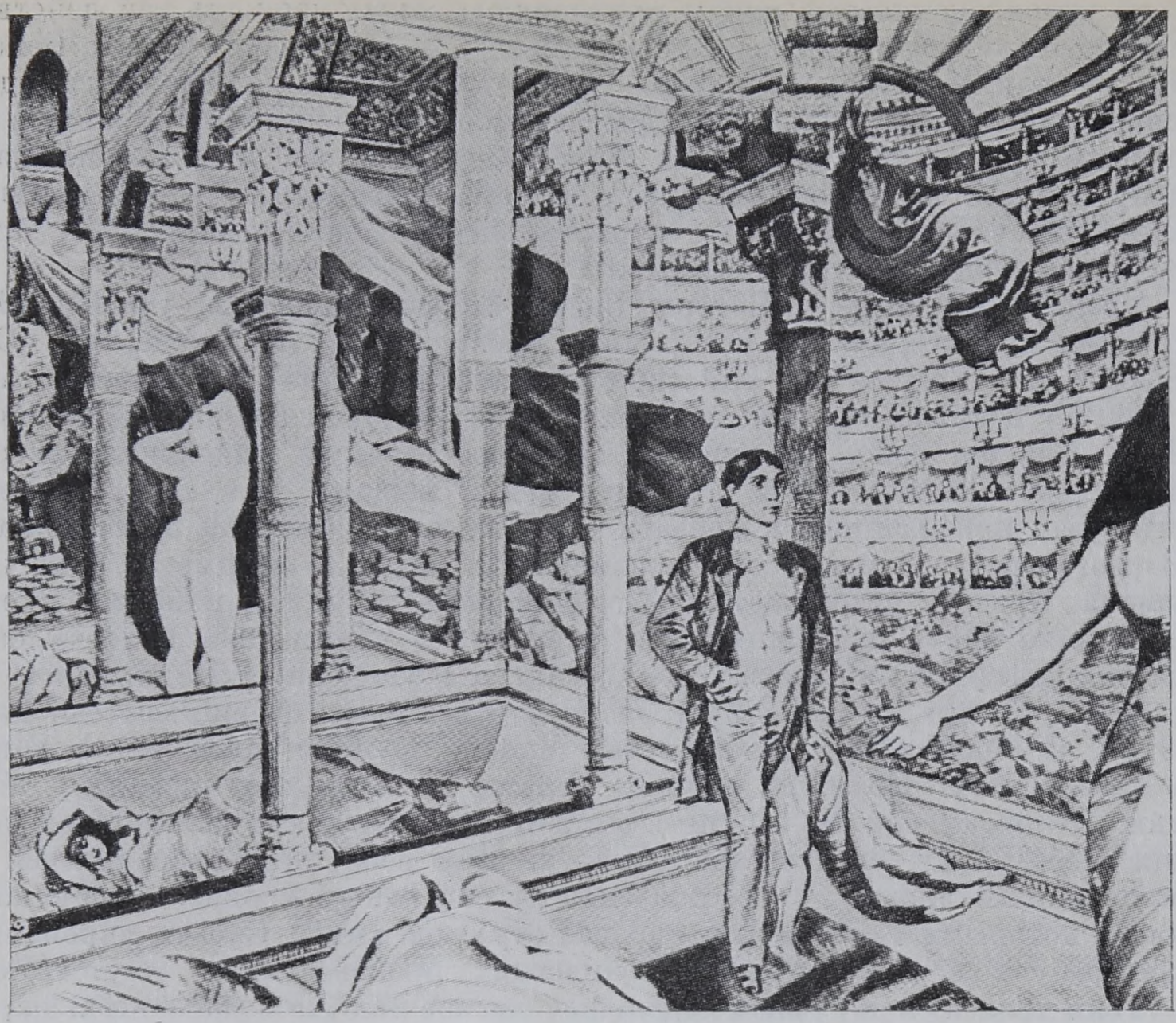
Метод Вейса на этом этапе близок сюрреализму [7]. Очевидны связи и с двумя другими нашумевшими художественными явлениями, также возросшими на французской почве,— «театром абсурда» и «новым романом».

Однако уже в следующих произведениях все яснее определяются политические проблемы, столь характерные для Вейса в ближайшие годы.

В сюрреалистической книге «Разговор трех идущих», виртуозно-изобретательной в обращении со словом, в выдумке и жутковатом балагурст-

---

[7] См. об этом: K. H. Bohren. Peter Weiss' Weg ins Engagement.— «Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror». München, 1970, S. 79.



Коллаж Петера Вейса из книги «Прощание с родителями», 1962

ве, проскальзывает упоминание о фашистских концентрационных лагерях. Впервые у Вейса в художественном вымысле, а не в автобиографической повести находят отражение темы бегства, эмиграции, внутреннего сопротивления режиму. Серьезность затронутых вопросов несколько стушевывается «детским» тоном и стилем речи (сюда относится и уже упомянутая «успокаивающая» симметрия повествования: «Паромщик рассказывал мне о своих сыновьях. Всего у него их было шестеро. Утром, когда я переправлялся на тот берег, он рассказывал мне о трех, а вечером, когда я возвращался назад,— о трех остальных»).

И все же несоответствие между попыткой воспринять мир «наивно», как данность, не предлагая объяснений ужасному, и нараставшим у писателя стремлениям к серьезному истолкованию жизни уже ощутимо.

2

Драма Петера Вейса «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленные группой умалишенных в Шарантоне под руководством г-на де Сада» («Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade», 1964) за короткий срок обошла сцены мира. И в ней, как и в предшествующих произведениях, заметны следы разных влияний. Но наряду с сюрреализмом и «театром абсурда» мощное воздействие на автора оказывает теперь драматургия Брехта. В самой форме пьесы отразилось столкновение противоположных художественных концепций, как в ее содержании — взаимоборство разных взглядов на возможности общественного развития. Несмотря на это, произведение Вейса представляет собой органическое художественное целое.

Действительность Великой французской революции предстает в пьесе сразу в нескольких ракурсах, претерпевает воздействие нескольких разнонаправленных «эффектов очуждения». Следуя за Брехтом, Вейс стремится заставить зрителя самостоятельно решить вопрос о смысле или бессмысленности революционного переворота.

Пьеса посвящена революции, но действие происходит в стенах сумасшедшего дома, где подавленные, больные люди пытаются под руководством реакционера де Сада инсценировать убийство Друга Народа Шарлоттой Кордэ, а главное — «проговорить», взвесить в споре между де Садом и «актером», изображающим Марата, все «за» и «против» — в защиту или в отрицание смысла революции. Кроме того, диспут о том, стоила ли игра свеч, происходит в 1807 г., когда во Франции уже седьмой год правит Наполеон, а у народа по-прежнему пуст живот. Автор рассчитывает на постоянное сопоставление двух эпох, двух этапов исторического развития. Однако ощущение движущегося времени вносит в пьесу не только трагический оттенок. Нерешенные историей задачи вновь «примеряются» к современной эпохе, переключаются еще в одно — третье — временно́е измерение, предлагаются залу, которому известен дальнейший ход истории. Иронический эпилог обращен к публике, живущей в иное, «благополучное» время, без угнетателей и угнетенных, когда достигнуто имущественное равенство и полная свобода. Этой публике, людям, живущим в сегодняшнем противоречивом мире, Вейс предлагает всерьез задуматься об актуальности революции.

Каждый актер играет у Вейса по крайней мере две роли: роль сумасшедшего и ту, которую предусмотрел для него маркиз де Сад. Одна линия сценического поведения постоянно прерывается другой. Внезапно начинаются массовые нервные припадки, а то и припадки безумия. Шарлотта Кордэ на сцене Вейса еле движется, скованная депрессией. Ритм пьесы и предуказанный ею пантомимический рисунок спектакля основан на постоянном перепаде темпа, на паузах, остановках. В исторические события, воспроизводимые на сцене нервнобольными, вмешивается стихия вневременного и неуправляемого — необузданные инстинкты, биологически-человеческое. Пьеса Вейса предполагает не просто «театр в театре», но постоянное соскальзывание от этой вдвойне отстраненной художественной действительности на неизмеримо более широкую сценическую площадку — к театру природной жизни.

В пьесе Вейса сталкиваются два противоположных подхода к революции, и больше того — два противоположных мнения о смысле истории и возможностях и обязанностях человека. «Все дозволено» маркиза де Сада обосновывается им ссылкой на абсолютное безразличие и «аморальность» природы. Аморален и человек — существо природное. Наполнение жизни смыслом, революция как проявление человеческой воли и разума есть, согласно Саду, лишь мираж, иллюзия.

С точки зрения Марата, подобная позиция выявляет аморальность и глубочайший эгоцентризм самого Сада. Там, где царит хаос, от человека требуется вмешательство. Если в природе нет смысла, его должен внести человек. Разумное человеческое общество осуществимо, пусть даже ради этого катятся тысячи голов.

Диспут ведется столь же демонстративно, как когда-то у Брехта в его «учебных пьесах». Мысли, высказанные о революции, в доказательство иллюстрируются проигрыванием на сцене давно отошедших в прошлое событий. Как и у Брехта, зрителю будто бы предлагается самому сделать выводы из того, что еще раз специально для него показывают.

И все-таки самостоятельность зрителей в театре Вейса мнима. Пьеса построена как осуществление предчувствий гибели революции и смерти Марата, «предчувствий» тем более весомых, что их уже подтвердила реальная история. С самого начала пьесы у дверей Марата стоит Шарлотта Кордэ. Гибель уже на пороге. «Сюжет» и «интрига» исчерпываются актом долго несовершавшегося, но наконец состоявшегося убийства.

Нельзя преуменьшать значения в пьесе фигуры Марата. В ходе идущего на сцене спора Марат, как отмечает сам Вейс, выходит из подчинения Саду, перестает быть действующим лицом в инсценировке последнего. Пьеса Вейса не совпадает с пьесой Сада [8]. Голос Марата звучит как голос самой революции. И все-таки художественная структура произведения не допускает победы героя в идущем на сцене споре.

Известно несколько вариантов произведения [9]. Первоначально пьеса, предназначавшаяся для радио, представляла собой по существу монолог Марата. В дальнейшем весомые права получили три взаимоборствующие позиции. Самостоятельную позицию в пьесе наряду с Маратом и Садом занял народ, выражающий, как и у Бюхнера в «Смерти Дантона», убеждение, что революция бессмысленна, если не удовлетворяет простейших интересов большинства. Однако хор умалишенных, представляющий народ у Вейса, измучен, слаб, беззащитен.

Драма «Марат—Сад» в значительной мере близка ранней дадаистско-сюрреалистической пьесе Вейса «Страхование» («Versicherung», 1952). В обоих случаях резко поставлен вопрос о неправомочности буржуазного строя. Однако и революция грозит обернуться бессмысленным хаосом. Энергия возмущения оказывается в конце концов затраченной вхолостую. Динамизм истории отливается в неподвижные общественные формы. Их художественным соответствием у Вейса является непреодолимая скованность, внезапно охватывающая героев. Даже страстно-активный Марат лежит в этой пьесе «как бессильный эмбрион» (слова де Сада) в своей ванне. Огромный сдвиг, совершенный Великой французской революцией в сфере идей и общественно-социальных отношений, остался неотраженным.

На этом, однако, творческая история произведения не кончилась. В 1965 г. Петер Вейс отметил как наиболее удачную постановку пьесы в Ростокском театре ГДР, для которой написал новый эпилог. На передний план здесь была выдвинута фигура Марата. Это соответствовало нараставшей симпатии автора к идеям социализма [10].

Новая общественная позиция писателя отразилась в оратории «Дознание», а также в некоторых следующих его произведениях.

Пьеса «Дознание» («Die Ermittlung») была написана Вейсом через год после «Марата — Сада». И все же в произведении была реализована иная эстетическая программа. Художественная мысль и стиль Вейса эволюционировали к большей ясности, простоте, рациональности. Если впечатление от предшествующей пьесы в значительной мере определялось воздействием на зрителя эмоциональных взрывов на сцене (брехтовское отчуждение сочеталось с эффектами театра жестокостей и традицией театра Антонена Арто), то «Дознание» — пьеса-оратория, посвященная ужасам Освенцима, нарочито сдержанна по своему тону.

Вейс написал «Дознание» на материале судебного процесса над бывшими охранниками Освенцима, проходившего во Франкфурте-на-Майне в 1964—1965 гг. Уже в «Марате — Саде» он, по собственному признанию, стремился к аутентичности высказываний Марата. Но основной конфликт — контраверса Марат — Сад — вымышлен. В «Дознании» документ определяет произведение и его строй. На всем своем протяжении пьеса воспринимается как два больших перекрещивающихся монолога — монолог свидетелей (они говорят и за погибших) и монолог обвиняемых, пытающихся доказать свою полную невиновность ссылками на

---

[8] Критика отмечала, что Марат у Вейса ближе других к своему историческому прототипу и меньше других — больной из Шарантона (см.: P. Schneider. Über das Marat-Stück von Peter Weiss.— Materialien zu Peter Weiss' «Marat — Sade». Zusammengestellt von K. Braun. Frankfurt a/M., 1967.

[9] См.: «Über die verschiedenen Fassungen des Stückes».— «Materialien zu Peter Weiss, «Marat — Sade».

[10] В наиболее полном виде новая политическая позиция Вейса была декларирована им в «10 тезисах писателя, живущего в разделенном мире» («10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt», 1965).

«приказ» и «долг». Индивидуальность каждого свидетеля едва намечена. Она, как требует Вейс во вводной ремарке,— лишь в разных голосах, разной манере держаться. Только обвиняемые носят свои настоящие имена. Так оно было и в действительности, когда эти известные каждому заключенному Штарк, Богер, Мульке стояли перед людьми, значившимися под бесконечным рядом номеров.

Как и в предшествующей пьесе, Вейс отказывается от прямого воспроизведения действительности — отчасти из-за невозможности изобразить на сцене Освенцим. Но то, что нельзя показать, воплотив в живых образах, конфликтах, в действии, передано у Вейса в точных показаниях свидетелей.

На протяжении всей пьесы сохраняется форма допроса. Обвинитель задает вопрос обвиняемому, занимающему сегодня одно из руководящих мест в управлении железных дорог ФРГ: сколько поездов приходило в лагерь ежедневно? Сколько людей было, по его мнению, в каждом вагоне? Вслед за этим столь же сухое, деловое свидетельство: поезд останавливался, людей вышвыривали из вагонов. «В нацисте-враче,— рассказывает свидетель,— я узнал знакомого прежних лет. На вопрос, в какую группу лучше встать больной жене, последовал ответ: к старикам и детям. Эта партия в медицинских машинах была тотчас направлена в газовые камеры».

Факты, как и цифры, заимствованы из документов. Вейс и тут не автор в обычном смысле. И все же «Дознание» — пьеса редкой художественной силы.

В написанной после «Дознания» статье «Заметки о документальном театре» («Notizen zum dokumentarischen Theater», 1965) П. Вейс перечислил способы художественной обработки документов, отчасти описав формальную структуру своей пьесы. «Сообщения и отдельные части сообщений точно соизмеряются по времени, ритмически упорядочены. Куски текста, состоящие из одной реплики или краткой сцены, сменяются более сложными и длительными фрагментами... Ситуация одним ударом, мгновенно сменяется противоположной. Говорящий противостоит множеству говорящих. Композиция строится на смене антитез или на ряде однотипных примеров, на контрастных формах и на изменяющихся соотношениях разных величин. Вариации одной темы. Обострение хода событий. Намеренные несоответствия и диссонансы» [11].

Огромный материал судебного разбирательства Вейс смонтировал, строго следуя принятым им для себя принципам. От цифр, от статистики он каждый раз переходит к отдельным примерам, за которыми обязательно встает освещенное под тем или иным углом зрения функционирование лагеря в целом, а затем и породившая его государственная система. «Дознание» делится на одиннадцать песен, каждая из которых включает в себя три части. «Песня о лагере», «Песня о возможности выжить» — так озаглавлены некоторые из них. Все индивидуальное и частное, затронутое в пьесе (пятая песня — «Песня о конце Лили Тофлер»), лишено психологизма, типизировано и поднято до общего значения. Все эпизоды одинаково погружены в характерную для пьесы внеэмоциональную атмосферу, отвлекающую от частного в той мере, какая нужна, чтобы увидеть за ним целое. В значительной степени это достигается за счет языка: текст представляет собой эмоционально сдержанную, слегка ритмизированную и записанную как стихотворение прозу. Назвав свою пьесу оратorией, Вейс ориентировался отчасти на средневековые оратории о страстях Христовых — форму, в которой предусматривалось строго организованное чередование хора, сольных арий, речитатива и органа. Кроме того, автору, по собственным его словам, хотелось создать широкую аллегорию — произведение, близкое по замыслу к «Божественной комедии» Данте, вернее, первой ее части — «Аду». Как в путешествии Данте с Вергилием по девяти кругам ада, ход пьесы у Вейса все больше под-

---

[11] «Иностранная литература», 1968, № 7.

водит к самому центру и сути Освенцима — массовому уничтожению узников (седьмая песня — «Песня о черной стене» — расстрелы, восьмая — «Песня о феноле» — уничтожение инъекциями, девятая — «Песня о бункере» — уничтожение в одиночных стоячих камерах, десятая — «Песня о циклоне Б» — газовые камеры, одиннадцатая — «Песня о печах»). Подобно Данте, Вейс стремился написать не только об аде — Освенциме, но и о породившей его действительности.

Но тут, как отметил сам Вейс в «Разговоре о Данте» («Gespräch über Dante», 1965), и прояснилось глубокое различие мира Данте и мира, о котором писал современный драматург.

На «кругах» Освенцима действовали иные законы, чем вина, ответственность и наказание за грехи. Гибли миллионы невинных. Убийцы оправдывались «законом». Освенцим, пишет Вейс,— это лишь наиболее последовательное выражение породившего его империалистического строя. Часть заключенных была воспитана на тех же идеях, которые сделали возможным существование лагеря. Сложись их судьба иначе, они могли стать не его жертвами, а созерцателями, соучастниками, даже палачами.

Обнажив социально-политические причины, приведшие к Освенциму, показав фашизм как социально-политическое и социально-психологическое явление, способное повториться в будущем, Вейс создал произведение гораздо более целенаправленное и однозначное по концепции, чем пьеса «Марат — Сад».

В дальнейшем, однако, Вейс в ряде случаев впадал в иную крайность и грешил упрощением сложной и глубоко противоречивой действительности. «Меня интересует движение масс, а внутри этого движения — процесс образования отдельных групп. Я хочу изображать движение, преобразования, процесс»[12],— говорил Вейс в годы создания двух следующих пьес — «Песни о лузитанском пугале» («Der Gesang vom lusitanischen Popanz», 1967) и «Обсуждения предыстории и течения долголетней освободительной войны во Вьетнаме как примера, доказывающего необходимость вооруженной борьбы угнетенных против своих угнетателей, и попытки США уничтожить основы революции» («Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten», 1968). На сцене Вейс хотел обнажить и показать в наглядном схематизированном виде скрытую суть исторических процессов — задрапированную цивилизаторскими намерениями эксплуатацию Португалией африканских колоний Анголы и Мозамбика, многовековую борьбу вьетнамского народа за свою независимость. В обоих случаях речь шла не только о Вьетнаме и Анголе, но и о противоречиях еще более общих — между эксплуатируемыми классами и классами-эксплуататорами, т. е. о главном конфликте империализма.

В 1965—1966 гг. на страницах прессы прошла показательная полемика между Г. М. Энценсбергером и П. Вейсом[13]. Энценсбергер полагал, что противоречие между богатым европейским («первым») и неимущим колониальным («третьим») миром выражает конфликт гораздо более сущностный, чем превратившаяся «в метафору» классовая борьба. То, что приводит в движение миллионное население Африки и Азии, он назвал «колониальным синдромом». Возражая Энценсбергеру, Вейс критиковал как «чисто эмоциональное» противопоставление богатого «первого» и «бедного» «третьего» мира. Жизнь любой части земного шара, утверждал он, определяется классовыми конфликтами, даже если они проявляются завуалированно и скрыто. Позиция писателя, таким образом, на первый взгляд совпадала с марксистской теорией.

---

[12] P. Weiss. Der historische Prozess.— «Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus «Theater heute». Hrsg. von H. Rischbieter. München, 1970, S. 19.

[13] «Kursbuch», Frankfurt a/M., 1965, N 2; 1966, N 6.

Однако в произведениях Вейса (особенно это касается пьесы о Вьетнаме) классовая борьба мистифицировалась. Многовариантность реальной истории, как и судьбы отдельных людей, не интересовали автора. На первый план выдвигалась поглощавшая «нюансы» схема.

В «Песне о лузитанском пугале» нарочитая упрощенность в какой-то мере оправдана самим жанром произведения. Вейс создал «учебную пьесу», наглядно демонстрировавшую при помощи целой серии театральных приемов суть колониализма. Автор оперировал конкретными цифрами и точными документальными данными. Степень искомого отстранения была такова, что мировой империализм предстал, будто на сцене агитпропов 20-х годов, в виде огромного чучела, его монтировали и снабжали атрибутами власти в начале пьесы (цилиндр, генеральская фуражка, шапка епископа), а затем на глазах у публики разбирали. Один из действующих на сцене актеров то и дело забирался внутрь чучела, обретавшего таким образом дар речи. Обирание местного населения, лишенного права на продукты собственного труда, изображалось на сцене как отлично отрепетированный цирковой номер. Люди сгибались и разгибались точно дрессированные животные под посвист хлыста.

В «Песне о лузитанском пугале» Вейс еще сочетал пантомимические сцены, эпический комментарий «со стороны», выступления хора, «зонги» с эпизодами, представляющими отдельные судьбы (пятая сцена: участь беременной работницы Анны, избитой полицейскими и брошенной в тюрьму).

В «Обсуждении предыстории и течения долголетней освободительной войны во Вьетнаме...» отдельный человек вообще исчезает. Первая половина пьесы, воспроизводящая историю Вьетнама за пять веков, построена на монотонном повторении одной и той же ситуации: пантомимически представленной борьбы вьетнамцев за свою независимость. Во второй части, охватывающей период с основания Демократической Республики Вьетнам в 1945 г. по август 1964 г., когда президент Джонсон получил от конгресса полномочия на военное вмешательство США во вьетнамский конфликт, преобладает монтаж документов из речей Кеннеди, выступлений американских сенаторов, американского советника в Сайгоне и выступлений хора, говорящего от лица вьетнамского народа. Пьеса Вейса выносит приговор вмешательству Соединенных Штатов в гражданскую войну во Вьетнаме. Однако в целом история представлена как гигантская упрощенная схема.

Группы местных жителей в одинаковых костюмах черного цвета и завоеватели в белой одежде движутся по сцене в строгом соответствии с действительным направлением движения войск в давно отошедшие эпохи. Игровая площадка уподоблена географической карте с меняющейся линией фронта. Пытаясь восполнить пустоты пьесы, Вейс писал в вводной ремарке, что, хотя его образы не несут индивидуального отпечатка, актеры все же должны попытаться представить их как людей «с живым, явственно уловимым выражением, в качестве таковых участвующих в исторических преобразованиях». По существу, как замечает один из исследователей, Вейс предлагал актерам проделать нечто обратное брехтовскому «эффекту очуждения»: показать не общее значение судьбы героев, а их исчезнувшее живое лицо [14]. Движения масс, их столкновения показаны как некие надчеловеческие абстрактные процессы. Историческая жизнь переставала быть вместилищем судеб, полем борьбы человеческой воли и страстей. За стремлением к научному марксистскому постижению действительности в произведении проглядывал прежний страх автора перед неуправляемым молохом истории.

---

[14] M. Durzak. Dürrenmatt, Frisch, Weiss, S. 310.

3

В следующей пьесе Вейса — «Троцкий в изгнании» («Trotzki im Exil», 1969) вполне определенно обнаружились сомнения автора в возможности построения справедливого общества на основе марксистской теории.

Сразу после публикации пьесы наша критика указала на искажения Вейсом истории Октябрьской революции и Советского государства, а также фальсификацию документов, ложную интерпретацию роли Троцкого и сути троцкизма [15]. В своем ответе Вейс настаивал на праве свободного истолкования документов [16]. Однако не исследование истории было главной задачей произведения. Оно сосредоточено на противоречии между идеей и практикой революции, оправдывавшем для Вейса неустойчивость собственной политической позиции. Троцкий интересовал его прежде всего как изгнанник.

Впоследствии Петер Вейс признал ошибочность своей пьесы, ибо она, как он констатировал, невольно бросала тень на советскую действительность в целом. Он настоял на изъятии пьесы из репертуара некоторых театров. Однако ряд идей, в ней прозвучавших, оказался весьма существенным для автора и в дальнейшем. Именно здесь, в частности, устами сюрреалиста и троцкиста Андре Бретона были высказаны соображения о неподвластности истории человеческому разуму, об иррациональной природе человека и человечества. Если в споре Марат — Сад, также сосредоточенном на этом вопросе, автору ближе позиция Марата, то начиная с конца 60-х годов, будто вновь возвращаясь к исходным позициям своей молодости, Вейс постоянно подчеркивает, что идея, теория (в том числе теория революционная) основаны на невольном подавлении противоречивой натуры человека, объясняющей нестойкость завоеваний прогресса. Особая роль в преобразовании общества отводится теперь Петером Вейсом искусству. Специальное развитие эта тема нашла в следующей пьесе и в романе «Эстетика сопротивления».

Действие в пьесе «Гельдерлин» («Hölderlin, 1971) начинается в день убийства Марата. Об этом событии сообщает студентам тюбингенского богословского факультета (среди них Гельдерлин, Гегель, Шеллинг) посетивший заведение герцог Вюртембергский. Студенты отвечают пением Марсельезы и славят свободу. Судьба Гельдерлина, таким образом, сразу ставится в пьесе в связь с событиями Великой французской революции, а косвенно и с современным студенческим бунтом.

Критика отмечала вольную интерпретацию Вейсом образа великого поэта [17]. В какой-то мере эта интерпретация была основана на новых фактах из биографии Гельдерлина, приведенных в работах литературоведов Р. Миндера и П. Берто. Однако соответствие героя прототипу и в данном случае не первостепенно для драматурга. Вейс написал пьесу о поэте, связавшем с революцией надежды на преобразование мира, поэте, оказавшемся затем в полной изоляции и все же стремившемся остаться верным своей мечте. Сошедший с ума Гельдерлин (по Вейсу — притворившийся сумасшедшим) вспоминает о бегстве из Франции в 1802 г., когда он стал свидетелем «голода в переулках», террора Вандеи и празднеств в Париже по поводу избрания Наполеона в пожизненные консулы. Обнаружилось (так говорится в самом начале пьесы), «как далеко еще до равенства и справедливости». В Германии поэт стал свидетелем хорошо налаженного союза культуры с финансовой аристократией; его друзья подвергались гонениям или поднимались по общественной лестнице, предавая забвению свои прежние идеалы.

Люди и реальная жизнь оказываются несравненно ниже, подчеркивает Вейс, провозглашенных когда-то идей. В пьесе это иллюстрируется

---

[15] Л. Гинзбург. Самовыражение и саморазоблачение Петера Вейса.— «Литературная газета», 31.III 1970 г.

[16] Über P. Weiss. Hrsg. von V. Canaris. Frankfurt a/M., 1970, S. 149.

[17] G. Hensel. Theater der Zeitgenossen. Frankfurt a/M., Berlin, Wien, 1972, S. 141—142.

историческими примерами («Декларация о независимости» существует в Америке одновременно с рабством) и демонстрацией власти темных страстей над душою человека. В творчестве Вейса еще раз появляется башня — на этот раз та, в которой был заточен Гельдерлин. Теперь она символизирует извечное одиночество духа. «Она уже стояла,— говорится в прологе и эпилоге,— когда он впервые пришел в город».

Как отмечалось в критике, пьеса написана о «бедном Гельдерлине», за спиной которого стоит автор: «Все, что происходит вокруг него, а вернее — против него, увидено его глазами» [18].

И все-таки Гельдерлин у Вейса не только страдательное лицо. В центральной, шестой сцене поэт объясняет друзьям смысл трагедии «Смерть Эмпедокла». То, что живет в современности, но не находит реального осуществления, может быть выражено метафорически, в образах искусства. Суть трагедии, как говорит о ней ее автор, состоит не в восхвалении мира древних, а в «необходимости найти символы для нашего времени». Революция как утопия, как эмоциональная мечта живет в современности и находит, согласно концепции Вейса, больше созвучия в человеческой душе, чем ее претворение в действительность.

В заключительной сцене в башню к умирающему поэту приходит редактор «Новой рейнской газеты» Карл Маркс. Вновь оживают давно погребенные Гельдерлином надежды. Поэт чувствует возможность реального осуществления своей утопии (Маркс говорит о вооруженной борьбе пролетариата). Как и во всей пьесе, в этой встрече ощущается некоторая отстраненность от конкретности. На сцене создана атмосфера, нужная для обдумывания общих проблем. При несомненном контакте каждый собеседник «ведет свою партию», будто еще раз оценивая возможности преобразования жизни. В последней сцене особенно ощутим современный подтекст пьесы. Совершается та встреча идей Маркса и высокой духовности Гельдерлина, которую еще в 1928 г. в статье «Культура и социализм» Томас Манн объявил единственно плодотворной для дальнейшего развития Германии.

Марксизм и пролетарская революция оценены Вейсом на сей раз как верный путь к справедливому общественному устройству. Однако марксизм не является, согласно замыслу произведения, «снятием» мечты Гельдерлина на высшем уровне. И научная теория, исходящая из конкретного анализа истории, и эмоционально насыщенное поэтическое прозрение, обращенное к душе каждого человека, одинаково нужны миру.

Этот вывод еще раз обосновывается Вейсом на материале действительности XX в. в первой части романа «Эстетика сопротивления» («Die Ästetik des Widerstandes», 1975). Книга как бы подводит предварительные итоги тем общественным и художественным исканиям, к которым пришел писатель. Без знакомства с его предшествовавшими произведениями, пожалуй, непонятно то настойчивое сопоставление задач и возможностей искусства с практикой революционной борьбы, на котором построен роман. Впрочем, слово «роман» применимо к произведению Вейса еще в меньшей мере, чем к ряду других произведений современной литературы. По существу это весьма пространное эссе (около четырехсот страниц в одной только первой части) с несколькими героями, не столько действующими, сколько размышляющими о революционной борьбе и революционном искусстве. Повествователь становится в 1937 г. борцом интернациональной бригады в Испании. Его позиция так же, как позиция других героев, однозначна: она определена сопротивлением фашизму и солидарностью с Советским Союзом. Однако и в действительности первого социалистического государства герои видят глубокие противоречия. Вейс пишет о процессах 30-х годов в СССР, так же как и об отсутствии единства в рядах республиканской армии Испании. Своих персонажей он ставит перед задачей «расширения сознания» — той самой задачей, ко-

---

[18] H. Rischbieter. Vergleich der Aufführungen.— «Theater heute», 1971, N 11, S. 36.

торой служит, как он пишет, подлинно передовое искусство, мешающее успокоению, тревожащее, выявляющее неразгаданное и необъясненное в действительности (в XX в. к такого рода искусству Вейс относит творчество Кафки и Пикассо, некоторых сюрреалистов, социально-критические рисунки экспрессионистов О. Дикса и Г. Гросса и многое другое).

В недоведенном пока до конца произведении автор защищает право революционного пролетариата на самостоятельную эстетическую ориентацию, так же как право каждого участника революционной борьбы задавать вопросы истории.

Смешение объяснимого и неясного, стремление к политической активности и в то же время глубокие сомнения в ее результативности — таков в настоящее время общий контур сознания самого Петера Вейса, отразившийся в его последних произведениях.

Глава тридцать первая

РОЛЬФ ХОХХУТ

В творчестве драматурга и публициста Рольфа Хоххута (он напечатал также около двух десятков стихотворений и несколько рассказов) [1] непревзойденной вершиной остается его первая драма «Наместник». Именно эта пьеса явилась вехой в развитии западногерманского театра, а в значительной мере и вывела его на мировую сцену. Ни одно произведение Хоххута не привлекало к себе с тех пор такого широкого внимания, не становилось предметом столь ожесточенных споров. Между тем писатель на редкость последователен и верен себе: каждая его новая пьеса по существу варьирует идейную коллизию первой. Все заметнее становится, однако, внутренняя перенапряженность этой коллизии. Творчество драматурга обнаруживает не столько исчерпанность его возможностей (некоторые его произведения, например комедия «Акушерка», свидетельствуют как раз об обратном), сколько болезненное противоречие внутри его главной мировоззренческой посылки. Хоххут исходит из требовательности к человеку, обязанному вмешиваться в гущу событий, дабы изменить ход истории. Но он же фиксирует в своих произведениях малую (порой, по его убеждению, смехотворно малую) степень полезности этих попыток. Начав с трагедии — жанра, предполагающего соизмеримость сил человека и обстоятельств, Хоххут пришел к вынужденному снижению пафоса, к жанру комедии, по сути несовместимой с его морализаторством.

* * *

Рольф Хоххут (Rolf Hochhuth, род. в 1931 г.) родился под Касселем в семье фабриканта. Обучался книжной торговле, работал в издательствах; литературную деятельность начал как составитель (избранные произведения В. Буша, Э. Кестнера, в конце 60-х годов — антология европейской и немецкой новеллы XX в.).

Страсти вокруг первого произведения Хоххута разгорелись еще до его публикации, когда рукопись неизвестного автора была отклонена издательством «Бертельсман» как опасно сенсационная. Горячо поддержанная крупнейшим режиссером Эрвином Пискатором, пьеса «Наместник» («Der Stellvertreter») вышла в издательстве «Ровольт» и в том же 1963 г. была поставлена на сцене западноберлинского театра «Фрейе Фольксбюне». В следующие годы она обошла сцены двадцати шести стран мира. Ожесточенная полемика вокруг нее не утихала долгие годы [2].

Пьеса огромного эмоционального накала произвела впечатление стихии, прорвавшей плотину. Как и в «Дознании» Петера Вейса, на зрителя обрушена лавина документальных данных. Зритель вовлечен в исследование, перед ним развернута цепь доказательств. Огромные, часто на многие страницы ремарки, как и специальное приложение к пьесе, раскрывают фактическое попустительство папы Пия XII массовому истреблению людей в фашистских концлагерях. Свидетельства о сожжениях в

---

[1] R. Hochhuth. Die Berliner Antigone. Prosa und Verse. Hamburg, 1975.

[2] Материалы дискуссий собраны в кн.: «Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths «Stellvertreter» in der öffentlichen Kritik». Hrsg. von Fr. J. Raddatz. Hamburg, 1964.

печах Освенцима соседствуют с документами, показывающими папу — ловкого политика, папу — акционера и дельца.

В некоторых работах последнего времени оспорена принадлежность пьесы к документальной драматургии [3]. Действительно, главный конфликт произведения между папой и высокопоставленным священником Рикардо Фонтана, требующим от главы христиан-католиков помешать преступлениям, творящимся в Германии, вымышлен. Документальный материал, собранный автором в приложении к пьесе, включенный в самый ее текст и в авторские ремарки, нужен Хоххуту прежде всего для подкрепления нравственной позиции, которую он защищает в пьесе. Документ подчинен «лирике». Рикардо Фонтана выступает как рупор идей автора. Структура документального произведения, строящегося на монтаже свидетельств и фактов, соединяется, как и в следующих произведениях Хоххута, со структурой классической трагедии, развитие событий в которой ставится в зависимость от решения героя. Важнейшее для Хоххута — реакция личности на совершающиеся в мире преступления. Остро осознающий свой общественно-нравственный долг, Рикардо Фонтана часто сравнивался в критике с шиллеровским маркизом Поза.

В «традиционной» драматургии Хоххута есть, однако, свои открытия. Только современный драматург мог так откровенно перенасытить рассуждения и размышления своих персонажей фактами современной истории. Главный эффект политической драматургии Хоххута рождался из сочетания документальности и морализаторского пафоса. Неоспоримым художественным достижением Хоххута было то ощущение присутствия, которое овладевало зрителями. «Что если,— писал Хоххут в одной из ремарок,— показать на экране за спиной разглагольствующего о справедливости папы бесконечную вереницу раздетых до гола детей и женщин, выстроенных перед газовой камерой?» В сознании главного героя и зрителей пьесы эта лента прокручивается постоянно. Написанные как лирические отступления ремарки, гневные воззвания Рикардо, пытающегося разрушить эгоистическую замкнутость человека,— все это втягивает читателя и зрителя в события завершившегося прошлого: «11 000 — но представь себе: ты, я — это были бы мы». Пьеса построена на отрицании преимущественного права одного перед другим — права на спасение, спокойствие, неучастие. Она пронизана чувством сопричастности к трагической гибели миллионов. «Признаемся же наконец себе,— говорит патер Рикардо о печах Освенцима,— этот огонь и для нас».

В пьесе Хоххута вспоминают о факте, зафиксированном в дневнике коменданта Освенцима Гесса. Молодая женщина, помогавшая раздеваться старухам, успокаивавшая и ласкавшая детей, сказала, остановившись в дверях газовой камеры, что с самого начала знала об отравлении людей. Уклонившись от отбора на работы, она, подобно Янушу Корчаку, осталась вместе с детьми, чтобы сознательно пройти до конца этот путь. Вымышленный герой пьесы патер Рикардо, решившийся сопровождать в Освенцим эшелон итальянских евреев и погибший там, имеет и другие реальные прототипы.

Хоххут посвятил трагедию Максимилиану Кольбе и настоятелю берлинского собора Бернгарду Лихтенбергу, заплатившим жизнью за свою солидарность с жертвами фашизма. В пьесе действует офицер СС Курт Герштейн, реальное историческое лицо, человек, всеми доступными ему средствами пытавшийся оповестить мир о гибели миллионов в нацистских концлагерях. В первой же сцене в присутствии Рикардо Герштейн говорит о ежедневном уничтожении тысяч евреев в оккупированной Польше.

В разных формах и разными способами в трагедии раскрыта экономическая заинтересованность крупнейших концернов Германии (фирма Крупп) в эксплуатации «восточных рабочих» и узников нацистских конц-

---

[3] См., например: W. Mittenzwei. Die vereinsamte Position eines Erfolgreichen. Der Weg des Dramatikers Rolf Hochhuth.— R. Hochhuth. Der Stellvertreter. Leipzig, 1975, S. 429.



Рольф Хоххут. «Наместник».

Рисунок О. Шуберта к сцене «Надругательство эсэсовцев над польским ксендзом», 1965

лагерей. Лица, имевшие непосредственное отношение к функционированию Освенцима, получают на сцене Хоххута исчерпывающую характеристику — в ряде случаев вплоть до их благополучного существования в ФРГ 50-х годов (соответствующие сведения приведены в ремарках). Хоххут убедительно опровергает тезис об анонимности преступного государства, выдвинутый драматургией 50-х годов.

И все-таки точное воссоздание исторического прошлого не было главной целью Хоххута. Историческая ситуация поднята в трагедии до уровня конфликтов реальных и в то же время почти символических. Этому второму уровню художественной действительности точно соответствует язык трагедии — торжественность расчлененной на стихотворные строчки ритмизированной прозы. Автор выбирает предельный вариант для воплощения своих идей: как противовес фашистскому варварству испытанию подвергнута идея христианского человеколюбия. При этом к ответу призваны не просто люди, каждый из тех, кто в какой-то мере знал о зверствах фашизма, но инстанция, которая должна хранить в незапятнанной чистоте заветы христианской нравственности,— папа римский, наместник Христа на земле. Никакие соображения о безопасности, а тем более о выгоде церкви, ни миф о Гитлере — «защитнике» христианского мира от опасности марксистского атеизма — не могут в глазах Хоххута оправдать преступную пассивность и бездействие папы, подписавшего, как известно, в 1933 г. конкордат с Гитлером. В пьесе упоминается об имевшем положительные результаты протесте немецких священников против уничтожения больных в нервных клиниках. Работая над «Наместником», Хоххут исходил из идеи, что папа, благодаря своему огромному авторитету среди верующих, мог приостановить массовое уничтожение людей в нацистских концентрационных лагерях.

Пафос Хоххута заранее направлен против тезиса, который выставили его многочисленные оппоненты,— автор не желает абсолютизировать ситуацию, якобы принудившую папу в интересах церкви считаться с Гитлером, а миллионы людей молчать, потому что протест невозможен[4].

[4] Примером церковной критики Хоххута может служить брошюра: H. R. T s c h o p p. Hochhuth und kein Ende... Kritische Bemerkungen zum «Stellvertreter». Theater

Но коль скоро эта инстанция морально несостоятельна, неисполненный долг папы должен принять на себя, по концепции пьесы, любой, в ком жива совесть. Перед фактом сожжения миллионов человек должен совершить невозможное, выйти из границ, продиктованных обстоятельствами, пойти на все.

В новелле Хоххута «Берлинская Антигона» героиня тайно хоронит в условиях гитлеровского террора своего казненного фашистами брата и платит за это жизнью. Не только ситуация, но человеческий дух определяют, по Хоххуту, движение истории.

Дальнейшее творчество драматурга развивает этот важнейший для него тезис. Однако от произведения к произведению все очевидней становится противоречие, не замеченное восторженными поклонниками его первой пьесы. Сопоставляя, как и большинство западногерманских драматургов, свою эстетическую позицию с позицией Брехта, Хоххут писал о намерении показать на сцене мир, поддающийся изменению. Однако надежды на изменение у Хоххута зыбки. У своего великого предшественника он не принимает именно его оптимистической концепции истории. «Как марксист,— писал Хоххут о Брехте,— он должен был убедить себя, что человечество движется вперед. Но оно движется лишь дальше» [5].

Ход истории поставлен драматургом в зависимость от высоты и твердости отдельного человека. На слабые плечи одного человека возложена задача сопротивления. Вне художественного мира, созданного Хоххутом,— сложное сплетение разнородных причин и следствий, определяющее ход событий. История как столкновение враждебных интересов, история как сосуществование принципиально различных социальных систем, история — поле действия объективных законов — принимается драматургом в расчет только как абстрактная среда, мешающая активности его героев. «Личность — мотор истории» [6],— писал Хоххут.

В большинстве случаев личность действует в пьесах Хоххута вопреки воле пассивного большинства, народа, массы. Уже тем самым заведомо сужался круг претендентов на «пост» хоххутовских героев. Собственной концепцией драматург был обречен на то, чтобы исследовать психологию людей, обладавших общественным влиянием, властью. По ироническому замечанию одного из критиков, логическим развитием «Наместника» было бы обвинение Вседержителя в распятии Христа.

В написанных после «Наместника» драмах Хоххута в центре сценического конфликта именно такие герои: Черчилль в «Солдатах»; вымышленное лицо — американский миллионер-сенатор в «Гверилье»; всемирно известный писатель Эрнест Хемингуэй в «Смерти охотника». Только в комедиях драматург выбирает героем среднего человека.

В пьесе «Солдаты» («Die Soldaten», 1967) Хоххут не нашел масштабной и убедительной коллизии, способной продемонстрировать роль решения, принятого выдающейся личностью. В прологе и эпилоге к пьесе международная конференция «Красного Креста» осуждает английскую авиацию за варварскую бомбардировку Дрездена. Распоряжение о разрушении города отдает Черчилль. Но вина Черчилля также, как и значение его поступка, оценена в пьесе как относительная: речь в этом произведении идет о «гуманизации» войны, а не об ее искоренении. С темой о варварском уничтожении гражданского населения соединяется разбирательство обстоятельств гибели в 1943 г. главы польского эмигрантского правительства в Лондоне Сикорского. Обе линии не сплавлены в органическое единство: в драме нет узла, который мог бы показать, как того жаждал автор, историю в момент ее реальной зависимости от решения одного человека. В комментариях к пьесе Хоххут писал о запутанности жизни, о столкновении в ней разных правд и многоликой вины.

---

und Verantwortung. Basel, 1963; см. также книгу главного викария Берлина: W. Adolph. Verfälschte Geschichte. Antwort an Rolf Hochhuth. Berlin, 1963.

[5] R. Hochhuth. Er sah das Tragische nicht. Ein Brief über Bertholt Brecht.— «Theater heute», Hannover, 1967, N 2, S. 8.

[6] «Spiegel», 1967, N 42, S. 158.

В «Гверилье» («Guerillas. Tragödie in 5 Akten», 1970) драматург сам изобретает решающую ситуацию, необходимую для выработанного им типа политической пьесы. Уже «Солдаты» были по сравнению с «Наместником» заметным отступлением от документальной точности (речи исторических лиц, в частности Черчилля, вымышленны; большинство разыгранных у Хоххута сцен не имели места в действительности). В «Гверилье» документальность сохранена только в ремарках, где приводится множество данных о США периода президентства Джонсона. Задолго до Уотергейтского дела Хоххут разглядел в президенте сомнительную фигуру. С абсолютной убежденностью во всеоружии фактов он критикует американскую государственную систему, защищающую интересы монополий.

В ряде постановок «Гверильи» (Дортмунд, 1970) этот огромный материал был введен в спектакль с помощью кинохроники и текстов, звучавших из репродукторов. Однако в ремарках же — этих пространных публицистических отступлениях — был развернут и ряд политических теорем, и социально-экономических концепций, весьма произвольно трактующих современную действительность.

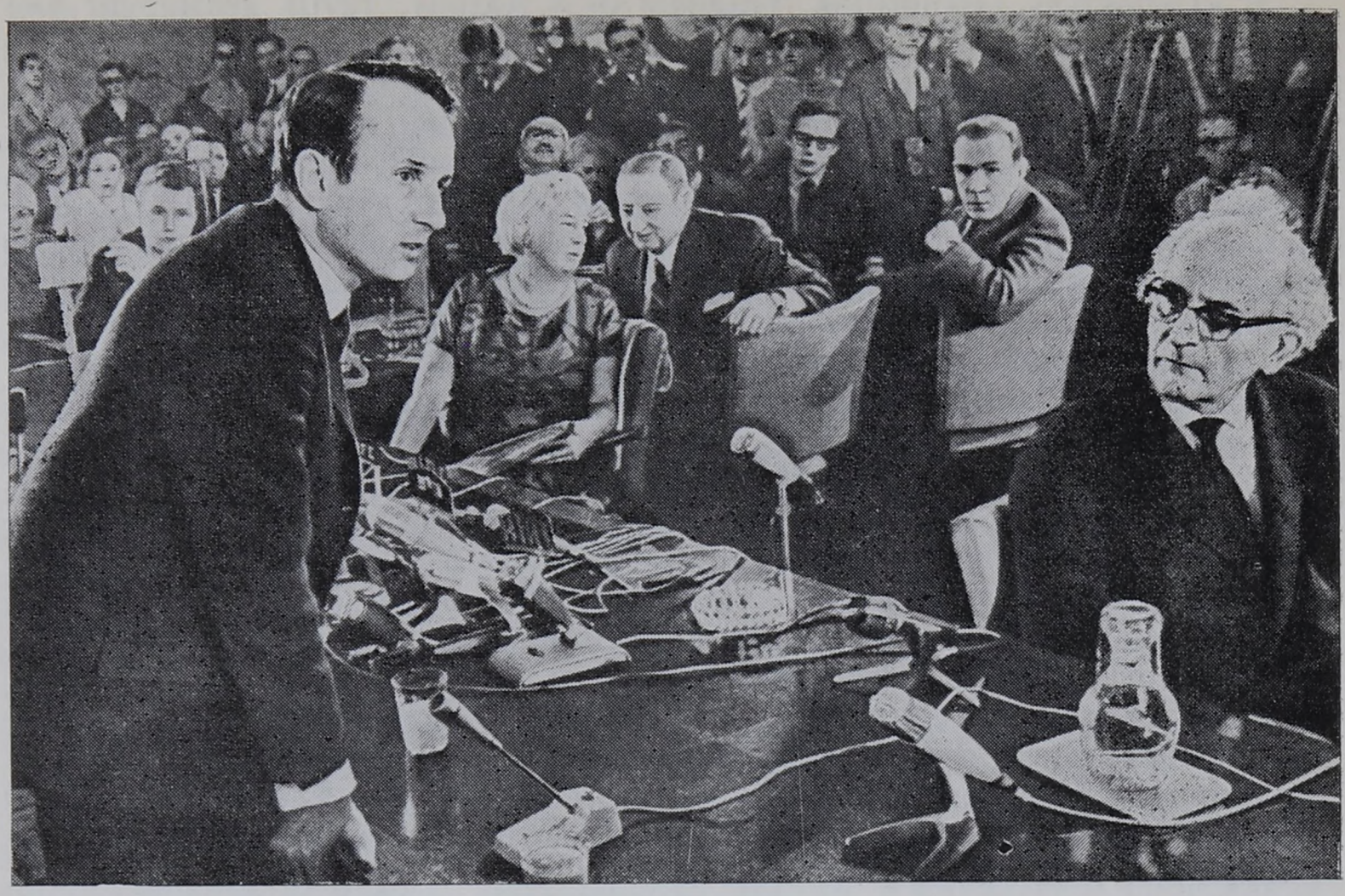
Сегодняшнюю ситуацию в США Хоххут изображает как время заговоров, политических переворотов, близящегося преобразования социально-экономического строя в стране сверху путем захвата власти небольшой группой людей. Видный американский сенатор Никольсон (фигура вымышленная), он же крупнейший монополист по производству атомных подводных лодок — необходимый Хоххуту герой. В отличие от папы Пия XII он горит желанием действовать —совершить революцию в США, лишить капитала и политического влияния «200 миллионеров, властвующих над 200 миллионами», демократизировать страну. В длинном предисловии к пьесе, в ремарках и в самом тексте Хоххут пытается внушить читателю, что современность требует героического авантюризма и партизанской борьбы. Расчет ничтожной группы заговорщиков строится на неотразимости внезапного нападения на страну атомных подводных лодок и на заразительности произвольно трактуемых автором идей Че Гевары. «Так получается, что непримиримые нападки на американский империализм соединяются в пьесе с полемикой против марксистской теории революции» [7]. Главное в расхождении Хоххута с марксизмом состоит при этом не столько в защите coup d'état как важного политического акта, сколько в полном игнорировании объективных исторических факторов, которые только и могут обеспечить успех подобному перевороту.

В публицистической книге «Война и классовая борьба» («Krieg und Klassenkampf», 1971) Р. Хоххут отрицал роль пролетариата в революционном преобразовании общества. По его мнению, все победоносные революции, включая и русскую Октябрьскую революцию, были совершены интеллигентами в большинстве случаев в союзе с солдатами. Рабочий класс, народное большинство всегда расценивались Хоххутом как инертная масса, ее желание жить по-новому — столь же объективная предпосылка революционного изменения общества, как и объективная невозможность для верхов жить по-старому,— сбрасывалось им со счетов. В художественных произведениях писателя следствием этих идей стали не только искусственность сюжета (как в «Гверилье»), не только обязательная самоотверженность героя, готового поднять на своих плечах «всю тяжесть мира», но и постепенная утрата веры в возможности личности, ибо ее достижения в столкновении с историей явно ограниченны.

Пессимистический взгляд на человека особенно явственно проявился в последней пока пьесе Р. Хоххута «Смерть охотника» («Tod eines Jägers», 1976). Впрочем, и это произведение, рисующее далекий от объективности образ Эрнеста Хемингуэя в последние часы перед самоубийством, продиктовано не только отчаянием.

---

[7] W. Mittenzwei. Die vereinsamte Position eines Erfolgreichen. Der Weg des Dramatikers R. Hochhuth.— R. Hochhuth. Stücke. Berlin, 1975, S. 449.



Рольф Хоххут выступает на пресс-конференции в связи с премьерой пьесы «Солдаты».
Западный Берлин, 9 октября 1967

Один из крупнейших писателей XX в. изображен Хоххутом эгоцентриком, безразличным к общественным проблемам. Даже войны, в которых он участвовал,— первая и вторая мировые, гражданская война в Испании — были для Хемингуэя из пьесы Хоххута лишь «добровольными прогулками, предпринятыми с целью их последующего описания». Духовные потенции личности, утверждает драматург, по сути не велики, даже в случае незаурядном.

Но содержание пьесы не исчерпывается этой идеей.

Сама безапелляционность несправедливого приговора содержит внутреннюю энергию: бессильный старик, с горьким отвращением перечеркнувший в последние часы прошлую жизнь и почти все свои книги, утверждает в течение длящегося всю пьесу монолога (его прерывают лишь магнитофонные записи голоса Хемингуэя прежних лет) старое требование драматурга Хоххута: человек должен принять на себя заботу искоренения зла.

Столь же непримиримое отношение к современной ситуации в мире выражено и в двух комедиях Хоххута — «Акушерка» («Die Hebamme», 1971) и «Лизистрата и комедия НАТО» («Lysistrate und die NATO-Komödie», 1973).

Неожиданное для драматурга обращение к комедии можно считать вынужденным. Комические ситуации могли выйти из-под пера этого страстно серьезного писателя только после признания непомерности надежд, возлагавшихся им на человека. Комедия была знаком трагического отречения Хоххута от веры в способность личности овладеть развитием событий. Персонажи комедий Хоххута не занимают, в отличие от его трагических героев, ключевых позиций в жизни. Они действуют на обочине исторической действительности. Сохраняя прежнюю требовательность к человеку, Хоххут пришел к теории «малых дел», «окольных путей», единственно посильных людям.

Комедии Хоххута разыгрываются на узком плацдарме. Вместо судеб Европы в «Наместнике» — судьба рабочих бараков в одном из небольших городов ФРГ («Акушерка»), судьба маленького греческого острова («Лизистрата»). Правда, и здесь над жизнью людей властвует большая

история. По-прежнему драматург остается критиком империализма, возмущенным моралистом. В примечаниях к первой комедии приводятся данные о миллионе бездомных в ФРГ. Ремарки и авторское послесловие к «Лизистрате» пестрят устрашающими цифрами: тысячи людей, занятых мирным трудом, ежегодно гибнут от атомных испытаний или во время учебных маневров войск.

В «Лизистрате» Хоххута на греческом острове при передвижении войск НАТО жертвой становятся двое детей. Так, с трагического события, начинается эта комедия. Серьезность проблемы, серьезность ситуации, в которой находятся главные герои, сохраняется в обоих произведениях до конца. Современная Лизистрата, возглавившая борьбу жителей острова против использования их земли под американские военные базы, вынуждена (правда, уже добившись своей цели) уйти в эмиграцию после захвата власти в стране военной хунтой. На скамье подсудимых умирает старая акушерка, своею волей переселив жителей бараков в только что отстроенные для воинских частей дома. Стихия комического в обоих произведениях проявляется не здесь, а в тех способах, которыми герои добиваются своего, отнюдь не вступая в прямое единоборство с текущей историей.

Не рассчитывая на выигрыш в честном столкновении с государством, герои обходят его стороной. На могиле погибших детей новая Лизистрата, дочь владельца местного кабачка и член парламента, безуспешно защищавшая там интересы народа, произносит речь, призывая женщин оказать сопротивление сребролюбцам-мужьям, готовым продать землю американцам. Сопротивление должно осуществляться домашним способом, некогда продемонстрированным Аристофаном на античной сцене.

С этого момента в пьесе и начинает властвовать стихия комедии. Как ни пытается автор и в данном случае оснастить разработанную им ситуацию зафиксированными в прессе случаями женских «забастовок», его комментарии не могут придать веса предложенному рецепту сопротивления. Впрочем, и сам Хоххут вряд ли так уж серьезно относится к общественным следствиям женской строптивости. Вряд ли, хотя в книжном издании пьесу заключает его специальная статья, провозглашающая со ссылками на известного философа и историка культуры Бахофена, а также на некую современную журналистку, что женщина должна участвовать в общественной жизни отпущенными ей природой средствами.

Безусловным примером, достойным высокого восхищения, подобно подвигу Рикардо Фонтана из первой трагедии Хоххута, не может стать и общественная деятельность акушерки Софи. Не добившись сноса бараков от городского магистрата и местной фракции христианско-демократического союза, членом которой она является, героиня решается на двойную жизнь. Оказывая по всей округе привычную помощь роженицам, она выдает себя одновременно за умершую в годы войны вдову гитлеровского фельдмаршала. Вознаграждение за потерянные поместья в Восточной Пруссии, а также солидная вдовья пенсия плюс деньги на строительство церкви, дополнительно пущенные Софи в оборот, помогают ей содержать около двадцати семей, материально поддерживать приют для престарелых, вести широкую благотворительную деятельность.

Героиня явно не чиста наруку. С исключительной для своих лет энергией она инспирирует поджог бараков, препятствует вмешательству в дело полиции, организует телевизионное интервью с якобы официально переселенными в новые квартиры рабочими.

Хоххут не сомневается в правоте своих героев. Другого выхода у них нет. Масса в восприятии драматурга безнадежно инертна (это особенно заметно в «Акушерке», где в течение целой сцены рабочие не решаются преступить закон). На рубеже 60—70-х годов творчество писателя обнаруживает явное влияние идеологии «новых левых», рассчитывавших на стихийное «выпадение» из социально-политического порядка и неорганизованный бунт как единственное средство его разрушения. Действующие лица пьес Хоххута бунтуют, не рассчитывая на поддержку большинст-

ва. В «Лизистрате» героиня добивается единодушия с женским населением. Но это единодушие мотивировано не столько политически, сколько биологически. Да и само действие, замкнутое в границах маленькой территории, исключает вероятность широкого политического движения, классовой солидарности.

Масштабные общественные вопросы, жизненно важные для населения большей части земного шара, затронуты Хоххутом лишь по касательной, поставлены в облегченном, естественном для комедии варианте. В несвойственном ему по существу жанре драматург проявил истинное владение интригой, несомненное мастерство психологических характеристик, веселость и остроумие. Комедия «Акушерка», при всей своей критической остроте (в ряде городов, где во главе магистрата стояли члены христианско-демократического союза, Хоххут был привлечен к суду за подстрекательство населения) не случайно стала одной из самых игровых пьес на сценах ФРГ в сезоне 1971/72 г.

И все-таки комедия так же, как, в сущности, все пьесы после «Наместника»,— это не весь и не полный Хоххут. Его максимализм плохо соединяется с успехами «по мере возможности», его чутье к исторической правде — с выдуманными фантастическими сюжетами, наподобие разработанного в «Гверилье». Хоххут верен себе лишь в требовательности к героям, отдающим за общее благо все силы, даже жизнь. Человек действует у него в одиночку. Один человек наедине со своей совестью только и может принять в полной мере ответственное решение. То, что его борьба вряд ли заметна в исторических масштабах, составляет трагическое зерно творчества драматурга.

Глава тридцать вторая

ТРИВИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

«Массовое общество», «массовое сознание», «массовая культура», «массовая литература» — эти понятия непрерывно мелькают на страницах западной печати. Однако в отличие от США или Франции в Федеративной Республике Германии термин «массовая литература» не привился. Не потому, разумеется, что-де в ФРГ нет массовой литературы. Она, конечно, есть: некая совокупность печатных изданий, по своему составу, содержанию, жанровым разновидностям, стилевым особенностям, способам производства и распространения и, наконец, по своей социально-психологической функции вполне аналогичных массовой литературе других высокоразвитых капиталистических стран. Но не случайно, с другой стороны, социологи и литературоведы ФРГ избегают термина «массовая литература», а применяют для обозначения низкопробного многотиражного чтива всевозможные другие определения[1]. Среди них наиболее распространенное и узаконенное в научном обиходе — «тривиальная литература».

«Тривиальный» происходит от латинского слова «trivialis», что значит: находящийся на перекрестке трех дорог, уличный. В немецком языке (как и в русском) «тривиальный» соответствует понятиям «избитый», «пошлый», «плоский». Слово это в повседневной обиходной речи почти уже вышло из употребления, в нем ощущается привкус архаичности, оно отдает девятнадцатым веком. И в том, что это архаично-мещанское слово сохранилось для обозначения современной немецкой массовой литературы, есть, конечно, свой резон.

1

Тривиальная литература в ФРГ представляет собой не только в отношении своих идейно-эстетических черт и социально-психологических свойств, но и в смысле организации производства и сбыта совершенно особую область, некое замкнутое пространство среди всех других видов западногерманской письменности. Эта область управляется по своему особому уставу, в ней действуют свои специфические, лишь для нее од-

---

[1] Тривиальная литература (Trivialliteratur), мусорная литература (Schundliteratur), низкопробная литература (minderwertige Literatur), литература с черного хода (Hintertreppenliteratur), литература вразнос (Kolportageliteratur), развлекательная литература (Unterhaltungsliteratur), «китч» и т. д.— термины, не вполне тождественные, распространяемые в одних случаях на весь круг понятий, связанных с массовой литературой, а в других случаях обозначающие ее дифференцированно, в соответствии с ее различными формами и видами. Вопрос о терминологии и разновидностях массовой литературы рассматривается в ряде работ западногерманских исследователей, в частности: H. Bausinger. Wege zur Erforschung der trivialen Literatur.— «Studien zur Trivialliteratur. Hrsg. von Heinz Otto Burger». Frankfurt a/M., 1968; H. F. Foltin. Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen.— «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1965, H. 2. Вопросу этому посвящен особый раздел и в работе литературоведа из ГДР К. Цирмана (K. Ziermann. Romane vom Fliessband. Die imperialistische Massenliteratur in Westdeutschland. Berlin, 1969, S. 9—24).

ной предназначаемые институты [2]. Одним из таких ключевых институтов, определяющих всю организационную структуру тривиальной литературы, являются прежде всего частно-прокатные библиотеки [3].

По данным специальных обследований, 97—99% книжного фонда частно-прокатных библиотек составляют «крими», вестерны, милитаристское чтиво, любовно-сентиментальный «китч» и прочие разновидности массовой литературы. Всего в ФРГ и Западном Берлине насчитывается округленно 28 тысяч таких частных библиотек [4], и они производят более 300 миллионов книговыдач в год, т. е. по шесть книговыдач на каждого взрослого жителя ФРГ.

Существование частнопрокатных библиотек вызвало к жизни институт издательств частнопрокатной книги. В. Нутц приводил на 1960 г. следующие сведения: 29 таких специализированных издательств выпускают около 1800 названий в год, тираж каждого — 1000—2000 экземпляров, общая продукция 1 800 000—3 600 000 книг ежегодно [5]. (Впрочем, цифрам этим, которые сами по себе достаточно велики и впечатляющи, не следует придавать абсолютного значения: это лишь небольшая часть ежегодно поступающих на рынок тривиальных романов. Многие выпускаются обычными издательствами. Многие печатаются в иллюстрированных журналах и газетах. Огромное количество выходит в виде серийных романов-тетрадок.)

В деятельности издательств частнопрокатной книги все поставлено на производственную ногу, организовано по правилам поточной индустрии. Издательство выпускает в месяц определенное количество названий тривиальных романов того или иного жанра (женский, детективный, вестерн, приключенческий, научно-фантастический, солдатский), строго регламентированных в смысле сюжета, характеров, языка, стиля и даже объема (250—272 страницы книжного текста). Для этого оно содержит на договорных началах авторов, которые регулярно в заранее спланированные сроки поставляют издательству рукописи, отвечающие предуказанным кондициям. Эти рукописи издаются не под именем автора, а под каким-нибудь звучным псевдонимом, который принадлежит, так же как и рукопись, издательству. Последнее имеет право, не согласовывая с автором, исправлять и переделывать рукописи по своему усмотрению и издавать рукописи разных авторов под общим псевдонимом.

Частнопрокатный комплекс может рассматриваться как своего рода «срез», он дает достаточно полное представление об организационно-социологической структуре западногерманской массовой литературы в целом, о всех ее звеньях от исходного до заключительного (автор — издательство — библиотека — читатель). Но в количественном отношении этот комплекс представляет лишь сравнительно небольшую часть всего объема производимой и сбываемой в ФРГ тривиальной литературы. Значительно большая часть приходится на конкурирующие с частнопрокатными библиотеками институты.

Наиболее успешный конкурент — телевидение. «Развлекательные программы телевидения... имеют со своей «готовой оптикой» преимущества перед частнопрокатной книгой, которая все же требует какого-то количества фантазии, умственных усилий, некоторой мыслительной активности в усвоении и способности как-то относиться к читаемому» [6]. Поэтому для определенной части читателей прокатных библиотек «потребность в эмоциях, литературно продуцируемых посредством тривиальных романов,

---

[2] См.: И. М. Фрадкин. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ.— В кн.: «Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада». М., 1974, стр. 103—138.

[3] См.: B. von Arnim und F. Knilli. Gewerbliche Leihbüchereien. Berichte, Analysen und Interwiews. Gütersloh, 1966.

[4] K. Ziermann. Romane vom Fliessband, S. 10.

[5] W. Nutz. Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller. Köln und Opladen, 1962, S. 23—25.

[6] B. von Arnim und F. Knilli. Gewerbliche Leihbüchereien, S. 124—125.

смогла найти удовлетворение в интересе к телевизионным программам» [7], во внелитературной, точнее, внеписьменной сфере.

В области письменности главный конкурент частнопрокатной книги — серийные выпуски романов-тетрадок. В 1964—1965 гг. их тираж составлял 357 миллионов экземпляров. Десять издательств выпускали 87 серий еженедельно по одному роману в каждой серии — на газетной бумаге, в мягкой пестрой обложке, карманного формата, а главное — с продажной ценой 70—80 пфеннигов. При такой дешевизне роман-тетрадка не может быть предметом частнопрокатного промысла, но зато успешно конкурирует с ним.

Среди серийных выпусков романов-тетрадок в конце 60-х годов прочное и стабильное место занимало милитаристское чтиво пронацистского толка. Выходили три постоянные «солдатские» серии. Две из них — общим тиражом 92 тысячи экземпляров еженедельно — в издательстве Пабель, одном из самых крупных в ФРГ издательств, стремящихся культивировать и внедрять в массы литературу с неофашистскими тенденциями.



Пропаганда фашизма в ФРГ.

Объявление в газете «Национальцейтунг» о продаже пластинок с записью сообщений верховного командования гитлеровского вермахта, 1966

В издании романов-тетрадок индустриальные методы поточного производства применяются наиболее строго и последовательно. В качестве примера можно взять одну из самых популярных детективно-приключенческих серий, выпускаемую издательством Бастей еженедельным тиражом в 280 тысяч экземпляров, серию об американском сыщике-супермене агенте ФБР Джерри Коттоне. В издательстве существует специальная группа редакторов, задача которых находить все новые сюжетные сюрпризы для предстоящих выпусков и придумывать еще не примелькавшиеся, оригинальные способы убийств и совершения других преступлений. Для этого изучается мировая криминалистская литература, сообщения прессы, и из них извлекаются находки: зубной врач, вставляющий ядовитые пломбы «замедленного действия», дрессированные собаки, бросающиеся со взрывчаткой под машину, перевозящую золото из банка, и т. п. Когда «изюминка» найдена, редактор передает заказ группе авторов, которые пишут очередной роман, используя предложенные новинки и в то же время руководствуясь постоянной издательской инструкцией. Эту инструкцию небезынтересно процитировать:

«Романы издательства Бастей должны быть свободны от всяческих вредных для юношества моментов. Посему в тексте следует избегать: а) реалистического описания убийств, драк и пыток; б) не вызванного необходимостью и бессмысленного применения грубого насилия; в) садизма и прочих извращений; г) изображения преступников в симпатичном свете (например, преступника со своей «воровской честью»); д) оправдания преступления психологическими мотивами, умаления или возвеличения преступления. В каждом случае преступление должно быть недвусмысленно охарактеризовано как преступление; е) изображения

[7] H. Platte. Soziologie des Taschenbuchs.— «Bertelsmann Briefe», 1962, N 15, S. 14.

властей и сил поддержания порядка как коррумпированных и преступных. Лица, которые должны представлять право, порядок и мораль (судьи, священники, полиция и т. д.), ни при каких обстоятельствах не должны действовать преступно; ж) оправдания незаконных методов борьбы с преступлениями. Герой, который стоит на стороне закона, не должен совершать взломов, не должен признавать кулачного права, учинять самосуд, силой вымогать показания; з) дискриминации народов, рас, религий, семьи, искусства и науки; и) возвеличения и преуменьшения серьезности войны; к) реалистического изображения интимных отношений и других сексуальных действий, возвеличения и оправдания до- и внебрачных связей и легкомысленного отношения к нарушению супружеской верности; л) калечения языка, вульгарных выражений и немотивированного гангстерского жаргона...» [8]

Думается, что эту во многих отношениях весьма примечательную инструкцию не следует понимать совсем уж буквально. Фактически, видимо, какая-то щепотка пряностей (из числа запрещаемых инструкцией) «для вкуса» в котел добавляется. Но это практическое обстоятельство не аннулирует, однако, заключенной в инструкции очень показательной тенденции. Какова же она?

Прежде всего безусловный и безоговорочный конформизм. Автор обязан внушать читателю благоговейную почтительность по отношению к существующему строю, к его полицейским, священникам, судьям. Должны соблюдаться также добропорядочность, уважение к правилам традиционной морали и мещанского приличия, преданность институтам брака, семьи, религии и т. п. Все это соответствует тем несколько старомодным формам конформизма, которые вообще (в отличие от Микки Спиллейна или Иэна Флеминга) характерны для немецкого тривиального романа. Вместе с тем показательно, что эта инструкция отдает дань не только традиционной благопристойности, но и некоторым правилам политического приличия (недопустимость расизма, проповеди национальной вражды, прославления войны и милитаризма), с которыми даже консервативные круги в ФРГ не могут не считаться.

Но вернемся, однако, к тому конвейеру, по которому установки редактора двинулись к рабочему месту авторской группы. Именно группы, ибо у романов о Джерри Коттоне нет индивидуального автора, а есть некий анонимный коллектив, состоящий из шести основных и постоянных авторов и целой своры сменяющихся писак «на подхвате». На основе рационального разделения труда (один пишет диалоги, другой — специалист по топографии Нью-Йорка, проходным дворам, подземным переходам, мостам, канализационным люкам, третий описывает погони и схватки) авторы изготовляют рукопись, которая поступает далее по конвейеру в своего рода ОТК — на отзыв к группе потребителей. С этой целью издательство содержит на постоянном жаловании 40 простых неискушенных читателей, отобранных из разных слоев населения: пенсионеров и подростков, домашних хозяек и служащих, бывших фронтовиков и студентов. Их оценка имеет для издательства решающее значение, по их замечаниям производится доработка и исправление рукописи, и в случае одобрения она идет в ротационную машину.

И вот в газетных, табачных и прочих киосках появляется очередной выпуск Джерри Коттона на немецком языке. По данным демографического института в Алленсбахе, каждый выпуск прочитывается в среднем восемью читателями, т. е за неделю с новыми похождениями Джерри Коттона познакомится около 2,5 миллиона западных немцев. А через некоторое время этот выпуск, переведенный на 19 языков, будет продаваться уже в 52 странах. И уже через несколько месяцев новые подвиги «Джерри, грозы гангстеров» станут достоянием киноэкранов мира — следуя за тетрадками, Голливуд систематически выпускает серию фильмов о Коттоне с Джорджем Надером в главной роли.

---

[8] Цит. по: K. K u n k e l. Ein artiger James Bond.— «Der Monat», 1966, N 208, S. 64.

Частнопрокатный комплекс и романы-тетрадки являются наиболее типичными и массовыми каналами распространения тривиальных романов. К ним еще можно отнести периодическую прессу, печатающую романы с продолжениями: иллюстрированные еженедельники типа «Штерн», «Квик» и др., семейные, женские, юношеские журналы, еженедельные газеты.

И, наконец, укажем на еще одну форму организации массовой литературы в ФРГ — книжные общества. По мнению социолога, изучавшего этот вопрос, «следует также учитывать влияние книжных обществ, насчитывающих примерно 5 миллионов членов. Их оборот составляет по меньшей мере 40 миллионов книг в год»[9]. К концу 60-х годов одно лишь книжное общество «Бертельсман-Лезеринг» имело приблизительно 3,3 миллиона членов, а всего в ФРГ насчитывалось около 40 книжных обществ (правда, несравненно менее крупных, чем концерн Бертельсмана). На западногерманском книжном рынке около 80% всей реализуемой книжной продукции поступает к потребителю через посредство книжных обществ.

Опросы, проведенные среди членов книжных обществ, показывают, что наиболее распространенным мотивом их вступления в общество является ссылка на «возможность приобретать книги по льготным ценам»[10]. Эта возможность имеет особое значение для относительно малоимущих слоев населения. Приблизительно 65% членов всех книжных обществ в ФРГ составляют рабочие и служащие. В книжном обществе Бертельсмана лица с месячным заработком до 800 марок — основной контингент членов. Таким образом, сравнительно низко оплачиваемые трудящиеся образуют социальную базу деятельности книжных обществ.

Книжные общества суть не только коммерческие, но и культурно-политические и идеологические учреждения. С точки зрения рекламы и вербовки они обладают весьма весомыми козырями (льготная цена книги — важнейший из них, но отнюдь не единственный) и немалой притягательной силой для читателей. Но зато они диктуют своим членам круг их чтения. Те обладают кажущейся свободой, правом выбора, но выбора лишь в пределах списка книг, включенных в программу данного книжного общества. Программы же эти представляют собой чудо тактического искусства и всестороннего учета разных соображений, как коммерческих, так и социально-престижных.

В глазах общественности и государственных органов книжные общества хотят сохранить хорошую культурно-просветительную репутацию. Поэтому они не являются учреждениями, исключительно и целиком относящимися к сфере тривиальной литературы. В свои программы они включают в некотором количестве и вполне добротную беллетристику и даже крупных мастеров современной прозы — от Карла Цукмайера, Эриха Кестнера, Вернера Бергенгрюна, Эриха Мариа Ремарка вплоть до Томаса Манна, Гюнтера Грасса и Генриха Бёлля. Включение таких имен импонирует читателям с определенными культурными претензиями и само по себе служит неплохой рекламой для книжных обществ. Основное же место в программах книжных обществ занимают развлекательное чтиво, крими, книги для юношества типа романов Карла Мая, и пр.— короче говоря, тривиальная литература и близкие ей по духу издания. В программах книжного клуба «Факел» этот вид литературы составляет 65%, в программах Немецкого книжного общества — 59%, в программах могущественного Бертельсмана — также 59%, в программах других обществ — несколько меньше[11].

Таким образом, книжные общества становятся в ФРГ влиятельным средством манипулирования массовым вкусообразованием и обществен-

---

[9] N. du Mont. Die Kollektivierung des literarischen Konsums in der modernen Gesellschaft durch die Arbeit der Buchgemeinschaften. Köln, 1961, S. 66.

[10] W. Langenbucher. Der aktuelle Unterhaltungsroman. Bonn, 1964, S. 122.

[11] См.: «Buchgemeinschaften in Deutschland».— «Berichte des Instituts für Buchmarkt-Forschung», 1967, N 37—39, S. 86—87.

ным мнением по эстетическим и идеологическим вопросам. Практически книжные общества могут любой роман (совершенно независимо от его объективных достоинств) возвести в ранг бестселлера, если этот роман по каким-то внелитературным соображениям представляется нужным и полезным. Книга навязывается сотням тысяч читателей, которые при этом могут не замечать и не чувствовать себя объектом насилия. Журнал «Айнхайт» привел в пример неоколониалистский, расистский роман Арнольда Кригера «Любимая, гонимая и незабвенная». В течение нескольких лет он едва разошелся в количестве 10 000 экземпляров. Но после того, как книжное общество «Бертельсман-Лезеринг» включило его в свою программу в качестве одной из «главных предлагаемых книг», тираж его достиг 800 тысяч экземпляров [12]. Это лишь один пример из множества подобных, свидетельствующих о том, что книжные общества — в особенности крупнейшие из них — являются диктаторами западногерманского книжного рынка, основными регуляторами производства и сбыта и главное — неотразимо сильным орудием культурно-политического воздействия на массы читателей, преимущественно из малоимущих трудящихся слоев населения.

2

Одна из заурядных сочинительниц частнопрокатных «женских» романов некая Карла Колон «исповедуется» в журнале «Ди лейбюхерей» в статейке под названием «Почему мы пишем?» В самом деле — почему?

«Вам знакомо такое состояние, когда вы усталые и изнеможденные возвращаетесь домой? Весь долгий день вы должны были заниматься всяческими делами, испытывали заботы и огорчения, может быть, пережили и кой-какие маленькие радости. Но теперь силы ваши исчерпаны, вы мечтаете о покое и отдыхе. Вы входите в свой дом как на остров спасения. И через какое-то время вы чувствуете, что сердце начинает биться спокойнее и вся суета, все волнения дня медленно отступают и исчезают где-то вдали. И по мере того как расстояние увеличивается, действительность становится все более расплывчатой и неопределенной. Вы начинаете мечтать, в вас разыгрывается воображение. Люди вам представляются не такими, какие они есть, а какими они должны быть. И жизнь теряет свою жестокость и суровость, становится осмысленной и терпимой. Радостно жить в этом овеянном мечтами мире» [13].

Действительно ли именно такие сентиментально-трогательные и возвышенно-мечтательные мотивы подвигают Карлу Колон на изготовление романов о богатых и благородных графах, чистых душой, кротких голубоглазых красавицах и полных коварства черноволосых интриганках? Или мотивы выбора ремесла у фрау Колон более прозаичны и низменны? Так ли это важно — бесспорно другое: сочинительница тривиальных романов очень хорошо понимает социально-психологические потребности своих читательниц, их стремление к наркотически-утешительным снам. Иначе говоря, она довольно правильно представляет себе сущность тривиального романа как выражения интенций обывателя капиталистического общества, продиктованных чувством социального престижа, его стремления к общественному и личностному самоутверждению, к компенсации в сфере примитивных и доступных его сознанию желаний и мечтаний,— всего того, чего он лишен и чего он не может достичь в реальной жизни. Отсюда такие неотъемлемые свойства большинства форм тривиального романа, как отрешенность в изображении среды, всего антуража, мотивов поведения героя от социально-исторической реальности, как ходульно-романтическая стилизация чувств, мыслей и языка персонажей, как непременный хэппи энд.

---

[12] O. Neumann. Wo steht und wohin entwickelt sich die westdeutsche Literatur? — «Einheit», 1964, N 8, S. 56.

[13] «Die Leihbücherei», 1959, N 2, S. 3.

Герой тривиального романа, как подчеркивает Вальтер Хеллерер, «указывает читателю на возможность самореализации, он отражает всю «полноту жизни», и все это в рамках существующих и признанных общественных условий» [14]. Но условия эти, по существу, игнорируются. Они признаются как нечто данное и не подлежащее критике, но они не изображаются конкретно и, следовательно, никогда не являются в романах помехой яркой, независимой, возвышенной и красивой жизни героя. «Сложность бытия целиком замалчивается... Замалчивается включенность в широкую социальную, иерархически организованную структуру, которая стоит над героем» [15].

Для наглядности представим себе характерную читательницу так называемых «женских» романов. Ни к каким высокопородным и высокопоставленным особам вроде графов или великих вдохновенных музыкантов она никогда даже близко не подходила, в аристократических замках и фешенебельных курортах не гостила и замуж вышла не по возвышенной и бескорыстной любви, а по расчету — за пожилого, скучного вдовца, владельца скобяной мастерской. Но вопреки своему собственному опыту и своему знанию жизни она не потерпит, чтобы героями романа были обычные люди, каких она повседневно наблюдает, чтобы действие происходило в реальной бытовой и социальной обстановке и чтобы героиня вместо положенной ей трогательной и страстной любви с объяснениями в увитых розами беседках вышла замуж (упаси боже!) «за скобяную мастерскую».

Современный западногерманский тривиальный роман во многих отношениях характерен вообще для массовой литературы развитого капиталистического мира. Вместе с тем его отличают и некоторые национально-специфические черты. В США прежде всего, но также в Англии и во Франции наблюдается отчетливая тенденция непрерывного обновления основного традиционного фонда массовой культуры путем интеграции новомодных и таких малореспектабельных явлений, как сексуальная разнузданность, садизм, хиппизм, наркомания — явлений, отчасти производных от гошистского движения и более широкой и неопределенной по своим очертаниям «молодежной культуры». Для ФРГ эта тенденция менее показательна, западногерманская массовая литература носит в своей основной части более косный, консервативный, традиционный характер. Эта литература не знает своего отечественного Микки Спиллейна или Иэна Флеминга. И хотя названные авторы исправно переводятся и издаются в ФРГ, но соответствующие их книгам по жанру и назначению «крими» и шпионские романы собственно германского производства все же в большинстве своем отличаются от англо-саксонских образцов: в них не все дозволено, ультрасовременные морально-бытовые экстремы из них (вспомним инструкцию издательства Бастей) даже сознательно изгоняются. Правда, жестокость изощренного свойства встречается и в западногерманской массовой литературе, но здесь она локализована преимущественно в одном определенном жанре — солдатском романе, который имеет свои совершенно особые национально-исторические источники в фашистско-милитаристском прошлом Германии.

Жанровый ассортимент современного немецкого тривиального романа охватывает несколько вполне стабильных стереотипов:

1) «Женский» роман с подразделениями: а) «светский» роман (богатый граф или крупный предприниматель и бедная секретарша или какая-нибудь цветочница), б) «врачебный» роман (видный хирург и маленькая сестра милосердия), в) «почвенный», он же «деревенский», он же «горный» роман (студент или молодой инженер любит пастушку, которая обручена с браконьером);

---

[14] W. Höllerer. Über Ergebnisse der Arbeitskreise «Untersuchungen zur Trivialliteratur» an der Technischen Universität Berlin...— «Studien zur Trivialliteratur». Frankfurt a/M., 1968, S. 36.

[15] Там же, стр. 36.



Суперобложка тривиального романа Вилли Хайнриха «Ландыш или нечто подобное». Мюнхен, 1965

2) Детективный роман (с подразделением: шпионский роман);

3) «Роман о диком Западе», или «вестерн»;

4) Научно-фантастический роман;

5) Солдатский роман.

В пределах этих жанровых стереотипов все точно дозировано, как в поваренной книге. Потребитель приучен к схеме, которая должна соблюдаться вплоть до самых мелких частностей: однообразно привычные сюжет, композиция, типаж — все это не только не отвращает читателя, а напротив — в малейшем отклонении от установленного порядка он видит оскорбление своего вкуса и как бы нарушение условий контракта, негласно заключенного им с авторами и издателями. В этой приверженности мещанской публики к определенному содержанию и строго неизменным сюжетным схемам сказывается власть над умами ложных социально-идиллических представлений, внушенных обывательской массе официальной буржуазной пропагандой. Это и дает Вальтеру Нутцу полное основание рассматривать «тривиальный роман как идеальную модель конформистской литературы» [16].

К анализу тривиального романа некоторые западногерманские литературоведы прилагают принципы структурного анализа. Такой анализ позволяет с абсолютной непреложностью установить лживость и антихудожественность современного западногерманского тривиального романа во всех его содержательных и формальных измерениях: вымышленность изображаемой в нем действительности, данной вне реальных социальных и исторических условий, его идеализирующую, апологетическую направленность, его фиктивную проблемность, безжизненную шаблонность персонажей, убогое однообразие кулис и фона действий (как задник у бульварного фотографа), стилевую нейтральность и полную взаимозаменяемость всех аксессуаров, безвкусную банальность и напыщенность языка. В этом смысле анализ, который содержится в книгах Нутца и Байер [17], убийственно неотразим и точен.

Однако структурный анализ, дающий довольно наглядное и точное представление о материи современного немецкого тривиального романа, отнюдь не исчерпывает всех проблем историко-литературного исследования этого предмета. Тривиальный роман интересует нас не только как некая данность, как некая структура, фотографируемая в момент ее неподвижности, как бы при свете магниевой вспышки, но также и как итог определенного развития, результат исторического процесса. «Изучение тривиальной литературы,— справедливо утверждает Герман Баузингер,— все время показывает, что... речь идет не о замкнутом в себе арса-

---

[16] W. Nutz. Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller, S. 110.

[17] D. Bayer. Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert. Tübingen, 1963.

ле наперед наличествующей постоянной тривиальности, а о тривиализации структур, форм, содержаний, стилевых средств, которые первоначально были законной и ценной составной частью высокой литературы» [18].

Некоторые западные литературоведы уподобляют процесс тривиализации литературных жанров мутационному процессу, приводящему к дегенерации биологических видов. Если рассматривать это сравнение как метафору, а не как научный тезис, то возражений оно, пожалуй, не вызывает. Правда, тут же может возникнуть вопрос: а каков же в литературном развитии тот влияющий фактор, который (аналогично, скажем, радиоактивному облучению в биологии) вызывает изменение наследственных признаков — тривиализацию? Таким фактором, благодаря которому от мудрецов в третьем или четвертом колене появляются глупцы, а от красавцев — уроды, обычно оказывается *гипертрофия стилевых признаков*. Ибо если раскрыть наугад какой-нибудь частнопрокатный роман и прочесть в нем фразы вроде: «„Умри, несчастный!“ — воскликнул Сильвио, и торжествующий демонический смех огласил ночное ущелье», то вряд ли вызовет сомнение тот факт, что пассажи такого рода суть итог длительного развития, приданного романтической прозе эпигонами, отобравшими характерные приметы индивидуального стиля Виктора Гюго или Шарля Нодье и доведшими их до такой степени перенасыщенности и гипертрофии, когда накал страстей превращается в пошлость и безвкусицу, а драматическая напряженность оборачивается непроизвольным комизмом. В этом смысле — в умении схватывать и утрировать характерно-специфические черты стиля — тривиальный автор в какой-то мере подобен пародисту, но, разумеется, без «злого умысла» последнего, без его сознательно направленной критической воли.

Исторический генезис тривиального, в частности немецкого тривиального, романа — вопрос, не поддающийся однозначному решению [19]. Тривиальный роман в зависимости от его жанровых разновидностей восходит к разным источникам. Так, «женский» роман паразитировал на опыте романтического и младогерманского женского романа («Люцинда» Фридриха Шлегеля, «Валли» Карла Гуцкова). При выработке шаблонов так называемого «почвенного» (или «горного», или «деревенского») романа тривиальные авторы немало поживились за счет писателей областнического направления: Карла Иммермана, Бертольда Ауэрбаха, Петера Розегера, Людвига Анценгрубера. Для тривиального «семейного» романа одной из моделей послужил «Дебет и кредит» Густава Фрейтага — назидательная история о молодом приказчике в коммерческой фирме, который честностью и трудолюбием завоевал сердце и руку дочери хозяина и вместе с ней получил в награду за добродетель и фирму.

3

Остановимся несколько более обстоятельно на жанровых формах современного западногерманского тривиального романа.

Гегемоном тривиальной литературы в ФРГ является «женский» роман со всеми его жанровыми разновидностями. Именно в «женском» романе во всех его ипостасях легко обнаруживается его преемственность по отношению к некоторым специфически немецким, специфически национальным традициям. Конечно, процесс тривиализации в той или иной степени проделал свою разрушительную работу над наследием Иммермана и Ауэрбаха, Анценгрубера и Розегера, Фрейтага и Шпильгагена, и все же в облике современного «женского» романа можно уловить наследственные черты его предков. Что же касается Марлит, то она уже в 60—70-е годы XIX в. создала канонические образцы тривиального «женско-

---

[18] H. Bausinger. Wege zur Erforschung der trivialen Literatur.— «Studien zur Trivialliteratur», Frankfurt a/M., 1968, S. 7.

[19] О тривиализации высоких литературных традиций см.: И. М. Фрадкин. Реакционная массовая литература в ФРГ и судьба культурных традиций.— В кн.: «Идеологическая борьба и современная культура». М., 1972, стр. 246—258.

го» романа, почти в неизменном виде дошедшего до наших дней, и весь этот «китч», все эти бесчисленные слащаво-сентиментальные, возвышенно-мелодраматические, благонравно-целомудренные «Будь счастлива, Кристина», «Между двумя сердцами», «Нарушь молчание, мама», «Вы лжете, баронесса», «Жди меня, принцесса Мария-Анита», которыми наводнен рынок тривиальной литературы в ФРГ, отличаются от романов Марлит разве лишь упоминаниями автомобиля и радио.

Количественное преобладание «женского» романа, наиболее косного, анахронического, консервативного, уходящего в глубь XIX в. жанра, определяет своеобразие немецкой массовой литературы, не случайно именуемой тривиальной. Среди разновидностей «женского» романа обращает на себя внимание «почвенный» («деревенский», «горный») роман. В своих канонических формах он существует со времен Людвига Гангхофера, любимого писателя Вильгельма II, но он впитал в себя также идеи фашистской доктрины «крови и почвы». По сей день он является хранителем и рассадником националистических предрассудков и расистских мифов. В «почвенном» романе изображается сельская местность и крестьянский быт как некая заповедная область патриархальных нравов, как обитель труда, скромности, естественной простоты и традиционно-национального образа жизни, которого еще не коснулось тлетворное влияние городской цивилизации с ее развратом, алчностью, нечистыми страстями.

Эта заповедная область, напоминающая базарные олеографические картинки с горными ущельями, искрящимися водопадами, идиллическими рощами и альпийскими лугами, заселена персонажами, которых в ФРГ, ультраиндустриальной стране, давно уже в помине нет, но которых литературное воображение городского мещанина еще с прадедовских времен привыкло считать непременным достоянием сельского ландшафта: пастушками в старинных национальных уборах, болтливыми кумушками-сплетницами, упрямыми, сварливыми, комичными стариками, сиротами-золушками, которых любят простые душевные парни, наследники богатых крестьянских дворов, или же мечтательными одинокими бедняками-неудачниками, которым после всяких сюжетных осложнений и превратностей судьбы достается драгоценный дар — сердце хозяйской дочери... В этом мире, живущем по своим органическим законам, где радость и печаль сбалансированы нерушимым деревенским обычаем, иногда появляются злодеи, интриганы, опасные авантюристы и преступники. Это враги не только героев романа, но и всего благостного деревенского уклада жизни — как правило, выходцы из города, к тому же смуглые, горбоносые, расово чуждые прагерманской сельской общине.

В «почвенном» романе природа подобна световому и шумовому оформлению в захолустном театре. Столкновения двух мужчин-соперников обычно происходят в бурную ночь при свете вспыхивающих молний на шатком мостике, переброшенном через пропасть. Любовные свидания разыгрываются на фоне идиллически умиротворенной природы, а драматическая напряженность и зловещие ожидания подчеркиваются грозовыми тучами на горизонте и раскатами отдаленного грома. Действие романа происходит вне реального исторического времени (даже если оно названо, это ничего не меняет по существу). Политике, экономике, сельскохозяйственному производству — всему, без чего жизнь современной деревни — фикция, доступ на страницы «почвенного» романа строжайшим образом запрещен.

Правда, формальный канон «почвенного» романа оказался достаточно гибкой оболочкой для различных идеологических превращений и маневров. Гангхофер искренно почитал себя мессией, пророком «национального оздоровления» посредством утверждения деревенской почвенности в противовес космополитическому урбанизму. Для фашиствующих литераторов 20—30-х годов их инвективы против городской цивилизации и западной демократии были неразрывно связаны с фанатическим расизмом и национализмом. Современный коммерческий автор тривиальных «почвенных» романов не столь принципиален. Для него собственные идеи не

так уж святы, тем более что они не такие уж «собственные». Он может и так, а если нужно, и этак, и даже совсем наоборот. Достаточно привести лишь один, но весьма характерный пример — роман Гейнца Гюнтера Конзалика «Песнь черных гор» [20].

Это тривиальнейший из тривиальных «почвенный», «горный» роман с привычным набором штампов. Здесь и дикая, девственная природа, и живущие по ветхозаветным обычаям в суровой патриархальной обстановке крестьяне-горцы, и чужие, приехавшие из города люди, которые стремятся сломить вековой уклад, индустриализировать край, приобщить его к цивилизации, и любовные треугольники, и смертельно опасные соперничества, воплощающие в себе антагонизм двух миров — «почвы» и «асфальта». Все, как в традиционном «почвенном» романе, и тем не менее неожиданным образом — все наоборот: ибо героем, которому принадлежат все симпатии, даже восхищение автора, оказывается как раз чужак, инженер из города, который хочет взорвать скалы, построить дороги, провести в дедовские хижины электричество и водопровод, а в роли злодея, в конечном счете посрамленного и побежденного, выступает пастух-горец, плоть от плоти старого патриархального мира — всегда по традиции идеализируемого в «почвенном» романе, а в данном случае презираемого и осуждаемого.

Почему же так, почему вдруг все наоборот? А потому, что здесь действие происходит в Югославии, патриархальные крестьяне — югославы, черногорцы, стало быть, темное, погрязшее в дикости мужичье, а чужак, инженер Рольф Мейерхольд,— немец из ФРГ, прототип германского гения, символ немецкого национального превосходства. И если вообще согласно традиции «почва» выше «асфальта», то, с другой стороны, немецкий «асфальт», конечно же, выше югославской «почвы». Вся заемная и, как оказывается, не столь уже органичная культурно-историческая философия перевертывается в западногерманском тривиальном романе вверх ногами, но главная идеологическая начинка, конечно, сохраняется — великогерманское чванство, националистическая наглость и высокомерие.

Вслед за «женским» романом идет второй по популярности жанр — детективный роман, в просторечии «крими» [21].

«Детективный роман в собственном смысле,— писал Р. Редер,— продукт нового времени. Ибо в ту пору, когда вся юридическая процедура состояла в аресте, пытке, признании и приговоре, не могло быть детективов. Детективный роман лишь тогда имеет смысл, когда каждый знает, какое значение в правильном судебно-следственном процессе имеют доказательства и улики» [22]. Действительно, разоблачение ведьм судом инквизиции не могло служить основой для детективного романа. Его возникновение относится к 40-м годам XIX в., и его зачинателем принято считать Эдгара По. Именно По создал тот классический тип детективного повествования, постоянными структурными элементами которого являются: а) загадочное, с рядом осложняющих обстоятельств преступление (большей частью убийство); б) круг лиц, по тем или иным кажущимся вескими причинам находящихся под подозрением; в) проницательный, наблюдательный, обладающий феноменальным аналитическим умом сыщик, с неопровержимой доказательностью раскрывающий тайну преступления и изобличающий преступника. Эстетическая правомерность и достоинства такого романа измеряются силой и изяществом аналитической мысли героя-сыщика.

«Крими», распространенный в ФРГ, как правило, к этой классической форме детективного повествования не имеет никакого отношения. В романах западногерманских авторов постепенно и со все большей определенностью центр тяжести смещался, если можно так выразиться,

---

[20] H. G. Konsalik. Das Lied der schwarzen Berge. Wetzlar, 1958.

[21] Некоторые статистические данные о «крими» см.: G. Schmidt-Henkel. Die Leiche am Kreuzweg.— «Trivialliteratur, Aufsätze». Berlin, 1964.

[22] R. Röder. Zur Frage des Kriminalromans.— «Bücherei und Bildung», 1950, N 11, S. 964.



«Читатель крими».

Рисунок Кристофа Бруди. Тюбинген, 1978

от аналитического исследования в сторону физического преследования. Герой не столько наблюдает, сопоставляет и умозаключает, сколько бегает, боксирует, стреляет. Читателю не приходится мысленно следовать за сыщиком по запутанному лабиринту равновозможных версий с тем, чтобы выбрать одну, самую неожиданную, но на которой сходится все, что прежде казалось загадочным и несовместимым,— задача читателя проще, примитивнее и грубее: разинув рот и испытывая азарт довольно низменного свойства, ошарашенно следить за тем, как бесстрашный сыщик с помощью кулака и пистолета «так разделывает бандитов, что от них лишь остается горстка химикалий ценой не более как в три долара». При развитии детективного романа в таком направлении существенно деформируется его жанровая природа. Можно согласиться с Гельмутом Хайсенбюттелем, который считает, что собственно детективный роман перестает быть таковым и превращается в некую ублюдочную форму приключенческого романа [23].

Правда, как уже отмечалось выше, традиция Спиллейна действительна для западногерманского «крими» лишь условно; то смакование садизма и жестокости, которое отличает американского автора, для немецких сочинителей детективных романов не столь характерно. Образчиком современного массового «крими» в ФРГ может служить серия романов-тетрадок о Джерри Коттоне, о которой владелец издательства Бастей Густав Генрих Люббе тщеславно, хотя и не без оснований, заявлял: «Джерри Коттон — единственный международно известный образ, порожденный немецкой литературой после войны,— и при том без единой строки секса!» [24]

Джерри Коттон — герой-супермен, фанатик справедливости и служебного долга. Правда, в психологическом отношении — он пустое место, и его мыслительные способности не подвергаются особым испытаниям (в отличие от Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро или Жюля Мегрэ), но он зато не знает себе равных в своих бесчисленных искусствах — стрельбе, боксе, борьбе дзю-до, вождении машины, пилотировании самолета, прыжках с парашютом, подводном плавании, умении пить виски, не хмелея, и т. д. Всемогущество Джерри носит почти божественный характер, во всяком случае, оно не лимитируется ни здравым смыслом, ни соображениями правдоподобия, ни даже законами природы:

---

[23] H. Heissenbüttel. Spielregeln des Kriminalromans.— «Trivialliteratur. Aufsätze». Berlin, 1964.

[24] K. Kunkel. Ein artiger James Bond, S. 66.

он с легкостью совершает любые физические действия, во много раз превышающие все известные мировые спортивные рекорды; изрешеченный пулями, он продолжает сражаться с неослабевающей силой и с никогда не оставляющим его юмором и уверенностью в себе; казалось бы смертельные раны и увечья залечиваются на нем мгновенно и бесследно.

Весь этот каскад невероятностей авторы романов о Джерри Коттоне стремятся компенсировать старательной имитацией документальности и подлинности событий. Действие романов происходит в Нью-Йорке, и авторы, пребывающие в небольшом городке Бергиш-Гладбах близ Кельна, обложившись всякими справочниками, заботятся о верности мельчайших подробностей; чтобы номера телефонов были подлинными (на то есть нью-йоркский список абонентов), чтобы названия и адреса питейных заведений, клубов были правильными, чтобы маршруты автомобильных погонь были точными в смысле расстояний и расчета времени. Все это производит на наивных читателей покоряющее действие. Немецкие моряки пишут в издательство Бастей, что при посещении Нью-Йорка они специально разыскивали места, где Джерри совершал свои подвиги, проверяли все названные приметы, с секундомером в руках проезжали по его маршрутам и с восторгом убедились, что все — правда, все соответствует описаниям. Уверовав в подлинность героя, читатели пишут Джерри Коттону и просят его об автографах, читательницы шлют ему брачные предложения. Издательство Бастей, поддерживая миф о подлинности своего героя, в ответах на письма объясняют, что Джерри слишком занят и не может вести переписку, а кроме того, по характеру своей профессии сыщика он должен пребывать в законспирированном состоянии.

Романы о Джерри Коттоне в смысле своей «поэтики» характерны вообще для западногерманских тривиальных «крими» так называемого «жесткого» типа. Действие их почти никогда не происходит в Германии — родной ландшафт, привычный и обыденный образ жизни считается малоподходящим фоном для головокружительных похождений сыщиков и гангстеров. Предпочтение отдается США, стилизованным в духе довольно распространенной в Европе американской легенды. Стилизация начинается уже с титульного листа. Немецкие авторы «крими» — шульцы, майеры и кохи — почти всегда скрываются под американизированными псевдонимами: Мак Дривинг, Джеф Карсон, Джонни Окей, Глен Ларринг, Джеймс Робертсон и т. д. Американские реалии, в особенности названия городов (Нью-Йорк, Голливуд, Чикаго, Лос-Анджелес и др.), часто фигурируют и в названиях романов. В самом тексте американский колорит достигается обильным употреблением сленга и словечек, почитаемых непременной принадлежностью «истинного мужчины». Герои, обменявшись краткими репликами, в заключение непременно роняют «о'кей». К молодым женщинам они обращаются фамильярно-ласково и не иначе, как «герл» или «бэби». Свои дела гангстеры именуют «джоб», горло они споласкивают «виски», и т. д.

Тенденция американизации западногерманского тривиального романа в еще более очевидной форме проявляется в жанре так называемого «романа о диком Западе», или «вестерна». Как и «крими», вестерн в своей первоначальной форме возник в лоне американской литературы. Действие его обязательно происходит в Америке, но не в лабиринтах современных городов, а в лесах и прериях «дикого Запада» во времена пионеров. Как и детективы «жесткого» стиля, «вестерны» тоже представляют собой некую разновидность приключенческого романа, и читателя привлекают в них прежде всего суровые, «мужские» описания погонь, перестрелок, побоищ. Наконец, для полноты стилизации в американском духе немецкие авторы «вестернов» (как и большинства «крими»), используя псевдонимы, выдают себя за американцев. Столь популярные сочинители западногерманских тривиальных «вестернов» — Тим Берри, Ред Бастер, Род Паттерсон, проживая в Изерлоне, Кастроп-Рауксле и Рейдте, вряд ли видели когда-нибудь Америку иначе, как на экране.

В американской и английской литературах жанр «вестерна» был итогом постепенного процесса тривиализации, объектом которого оказались произведения Фенимора Купера, Томаса Майн-Рида, Френсиса Брет Гарта. Для современного американца «вестерн» — это своего рода псевдоисторический роман, ибо действие его относится к довольно отдаленному прошлому, к эпохе колонизации и освоения западных и южных территорий, ставшему уже полулегендарным времени пионеров и ковбоев, отважных рыцарей лассо и кольта. В США «вестерн» — знак определенного отношения к традиции или, по выражению Германа Петера Пивитта, «метафора национального самосознания» [25].

В Германии, естественно, этого значения роман о «диком Западе» иметь не может, хотя именно Германия, больше чем какая-либо другая страна в Европе, внесла свой вклад в формирование и распространение «вестерна». К числу тех, кто в тематическом и жанровом отношении его подготовил, принадлежали и немецкие писатели Чарльз Зелсфилд (псевдоним Карла Антона Постля) и в особенности Карл Май, автор приключенческих романов огромной популярности, общий тираж которых уже давно перевалил за 10 миллионов экземпляров. В Германии «вестерны» в виде романов-тетрадок стали выходить еще в начале XX в., а знаменитая серия о похождениях «Буффало-Билла» пережила и первую, и вторую мировые войны. В настоящее время в ФРГ выпускается до 30 серий «вестернов» в романах-тетрадках, не считая других форм издания тривиальной литературы.

Для западногерманского читателя, обывателя современного буржуазного общества, в котором поведение индивида строго регламентировано и его поступки диктуются нормами юридического или по крайней мере «обычного» права, притягательным центром «вестерна» является образ его героя. Это обособленная и независимая личность, не интегрированная в социальный механизм, пионер или ковбой, шериф или золотоискатель, который, живя в обстановке своеволия и анархии, благодаря личной отваге и виртуозному владению кольтом, устанавливает по своей частной инициативе порядок и справедливость, перестреляв всех, кто тому помехой. Этот герой, по определению одного исследователя, «стоит вне права и закона, вне буржуазного порядка, но он борется за этот порядок такими способами, которые недоступны простаку-обывателю, обремененному имуществом и семьей» [26]. Естественно, что этот простак тянется к «вестерну» как к миру своей осуществленной мечты. Здесь он находит вожделенную утопию, анархическую свободу, но не разрушительно-революционную, а охранительную, поставленную на службу собственности и порядку.

Западногерманский «роман о диком Западе», как и все другие виды тривиального романа, строго формализован и стряпается по давно уже выработанным рецептам. Действие происходит где-нибудь в Техасе или в Калифорнии, в прериях и саваннах, но описания природы (равно как и вообще сколько-нибудь подробные описания) отсутствуют,— события разворачиваются стремительно и предельно динамично. Положительный герой всегда отличается удивительной невозмутимостью и даже (внешней, обманчивой) апатичностью. При появлении врагов в превосходящем числе он либо начинает безмятежно вырезать фигурки из бумаги, либо заводит рассказ о своей бабушке, после чего следует мгновенный и неожиданный трюк, и все враги перебиты и повержены. Мужчины носят клички: положительные герои — «Пороховой Джек» или «Скорострельный Джо», отрицательные — «Косой глаз» или «Красный шрам». У последних, кроме того, выбитый глаз закрыт черной повязкой, и речь их орнаментирована затейливыми проклятиями и угрозами, вроде: «Я всажу в брюхо каждому бесплатный билет в ад». Язык «вестерна» полон условно-иносказательных формул, не составляющих, однако, загадки для

---

[25] H. P. Piwitt. Atavismus und Utopie des «ganzen Menschen».— «Trivialliteratur. Aufsätze», S. 31.

[26] Там же, стр. 31.

искушенного читателя. Тот знает, что выражение «он дышал грубо процеженным воздухом» означает: он был в тюрьме, за решеткой; «он сидел спиной к двери» — равнозначно сообщению, что его застрелили прежде, чем он сам успел выстрелить.

Особое место в западногерманской массовой литературе занимает научно-фантастический роман. Термин «научно-фантастический» употребляется здесь в том условном значении, которое он начал приобретать по мере того, как научность этого романа (еще вполне бесспорная, например, у Жюля Верна) становилась все более проблематичной. В ФРГ принято роман этого рода называть либо «технико-утопическим романом», либо «романом о будущем», либо, наконец, термином, заимствованным у американцев,— «science-fiction».

Современный научно-фантастический роман имеет разных, иногда даже очень различных предшественников — от Жюля Верна до Густава Мейринка и Герберта Уэллса, от Эдуарда Беллами до Карела Чапека. Ульф Дидерихс следующим образом рассуждает о жанровой природе научно-фантастического романа: «В большинстве случаев мы здесь имеем дело с наслоением и дальнейшим тематическим развитием уже существующих литературных жанров, современным собирательным бассейном которых стал science-fiction благодаря широте его пространственного и временно́го диапазона: развертывающийся во всех измерениях приключенческий роман с захватническими походами к самым отдаленным звездам космического пространства; исторический роман, если путешествие во времени ведет в прошлое и воскрешает уже исчезнувшие цивилизации; детективный роман с погоней за преступником сквозь время и пространство; зарисовки экзотических звездных ландшафтов (пересаженные в космос тихоокеанские острова) в духе традиции «необычайных путешествий»; заимствование некоторых приемов обветшавшего «романа ужасов»: чувство страха, шок одиночества, неизбежность судьбы» [27]. Остается лишь добавить, что и этот перечень не полон, что можно было бы вспомнить и социально-утопический роман, и так называемую «антиутопию».

Научная фантастика в своих высоких, классических формах является непременным достоянием настоящей большой литературы. Эти формы при всем их многообразии в основном сводятся к трем типам. Существует действительно научный роман, автор которого на основе подлинного знания предмета достаточно компетентно выдвигает те или иные научно-технические прогнозы. Примеры: подводная лодка, летательный аппарат, фонограф, полет на Луну — у Жюля Верна, или новые формы аэронавтики, использование атомной энергии — в романах в художественном отношении не столь значительного писателя Ганса Доминика. Есть роман другого типа — в нем гипотезы и фантастические допущения в области естественных наук и техники не имеют самостоятельного значения, а призваны лишь быть средством создания неких экспериментальных условий для постановки серьезных общественных и гуманистических проблем. В этом смысле характерны романы Герберта Уэллса или нашего современника Станислава Лема. В своем дальнейшем развитии эта тенденция приводит к такому типу романа, в котором научно-фантастический элемент абсолютно условен и служит лишь построению иносказательного аллегорического сюжета, а по существу же роман представляет собой социально-философскую параболу, часто с чертами сатирического гротеска. Таковы некоторые романы Карела Чапека, Рэя Брэдбери, братьев Стругацких и др.

Процесс тривиализации научно-фантастического романа привел к его полному вырождению и исчезновению того, что составляло его raison d'être в каждом из трех охарактеризованных выше типов. В романах-тетрадках, издаваемых ныне в ФРГ огромными тиражами, во всех этих сериях с кодовыми названиями «Перри Родан — планетарные романы»

---

[27] U. Diederichs. Zeitgemässes Unzeitgemässes.— «Trivialliteratur. Aufsätze», S. 112.

«Луна-утопия», «Библиотека Астро» нет в помине ни науки, ни серьезных общественных проблем, ни второго иносказательного повествовательного плана. Это — приключенческие романы самого низкого пошиба с той лишь особенностью, что туманная область космоса, еще более затуманенная загадочными научными и псевдонаучными терминами, непонятными намеками на некие законы физики и астронавтики, в которых сочинитель якобы компетентен не менее самого Эйнштейна,— эта область предоставляет такой неограниченный простор произволу и примитивной выдумке, каких автор не может себе позволить на всем достаточно хорошо знакомой Земле.

В нынешнем массовом западногерманском «технико-утопическом» романе возможно все самое невозможное и даже явно абсурдное. Достаточно автору глубокомысленно, хотя бы даже и совершенно невпопад, произнести заветные словечки «гравитация», «эффект Доплера», «телекинез», «дилатация», «фотоны» и т. п., как это сразу дает ему магическое право «с ученым видом знатока» выращивать космическую развесистую клюкву. Выдумка здесь разобщена с логикой, даже той особой логикой, которая присуща фантазии. Придумываются обезьяны с красной шерстью, достигшие столь высокого научно-технического уровня, при котором они строят космические корабли и летают в мировом пространстве, но создавать для себя продукты питания они не могут. Или: яйценосные существа, легко пересекающие галактику, не могут, однако, регулировать процессы своего размножения. В обоих случаях эти противоречия служат посылкой фабульного конфликта, но сама посылка абсурдна.

В тривиальных научно-фантастических романах абсурдное встречается на каждом шагу. Можно взять наугад любой из романов этой категории — предположим, роман Кларка Дарлтона «В центре галактики» [28]. Чего здесь только нет! Бобры, обладающие не только человеческим разумом и человеческой речью, но и наделенные телекинетическим даром: они могут силой своей мысли перемещать любые тела во времени и в пространстве, они могут в любой момент исчезнуть, «дематериализоваться» (сами или с другими существами и предметами) в одном месте и сразу возникнуть, «материализоваться» в любой точке бесконечного космического пространства. Некое «загадочное энергетическое существо, которое питается светом звезд и покорило себе время. Оно имеет форму черного шара, гладкая поверхность которого отражает события, происходящие в это время в самых отдаленных местах». Это существо (его имя — Харно) живет «по ту сторону конца времени» [29], оно видит и знает все, что происходит во вселенной, все, что было, и все, что будет.

Это подобно некой игре, в которой нет вообще никаких условий и никаких правил. Поэтому поиски, погони, схватки, которые, в сущности, составляют единственное содержание такого романа, не имеют никакого смысла: в них нет элемента состязательности, они лишены какой бы то ни было логики, в них ничто ничем не лимитировано, и читатель не может по отношению к ним определить свою позицию, исходя из каких-то реальных знаний или хотя бы элементарного собственного опыта. Но при всем том, что тривиальный научно-фантастический роман не содержит ни науки, ни серьезных социальных проблем, ни иносказательно выраженных философских идей, было бы неверно полагать, что он аидеологичен и вообще ничего не выражает. Достаточно обратиться, например,

---

[28] C. Darlton. Im Zentrum der Galaxis. München, 1956. Кларк Дарлтон — американизированный псевдоним немецкого автора Вальтера Эрнстинга. Характерно, что тот же Эрнстинг, выступая под собственным именем, предлагает читателям хотя в общем-то посредственные, но добросовестно написанные романы, вполне грамотные в освещении научных вопросов и даже прогрессивные по политической тенденции. Таков, например, его роман «Приключения среди планет» («Das Planetenabenteuer», Gütersloh, 1966). Но Эрнстинг отнюдь не един в двух лицах, и под псевдонимом Дарлтон он поставляет типичное массовое чтиво. Так же обстоит дело и с Вальтером Грейлингом, выступающим под псевдонимом Уолт Грей.

[29] C. Darlton. Im Zentrum der Galaxis, S. 50.

к серии «Перри Родан — планетарные романы», выпускаемой издательством Мевиг одновременно в виде романов-тетрадок и книг карманного формата в мягкой обложке и являющейся самой популярной среди массовых изданий научно-фантастической литературы, чтобы убедиться, что это не так.

Романы этой серии пишутся разными авторами, но имеют под собой общую сюжетную основу. Действие их происходит в XXVI веке — все планеты нашей солнечной системы составляют одну могучую империю Терра с общим населением 25 миллиардов человек. Во главе этой империи стоит Перри Родан, американец по национальности, 1936 года рождения. Он был космонавтом и еще в XX в. открыл на Луне некий «активизатор живых клеток», с помощью которого он обрел чудесные свойства: бессмертие и всемогущество. Этот рыжеволосый супермен объединил все народы Земли, основал империю Терра, подчинив ей в качестве колоний все планеты и небесные тела солнечной системы, и стал правителем этой империи. Его официальный титул — Великий администратор, его приближенные носят звания штатсмаршала, лорда-адмирала и т. п.

Перри Родан — всемогущий бог всепланетного человечества. Его власть сочетается с некоторыми институтами, формально носящими как будто демократический характер, например институтом выборных советников при Великом администраторе. Перри Родан разрешает им высказываться, хотя ему при его безграничной мудрости советы совершенно не нужны, и, напротив, советники сами благоговейно выслушивают откровения своего вождя. Этот вождь держит свою империю все время в состоянии «мобилизационной готовности», ибо Терре грозят постоянные опасности со стороны враждебных рас, населяющих другие солнечные системы галактики,— со стороны «доланов», «тефродов», «хамотов» и прочих чудовищ, как правило, не антропоидных, восьминогих, покрытых красным мехом и т. д. Эти расы, одержимые жаждой «жизненного пространства», стремятся завоевать Терру и уничтожить людей, которые, в свою очередь направляемые Перри Роданом, в поисках того же пространства устремляются к дальним звездам и галактикам.

Таким образом, романы о Перри Родане отнюдь не лишены идейно-политических тенденций, а именно политически-авторитарных и милитаристски-агрессивных тенденций. Западногерманский читатель постоянно встречается в этих «планетарных романах» с достаточно хорошо ему знакомыми категориями: фюрер, элита, сформированная масса, неполноценные чужие расы, «народ без пространства» и т. п. Не случайно известный австрийский публицист Роберт Юнгк называет Перри Родана «Гитлером планетарной эпохи» [30].

И, наконец, «военный» роман (и его разновидность — так называемый «легионерский» роман), среди жанров тривиальной литературы наиболее откровенный в своей милитаристской реваншистской и неонацистской направленности. Эпоху своей наибольшей популярности и массового спроса он пережил приблизительно с начала 50-х до середины 60-х годов.

Солдатский роман с неонацистской тенденцией — это пропагандистский роман, призванный воспитывать и вдохновлять. Чем? Прежде всего образом «положительного героя». В этом герое воплощены идеалы нацистского вермахта и «священные» традиции германской казармы. Пусть смерть под гусеницами танка или от осколка, развороти вшего живот, страшна, пусть солдат-фронтовик, как нередко признают такие авторы, как Конзалик и Бертхольд, иной раз оказывался жертвой недобросовестных штабников и тыловиков и, более того,— орудием неправого дела, затеянного «большими господами» где-то там наверху, на недосягаемом для него государственном Олимпе, но тем не менее сама по себе при-

---

[30] Цит. по: W. Müller-Claud. Die unheilige Mission des Perry Rhodan.— «Sonntag», 1970, N 45.



Рекламные плакаты милитаристских и антисоветских романов и фильмов

надлежность к солдатскому сословию, солдатский образ жизни, солдатская честь, солдатский долг, солдатская отчаянная храбрость — все это относится к самым высоким добродетелям, венчающим немца.

Положительный герой солдатского романа живет в своем особом климате, овеваемый неизменно сопутствующими ему запахами казармы, окопного нужника и т. п. Но поскольку герой положительный, то и эти запахи, разумеется, приятны и даже благоуханны. Во всей атмосфере «военного» романа разлита поэзия вонючей портянки. Солдаты, мол, не кисейные барышни, а «настоящие мужчины», сиречь похабники, сквернословы, пьяницы и распутники, в чем и заключается их привлекательность. Милитаристский автор восхищается этим рыгающим и смердящим ландскнехтом и свое восхищение старается передать читателю. «Их восклицания и крепкие выражения — последнее, на что у них еще хватает сил,— теряют уже всякое сходство с речью культурных людей. Эрика этим довольна. Она счастлива, что ей приходится выдерживать испытания не с дамским благотворительным ферейном, а с настоящими мужчинами. И в ушах Ротта это «тактвоювбогадушуматьпоцелуйменявзадницу» тоже звучит как маршевая музыка с трубами и литаврами... И он кричит: «С каждым часом я все больше горжусь моей седьмой ротой!» [31]

Итак, «военный» роман густо заселен головорезами, драчунами, похабниками, убийцами по призванию, и авторы любуются их жестокостью, грубостью, их шовинистической спесью и панибратски фамильярным обращением со смертью. Но сколь ни привлекателен сам по себе этот ландскнехтовский комплекс в глазах милитаристских авторов, не единственно ради его прославления обращаются они к солдатской теме. В ней они видят благоприятную возможность для пропаганды в несколько видоизмененной версии одного из главных социально-демагогических тезисов фашизма — о так называемой «народной общности», т. е. полном духовном единстве (вне зависимости от классовых, сословных и имущественных различий) всех чистопородных немцев под эгидой фюрера. Применительно к армейскому быту тезис о «народной общности» приобретает в солдатском романе очертания некоего столь же демагогического идеала «фронтового товарищества». «Интеллигент стоит здесь плечом к плечу с рабочим, профессор Берлинского университета рядом с крестьянским парнем из Баната» [32].

Фашистский тезис о «народной общности» и «фронтовом товариществе» находит, в частности, свое выражение в одной постоянной структурной особенности солдатского романа — в принципе парности героев. Сквозь почти каждую книгу проходят удивительными парами связанные дружбой и взаимной преданностью люди, близость которых никак не

---

[31] H. Eisen. Die verlorene Kompanie. Freiburg in Breisgau, 1953, S. 434.
[32] W. Berthold. Division Branderburg. Bad Wörishofen, 1960, S. 10.

может быть объяснена сходством их социального положения или духовных интересов. Унтер-офицер Фриц Лескау, интеллигентный, идеально настроенный юноша, которому война помешала изучать в университете философию, и обер-ефрейтор Тео Штракувейт, грубый и малограмотный мужик, «вечный солдат, прообраз ландскнехта, битком набитый свинством и похабщиной» [33]. Целомудренный и слегка застенчивый ефрейтор Вольфганг Шталь, бывший абитуриент по кличке «Профессор», поклонник поэзии Гельдерлина, и обер-ефрейтор Панецки, смельчак и буян, завсегдатай солдатских борделей и обязательный участник побоищ в пивных заведениях [34]. Все эти пары призваны, по замыслу авторов, наглядно показать как цементирующая сила «фронтового товарищества» спаивает в нерушимый национальный монолит прежде разобщенные и чуждые друг другу слои общества.

Еще одну характерную черту «военного» романа западногерманский радиокомментатор Биркенхауэр удачно обозначил формулой «порнография ближнего боя» [35]. Милитаристские литераторы со сладострастием упиваются описаниями страшных и отвратительных увечий, наносимых друг другу сошедшимися в смертельной схватке людьми. Они не только садистски описывают с леденящими душу подробностями «технологию» убийства на поле боя,— они с той же тупой бесчувственностью рассказывают и о массовых, вполне организованных по приказу сверху расстрелах военнопленных, об ограблении гражданского населения и уничтожении евреев на оккупированных территориях. Они рассказывают обо всем этом совершенно невозмутимо, с уверенностью в естественности и правильности всего происходящего. Ибо все эти истребительные и карательные действия совершались людьми высшей расы по отношению к расово неполноценным, к дикарям и ублюдкам. Вопрос о праве тут и не встает — это природное право расы господ.

Антикоммунизм и антисоветизм составляют главный пафос солдатского романа. Даже бывшие эсэсовцы, воюющие в далеком Вьетнаме под черным знаменем в рядах иностранного легиона, истерически декламируют: «Черное знамя... Ты представляешь здесь всех — и тех, кто под началом Колчака, под началом Врангеля, под началом Деникина,— всех, кто сражался против того же врага» [36]. Над всеми «военными» романами развевается черное знамя антикоммунизма, и это прежде всего определяет общественное значение подобных книг. Как о произведениях художественной литературы о них говорить не приходится. Но на протяжении десятилетий они пишутся, издаются, распространяются немалыми тиражами и непрерывно источают яд в сознание миллионов западногерманских читателей. Именно в «военном» романе сосредоточен наиболее реакционный, наиболее агрессивный идеологический заряд массовой литературы современного империалистического общества.

---

[33] H. G. Konsalik. Die Rollbahn. Bad Wörishofen, 1959, S. 317.
[34] W. Berthold. Vom Himmel zur Hölle. München, 1957.
[35] Цит. по: H. Brüdigam. Der Schoss ist fruchtbar noch... Frankfurt a/M., 1965, S. 18.
[36] E. Kern. Der Dorn im Fleische. Düsseldorf, 1955, S. 261.

Глава тридцать третья

ЛЕВОРАДИКАЛЬНАЯ ИДЕОЛОГИЯ И «НЕОАВАНГАРДИЗМ» 60—70-х ГОДОВ

1

В 60-е годы на литературу ФРГ, в особенности на ее авангардистское крыло, возрастающее влияние оказывают различные версии «неомарксизма», активизировавшегося на Западе в связи с движением «новых левых», взявших его на вооружение. Получивший в этом движении свою социальную базу, «неомарксизм» предстал как современный вариант леворадикальной идеологии (с определенно выраженными экстремистскими обертонами), который более других соответствовал ситуации «общества потребления». Как и вдохновлявшееся им движение «новых левых», «неомарксизм» получил на рубеже 50—60-х годов отчетливо выраженный международный характер. В США он был представлен Ч.-Р. Миллсом, Э. Фроммом, Г. Маркузе, а также теоретиками из молодого поколения; во Франции — А. Лефевром, Л. Гольдманом, а кроме того Ж.-П. Сартром и остальными «левыми» экзистенциалистами, находившимися в стадии «неомарксистского» перерождения; в Англии — группой авторов, объединившихся вокруг журнала «New Left Review»; наконец, в ФРГ — М. Хоркхаймером, Т. В. Адорно, их сотрудниками по Франкфуртскому институту социальных исследований и более молодыми учениками [1].

В ФРГ «неомарксисты» имели едва ли не самые прочные позиции, позволившие им оказать более глубокое воздействие на общекультурную и литературно-художественную жизнь Западной Германии, чем это удалось сделать их коллегам в других странах.

М. Хоркхаймер был основоположником, а Т. В. Адорно ведущим теоретиком *франкфуртской школы* «неомарксизма», которая возникла на базе упомянутого Института (и издававшегося при нем журнала «Zeitschrift für Sozialforschung») еще в начале 30-х годов и сохранила теоретическую преемственность на протяжении более чем трех десятилетий. Эмиграция Института из Германии после прихода к власти нацистов, вынудившая его кочевать по Европе (Вена, Париж), пока он не перебрался наконец в США (где находился вплоть до 1949 г., будучи интегрированным в структуру Колумбийского университета), имела своим побочным результатом установление его сотрудниками широких международных контактов. Везде Институт оставлял свои корни, в особенности в США, где после его возвращения во Франкфурт-на-Майне остались многие из бывших «франкфуртистов» [2], например такие видные представители франкфуртской школы, как Э. Фромм, Г. Маркузе, Лео Лёвенталь и др. После возрождения хоркхаймеровского Института социальных исследований во Франкфурте западногерманская школа «неомарксизма» оказалась единственной, имевшей под собой прочную организационную базу и не прерванную традицию.

Имея своим опорным пунктом Институт социальных исследований, развернувший активную издательскую деятельность [3], франкфуртская

[1] Специально о «неомарксизме» и его связи с движением «новых левых», а также о его воздействии на эстетическую теорию и художественную практику см.: Ю. Н. Давыдов. Эстетика нигилизма. М., 1975; Он же. Критика социально-философских воззрений франкфуртской школы. М., 1977.

[2] Так именовал их ироничный Брехт.

[3] На публикации франкфуртской печатной продукции специализировалось издательство «Suhrkamp».

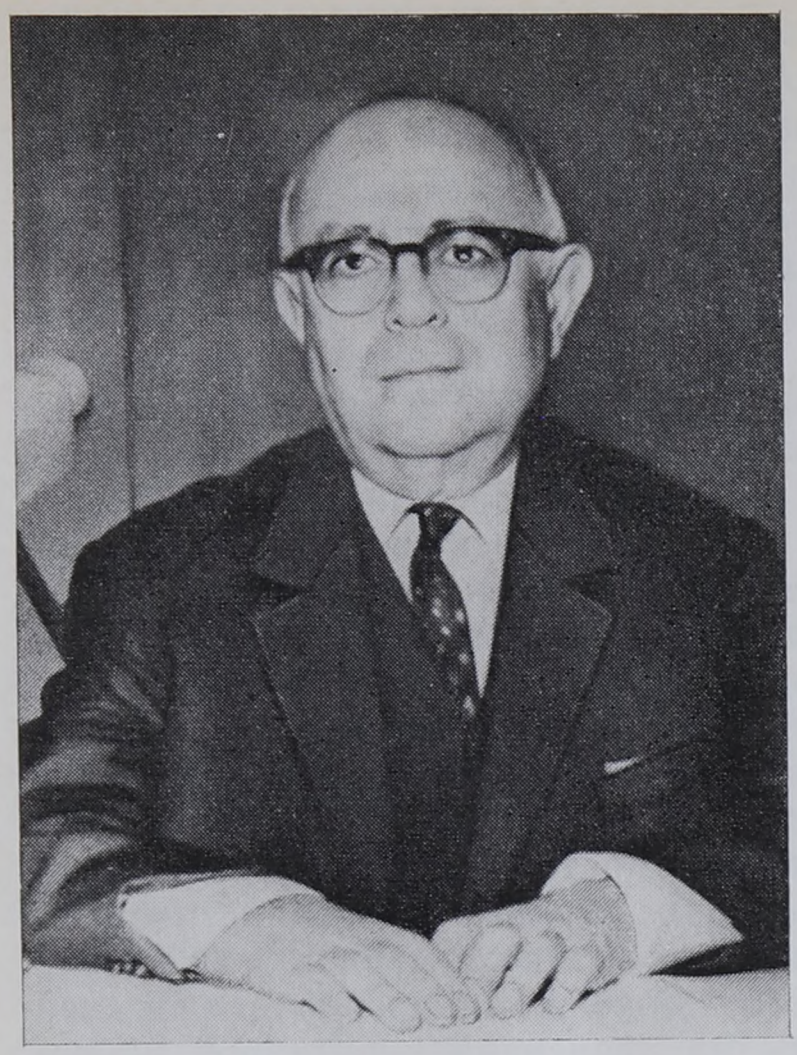
школа уже на протяжении 50-х годов завоевала достаточно прочные позиции в культурной жизни ФРГ. Франкфуртцы не довольствовались самоутверждением на почве западногерманской социологии и социальной философии; возрастающее влияние они оказывали на гуманитарную, в особенности литературно-художественную интеллигенцию, видевшую в них активных пропагандистов «новых веяний». Многочисленные выступления Адорно в печати, по радио и телевидению уже к концу 50-х годов снискали ему славу самого ревностного защитника авангардистской линии в литературе и искусстве, наиболее последовательного и бескомпромиссного философа и социолога авангардизма. Причем слава эта имела и определенный политический подтекст, поскольку в посленацистской Западной Германии защита авангардизма воспринималась как проявление антитоталитаризма и левого радикализма. И это усиливало позиции Адорно (и франкфуртской школы вообще) в леворадикальных кругах, в особенности среди оппозиционной молодежи.

Однако своим влиянием, которое начало скачкообразно возрастать в 60-е годы, франкфуртская школа «неомарксизма» была обязана все же не столько своей организационной мобильности и активности таких ее теоретиков, как Адорно, сколько общедемократической волне, прокатившейся в этот период по наиболее развитым странам капиталистического Запада. На гребне этой волны франкфуртская школа предстала в качестве левого крыла общедемократического движения и, подобно другим «неомарксистским» тенденциям, оказалась на авансцене культурной жизни. Уже во второй половине 60-х годов это движение оформилось: в США — как движение за гражданские права и против войны во Вьетнаме, во Франции — против голлизма и за университетскую реформу; в ФРГ — против чрезвычайных законов и за коренную перестройку всей системы образования. И везде самую крайнюю тенденцию этих движений представляли «новые левые» экстремисты, идеологически осмыслявшие свою позицию с помощью той или иной версии «неомарксизма».

Не имея ясной и отчетливой идеологии, движение 60-х годов обнаруживало тенденцию осознавать свои цели и задачи в «неомарксистских» понятиях, которые представляли собой эклектическое соединение марксистских идей с ницшеанскими или фрейдистскими, неогегельянскими или экзистенциалистскими, гуссерлианскими или структуралистскими. Причем «неомарксисты», специализировавшиеся главным образом в области культуры, весьма способствовали тому, что движение «новых левых» быстро встало на рельсы «культурной революции в духе Мао», точнее, «революции» *против культуры*. И во всех этих случаях «новые левые» экстремисты делали все возможное для того, чтобы наложить на эту форму самосознания движения 60-х годов печать революционаристского эсхатологизма и анархистского терроризма. Кульминационной точки этот процесс, чреватый глубокими внутренними противоречиями, достиг во время майских событий 1968 г. во Франции и студенческих беспорядков 1968—1969 гг. в США, за которыми последовал резкий спад движения в целом — результат осознания бесперспективности возобладавших в нем нигилистических тенденций.

В культурно-идеологической жизни ФРГ этот процесс предстал как процесс укоренения франкфуртской (впрочем, не только ее одной) версии «неомарксизма» в сфере официального сознания, усиления ее воздействия на научно-гуманитарную, а главное — литературно-художественную среду, обслуживающую систему массовой коммуникации и информации, и, наконец, резкого спада этого влияния на рубеже 60—70-х годов — спада, который сопровождался обострением полемики франкфуртской школы с другими «неомарксистскими» тенденциями, обозначившимися в ФРГ, а затем и фактическим распадом самой этой школы.

Основополагающие произведения «неомарксизма» — это «Диалектика просвещения» («Dialektik der Aufklärung», 1947) Хоркхаймера и Адорно, «Бегство от свободы» (1941) Фромма, «Философия новой музыки» («Philosophie der neuen Musik», 1949) Адорно, «Эрос и цивилизация»



Теодор Адорно.
Фотография

(«Eros und Zivilisation», 1955) и «Одномерный человек» (1964) Маркузе и др.

Для всех этих произведений характерно, что они оказывают влияние на людей гуманитарной науки и искусства (прежде всего, разумеется, писателей, драматургов, сценаристов и т. д.) не только логико-теоретическим содержанием их культурфилософских идей, но и системой «интеллектуализированных образов» (или «эстетизированных понятий»), которыми изобилуют упомянутые книги. Причем особенность каждой из них, позволяющая отнести их к явлениям не только научно-теоретического, но и литературно-художественного ряда, заключается в том, что эти «понятия-образы» тяготеют к определенной «мифологеме» — новой концепции человека, выраженной не столько логически, сколько эстетически. Их теоретическое (социально-философское) воздействие оказывается подчас «вторичным», «производным» от художественно-философского. И следовательно, если мы хотим представить влияние «неомарксизма» на литературно-художественную жизнь 60-х годов, мы должны иметь в виду также и состав «идей-образов» важнейших произведений Адорно, Маркузе и др., включая специфику их эстетической формы, т. е. иметь в виду не одну только логику, но также и своеобразную драму идей, коллизию экзистенциально пережитых принципов.

2

Важнейшим «неомарксистским» произведением, очертившим магический круг идей и образов, за пределы которого уже не выходила ни сама франкфуртская школа, ни социологическая публицистика и литература, оказавшаяся в орбите ее влияния в 60-е годы, можно считать «Диалектику просвещения» («Dialektik der Aufklärung») Хоркхаймера (Max Horkheimer, 1895—1973) и Адорно (Theodor W. Adorno, 1903—1969) — книгу, написанную ими в США и опубликованную в 1947 г. в Амстердаме. К этому основополагающему труду франкфуртской социальной философии непосредственно примыкают книги Макса Хоркхаймера «Помрачение разума» («Eclipse of reason», 1949) и Адорно — «Философия новой музыки»; вторая из них, как известно, уже в рукописи была прочитана Т. Манном и была использована им — в виде весьма значительного числа раскавыченных цитат — в «Докторе Фаустусе» (идеями и образами адорновского труда пользовался манновский черт, пытавшийся соблазнить молодого композитора Адриана Леверкюна)[4]. Однако и в последующих работах Хоркхаймера и Адорно «мифологемы» и «философемы» «Диалектики просвещения» образуют глубинный пласт, определяющий внутреннее движение мысли. Идеи этой книги были ассимилированы Г. Маркузе

[4] Факт весьма симптоматичный, характеризующий «парадигму» того способа, каким франкфуртский «неомарксизм» воздействовал на художественную литературу. Подробнее об этом см. в моей статье «Черт Адриана Леверкюна» («Вопросы литературы», 1965, № 9).

(Herbert Markuse, 1898—1978), чьи работы и доклады имели большой резонанс в Западной Германии во второй половине 60-х годов. Наконец, некоторые из них перекочевали — уже на рубеже 60—70-х годов — в идеологию «контркультуры». Все это и делает необходимым подробный анализ системы «идей-образов», составляющих основное содержание названной книги.

В каком-то отношении «Диалектика просвещения» сопоставима со шпенглеровским «Закатом Европы», появившимся сразу же после первой мировой войны, хотя и написанным несколько раньше [5]. Подобно Шпенглеру, писавшему о «закате» европейской («фаустовской») культуры *накануне* мировой империалистической войны, авторы «Диалектики просвещения» вновь подняли вопрос о «конце» этой культуры — теперь она называлась культурой «буржуазного просвещения» — *на исходе* второй мировой войны [6]. Причем теперь идея «конца» была сфокусирована не столько на проблеме культуры Запада, сколько на вопросе о человеческой *индивидуальности*, этой носительнице всех прежних форм — «эксплуататорски-угнетательской», по мнению авторов книги,— культуры и цивилизации. Под сомнение ставилась сама возможность *существования* индивида в наш век — век сверхмощных государств и «тотальной заорганизованности» людей, век глобальных войн и лагерей массового уничтожения, век индустриального «производства сознания» и целенаправленно организуемых «массовых психозов».

В этой картине «нашего века», на фоне которой в «Диалектике просвещения» утверждается окончательное «поражение культуры» и гибель индивидуальности, бросается в глаза полное отсутствие светлых тонов: все утопает во мраке ночи, наступившей «после заката Европы» (выражение Адорно). И это не случайно. Дело в том, что Хоркхаймер и Адорно принадлежали к поколению западноевропейской буржуазной интеллигенции, воспринявшей ницшеанскую «смерть Бога» как утрату всех положительных идеалов. Поэтому ими с гораздо большей «непосредственной достоверностью» переживалось то, чего они *не хотят*, нежели то, что же они, собственно, *хотят*, что *утверждают*. Такая позиция была превращена впоследствии Хоркхаймером и Адорно в теоретическую программу их «школы» [7]. И в конце концов место (то самое «святое место», которое не бывает «пусто») позитивного абсолюта занял в их сознании «негативный абсолют»: его символом стал у них Освенцим — это высшее, предельное, *абсолютно достоверное* воплощение всего *отрицаемого* ими в XX столетии. В свете этого «негативного абсолюта» и оценивали авторы «Диалектики просвещения» все то, что они считали ее исторически необходимым результатом,— «отчужденную» западную культуру и «самопротиворечивый» принцип индивидуальности, составляющий, по мысли Хоркхаймера и Адорно, самое глубокое ее основание.

Согласно убеждению идеологов франкфуртской школы, «человечество, вместо того чтобы вступить в истинно человеческое состояние, погрузилось в новый вид варварства» [8]. Олицетворением этого варварства явля-

---

[5] O. Spengler. Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morfologie der Weltgeschichte, Bd. 1—2. München, 1920—1922.

[6] Однако, в отличие от консервативно настроенного Шпенглера, здесь идея «конца культуры» была подана в леворадикальном ключе, заставляющем вспомнить дадаистов 10—20-х годов. Как мы убедились, эта ассоциация возникает здесь не случайно: Адорно рассматривает себя как продолжателя дадаистской антикультурной традиции, воспринятой им в годы идейного становления. В 50—60-х годах он активно пробивает дорогу этой традиции (изменяя ее применительно к новой ситуации) в литературно-художественную жизнь ФРГ.

[7] «Ее базис,— писал Хоркхаймер о «критической теории» франкфуртской школы,— образует убеждение, что мы не в состоянии дать представление о добре, абсолюте, однако можем указать, отчего мы страдаем, что требует изменения...» (M. Horkheimer. Gedenkenwörte.— «Theodor W. Adorno zum Gedächtnis». Frankfurt a/M., 1971).

[8] M. Horkheimer und Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a/M., 1969, S. 1.

ется для франкфуртских теоретиков не только фашизм, но и вся «позднекапиталистическая» эпоха, его породившая. Ибо она, по мнению Хоркхаймера и Адорно, изначально характеризовалась «фашизоидностью», т. е. внутренним тяготением к фашистской перспективе,— и никакой иной. Эта эпоха рисуется ими как период полного торжества насильственных и тоталитарных тенденций и — соответственно — полного и окончательного поражения индивида и апеллирующей к нему культуры.

С начала «позднекапиталистической» эпохи (в «Диалектике просвещения» оно точно не датируется, но, по-видимому, совпадет с началом XX в.) и вплоть до ее конца, который теряется в туманной дали, индивиду и его культуре — если верить Хоркхаймеру и Адорно — суждено «парадоксальное» существование: существование в *момент ликвидации*, на границе бытия и небытия. То, что это так, не вызывает у них никаких сомнений: этот вывод представляется им столь же достоверным, сколь достоверным был факт существования фашизма и гитлеровских лагерей смерти (устранение этого «факта» в результате разгрома гитлеровской Германии не побудило авторов «Диалектики просвещения» пересмотреть свой вывод; они были убеждены, что, коль скоро сохранился «поздний капитализм», место одной разгромленной формы «тоталитаризма» неизбежно должна занять другая). Поэтому вопрос для Хоркхаймера и Адорно заключался не в том, чтобы аргументировать и обосновать этот вывод, а в том, чтобы с точки зрения этого вывода «понять» всю предшествующую историю человечества (или, во всяком случае, европейскую историю). Иначе говоря, вывод, в свете «негативного абсолюта» представлявшийся само собой разумеющимся, теперь проецировался на всю прошлую историю: ее предстояло судить не только с учетом, но более того — *на основе* этого вывода. Так возникла философия истории франкфуртской школы — история западного индивида и его культуры, увиденная с вершины «негативного абсолюта».

В качестве представителей *натурализма*, очень близкого фейербаховскому, франкфуртские теоретики, склонные к идеализации «матушки-природы», готовы были видеть самый глубокий — метафизический — источник всех человеческих бед в подавлении и угнетении этой последней — как вне, так и внутри человека. В качестве наследников идейного капитала немецкого «*истинного социализма*», близких по своим установкам к социальной философии молодого Вагнера («брутализированной» с помощью Ницше — автора «Рождения трагедии из духа музыки»), они усматривали изначальную причину подавления и угнетения «матушки-природы» в «*акте индивидуализации*» человека, представляющем собой необходимую форму его выделения из природы. Наконец, в качестве мыслителей, которые при всем при этом хотели считать себя также и марксистами (и даже «единственно истинными марксистами»), Хоркхаймер и Адорно стремились истолковать этот «акт индивидуализации» человека, сопровождающийся, по их убеждению, возникновением эксплуататорского отношения и к природе и к другому человеку, как всемирно-исторический акт становления *принципа буржуазности*, из которого должен был вырасти капитализм. Так выглядели основные мировоззренческие посылки, на основе которых была развита концепция «диалектики просвещения», давшей название книге Хоркхаймера и Адорно.

В свою очередь сама эта концепция должна была продемонстрировать непреложность исторического движения по пути от первого же «акта индивидуализации» человека, выделившегося с его помощью из природного (точнее было бы сказать — социо-природного) целого, до «адова огня» печей Освенцима, символизирующего окончательный крах индивида и его тысячелетней культуры.

В самых общих чертах это движение предстает следующим образом. Первоначально, в эпоху матриархата (протекавшую под знаком «материнского», т. е. природного начала), человек пребывал в нерасторжимом единстве со своим родом. Это был золотой век воистину счастливого существования людей, за которое они платили полным отсутствием инди-

видуально-личностного начала — самости (Selbst) [9]. Прошлое и настоящее еще не различались, история еще не возникла. Первым историческим актом и должно было стать выделение индивида из матриархально-родового, т. е. природного целого,— акт, с которого начинается у Хоркхаймера и Адорно авантюра «просвещения», его роковая диалектика.

Новый этап — это стремление к *овладению* природой, стремление *силой* взять то, что раньше ожидалось как милость, т. е. *насильственное отношение*, имеющее форму подавления, угнетения и эксплуатации. Но для того, чтобы овладеть природой, ставшей теперь «внешней» по отношению к человеку, он должен был прежде всего овладеть природой в себе самом — потоком своих чувств и переживаний, динамикой своих влечений, которые и внутри него должны были предстать как нечто «внешнее».

Человек, следовательно, раскололся: на «природное» в нем самом и нечто «не-природное», истинно человеческое. Это и есть его «самость»: она возникла в момент *откола* индивида от социо-космического целого и одновременно его собственного *раскола*: раздвоения на центрированное в себе человеческое «я» и отличную от него «внутреннюю природу» человека. И чем более глубоким становился раскол между индивидом и природой «вне» его, выступающей отныне как нечто все более «чуждое» ему («отчуждение» природы), тем более драматичной становилась коллизия между «я» и «внутренней природой», тем более *раздвоенным* оказывался сам индивид. «Пробуждение субъекта,— читаем мы в «Диалектике просвещения»,— покупалось ценой признания власти как принципа всех отношений» [10]. А это значит, по Хоркхаймеру и Адорно, что субъект пробуждается как *буржуазный субъект*; его «самость» выступает как носитель буржуазно-эксплуататорского принципа «воли к власти».

Парадокс, однако, заключается в том, что чем больше «овладевает» человек природой (включая и «природу» внутри самого себя), тем резче она «*отчуждается*» от него: насилие не рождает близости, не восстанавливает родства. Субъект («я», самость) выступает как абсолютный господин над чем-то абсолютно чуждым ему, запредельным для его холодной жажды властвования. Но именно в этой своей непоколебимой «внешности» и «чуждости» природа пробуждает в человеке древний ужас — аналогичный тому, который испытывал первобытный человек в присутствии всего необычного, выходящего за привычный круг его повседневного опыта.

Однако если дикарь умел «заклинать» этот ужас на путях миметического «уподобления» ужасному, стремясь таким образом «породниться» с ним, то индивид, выделившийся из природной целостности, поступает диаметрально противоположным образом: его способ «заклятия» ужасного — это «удвоение природы в видимости и сущности, действии и силе» [11]. Таким образом поступают как миф, так и наука, которые одинаково возникают из страха и оба выражают в своем отчуждении от природы общую тенденцию просвещения [12]. Впрочем, на этих путях достигается, если верить авторам «Диалектики просвещения», лишь мнимое «заклятие» древнего ужаса: ужасное лишь удаляется — вместе с удалением природы от человека, но не преодолевается. И тем большим становится страх «самости» «упасть обратно» в «ту чистую природу, от которой она отчуждала себя с таким невыразимым напряжением и которая именно потому внушает ей невыразимый ужас» [13].

Этот ужас, по утверждению Хоркхаймера и Адорно, и заставляет человека двигаться по стезе насильственного овладения природой с помо-

---

[9] Мотив, который к концу 60-х годов из высоких сфер «интеллектуальной литературы» перешел в поп-искусство.

[10] M. Horkheimer und Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung, S. 15.

[11] Там же, стр. 21.

[12] Там же.

[13] Там же, стр. 37.

щью сначала мифа — например, мифологии древних, которая оказывается, таким образом, одной из первых форм «буржуазного просвещения», затем — науки и техники, которые стали играть роль новой мифологии, в такой же мере «просветляющей», в какой и затемняющей природу, застывающую в своих отчужденных формах. Как гончие псы преследуют они живую природу, чтобы превратить ее в мертвую, в чистый материал для созидания «второй природы», представляющей собою не что иное, как проекцию «похоти властвования», которой одержима «самость», а в этой проекции — застывший ужас, окаменевший страх «самости» перед угрозой растворения в том, что представляется ей не иначе, как природным хаосом, бессмысленной стихией, ибо только такой — воистину ужасный — лик оборачивает изнасилованная природа к своей насильнице.

«Буржуазный» индивид, по Хоркхаймеру и Адорно, стал личностью, т. е. «самостью», лишь ценой *принесения в жертву своей природы* — как «внешней», так и «внутренней»: отсюда ненависть индивида ко всему природному, отсюда — его параноидальное стремление видеть в любом проявлении живой природы «происки враждебных сил».

В результате мы приходим (вместе с авторами «Диалектики просвещения») к несколько парадоксальному выводу: оказывается, что западный человек и его культура претерпевают аннигилирующее их воздействие со стороны «позднекапиталистического общества» *...по их собственной вине*; ибо это общество обязано своим появлением на свет *им же самим* — и никому другому. Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы заметить совершенно определенную тенденцию «Диалектики просвещения» переадресовать возмущение, которое вызывает «позднекапиталистическая» действительность, направив его на *всю* западноевропейскую культуру, начиная с Гомера (причем взятую без каких бы то ни было попыток отличить в ней демократические элементы от антидемократических, гуманистические — от антигуманистических, народные — от антинародных). Тенденция эта становится доминирующей в социальной философии франкфуртской школы именно со времени «Диалектики просвещения».

Перенесенная — в 50—60-х годах — на почву ФРГ, эта тенденция была воспринята там в аспекте антикультурного бунта литературно-художественного авангарда, бунта, осознававшегося как антикапиталистическая «культурная революция»,— мотив, ставший решающим в процессе перехода западногерманского (и европейского вообще) авангардизма в *неоавангардизм.* В рамках этого сознания литература (искусство) воспринимает себя как орудие борьбы против культуры, а ее — как «последний оплот буржуазии» (Г. М. Энценсбергер). И, для того чтобы выполнить эту свою функцию, литература должна в первую очередь ликвидировать культуру (культурную традицию) в самой себе, в каждом отдельном произведении, т. е. заняться «самоликвидацией». Неоавангардизм в этом смысле — это искусство *самодеструкции*, понимающей себя — и здесь отличие неоавангардизма от академизированного авангардизма (модернизма) 30—50-х годов — в качестве основного инструмента «культурной революции в духе Мао».

3

Итак, если верить франкфуртским теоретикам, своей конечной точки исторический процесс «буржуазного просвещения» мира, нашедший свое воплощение в более чем двухтысячелетней эволюции западной культуры, достиг в гитлеровских лагерях смерти. В «Негативной диалектике» («Negative Dialektik», 1966) Адорно, где до конца договаривается то, что не было досказано в «Диалектике просвещения», Освенцим уже безо всяких оговорок и иносказаний рассматривается как единственно возможный, фатально необходимый, прямой и непосредственный итог всей западной культуры. Этот итог, согласно Адорно, и засвидетельствовал справедливость ницшеанского «бог умер».

Согласно адорновской концепции [14], люди, привыкшие к подавлению природы в самих себе, т. е. к самоподавлению, неизбежно становятся послушным орудием подавления других (и даже испытывают якобы бессознательное удовольствие от такого подавления); так, «агрессия», направленная внутрь (на «моральное самоусовершенствование» человека, которое неизменно вызывало подозрения франкфуртцев), оказывается подходящей и в качестве инструмента «внешней» агрессии, в особенности — против тех, кто в меньшей мере склонен к такому самоподавлению и, следовательно, по адорновской логике, должен вызывать тайную зависть «закомплексованного» агрессора. Таков источник «конформизма», которым активно пользовались национал-социалисты для осуществления своих чудовищных целей: он, если согласиться с автором «Негативной диалектики», вытекает из глубин «идеалистической» (и в своем идеализме — бесчеловечной) культуры Запада. Ибо эта культура, «идеологизируемая» с помощью идеалистической метафизики (апеллирующей в свою очередь к религиозным абсолютам), занималась ничем иным, как принесением в жертву *бедной* «физической экзистенции» в *высших интересах* [15],— т. е. в интересах Истины, Добра и Красоты, не имеющих, по Адорно, никакого отношения к «вот этой» конкретной индивидуальности, кроме угнетательски-эксплуататорского (подобно любой всеобщности — все равно материальная ли она или духовно-идеальная).

А коль скоро подобное, согласно адорновской логике, заклание физической экзистенции удается осуществить в отношении индивидов, последних тем более можно убедить в необходимости принести в жертву — на алтарь «высших ценностей»— целые народы и расы, а потому западная культура не могла не стать носительницей гибели для представителей иных культур,— таков общий вывод, к которому автор «Негативной диалектики» ведет своего читателя.

Еще в 1950 г., сразу же после возвращения из эмиграции, Адорно со всей категоричностью заявил о *бессмысленности, вредности и пагубности* идеи восстановления западной культуры (!), разгромленной национал-социалистами в Германии. «Перед лицом культурного ренессанса современной Германии», рассуждает франкфуртский философ в одной из первых статей этого периода, вспоминается вопрос, заданный еще ницшевским Заратустрой: «неужели смерть бога осталась неизвестной»? — неужели немцы не пришли еще к убеждению в том, что «культура в традиционном смысле — мертва», что она представляет собой безжизненную сумму «образовательных благ», упорядоченных и каталогизированных в целях их более удобной доставки «потребителю» и отданных в распоряжение рынка «сбыта» [16].

В общем выходит, что нацисты, уничтожавшие культуру, только приводили в исполнение приговор, уже вынесенный ей историей. Это и было, по Адорно, засвидетельствовано тем, что культура не выдержала варварского натиска гитлеровцев. И, следовательно, пытаться реставрировать, восстанавливать из руин, воскрешать из мертвых «казненную» культуру — это значит тщетно пытаться изменить исторический приговор, не подлежащий обжалованию.

«Кто хотел бы сегодня ссылаться на вечные ценности культуры,— категорически утверждает франкфуртский теоретик,— тот оказался бы перед лицом опасности сделать из культуры новый род «крови и почвы» [17],— иначе говоря, уподобился бы национал-социалистам (!). Сам же Адорно больше склонен относиться к культуре, пережившей день своих официальных похорон (все равно— считать ли им день, когда

---

[14] Разработанная совместно с Хоркхаймером, она была положена в основу труда «Авторитарная личность», созданного под руководством Адорно. Ср. также: Th. W. A d o r n o. Erziehung zur Mündigkeit. Frankfurt a/M., 1976.

[15] Th. W. A d o r n o. Negative Dialektik. Frankfurt a/M., 1966, S. 357.

[16] «Auferstehung Kultur in Deutschland».— Th. W. A d o r n o. Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt a/M., 1968, S. 23.

[17] Там же, стр. 24.

Ницше произнес свое «бог умер», или день, когда запылали печи Освенцима), в соответствии с ницшеанским принципом «толкни падающего». Поэтому ему импонирует безоговорочное отрицание культуры, которое после первой мировой войны якобы утвердил экспрессионизм, считавший ее силой, абсолютно враждебной человеку, и предпринявший, по выражению Адорно, «грандиозную» попытку «сбить» с сознания индивида «все цепи конвенций и овеществления», чтобы помочь ему прийти к «чистому выражению» своего «я». Адорно сожалеет, что в Западной Германии первого пятилетия после второй мировой войны нет «ничего, что можно было бы сравнить с силой и непоколебимостью этого (экспрессионистского.— *Ю. Д.*) стремления» [18].

Дух и его единственно живое проявление в XX столетии — авангардистское искусство (искусство универсального отрицания) — должны повернуться *против культуры* «в традиционном смысле», ибо вся она стала «идеалистической», т. е. «ложной», а значит — «идеологичной». А тем самым дух должен повернуть и против самого себя: он должен «перечеркнуть» себя, разоблачив всю «иллюзорность» своего дистанцирования от природы, весь «идеологизм» своих притязаний на какое бы то ни было самостоятельное значение.

Адорно — уже в «Негативной диалектике»— утверждает, что культура, «реставрировавшая» себя после второй мировой войны, едва-едва залечившая тягчайшие раны, нанесенные ей европейским фашизмом и национал-социализмом, «целиком стала идеологией»— в смысле «лживого», «извращенного» и «превращенного» сознания. Тем самым замкнулся круг ее существования, которое с самого начала было отмечено печатью двусмысленности и неистинности: культура стала в действительности тем, чем изначально была в возможности, в потенции — слугою воли к власти, с неизбежностью воспроизводящей эксплуатацию человека человеком. Причем если сперва — и очень долгое время — культура Запада осуществляла эту функцию, так сказать, «бессознательно» и невольно, будучи абсолютно уверенной в своем праве на обособленное существование, то после ницшевского «бог умер» она не обладает уже этой верой, а потому совершенно сознательно служит порядку вещей, который в свою очередь заинтересован в этом ее неистинном существовании и всячески поддерживает ее, используя в своих корыстных целях, в целях «самосохранения». Не признавать этого факта могут либо заведомые глупцы, либо отъявленные мерзавцы, либо, наконец, люди, оказавшиеся под магическим влиянием массовой «индустрии культуры» — того, чем культура «в традиционном смысле» неизбежно должна была стать после своего превращения в «идеологию» и даже «пропаганду» — технику сознательного манипулирования бессознательным [19]. Отсюда чрезвычайно большое место, которое занимает в рассуждениях Адорно, как и всех других ведущих теоретиков франкфуртской школы, проблема «культурной индустрии», «индустрии сознания».

Круг вопросов, которые франкфуртцы связывали с названной проблемой, был очерчен Хоркхаймером вместе с Адорно опять-таки уже в «Диалетике просвещения» [20].

Если уже культура «в традиционном смысле» вызывала у франкфуртцев к себе отношение либо подозрительное (культура прошлого), либо открыто неприязненное (современная культура Запада, слившаяся с идеалистической метафизикой) [21], то «культурная индустрия» способна вы-

---

[18] Там же, стр. 26.

[19] Th. W. A d o r n o. Die Freudische Theorie und die Struktur der faschistischer Propaganda.— Th. W. A d o r n o. Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt a/M., 1968, S. 128.

[20] Одним из первых набросков концепции «индустрии культуры» — как она предстала в этой книге — можно считать статью Хоркхаймера «Новое искусство и массовая культура», опубликованную в 1941 г. (M. H o r k h e i m e r. Kritische Theorie. Bd. II. Frankfurt a/M., 1968).

[21] Th. W. A d o r n o. Negative Dialektik, S. 357.

звать у них лишь яростные негодующие филиппики, сравнимые с инвективами библейских пророков по адресу общества, «лежащего во зле».

«Индустрия культуры» представляется Хоркхаймеру и Адорно не просто заменой древней мифологии, средневековой религии или «культурной метафизики» Нового времени; дело в том, что в ней не только до конца осознается (и, так сказать, «рационализируется») идеологически-легитимирующая функция всех этих исторически исчерпанных форм духовного пособничества угнетению и воле к власти, но, более того, культурная «идеология» сплавляется с самой современной технологией, целиком превращаясь в научно выверенное средство манипуляции сознанием и поведением масс.

Эту свою функцию, если верить франкфуртским теоретикам, «индустрия сознания» выполняет тем более легко, что ее продукция — продукция кино, радио, печати и т. д.— находится в полном соответствии со всем предметным миром, со всем миром человеческих взаимоотношений, созданным «буржуазной цивилизацией». Ведь этот мир, так же как и «идеологический мир», создаваемый в лоне «индустрии культуры», творится одним и тем же «техническим разумом» («технической рациональностью»), возникшим в итоге отделения духа от природы, мышления от физического труда, сознания от его телесного субстрата. Поскольку же, как утверждают авторы «Диалектики просвещения», «технологическая рациональность есть рациональность *самого* господства» [22], постольку и в реальном мире, и в мире идеологическом, которые в одинаковой степени творятся по мерке этой (буржуазной — потому что технической, и технической — потому что буржуазной) рациональности, господствует один и тот же принцип, один и тот же закон: закон эксплуатации и угнетения [23].

Вот почему «идеология», так сказать, «поставленная на поток», создаваемая промышленным способом, не нуждается в том, чтобы искажать фактическую действительность «позднебуржуазного мира». Наоборот, она должна лишь точнее копировать ее, «удостоверяя» ее этими своими копиями, «удваивая» ее, т. е. приращивая к извращенному и искаженному миру «фактичности» в точности соответствующий ему идеальный образ. Так предметное окружение и духовно-культурная среда каждого индивида оказываются замкнутыми в одном и том же измерении, в рамках одного и того же горизонта, за пределы которого не предполагается выхода: во всяком случае задача «индустрии сознания» как раз в том и заключается, чтобы доказать человеку, что такого выхода нет. И это достигается путем «коррумпирования» человеческой способности воображения, которая одна могла бы вывести человека в мир «второго измерения» — «мир иного», или Утопии.

Согласно Хоркхаймеру и Адорно, «культурная индустрия» воспроизводит свою продукцию как систему взаимодополняющих «духовных благ», несущих один и тот же общий штамп: клеймо насквозь извращенной действительности, которая, как скажет впоследствии Маркузе, *сама стала идеологией* [24]. «Бросающееся в глаза единство микрокосмоса (индивидуального сознания.— *Ю. Д.*) и макрокосмоса (предметно-человеческого окружения людей.— *Ю. Д.*) демонстрирует людям единство их культуры: ложное тождество всеобщего и особенного» [25]. Тождество всеобщего и особенного, т. е. превращение постулатов и требований «позднекапиталистического общества» во внутренний закон поведения индивидов, навязывается людям внешним и насильственным образом.

Однако насилие это настолько повседневно, привычно, а главное — всеохватывающе, что оно уже и не ощущается как насилие, принимая

---

[22] M. Horkheimer und Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung, S. 120.
[23] Ср.: Th. W. Adorno. Resumé über Kulturindustrie.— Th. W. Adorno. Ohne Leitbild. Parva Aesthetika. Frankfurt a/M., 1968.
[24] «Die erschreckende Zivilisation. Salzburger Humanismusgespräche». Wien — Frankfurt — Zürich, 1970, S. 239.
[25] M. Horkheimer und Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung, S. 128



Титульный лист студенческого журнала «Конкрет», 1967, № 8

форму нерефлектированного внутренного побуждения. Так осуществляется манипуляция людьми: людям навязывается определенный тип поведения, он становится привычкой и «естественным» влечением, а затем, апеллируя к этому — искусственно вызванному!— «влечению», «культурная индустрия» увековечивает его, создавая соответствующую ему продукцию — «объективацию», «опредмечивание» этого (изначально ложного и извращенного) влечения. Продукт «индустрии сознания», предписывающий индивиду соответствующую (все более и более однозначную) реакцию, создает соответствующий себе тип потребителя.

Но таким образом, согласно концепции «Диалектики просвещения», и здесь все приходит «на круги своя»: «индустрия культуры» ликвидирует принцип, на котором покоилась вся западная культура. Она ликвидирует principium individuationis, да и саму индивидуальность: каждый индивид должен показать на деле, что он целиком и без остатка отождествляет себя с той самой властью, которая бьет и калечит его. Некогда именно противостояние обществу «составляло субстанцию индивида» [26]; теперь это противостояние исчезло, а тем самым исчез и сам индивид как носитель субстанциального начала.

Таким образом, «индустрия культуры» срубила последний сук, на котором висела культура, по крайней мере ее обветшалые остатки; теперь «культурная деятельность» покоится только на одном: на воле к самосохранению капиталистического общества, давно и безнадежно изжившего себя. Она становится «последним оплотом буржуазии» [27].

4

Следует, однако, отметить, что франкфуртский «неомарксизм» не был единственным вариантом «новой левой» идеологии, оказывающей свое влияние на художественную литературу (и искусство) ФРГ. За это влияние франкфуртцам приходилось воевать с другими «неомарксистами» в литературе — будь то апеллировавшие к Г. Лукачу, как, например, Рольф Хоххут, или иным, антиадорновским, образом толковавшие Вальтера Беньямина, как это делал Г. М. Энценсбергер. Наконец, немалое сопротивление франкфуртский неомарксизм встречал со стороны писателей и критиков, находившихся под влиянием сартровской концепции «ангажированной» литературы,— обстоятельство, побудившее Адорно специально выступить против этой концепции.

Работа, в которой Адорно подверг критике сартровское понимание литературы, была опубликована в 1962 г.[28] и называлась «К диалектике ангажемента» («Zur Dialektik des Engagementen»). Она представляет

---

[26] M. Horkheimer und Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung, S. 162, 163.

[27] Ср.: H. M. Enzensberger. Einzelheiten I. Bewusstsein-Industrie. Frankfurt a/M., 1965.

[28] «Die neue Rundschau», 73, 1962, Heft 1 (ср.: Th. W. Adorno. Engagement.— «Noten zur Literatur III». Frankfurt a/M., 1965).

специальный интерес, так как в ней франкфуртский «неомарксизм» бросает вызов Сартру, который сам в это время находился в процессе перехода от экзистенциализма к «неомарксизму», причем бросает вызов как раз по вопросу о литературе, ее сущности и социальной функции.

Адорно обвиняет Сартра в том, что, говоря о литературе, он не умеет различить двух вещей: того, что хочет от своего собственного произведения сам художник (субъективный аспект), и того, что реально получает выражение в произведении (объективный аспект). Между тем в таком различении и связанном с ним четком определении позиции заключается, по Адорно, вся суть дела. И если посмотреть на сартровскую концепцию с этой точки зрения, то станет очевидным: размышляя о литературе, художественном творчестве вообще, Сартр имеет в виду, как правило, именно субъективный аспект и явно недооценивает объективный. Ибо для него произведение искусства и литературы — это выражение осознанного намерения его автора и прежде всего намерения политического. Такая позиция представляется Адорно субъективистской.

Как мы уже видели, в противоположность Сартру франкфуртский мыслитель исходит из того, что в условиях «позднекапиталистического общества» *субъект, субъективность вообще утратили свою историческую силу.* Применительно к литературе и искусству это означает, что потерпел поражение также и творческий субъект (художник), равно как и воспринимающий субъект (публика как совокупность инициативных и самосознающих индивидов). А раз это так, то в силу адорновской логики собственные осознанные намерения писателя (художника), а также осмысленное постижение их воспринимающим индивидом утрачивают свое прежнее истинное значение: они должны быть отнесены по ведомству *неистинного* сознания, т. е. «идеологии».

С этого момента традиционная апелляция к свободному и сознательному акту художника, стремление рассматривать его произведение как выражение этой свободы и сознательности приобретают, по Адорно, «культурно-консервативный» смысл, ибо накладывают на новейшие тенденции искусства представления, отражающие историческую эпоху, ушедшую в прошлое. Теперь становится особенно важным то, что и всегда было существенным для искусства, хотя не играло столь значительной роли, как в наш век: *не осознанное самим художником объективное содержание произведения.* Важно не то, каковы намерения художника, а то, что получает реальное выражение в произведении независимо от его воли и желания, выплескиваясь из глубин «бессознательного», то, что выражает объективную ситуацию творца художественного произведения, а не индивидуалистически-личностную «рефлексию» по этому поводу.

«Радикальный» (в противоположность «консервативному» сартровскому) подход Адорно постулирует, что, во-первых, произведение выражает вне- и безличностное устремление художника, его вне- и бессознательный порыв, и все это должно воздействовать на соответствующие — доличностные и предсознательные структуры воспринимающих индивидов; там, где общаются друг с другом не сознание и сознание, а две бессознательные и, следовательно, анонимные структуры,— лишь там реализуется истинная, а не идеологическая связь произведения искусства и лиц, его воспринимающих; а, во-вторых, в этом смысле только и можно говорить о том, что в искусстве получает выражение некая объективная тенденция: тенденция, суть которой заключается в «падении» личности и индивидуальности, перестающей быть активным и сознательным носителем общественного содержания.

Отсюда непонятность произведений новейшего искусства, на которые ориентируется Адорно. Ведь они и не предполагают никакого понимания со стороны воспринимающих. Возникая в бессознательной сфере художника, выплескиваясь из нее, как брызги из кипящего котла, они рассчитаны на воздействие на «подкорку» читателя или зрителя. И это воздействие вызывает у них ужас, напоминая о том, что кошмарное чувство, внушаемое произведениями новейшей литературы и искусства,— не что

иное, как картина их собственного кошмарного состояния, вернее, даже не картина, а документальная запись его. Сам факт существования абсолютно непонятного, замкнутого на себе (автономного) произведения искусства уже вызывает шок воспринимающего. И значение этой совершенной непонятности искусства (области, которая всегда была доменом прекрасного), равно как и шока, ею вызываемого, только одно: красота закрыла свой лик перед ужасами мира сего, она отвернулась от него,— а это не может не вызвать ответного чувства ужаса, хотя поначалу кажется, что исток этого ужаса лишь в кошмарной бессмыслице произведения.

Чувствуя, однако, что вывод о «конце» индивида в современную эпоху ставит под вопрос возможность существования всякого искусства, в том числе и авангардистского [29], Адорно развивает, в противоположность Сартру, концепцию искусства (и литературы), балансирующего «на грани» самоотрицания. Корректируя собственное высказывание, отражавшее его умонастроение первых послевоенных лет,— о том, что писать стихи после Освенцима — это варварство (где, по сути дела, уже был заключен вывод о «конце» искусства), франкфуртский мыслитель рассуждает следующим образом. Это высказывание, говорит Адорно, выразило в негативной форме тот же самый импульс, что одушевляет сартровское литературно-художественное творчество: после второй мировой войны и гитлеровских лагерей смерти литература и искусство не могут уже жить так, как будто ничего не случилось; более того, самим фактом своего «простого существования» они как бы удостоверяют, оправдывают кошмарную бесчеловечность цивилизации, способной удушить в газовых камерах миллионы людей. Но прав был в свое время поэт и публицист Г. М. Энценсбергер, который, возражая против этого высказывания, делал вывод о том, что поэзия все-таки должна сохраниться и перед лицом всех этих кошмаров, изменив, однако, форму своего существования таким образом, чтобы ее «простое бытие» не могло бы расцениваться как согласие с ними.

Развивая эту мысль, Адорно делает вывод о парадоксальности нынешнего существования литературы (искусства), которая, с одной стороны, не может, не имеет морального права существовать, а с другой — не может не существовать, так как на это она также не имеет права. Разрешением этого парадокса, по мысли франкфуртского философа, и должно быть экстравагантное существование литературы (искусства) — в форме самоотрицания, саморазоблачения, самодеструкции и т. д., ибо только так оно может «моделировать» реальное состояние современного человека и человечества. «Чрезмерное» в реальной жизни, оборачивающееся убийством миллионов ни в чем не повинных людей, не должно быть забыто. Страдание, которое оно вызывает у каждого, требует искусства, так как ничто, кроме него, не может его выразить (тем более что страдание это выше меры человеческого понимания и не может быть постигнуто понятийным способом), заклясть, «запретить»; едва ли где еще обретает страдание свой собственный голос, поскольку боль — непередаваема, она лишь может явить себя в крике, напомнив любому, услышавшему его, о собственной боли. Вот почему искусство, просто-напросто покончившее с собой, устранившее себя перед лицом кошмаров Освенцима и Дахау, совершило бы моральное преступление: оно способствовало бы забвению того, что не может и не должно быть забыто.

Однако этот парадокс невозможного существования или осуществленной невозможности искусства дает знать о себе постоянно, в каждом произведении, в каждом жесте художника. Искусство, посвятившее себя напоминанию о кошмарности человеческого бытия в нашем веке, получает ужасающую силу: силу кошмарного факта, выплеска предельного страдания, крика, вопля ужаса,— ибо ничем другим оно не может (и не хочет)

---

[29] Обстоятельство, на которое обратил внимание Рольф Хоххут, увидевший в Адорно апологета «конца» театра (и соответственно драматургии).

быть. Но все это искусство может явить лишь в своей собственной — эстетической! — сфере: вне ее оно уже перестало бы оставаться искусством, превратилось бы в нечто иное. И уже одно это обстоятельство вызывает постоянную опасность того, что кошмарный факт превратится в образ этого факта, выплеск предельного страдания — в картину этого выплеска, вопль ужаса — в изображение этого вопля. Иными словами, при всем нежелании новейшего (авангардистского) искусства создавать художественные произведения, оставаясь лишь «чистым документом» ужасающего в человеческой жизни, оно не может противостоять восприятию этих «документов» публикой как произведений искусства. То, что возникло как жест неприятия этого мира, независимо от воли и желания самого художника, принимает форму художественного произведения, и в таком виде идет на «корм» тому самому миру, который погубил искусство, превратив его в чистый вопль, крик ужаса (вспомним «Крик» экспрессиониста Мунка). Страдание, которое художник хочет бросить в лицо мира, являющегося его виновником, обнаруживает парадоксальную возможность приобрести (в восприятии публики) диаметрально противоположные черты, доставляя эстетическое наслаждение.



Эрих Куби выступает на митинге протеста в связи с убийством студента Бенно Онезорга.

Фотография, 1967

Отсюда необходимость постоянной «бдительности» художника-авангардиста: он должен вновь и вновь разламывать форму произведения искусства — с тем, чтобы являемый им ужас человеческого бытия не приобрел эстетического характера, характера вещи, доставляющей удовольствие при ее созерцании. Художник-авангардист вынужден постоянно преодолевать вновь и вновь возникающую «эстетическую дистанцию» между искусством и жизнью, однако делать это так, чтобы искусство все-таки сохранялось, хотя и взятое «в момент» падения, аннигиляции — вместе с человеком, о гибели которого оно повествует. В противном случае невыразимый ужас, который пытаются «манифестировать» авангардистские художники, неизбежно превратится в «культурное благо», т. е. в продукт культурного гешефта, предназначенного для распродажи оптом и в розницу. А это значит, что искусство не выдержало своей бескомпромиссной позиции, приняло участие в «игре с культурой» — по правилам, предложенным этой последней.

Вот почему, согласно Адорно, искусство, художественное произведение, выдерживающее принцип «бескомпромиссной автономии», «замыкания на себя» и полного разрыва всех связей с публикой,— только оно может избежать приспособления к рынку культуры; и в качестве такового оно, даже независимо от воли и желания художника, становится нападением на культуру, на защищаемый ею тип цивилизации. И, таким образом, как раз разрыв с миром становится для «автономного» произведения искусства формой связи с ним, а «шок непонятного», вызываемый им у публики,— способом его адекватного постижения ею: правильного понимания его «немыслимости», «инфернальности», «не-от-мира-сегошности». Ведь истинное искусство, рассуждает франкфуртский социальный мыслитель, действительно «не от этого мира», не от его культуры: оно

есть радикальнейшее отрицание того и другого, отрицание, инструментом которого оказывается именно свидетельство кошмарности человеческого существования в этом мире и в этой культуре. Но в форме такого — бескомпромиссного и безнадежного — отрицания как раз и осуществляется связь с этим миром; и связь эта «рефлектируется вовнутрь» произведения, становится законом его автономной формы [30].

Тем самым складывается парадоксальная ситуация. Произведения, настаивающие на своей полнейшей автономии, не желающие иметь ничего общего с существующей действительностью, оказываются в определенном отношении в связи с нею: в единственно возможной, по Адорно, связи отрицания, отвержения этой действительности. А поскольку связь эта входит в структуру самого произведения, раскалывая его изнутри и превращая его одновременно в нечто большее, чем искусство, и нечто меньшее, чем оно, постольку такое («немыслимое») произведение оказывается связанным с действительностью и внутренним образом: своей конструкцией формы, способом собственного структурирования, воспроизводящего отношение искусства, а следовательно, и художника, человека, к миру «позднекапиталистической» цивилизации. Фантазия художника-авангардиста не есть, стало быть, «творение из ничего»; согласно Адорно, автономные произведения, противостоящие действительности на эмпирическом уровне, оказываются более послушными ее внутреннему закону, чем, скажем, произведения сартровского типа. Что же касается этого внутреннего закона, то «послушание» ему неизбежно должно найти свое отражение в абстрактности «автономного» произведения, ибо всякий закон — абстрактен. Отсюда безóбразность «автономных» художественных произведений, отражающих безобрáзность мира, полностью разрывающего сущность человека и его эмпирическое существование: последнее подчас может иметь вполне благообразный вид, сущность же — никогда; индивид, личность существует в современном обществе как пустая оболочка самого себя, внутреннее же ее содержание мертвенно и пусто, оно напоминает «пустынную землю» Элиота.

Решающим, как видим (и как это снова и снова подчеркивает сам Адорно), является постулат франкфуртского мыслителя, согласно которому субъект не играет больше никакой — не то, чтобы исторической, но просто сколько-нибудь самостоятельной — роли. Беккетовское «Esse homo» есть, согласно Адорно, единственно адекватное воссоздание того, чем стал сегодня человек. Причем эта истина, являемая произведениями Кафки, Беккета и др., оказывает гораздо большее воздействие на существующую действительность, нежели те политические лозунги, которые содержатся в «ангажированных» произведениях Сартра (с ним в рассматриваемом аспекте Адорно сближает и Брехта).

Нетрудно заметить одну существенную особенность адорновской полемики с Сартром. По форме она выглядит так, что экзистенциально-онтологической конструкции Сартра, лежащей в подтексте сартровской концепции ангажированной литературы, Адорно противополагает описание фактического состояния дел — реального положения человека в условиях государственно-монополистического капитализма. Однако это лишь первое и достаточно поверхностное впечатление; более внимательный анализ адорновских ходов мысли (на фоне всей совокупности работ Адорно 50—60-х годов) приводит нас к заключению, что в основе такого «описания» лежит определенная концепция человека,— факт, констатация которого заставляет подозревать, что мы имеем дело не столько с описанием, сколько с субъективно пристрастным истолкованием определенной группы явлений. В целом же об этой концепции можно сказать, что она имеет определенно выраженный «фрейдо-марксистский» характер, т. е. тяготеет к фрейдистскому «мифу» о человеке, его сущности и месте в кос-

[30] Этот ход мысли заключает основной «модус» перехода от академизированного авангардизма, тяготевшего к теории «искусства для искусства», к неоавангардизму, осознающему себя в качестве орудия борьбы против «позднекапиталистического» истеблишмента.

мосе, истолкованному, однако, с помощью (достаточно произвольно выбранных) марксистских понятий.

Что же касается «неомарксистских» концепций вообще, то они сыграли свою немаловажную роль (в конечном счете негативного свойства) в идеологическом осознании таких тенденций западногерманской литературы, стимулированных «движением протеста», как: ее политизация и социологизация; сочетание в ее сфере секса и политики; ее выход за свои собственные границы и стремление связать себя с иными областями художественной культуры; ее тяготение к активной ассимиляции внехудожественных реалий (что ошибочно принимается за «растворение» литературы в «жизни», в «политике» и т. д.); усиление «антикультурных» устремлений в рамках модернистского течения в литературе, происшедшее в связи с переходом авангардизма в новую фазу (в известном смысле возвращающую его к своим истокам) — неоавангардизм. По этой причине в 60-х годах многие деятели литературы, не имевшие реальной связи с «новыми левыми» как политическим движением и очень плохо представлявшие себе его социально-политические интенции, тем не менее были склонны идентифицировать себя с ним, усваивая соответствующую («неомарксистскую») фразеологию и манеру поведения, что, естественно, так или иначе сказывалось и в их творчестве.

5

Западногерманская литература второй половины 60-х — начала 70-х годов оказалась весьма восприимчивой к идеям «новых левых». Их проникновение в литературу походило на стихию, внезапно нахлынувшую и разом поглотившую литературный процесс. Невозможно сказать, «кто начал», и наивны попытки указать на явление, факт или даже лицо, «открывшее» новый литературный этап (нередко таким лицом считают Петера Хандке, а «историческим» прологом бурных литературных событий, последовавших на гребне «культурной революции»,— его скандальное выступление на очередном выездном заседании «группы 47» в 1966 г. в американском городе Принстоне) [31].

С бóльшим основанием можно говорить о том, что спонтанный общественно-политический взрыв, прокатившийся по индустриальным капиталистическим странам Европы, был исторически обусловлен и подготовлен самим ходом развития «потребительского общества». Взрыв был такой силы, что не мог не всколыхнуть и литературу, в которой на некоторое время произошла значительная «перетряска» ценностей. Она не только во многом формировала творчество вступавших в литературу молодых писателей, но оказала заметное влияние на уже сложившихся мастеров «старой школы», в той или иной степени сочувствовавших леворадикальному движению (Бёлль, Фриш) или применявшихся к его языку (Грасс).

Эстетика «новых левых» сводилась к отрицанию традиционного реалистического искусства и литературы как «буржуазного обмана». Искусство, по словам Г. Маркузе, «очищает и растворяет то, что непримиримо, несправедливо, бессмысленно в жизни. Поэтому истинные художники нашего времени направляют свой бунт против существования искусства вообще» [32]. Революция, по уверениям Г. Маркузе, должна быть «чувственной», она должна быть и «революцией восприятия». Иными словами, новый мир нуждается в культуре, которая должна быть не сублимацией, как прежняя, «буржуазная», а такой, которая способствовала бы освобождению личности от пут общественных предрассудков и вела бы к «десублимации».

---

[31] См., напр.: P. L a e m m l e. Von der Aussenwelt zur Innewelt.— In: Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre. Hrsg. von H. L. Arnold. München, 1974, S. 147—170.

[32] «Neues Forum», 1967, N 167/168, S. 864.



Эрих Фрид выступает 21 мая 1977 г. на студенческом митинге во Франкфурте-на-Майне

Отрицание прежней литературы под флагом «новых левых» осуществлялось на практике по двум направлениям: прямая политическая агитация, ставящая своей целью освоение конкретной общественно-политической и экономическо-бытовой реальности и воздействие на нее [33], и предельная субъективизация в рамках формального эксперимента, декларирующего себя как «антиискусство». Где-то между этими тенденциями, в виде своеобразного моста между ними, помещалась сплотившаяся вокруг Дитера Веллерсхофа «кельнская школа», иногда называемая также «кельнской школой нового реализма»,— ее задачей оставалось постижение реальности, но через расширение личного опыта, через возможно более широкий спектр чувственных ощущений.

В то же время западногерманская литература этих лет заполнилась программными заявлениями в духе анархистского бунта против любых, в том числе и пролетарских, традиций. Дружный хор леваков разных мастей провозгласил смерть литературы. «Литература как таковая полностью элиминирована, осталось лишь одно воспоминание о том, что она была» [34] — это высказывание Петера О. Хотьевитца отнюдь не единичная реплика.

На смену умершей беллетристике, по мнению П. О. Хотьевитца, пришли кино и телевидение. Однако и эти средства массовой информации не совершенны, поскольку не позволяют преодолеть субъективность восприятия, прорваться к «сверх я». Поэтому кино и телевидение — лишь переходная ступень к более высокому уровню коммуникации, к царству «сверх я», где литература исчезнет за ненадобностью. Пока же она может с успехом выполнять подсобные, информационные и просветительские функции. В связи с этим важнейшим жанром литературы на современном этапе становится публицистика.

Благодаря усилиям «новых левых» публицистика действительно испытывает в эти годы необычайное оживление. Западногерманские жур-

---

[33] Пролетарско-революционным и социалистическим тенденциям в западногерманской литературе посвящена в настоящем томе особая глава.

[34] «Akzente», 1968, N 5, S. 412.

налы множатся и пухнут, заполняясь всевозможными дискуссиями — в том числе о назначении литературы, о необходимости ее в современном обществе. В предыдущие два десятилетия такие дискуссии показались бы праздными, поскольку необходимость литературы в развитом современном обществе не подвергалась сомнению. Теперь же дискуссии о литературе грозили вытеснить саму литературу. Полемические статьи и эссе стали зубастее, острее, непосредственнее, темпераментнее — на них действительно лежал живой отпечаток злободневной публицистичности. Причем печатались они не только в сугубо авангардистских журналах («Акценте», «Курсбух», «Конкрет» и др.), но и во вполне респектабельных периодических изданиях с устоявшимся академическим реноме («Ди нойе рундшау», «Нойе дойче хефте» и др.).

Экстремистское литературное ядро «новых левых» сгруппировалось вокруг нерегулярного журнала «Курсбух», издаваемого известным поэтом Гансом Магнусом Энценсбергером. В значительной степени отойдя от поэзии, Энценсбергер посвятил себя в эти годы почти исключительно публицистике, которая зиждилась на архилевацкой платформе, построенной из модных и довольно разношерстных лозунгов.

Разношерстными были и материалы, публиковавшиеся в эти годы на страницах журнала, где соседствовали стихи Мао Цзе-дуна, речи Че Гевары и тексты Беккета. Постоянно публиковались статьи о проблемах и нуждах первых в ФРГ жилищных коммун, о «сексуальной революции», об «электронике и классовой борьбе», о «производстве сознания» и проблемах демократии и т. д. Рекламировались и частично печатались произведения Прудона, Бакунина, Бернштейна, Троцкого, а также сочинения Г. Маркузе и других идеологов «новых левых».

Тема литературы и искусства была поставлена журналом в пятнадцатой книжке за 1968 г. В программной, стержневой статье этого номера, принадлежащей перу Карла Маркуса Михеля и озаглавленной «Венок для литературы», ставился вопрос о том, зачем нужна «высокая поэзия» в нашу революционную эпоху, когда мир переходит наконец к перестройке собственных основ. Ссылаясь на Фрейда, Михель уверяет, что в прошлом стихи, драмы, романы были лишь сублимированным исходом сексуальной энергии для юнцов, как, скажем, рукоделие для девиц; ныне же, в век сексуальной революции, они стали анахронизмом.

Художественную литературу К. М. Михель помещает на одну доску с магией, мифом, религией, называя ее «социальной замазкой». В полном согласии с «новыми левыми» он всю традиционную литературу квалифицирует как буржуазную.

Захватившее ФРГ движение «новых левых» К. М. Михель выводит не только из политико-экономической ситуации ФРГ в настоящее время, не только из специфических особенностей капитализма как особого «состояния мира и души», говоря кафковскими словами, но и из банкротства общественно безобидной, по его мнению, литературно-критической интеллигенции, из банкротства «группы 47», которая, как он выразился, к концу 60-х годов превратилась даже «не в бумажного тигра, а в комнатную собачку» [35].

Характерный образчик художественной деятельности группы, связанной с Энценсбергером, представляла собой довольно популярная программа известного западногерманского кабаретиста Вольфганга Нейса «Пестрый вечер для революционеров», в которой сам Энценсбергер принимал деятельное — редакторское и авторское — участие.

Книжка, содержащая тексты этой программы, похожа на сборник частушек на самые различные темы, в основном политические. Ее задача — «революционизация буржуазного индивидуума». Здесь среди хаотично расположенных газетных заголовков мелькают имена Маркузе и лидера бунтовавших студентов Руди Дучке, противостоящие именам Шпрингера и Кизингера; по тому же принципу антитезы RIAS рифмуется с Gueril-

---

[35] «Kursbuch», 1968, N 15, S. 176.

las, «маоистский» — с «мазохистский». Здесь прославляются «красные книжечки из Пекина» и «генеральский заговор 20 июля», а рядом возвещается, что «наступает троцкистская эра» [36]. Не без известной ловкости и с непременным налетом скабрезности нанизанные друг на друга однотипные слова (Wer bei Ruth ruht, ruht gut) сменяются тенденциозно подобранными газетными шапками, за которыми следуют демагогические комментарии, обвиняющие социалистические государства в «обуржуазивании».

Подобная же в основном программа была характерна также для многочисленных в эти годы уличных балаганных представлений и «художественно» оформленных манифестаций бунтующей молодежи. В них в полной мере нашел отражение культ чувственного экстаза, провозглашаемого «новыми левыми». В согласии с этим культом на передний план выдвигались такие конкретно-чувственные формы искусства, точнее, антиискусства, как поп-музыка или хэппенинг. В рамках движения «новых левых» хэппенинг, этот «театр действия» или «коллаж ситуаций», возникший в США в конце 50-х годов и представлявший собой хаотическое соединение поп-арта, танца, акробатики, «шумовой» или конкретной музыки, механических и световых эффектов, претерпел существенные изменения. Он утратил те минимальные жанровые признаки, которыми в первоначальном виде еще обладал, так что хэппенингами к концу 60-х годов стали называть любой совершенный в публичной обстановке эксцентричный поступок, содержащий протест или вызов.

По определению известного австрийского публициста Гюнтера Андерса, «хэппенинг — это акт, смысл которого состоит в том, чтобы своей бессмысленностью вскрыть и подчеркнуть бессмысленные или смешные стороны действительности» [37]. Хэппенинг так же неоднороден, как и все акции, возникшие в русле молодежного движения конца 60-х годов. Молодежь, разыгрывавшая хэппенинги прямо на улицах или в местах скопления людей — в театре, кино, на стадионах, в парках, в залах заседаний, нередко «гуманизировала» их содержание, призывая — с помощью надписей, сонгов, плакатов, рупоров и т. д.— бороться с войной во Вьетнаме, с фашистским режимом в Греции, выступать против чрезвычайных законов в ФРГ, срывать неонацистские сходки и сборища. В то же время в хэппенингах порой находили выражение всевозможные порывы и извращения на грани сексуальной патологии и элементарного хулиганства, которые ярко подчеркивали уродливые стороны того «стихийного самоизъявления» личности, к которому призывали «новые левые».

Нередко эпатирующе хэппенинговый характер носило и литературное творчество «новых левых». Упоминавшийся уже Петер О. Хотьевитц (Chotjewitz, 1937) в соответствии со своей программой старался начинить публицистическим зарядом свои экстравагантные тексты-коллажи. Таков, например, его «стереотекст» «О жизни и учебе» («Vom Leben und Lernen», 1968). Существующая система образования была одним из главных объектов атаки «новых левых», ядро которых составляли студенты. В частности, бóльшая часть хэппенингов била именно по этой мишени и разыгрывалась прямо в аудиториях. Насмешками и издевательствами над академическими гуманитарными традициями полнится и «стереотекст» Хотьевитца, представляющий собой самое хаотическое соединение развернутого эссе на эту «антиобразовательную» тему, «начатков романа», как названы подготовительные материалы к детективной истории, памфлета «Студенты не во всем виноваты», вставной штудии на тему «Сверхчеловек и паранойя» и диалогов «для трех или четырех разговаривающих групп», возникающих в связи с непрерывно происходящими за кадром убийствами. «Стереотекст» был призван оглушить и шокировать читателя наподобие поп-музыки, но, естественно, не достигал своей цели, поскольку автор совершенно игнорировал законы «вхождения» в

---

[36] W. Neuss. Asyl im Domizil. Bunter Abend für Revolutionäre. Hamburg, 1968, S. 6.
[37] «Merkur», 1969, N 252, S. 396.

материал, присущие чтению и резко отличающие его от «потребления» зримых и слышимых, «чувственных» видов искусства.

Вся эта смесь раздерганных, выпирающих, не согласованных между собою приемов нужна была Хотьевитцу, как ему казалось, для того, чтобы максимально полно выразить правду жизни. Всякий законченный сюжет, всякая внятная художественная речь, всякий вообще художественный вымысел вызывали у него, как и у всех «новых левых», глубокое недоверие из-за ложного «украшательства», сглаживания противоречий и пороков действительности. Хотьевитц строит свои тексты, как авторы произведений поп-арта, заменяющие художественное воспроизведение действительности непосредственными образцами «натуры». В романе «Остров» («Insel», 1968) он стремится запечатлеть мир берлинских кафе и забегаловок, где ежевечерне сходятся завсегдатаи: обыватели, студенты, люди неопределенных занятий, иностранные рабочие. Между фотографически — вернее, фонографически — точно воспроизведенными сценками вкраплены куски рекламы, комиксы, абсурдистские стишки, политические лозунги периода «культурной революции». Хотьевитц — монтажер по призванию, все свои произведения он строит как монтажи, коллажи разнородных в жанрово-стилистическом отношении текстов.

Такие слоганы Герберта Маркузе и других «новых левых», как «чувственность» (Sinnlichkeit), «новая чувствительность» (Neue Sensibilität), в бытовом плане находили себе параллель в «психоделических миражах», достигавшихся с помощью наркотиков, а в плане литературном — в сосредоточенности на глубинных переживаниях и ощущениях выломившейся из стандартного ряда личности, в описании «внутреннего мира» или «внутреннего мира внешнего мира внутреннего мира» («Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt», 1969), как назвал одну из своих книг австриец Петер Хандке (Peter Handke, род. в 1942 г.), один из наиболее прославившихся в эту пору певцов «новой чувствительности». Чувственность при этом не сводилась лишь к эротике, хотя «сексуальная революция» играла в движении «новых левых» большую роль и не замедлила проникнуть в театр, кино, хэппенинги, в литературу. В произведениях того же Хандке секс возникает с большей откровенностью и непринужденностью, чем в самых смелых описаниях предшественников (Арно Шмидт, Гюнтер Грасс). А своеобразным рекордсменом в этой области стал Гюнтер Зойрен (Günter Seuren, род. в 1932 г.) с его романом «Праздник каннибалов» («Das Kannibalenfest», 1968).

Чувственная интроспекция, зондирование внутреннего мира вслед за Хандке стало художественной целью целого ряда молодых писателей. Некоторые из них, как Карин Штрук (Struck, род. в 1939) (роман «Любить» — «Lieben», 1976) или Петер Шнейдер (Peter Schneider, род. в 1939 г.) (повесть «Ленц» — «Lenz», 1975), лишь к середине 70-х годов сумели постепенно освободиться от следов явного подражания своему лидеру.

«Я стремлюсь к тому, чтобы показать мою собственную реальность» — эти слова Хандке можно было бы поставить эпиграфом к роману Рольфа Дитера Бринкмана (Brinkman, 1938—1975) «Никто не знает больше» («Keiner weiss mehr», 1968). В этом автобиографическом романе отсутствует обычно присущая жанру хронологическая линия, последовательно излагающая события, имевшие место в жизни героя, она здесь совершенно размыта субъективными ощущениями и переживаниями, полностью заслоняющими реальность. Герой — студент, изучающий педагогику; проблемы семейные, интимные, профессиональные и общественные не просто занимают, но по-настоящему волнуют его; однако возникают они под пером автора не в объективированном виде, понятном постороннему лицу, читателю, а в виде недоговоренностей, намеков, промелькнувших мыслей, неясных ощущений, вступающих в причудливые и изменчивые сочетания. Не реальный мир, но его отражение в сознании героя интересует автора, причем отражение, которое в силу сугубо субъективных способов выражения его в полной мере может расшифровать только сам ав-

тор, знакомый с реалиями ассоциативного потока, свободно и «алеаторно», т. е. случайно, направляющего его прозу. Мозг героя (и автора — различия тут неустановимы) беззащитен перед наплывом хаотической реальности с ее беспорядочными смысловыми, световыми, шумовыми, осязательными проявлениями. «Дикая», неупорядоченная жизнь «обыденного» сознания, открытая и дотошно описанная еще Джойсом (Леопольд Блум в «Улиссе»), у которого она была фактом и средством социальной характеристики, становится у Бринкмана и его коллег из числа «новых левых» самоцелью, универсальным средством писательской реакции на действительность.

В согласии с эстетикой «новых левых» Бринкман выступает за грубую, дерзко чувственную, вызывающую литературу, отвергая всякую «поэтичность» (по существу — художественность) как обман. Об этом он заявил, не чураясь самых грубых вульгаризмов, в предисловиях к двум изданным им антологиям американской «подпольной» литературы 60-х годов — «Acid» (1969) и «Silverscreen» (1969). Ориентация на американские образцы «антикультуры» особенно сказалась в двух сборниках стихов Бринкмана «Летчики» («Piloten», 1969) и «Трава» («Gras», 1970), в которых он с ученической старательностью переносит на немецкую почву особенности американского рекламно-комиксного верлибра.

Неукоснительная верность «внутреннему» ощущению без универсальных смысловых связей с действительностью приводила Бринкмана и его коллег к «натурализму навыворот». Среди наиболее нашумевших произведений такого рода были романы «улучшение центральной европы» («die verbesserung von mitteleuropa», 1969) австрийца Освальда Винера (Oswald Wiener, род. в 1935 г.) и «Палитра» («Die Palette», 1968) Хуберта Фихте (Hubert Fichte, род. в 1935 г.).

Роман Винера разбит на абзацы, каждый из которых снабжен заглавием. Абзацы содержат осколки рассуждений или авторских «ви́дений» самых различных предметов из самых различных сфер жизни. «Ви́дения» эти сознательно (чтобы избежать все той же «художественной» лжи) не доведены до состояния вызревшей мысли или объективированной картины, они остаются недовыявленными в слове, промелькнувшими в авторском сознании или поставленными в нем как задача, план будущей мыслительной работы. Например, абзац, озаглавленный «Философия», гласит: «Философия — та же наука вообще: то есть ни на что не годится объяснить, почему она вообще существует, идея имеет лишь политическое значение, напечатал в 1843 году Фейербах».

Характерная для этого рода литературы художественная невнятность сочетается здесь с решительным радикализмом («идея имеет лишь политическое значение») — по этому выразительному осколку можно судить о преобладающей тенденции всей художественной продукции «новых левых».

«Палитра» Фихте напоминает «художественные» слои романа Хотьевитца «Остров»: здесь описаны обитатели Репербана, знаменитого злачного района Гамбурга, воспроизведен поток сознания и жаргон сутенеров и проституток, а уже через них — быт и нравы этого крупнейшего «дна» Европы.

В происхождении таких романов, как опыты Бринкмана, Винера, Фихте, Хотьевитца (а также близких к ним в то время Веллерсхофа, Кюна и других «кёльнцев») повинна, несмотря на формалистические ухищрения, глубоко натуралистическая тенденция: бесстрастно фиксировать данность, механически перечислять и описывать все, что попало в поле зрения. Только направлен этот фотографический объектив не вовне, как у натуралистов прошлого века, а вовнутрь, обращен к текучему содержимому собственного сознания, лишающегося привычной аморфности лишь при отрицании, обретающего решительность лишь в акте бунта против традиционной культуры.

Это соскальзывание литературы к натурализму происходило под сенью благих порывов «выйти за пределы литературы» — в жизнь, а то и вовсе

отказаться от литературы — ради жизни. В своей теоретической книге, сборнике статей «Литература и изменение» («Literatur und Veränderung», 1969) Дитер Веллерсхоф (Dieter Wellershoff, род. в 1925 г.) писал: «Язык не способен конкурировать с чувственной суггестивностью фильма, с волевым воздействием поп-музыки, эротическими призывами моды, и со временем будет все непонятнее, зачем нужно возвращаться от того, что они предлагают, к символическим фикциям литературы. Зачем читать, когда можно жить, непосредственно расходовать старые, долгое время отрицавшиеся, принудительно сублимировавшиеся инстинкты» [38]. В другом месте этой книги Веллерсхоф пишет о том, что традиционная литература «вырождается в процессе длительного самоцитирования, а ее еще не утратившая способности к критическому сознанию часть превращается в апологетирующую идеологию для группы профессионалов, лишившейся возможностей опытного постижения действительности и занимающейся только самой собой» [39]. В связи с этим Веллерсхоф полностью присоединяется к «новым левым» в их нападках на «группу 47», которая, по его словам, «являет собой наглядный пример того, как культурная индустрия переформировывает людей и учреждения, заставляя их служить себе» [40].

Дитер Веллерсхоф, долгое время выступавший как литературовед и критик, снискавший себе известность работами о Бенне и тщательно подготовленным историко-критическим изданием его сочинений, в 60-е годы, в разгар движения «новых левых», выступил и как романист. Провозглашенный им и близким к нему западноберлинским поэтом и критиком Вальтером Хёллерером курс на постижение «новой» реальности посредством расширения спектра ощущений привел к созданию целой группы последователей (Гюнтер Хербургер, Гюнтер Зойрен, Дитер Кюн, Рената Расп и др.), вошедших в западногерманскую литературу в качестве «кёльнской школы».

Поэтологические и идейные установки Веллерсхофа нашли отражение в его романах «Прекрасный день» («Ein schöner Tag», 1966) и «Граница тени» («Die Schattengrenze», 1969). Эти книги во многом сходны между собой: в них просвечивает одна и та же бунтарски-обличительная идея, они решены в сходном стилистическом ключе, в них один и тот же наделенный автобиографическими чертами герой — изгой, «аутсайдер», выломившийся из мира стандартов, человек, в борьбе с миром, вернее, в бегстве от него пытающийся найти средство утишить внутреннюю душевную боль, справиться с одиночеством и депрессией. Художественный пафос романов Веллерсхофа — в описательности, вязкой, дробной, дотошной, монотонно спокойной и сухой, бесстрастно регистрирующей как предметы внешнего мира (но, как правило, глазами героя), так и внутренние состояния и ощущения. Эта манера письма с ее выверенной ровностью и однообразием («Однообразный пейзаж» («Eine gleichmässige Landschaft», 1964) — так назвал свой роман последователь Веллерсхофа Гюнтер Хербургер) восходит, конечно же, к французскому «новому роману» Натали Саррот и Роб-Грийе, впервые порвавшему с «антропоморфизмом» классики и приравнявшему смутные и неуловимые душевные «сложности» к ясному в своей осязаемости объективному миру. От этого ни у отцов «нового романа», ни у Веллерсхофа душевная жизнь героев не стала яснее и прозрачнее; напротив, фиксирующий лишь то, что он видит, и отказывающийся от «символизации», т. е. прозрений и обобщений, писатель «лжет, как очевидец», потому что неизбежно прикован к узкому полю обзора, к фрагменту действительности. Добровольно налагая на себя шоры «ощутимой правды», он обрекает себя тем самым на добровольный отказ от главного в большом искусстве — от чувства универсальной связи всех явлений.

---

[38] D. Wellershoff. Literatur und Veränderung. Köln, 1969, S. 97.
[39] Там же, стр. 111.
[40] Там же, стр. 144.

Несколько иным путем вошла в те же годы в западногерманский литературный неоавангард другая французская традиция — сюрреализма. «Новые левые» с великим почтением отнеслись к опытам «бунтарства» во французской литературе 20-х годов — дадаизму и сюрреализму. В частности, впервые на немецкий язык в 1968 г. была переведена «Антология черного юмора» Бретона, стали известны произведения французского сюрреалиста Анри Мишо, оказавшего большое влияние на характер литературных экспериментов, например Уве Бранднера и Герберта Ахтернбуша. (Оба писателя выступили и как кинорежиссеры — с опытами распространившегося в эти годы сюрреалистического кино.)

Первенец Бранднера (Brandner, род. в 1940 г.) с трудно переводимым названием «Innerungen» (примерно — «Увнутрения», 1968) имел подзаголовок «приключенческий, любовный, детективный, утопический и документальный роман». Автор подвергает здесь решительной ревизии и осмеянию все традиционные жанры романа, составляя из них произвольный винегрет. Игра фантазии возникает у него как протест против тирании логики и связанного с нею принципа реалистического отображения действительности. Всевозможные шуточки, каламбуры и экивоки заключают в себе ироническую издевку над традиционными принципами организации материала и развития действия — и над читательскими ожиданиями. Так же сделан и второй роман этого автора — «Три часа страха» («Drei Uhr Angst», 1969).

Типологически близок к Бранднеру Ахтернбуш (Achternbusch, род. в 1941 г.) с его «автоматическим письмом», извергающим потоки несвязных образов, фантастических видений, иронически переосмысливающим кондовый язык с баварской диалектной окраской. Таковы прозаические сборники Ахтернбуша «Оболочка» («Hülle», 1969), «Верблюд» («Das Kamel», 1970), роман «Битва Александра» («Alexandersschlacht», 1971). В названии романа заключена метафора: свои повседневные усилия по его написанию автор сравнивает с ратными подвигами великого полководца древности. Это битва фантазии с реальностью; романтических порывов в запредельное, возвышенное, отдаленное во времени и пространстве с нуждами семьи, бытовыми проблемами, негативными эмоциями, вызываемыми соседями, политическими известиями, телевизором и т. д. Произвольное слияние внутреннего и внешнего, правды и вымысла постоянно грозит разрывами и неувязками, оно скреплено для читателя лишь фигурой автора, а для того — всеохватывающей памятью детства.

Среди тех «крайних» словесных экспериментаторов, которые обрели вес и силу благодаря тому, что движение «новых левых» привлекло к ним внимание общественности, хотя они без рекламы и признания занимались своими опытами иной раз задолго до возникновения этого движения (Мон, Гомрингер и другие представители «конкретной поэзии», Юрген Бекер, Рор Вольф и др.), центральной фигурой является, пожалуй, Гельмут Хайсенбюттель (Heissenbüttel, род. в 1914 г.). Он принадлежит к авангардистам первого послевоенного призыва. Начиная с 1951 г. он выступал со своими нумерованными «текстами», представлявшими собой опыты разрушения традиционного литературного языка, прежде всего посредством сталкивания произвольно вырванных из контекста обрывков связной логической речи, терявших смысл от неожиданного соседства и являвшихся в результате этого в пародийном освещении. Смысл таких опытов состоял в том, чтобы разоблачить накопленные традиционной литературой «мифы» и предрассудки. Со временем Хайсенбюттель возглавил целую школу «конкретной поэзии», в которую вошли Макс Бензе (на правах теоретика и толкователя), О. Гомрингер, Э. Борхерс, а также австрийцы Э. Яндль и Г. Рюм.

Эстетические основы группы изложены в книге Хайсенбюттеля «О литературе». Ссылаясь на предшественников (Малларме, А. Хольц, Аполлинер, Маринетти, Джойс, Стайн, В. Вулф, Швиттерс, Каммингс, Клее, Арп и др.), Хайсенбюттель уверяет, что «человеческое сознание попало в ситуацию, в которой впечатления и внутренние импульсы не покрыва-

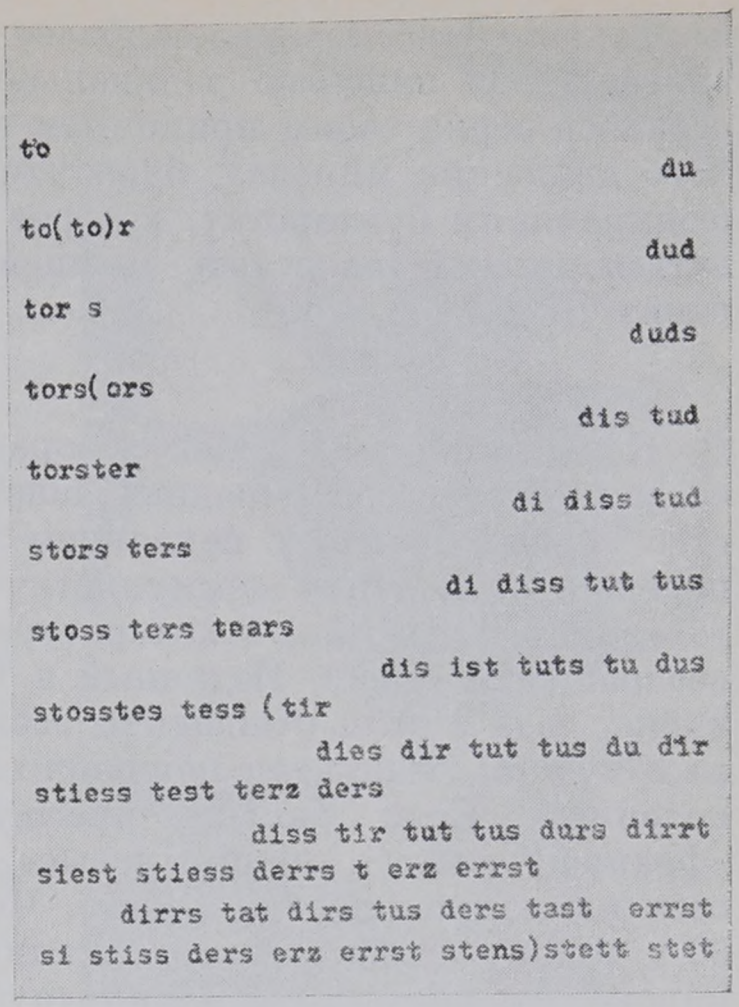
ются больше системой синтаксических и грамматических связей, каковую представляет собой исторически сложившийся язык. При разрушении этой системы высвобождается энергия отдельных наименований и отдельное слово становится более «конкретным», чем в любой синтаксической связи» [41].

В соответствии с этой теорией «освобожденной энергии отдельного слова» строят свои стихотворения О. Гомрингер:

п инг-понг
пинг -понг-пинг
понг-пинг-понг
п инг-понг

Ф. Мон:

такой человек
такого человека
такому человеку
такого человека
таким человеком
о таком человеке — и. т. д.



«Конкретная поэзия».
Стихотворение Франца Мона

и другие представители **«конкретной поэзии».**

Сам Хайсенбюттель перенес принципы этой поэтики и на прозу. В своем романе «Конец Д'Аламбера» («D'Alemberts Ende», 1970) он практически показывает, как до́лжно разрушать устоявшиеся идеологические и языковые клише, добывая в разломе спрессованных культурных напластований новую словесную энергию. Роман состоит из причудливо смонтированных цитатных обрывков; цитаты взяты в основном из Маркса и Фрейда, но также из многочисленных писателей — от Гёте до Йонзона и самого Хайсенбюттеля. Сердцевину романа составляет как бы протокольная запись одной вечеринки интеллектуалов, где высказываются обрывки расхожих мнений, причем таким образом, что ни одного из говорящих нельзя идентифицировать ни с одним убеждением — все по очереди говорят одно и то же, «заражаясь» друг от друга, перенимая друг у друга избитые слова. Вся традиционная литература и идеология свелась, по мнению Хайсенбюттеля, к массовому производству предрассудков и лжи, удобной для конформистского общества.

Разрушая язык, Хайсенбюттель и его сподвижники по школе полагают, что они разрушают и мир, его создавший и им пользующийся,— в обоснование этого положения они прибегают к авторитету Витгенштейна, Карнапа и других неопозитивистов. Они убеждены, что расщепление текста на фразу, фраз на слова, а слов на буквы и звуки свидетельствует о «непримиримой борьбе экспериментального искусства с конформистским обществом» (Ф. Мон [42]), указывает путь к «неограниченной свободе как почве критического мышления» (Г. Юдинг [43]). По мнению Хайсенбюттеля, творчество «ангажированных», как реалистов, так и «левых» авангардистов, «являясь не более чем публикацией среди других, интегрировано в общем публикационном аппарате», в то время как тексты представителей «конкретной поэзии» «разрушают этот аппарат тем, что включают в себя отдельные его части» [44].

---

[41] H. H e i s s e n b ü t t e l. Über Literatur. Olten, 1966, S. 73.
[42] F. M o n. Lesebuch. Hamburg, 1968, S. 492.
[43] «Monat», 1968, N 238, S. 70.
[44] «Monat», 1968, N 236, S. 67.

Таким образом, явно наиболее далекая от общественных бурь группа считает себя наиболее радикальной и революционной. Не случайно она осталась верна своим принципам и после того, как апогей леворадикального движения миновал, буря утихла, а вместе с нею упал интерес и к формальному бунтарству, которое для многих его участников стало казаться детской шалостью, «акцией скорее психологической, чем поэтической» [45].

6

К середине 70-х годов леворадикальное движение в ФРГ улеглось, оставив после себя смрадный шлейф террористических акций. Большинство «новых левых» с покаянием вернулось в буржуазный лагерь, часть перешла на позиции коммунистического движения. Для поколения, бунтовавшего в эти годы в литературе, наступило время открытия классики, возвращения к ней. Изданный в 1977 г. дневник Хандке за два предыдущих года в этом отношении весьма показателен (Хандке — вообще самый чуткий индикатор меняющихся интересов интеллигенции своего поколения). Если раньше преимущественное его чтение составляли «франкфуртисты», «новые левые», Фрейд и авангардисты, то теперь все свое внимание он отдает Гёте, Чехову, Додереру. Издававшие в конце 60-х годов исключительно левацкую публицистику группы западногерманского «Спартака» начали выпускать с 1976 г. великолепное историко-критическое собрание сочинений Гёльдерлина.

Резкая переориентация произошла и в самой художественной практике. И здесь одним из первых был Хандке. В повести «Несчастье без желаний» («Wunschloses Unglück», 1972) он дал подлинно художественную, реалистическую картину жизни своей матери и ее поколения и провел точный социальный анализ описанных явлений. Этот пример подействовал на многих. Под непосредственным влиянием повести Хандке возник реалистический репортаж Ахтернбуша о своем детстве в баварской деревне «Час смерти» («Die Stunde des Todes»).

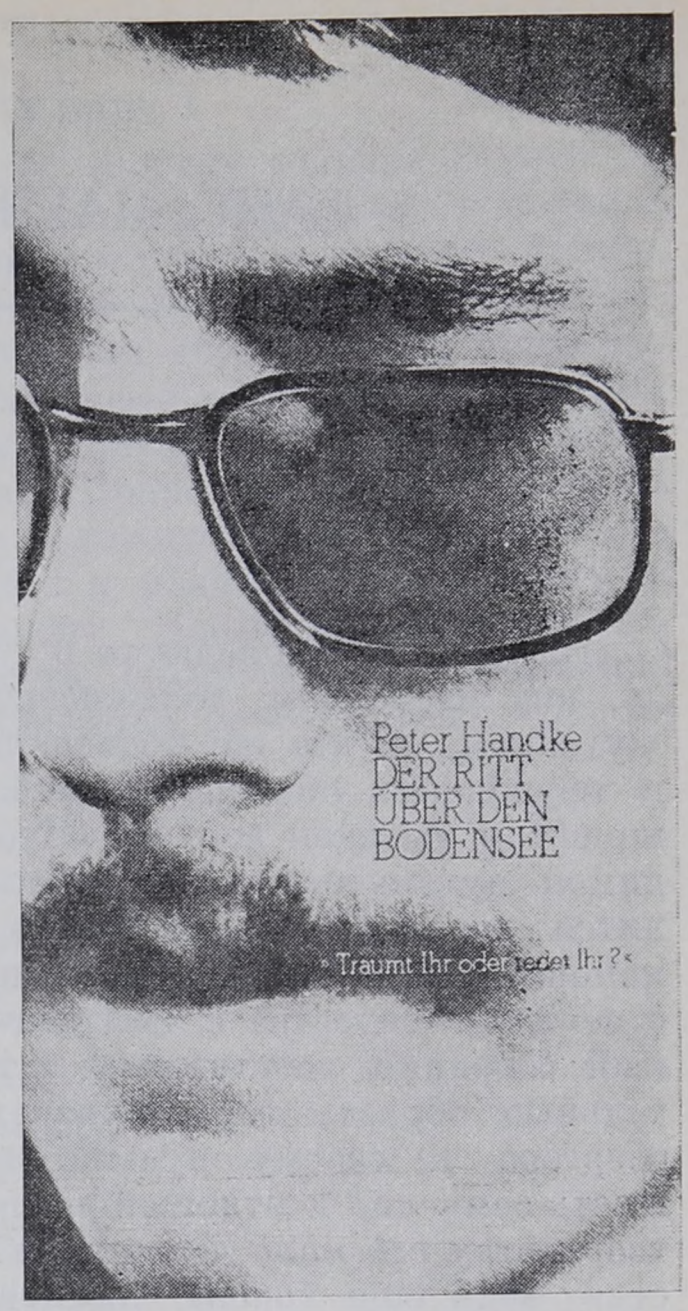
Движение от формализма к реализму стало главенствующим в западногерманской (как и вообще западноевропейской) литературе 70-х годов. За исключением «конкретных поэтов» оно коснулось почти всех бывших экспериментаторов, которые, вдохновляясь идеями «новых левых», ополчились в свое время на традиции. Те, кто не захотел или не смог перестраиваться, попросту перестали писать,— так, Освальд Винер стал барменом в западноберлинском кабачке, Рюм и Ахлейтнер — чиновниками.

Движение от формализма к реализму наглядно демонстрирует творчество многих писателей на протяжении всего нескольких лет. Достаточно сравнить экстремистский по своей тенденции и «разрушительный» по стилистике роман Гюнтера Хербургера «Иисус в Осаке» («Jesus in Osaka», 1970) с его же романом «Ленау» (1973), в котором осуществилось возвращение к традиционному литературному языку и проступило разочарование в левацких идеалах недавнего прошлого. Такой же путь проделал Михаэль Шаранг — от романа «Чарли Трактор» («Charli Traktor», 1969), к роману «Сын батрака» («Der Sohn des Landarbeiters», 1976), ставшему одним из заметных достижений реалистической пролетарской литературы. Экспериментировавший в соприкосновении с французским «новым романом» Веллерсхоф выпустил в 1974 г. две повести («Морской берег в двойном освещении» — «Doppelt belichtetes Seestück» и «Стихотворение о свободе» — «Ein Gedicht von der Freiheit»), в которых привычная для него тема отчуждения, превращения человека в товар в буржуазном обществе решена убедительными реалистическими средствами, путем типизации и с ярко выраженной социально-критической тенденцией. В этом же плане написан и его роман «Красота шимпанзе» («Die Schönheit des Schimpansen», 1977). Один из крайних авангардистов недавнего прошлого Петер О. Хотьевитц, уверявший всех в смерти реали-

[45] Петер Хандке в беседе в Москве 11 апреля 1978 г.

стической литературы, в том же 1977 г. выпустил добротный роман «Тридцатилетний мир» («Der dreissigjährige Frieden»), показавший тридцатилетний путь Западной Германии в послевоенные годы в резком сатирическом освещении, заставляющем вспомнить книги на эту тему недавно ниспровергавшихся автором Грасса и Бёлля.

Разумеется, это движение в сторону реализма — не просто смена манеры, способа письма,— такой реализм не многого бы стоил. Оно сопряжено с накоплением жизненного опыта, глубокими раздумьями над историческими событиями современности. Литература встает на путь реалистических обобщений, которых властно требует время. Сохраняется требование неукоснительной жизненной правды и точности, но их понимание расширяется и обогащается, становится иным, включает в себя более широкие, нежели прежде, связи и проекции. Если раньше, в период подъема движения «новых левых», в цене были любые экстравагантные изъявления глубин собственного «я», мало считавшегося с объективным миром и с «мы», то теперь главенствует другой тон: поиск понимания, контакта с миром, с другими, поиск человеческой общности без отказа, разумеется, от индивидуальных особенностей, субъективных ощущений.



Петер Хандке.

Фотография автора из программки к австрийской премьере пьесы «Верхом через Боденское озеро» в Венском Академитеатре, 1972

Красноречиво в этом смысле предисловие к недавней книге «Час смерти» Герберта Ахтернбуша: «Я ничего здесь не придумал, и все здесь соответствует моим мыслям. Я никак не стремился отделить мою собственную жизнь от жизни общей. Имеет ли моя жизнь отношение к общему, находит ли общее какие-либо определения через меня — судить об этом я предоставляю вам. Но для этого вам понадобится весь ваш опыт, как вы живете, о чем мечтаете, от чего страдаете, чего желаете себе, о чем вы задумываетесь, сидя в туалете или когда вдруг на футболе целую минуту смотрите на угловой флаг. Мысли, возникающие в момент чистки зубов, пригодятся для чтения этой книги, помните ли вы также те мгновения, когда остаетесь одни? Что вы испытываете в лесу, когда мочитесь под деревом? Что — в момент окончания фильма? Если вам знакомы минуты, когда ваша работа вам безразлична, когда вы забываете о том, что у вас есть семья, когда вы чувствуете, что религия, к которой вы принадлежите, ничегошеньки вам не говорит, когда вас подмывает что есть мочи расхохотаться над нашим правительством, когда вы находитесь в полном согласии с самим собой, так что вы могли бы взмыть в космос белым пятнышком и, вернувшись на землю, начать совершенно новую жизнь,— если с вами все это бывает, то вы получите удовольствие от этой книги» [46].

Здесь есть все — и рецидивы авангардистского эпатажа, и рецидивы культа собственного «я», но есть и новое для этой литературы — желание выйти в мир, к людям, найти взаимопонимание с ними, которого можно достигнуть, только говоря на языке реалистической литературы.

---

[46] H. Achternbusch. Die Stunde des Todes. Frankfurt a/M., 1975, S. 1.

Глава тридцать четвертая

ГАНС МАГНУС ЭНЦЕНСБЕРГЕР

На обложке вышедшего в 1971 г. сборника стихов Энценсбергера внизу, под названием, долженствующем свидетельствовать пусть о промежуточном, но все же подведении итогов («Стихотворения 1955—1970»), в кружевном облачке витиеватых виньеток прихотливым готическим шрифтом выведен вопрос: «Кто знает, правда ли все это?» При всей видимой шутливости этого кокетливого обращения к читателям, его приходится принять всерьез, ибо в нем запечатлены — и даже выставлены напоказ— сомнения автора в необходимости искусства вообще и его собственного искусства в частности. Этот вопросительный знак, предпосланный собранию собственных стихотворений за пятнадцать лет, знаменательным образом характеризует не только нынешнее отношение Энценсбергера к своему художественному творчеству (ибо за последние шесть-семь лет и отношение это мало изменилось, и к художественному творчеству его мало что прибавилось), но и саму эволюцию этого творчества: ведь еще хорошо памятны ранние стихи поэта и его тогдашний подход к ним, начисто лишенный самоиронии. Сомнения в социальной действенности и полезности своего искусства совсем не тревожили Энценсбергера два десятилетия тому назад, и в ту пору он рекомендовал читателям рассматривать его стихи как «подручный инструмент» (Gebrauchgegenstände), настаивая на утилитарной функции своей поэзии.

Трудность исследования творчества Энценсбергера — не в какой-то особой сложности проделанного писателем пути (путь этот по-своему даже прост и весьма показателен для судеб современной западногерманской интеллигенции), а в чрезвычайном разнообразии его литературных занятий: поэзия, филология, издательская деятельность, публицистика, эссеистика и — совсем не в последнюю очередь — газетная и радиожурналистика по самому широкому кругу вопросов социологии, политики и культуры. Уже самый этот перечень (а к нему надо бы добавить и опыты в жанрах литературного репортажа, документального романа и документальной драмы) в известной мере запечатлевает те долгие поиски себя (поиски, подчас напоминавшие метания), которые характеризуют творческую эволюцию Энценсбергера.

1

Ганс Магнус Энценсбергер (Hans Magnus Enzensberger) родился в 1929 г. в баварском городке Кауфбойрен в мелкобуржуазной семье. Детство его прошло в Нюрнберге, юность, начавшись в рядах «фольксштурма» (1945), была заполнена типичными занятиями для Германии первых послевоенных лет: среди них спекуляции на «черном рынке», случайные заработки (в том числе переводчика и даже бармена в лагере английских оккупационных войск). С 1949 по 1954 г. Энценсбергер изучал филологию и философию в университетах Эрлангена, Гамбурга и в Сорбонне, к этому же времени относятся и его первые литературные опыты. Защитив в 1955 г. диссертацию («Поэтика Клеменса Брентано»), два года проработал редактором на радио (в Штутгарте). После выхода в свет первого сборника стихов перешел в статус «свободного писателя», долгое время

жил за пределами ФРГ (в Норвегии и Италии), часто путешествовал (США, Мексика, Южная Америка, Куба). С 1965 г. живет в Западном Берлине.

Первый сборник стихов Энценсбергера — «Защита волков» («Verteidigung der Wölfe», 1957) — сегодня дает более чем серьезные основания для раздумий о том, что со временем оказалось утраченным в его поэзии. Исчезла столь характерная для первых стихов Энценсбергера поляризация поэтического мира, четкое разделение в нем двух начал, в непримиримой противоположности которых лирика поэта обретала эмоциональную напряженность и достаточно ясную смысловую наполненность. В сборнике «Защита волков» три раздела: «Приятные стихи», «Печальные стихи», «Злые стихи». Соотношение положительных и отрицательных ценностей по мере движения от раздела к разделу, от страницы к странице стремительно меняется в сторону убывания «приятности». Книга открывается картинами странничества, безмятежного пребывания человека в мире первобытно-простых, освященных бескорыстным трудом, почти «библейских» вещей:

Как необжитая звезда
пахнет земля. С отрогов
тягуче-медленный поток стекает.
Высверк молнии. Галька и чертополох.
Белое небо.
И все же надо зажечь огонь.
Как хорошо в необитаемой ночи
покрыть прохладное чело
мягким пышнокудрым руном [1].

Первозданная ясность всех реалий природного мира, идиллическое спокойствие простейших взаимоотношений человека и бытия, поэтизируемых в намеренно наивном, буколическом освещении,— такова тональность, задаваемая поначалу всей книге стихами «Апрель», «Цикада», «Маленький демон осени», «Лоту, македонскому пастуху» и др. Тема любви звучит в контексте этих стихов тоже как воплощение некоей архетипической, вневременно́й категории. Не случайно, например, в любовном стихотворении «Лариса» господствует цыганский колорит: цыганский табор, олицетворяющий идею извечного странствования, свободы от социального регламента, оказывается чисто условной декорацией гармонии любовного переживания.

Вся книга построена как постепенное разрушение иллюзорной гармонии, заявленной в начале сборника. Цель подобной организации книги достаточно прозрачна: резче обнажить контраст вымышленной (и чаемой) простоты, незатрудненности отношений — с убожеством и исковерканностью отношений реальных. Особую роль в этом контексте играют сатирические стихи-видения, в которых из конкретных реалий западногерманской действительности конца 50-х годов монтируются издевательские картины сладкой социальной благости, всеобщего примирения:

Любовь — под защитой полиции.
Объявлена амнистия
глашатаям правды.
Булочники раздают кренделя музыкантам.
. . . . . .
Ростовщиков забрасывают
редисками и цветами.
Отныне им поручено
возделывание садов.

Пер. Льва Гинзбурга

[1] Здесь и далее во всех цитатах без указания переводчика перевод наш.— *М. Р.*

Однако наивно было бы видеть в таких стихах Энценсбергера, как «Утопия», «Отель Фратерните», «Последнее волеизъявление», только сатирическое обличение; в них и на самом деле есть изрядная доля гуманистического утопизма, упование на первоосновы буржуазной демократии, на идею всеобщего братства, на гордые лозунги Великой французской революции. Современная действительность корректируется тем, из чего она вышла: стихийным демократизмом «третьего сословия».

Стихи следующих разделов книги надо понимать прежде всего именно как инвективу против искажения основ буржуазной демократии в современном капиталистическом — и, еще точнее, в западногерманском — обществе. Любопытно, однако, что и здесь объектом страстной ненависти поэта становится не социальная несправедливость, а прежде всего тупая покорность тех, кто эту социальную несправедливость приемлет и терпит, кто охотно платит социальной лояльностью за рост благосостояния, за приобщение к «экономическому чуду». Сытый западногерманский обыватель, бывший «маленький человек» — главный враг сатиры Энценсбергера. «Защита волков против овец» — стержневое стихотворение сборника — не оставляет никаких сомнений в том, что именно в верноподданической покорности обывателя поэт видит корень всех социальных зол современного мира.

Что, прикажете коршуну жрать незабудки?
Шакалу сделаться кроликом?
Или, по-вашему, волк
сам себе добровольно
выдернуть должен клыки?
.....
Но кто же тогда нашивает
кровавые ленты лампасов
на генеральские брюки?
.....
Кто возводит убийц в почетные граждане?
Кто исступленно жаждет,
чтобы его околпачили
и обобрали как следует?
.....
Слава разбойникам!
Вы же,
когда вас хотят изнасиловать,
лениво ложитесь
на постель послушания.
.....
Нет, вы не измените мир.

Пер. Льва Гинзбурга

Поэту достает прозорливости увидеть в обывателе, в самой среде «обычных граждан» не только инертную массу, потворствующую процветанию социальных пороков, но и потенциальный источник фашистской опасности. С этой точки зрения некоторые стихи сборника — например, «Человеку в трамвае» — воспринимаются как антифашистские; обыватель в них объект пристального авторского исследования,— это будущий погромщик, тупое, агрессивное животное, выдрессированное по указке реакции:

И я вижу, как ты в первый раз застегиваешь портупею,
в первый раз дергаешься в приветствии «Хайль!»,
и потом, чуть позже, я вижу,
как ты берешь автомат и прикладом
ломишься в мою дверь, и поэтому,
а еще потому, что я тебя ненавижу, а еще
потому, что ты вряд ли переживешь меня даже на день,—
вот почему я думаю о тебе, мой вонючий брат.

Наиболее интересный анализ поэзии Энценсбергера дал... сам Энценсбергер в превосходной работе «Возникновение стихотворения» [2]. С профессиональной деловитостью филолога поэт прокомментировал собственные стихи, выделив то, что, на его взгляд, определяет их своеобразие: тщательную организацию топики, тяготеющую к построению проходящих через все стихотворение ассоциативных метафорических рядов; метафорическую насыщенность и обилие фонетических созвучий, компенсирующих в верлибре отсутствие рифмы.

Своеобразие поэзии Энценсбергера еще и в той смелости, с какой вводятся в стих сверхсложные, антипоэтические реалии современной цивилизации — синхрофазотроны, радары, реактивные самолеты и прочие изобретения «технократического столетия». Жизнь, отторгнутая от своих первоистоков, загроможденная «металлом, стеклом, электроникой и ядохимикатами»,— основной образ его лирики.

Энценсбергер — поэт принципиально сложный, требующий от читателя не прекраснодушной готовности «почитать стишки», но самоотверженной и трудной работы по проникновению в свой поэтический мир. Лексика Энценсбергера очень наглядно демонстрирует тяготение его стиха к образованию внутренних контрастов: неологизмы, научные термины, иностранные слова, профессиональный жаргон, диалект, бойкие зазывы рекламных объявлений соседствуют в его стихах с изысканными оборотами речи, с архаизмами и поэтизмами, добытыми из глубочайших недр толковых словарей и из наследия классической поэзии. Читательское восприятие, естественно, то и дело «спотыкается» на этих лексических «стыках», которые — в совокупности с затрудненным, сбивчивым, подчас намеренно невнятным ритмом — создают ощущение крайней затрудненности поэтического освоения действительности.

Первая книга Энценсбергера была воспринята в ФРГ точно так же, как в ту пору воспринимались многие книги прогрессивных писателей: она была нивелирована буржуазной критикой, приобщена к культурному обиходу «свободного общества» в качестве необходимой доли «социального критицизма». Рецензенты не без удовольствия отмечали, что в Западной Германии наконец-то появился свой «рассерженный молодой человек». После выхода второй книги Энценсбергера они с тем же удовольствием констатировали, что «рассерженный молодой человек» вырос и превратился в «политического поэта».

Сборник «Язык страны» («Landessprache», 1960) действительно давал основания для такой констатации, хотя к ней необходимо и существенное уточнение: политическая ориентация Энценсбергера в этой книге не выглядела и не была достаточно четкой. Перед читателями предстал поэт, как и прежде, пронзительно искренний и всерьез озабоченный проблемами современности,— но, с другой стороны, и безнадежно в этих проблемах запутавшийся. Ведущей темой книги, например, стала угроза третьей мировой войны: Энценсбергер поминает войну чуть ли не в каждом стихотворении, и нельзя не почувствовать, что для него это не пустые слова. Через всю книгу проходят образы тотального разрушения, будущее человечества, обреченного на гибель в атомной катастрофе, провидится то в картинах всемирного потопа, то в пророчествах Апокалипсиса, метафоры болезни, вымирания, изживания себя переполняют книгу (стихотворения «Изотоп», «Всем, говорящим по телефону», «Я, президент и бобры» и др.). Характерно, однако, что в самом человечестве поэт не видит и не хочет видеть сил, готовых противостоять устрашающим его бедствиям: для Энценсбергера все рáвно повинны в надвигающейся на мир бойне, и жалости и сочувствия достойны не люди, а бессловесные твари — бобры, улитки, альбатросы, которым не выжить среди хаоса, рожденного человеческим неразумием. Самые первоосновы жизни, ее биологические истоки нуждаются в сострадании и защите, что же касается

---

[2] H. M. Enzensberger. Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts. Frankfurt a/M., 1962, S. 57—82.

социальных причин, предопределяющих возможность возникновения войны, то они не то чтобы Энценсбергеру совсем неизвестны, но игнорируются как несущественные. В стихотворении «Изотоп», например, предсказана гибель от нового потопа, в котором

> **те же самые праведники**
> **невредимыми покинут ковчег,**
> **назло утопшим неправедникам**
> **выпустят новые займы**
> **и, в полном согласии с богом,**
> **возьмутся за приведение в порядок**
> **поврежденной потопом промышленности.**
>
> *Пер. Льва Гинзбурга*

Конечно, при большом желании можно понимать под «праведниками» промышленников, капиталистов, политических заправил буржуазного общества, но ни это, ни другие стихотворения сборника серьезных оснований для подобной интерпретации не дают. «Праведники» для Энценсбергера — это «вообще» политики, вообще ученые, разрабатывающие виды оружия и — параллельно — «эффективные средства, предохраняющие дамские ножки от воздействия стронция», вообще промышленники, т. е. те, кто производит оружие,— и так далее по известным моделям либерально-буржуазного, абстрактно-гуманистического мышления. «Неправедники» — это соответственно встревоженные чудаки-гуманисты, которых меньшинство и которых никто не желает слушать. Естественно, при таком «классовом» разделении общества трудно рассчитывать на проникновение в закономерности его развития, в частности на подлинное понимание того, почему угроза мировой войны висит над человечеством.

Та же политическая расплывчатость свойственна и многочисленным поэтическим выступлениям Энценсбергера «по германскому вопросу», которые составили в сборнике «Язык страны» особый раздел. Пожалуй, мало кто в ту пору писал о жизни западногерманского общества с такой яростью, с таким ожесточенным неприятием, как Энценсбергер. Суетливое предпринимательство, всеобщая погоня за прибылями, психоз массового потребительства — словом, весь комплекс «экономического чуда» видится поэту как «бегство за успехом», «бешеный танец» призраков и мертвецов, возводящих «новехонькие руины» на развалинах и пепелищах минувшей войны. Страна, забывшая о своей недавней истории, страна бездуховности и сиюминутной сытости, в которой преступление стало нормой и чуть ли не основным законом жизни (в стихотворении «Речь в защиту убийцы» об этом говорится совершенно недвусмысленно: поэт рекомендует посадить уголовника в «кресло правления» — и он будет распоряжаться судьбами государства более разумно и гуманно, нежели политики, чьи «сократовы лбы» лелеют планы «уничтожения городов», чьи «водянистые руки» золотым пером подписывают миру смертный приговор),— такой страной предстает ФРГ в поэзии Энценсбергера.

Картина западногерманской действительности, возникающая на страницах сборника «Язык страны», воистину беспросветна: поэт не видит никаких сил, способных хоть что-то изменить в окружающей его жизни, единственное, на что ему остается уповать (хотя и эти упования в его стихах еле теплятся),— это на все те же первичные ценности, на весьма расплывчатые представления о добрых началах в человеке. Отсюда крайне пессимистические, иногда безысходно горькие интонации его политической поэзии, в которой не находится места для изображения прогрессивных сил общественного развития. Но и это не главная беда и не главный просчет политической ориентации Энценсбергера. Гораздо более серьезные заблуждения подстерегают автора, когда он берется (а он, к сожалению, делает это довольно часто) судить обо «всей» Германии, т. е. об обоих германских государствах. Энценсбергер, во-первых, не



Ганс Магнус Энценсбергер выступает 30 октября 1966 г. во Франкфурте-на-Майне на митинге в заключение Конгресса «Демократия в опасности»

делает между ними никаких различий, оба они для него — фиктивные части несуществующего целого, призрачные компоненты единого фантома, называемого Германией.

Я и обе мои страны,
обе мои Германии —
мы чужие друг другу...

Пер. Льва Гинзбурга

Тема Германии, хотя она и звучит в стихах книги (особенно в заглавном — «Язык страны») с несомненной искренностью, обнаруживает явные противоречия в мировоззрении Энценсбергера. Разобраться в причинах этих противоречий помогают те произведения писателя, которые в конце 50-х — начале 60-х годов сопутствуют его лирике,— его публицистические выступления, его деятельность в качестве литературного критика и рецензента.

Сборник «Частности» («Einzelheiten», 1962) [3], объединивший все эти выступления в объемистую книгу, имел в ФРГ большую прессу. Отзывы были в основном сдержанные, но несколько злобных рецензий из шпрингеровского лагеря свидетельствовали о том, что на сей раз к Энценсбергеру отнеслись всерьез, что некоторые из его критических ударов попали в цель. Реакция впервые, пожалуй, поняла, что в лице бывшего «рассерженного молодого человека», литературные «шалости» которого можно было сносить со снисходительной усмешкой терпимости и либерализма, у нее появился достаточно опасный противник. Особенно сильное впечатление производит первый раздел книги, в котором собраны статьи

[3] Подробный и интересный анализ этой книги дан в статье исследователя из ГДР Дитера Шленштедта: D. Schlenstedt. Das Dilemma der kritischen Position.— «Neue Deutsche Literatur», 1963, N 4, S. 98—110.

Энценсбергера, посвященные западногерманской «индустрии сознания»: прессе, радио, телевидению и другим многочисленным средствам идеологического воздействия на массы и их духовной дезориентации. Энценсбергер для решения своей задачи — вскрытия механизма массового производства дезинформации — избирает самый трудоемкий, но и самый эффективный путь скрупулезного фактографического и текстологического анализа. Он проводит, например, тщательное компаративистское исследование материалов (и способов их подачи) во «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг», выявляя огромное количество подтасовок, умолчаний, предвзятых изложений фактов и т. п. Интерпретация текста — необходимый инструмент литературоведов (а Энценсбергер умеет обращаться с ним вполне профессионально, о чем свидетельствует его интересная — и основанная исключительно на методе интерпретации — монография о поэтике Брентано: «Brentanos Poetik», 1960) — становится в руках Энценсбергера поистине устрашающим полемическим оружием. Эссе «Язык «Шпигеля» целиком построено на анализе стиля; Энценсбергер блистательно показывает, как с помощью практикуемого журналом «свойского» тона можно любую информацию превратить в ее противоположность, тем самым более чем наглядно демонстрируя читателю способы эксплуатации языка — и разоблачая цели этой эксплуатации.

И в то же время в книге Энценсбергера рядом с суждениями вполне трезвыми и проницательными, рядом с беспощадными и злыми обличениями пресловутых буржуазных «свобод» соседствуют высказывания, свидетельствующие по меньшей мере о непоследовательности, о политической наивности. Так, выводя на чистую воду «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг», автор тем не менее не расстается с иллюзией «добросовестности» других — не западногерманских — органов прессы: «Нойе Цюрихер Цайтунг», «Таймс», «Гардиен», «Нью-Йорк Геральд Трибюн»,— напротив, он отзывается об этих газетах с чрезвычайной почтительностью, ибо для него они — «хранители одного из величайших завоеваний буржуазии — свободы прессы» [4]. Или, например, еще один — почти комичный — поворот мысли: фактически уничтожив миф о журнале «Шпигель» как «объективном, серьезном» издании, доказав, и доказав неопровержимо, что: «1. Язык «Шпигеля» затемняет смысл того, о чем в нем говорится; 2. «Немецкий журнал новостей» не является таковым; 3. Под видом критики «Шпигель» производит суррогат критики; 4. «Шпигель» не ориентирует, а дезориентирует своего читателя»,— доказав все это, автор приходит к выводу, что «Шпигель» необходим до тех пор, пока в ФРГ не появится критический орган, способный его заменить» [5]. Стоит ли удивляться, что эссе о журнале «Шпигель» было опубликовано— правда, с небольшими сокращениями — в журнале... «Шпигель»?

В яростном памфлете «Плебисцит потребителей. Рецензия одного каталога» Энценсбергер обрушивается на буржуазную рекламу, по-видимому, всерьез полагая, что «потребительское сознание» определяется не всем строем капиталистического бытия, а злостными писаками рекламных объявлений, составителями роскошных каталогов торговых фирм.

В названии книги — «Частности» — есть свой смысл, оно достаточно точно отражает методологию критики западногерманского общества, свойственную Энценсбергеру: тщательно исследуются именно частные случаи, порой «мелочи жизни», но из материала исследования делаются выводы обобщающего свойства. К сожалению,— и тут название книги обретает второй, не предвиденный автором смысл — выводы эти нередко так и остаются частными, им недостает смелости и решительности мысли, додуманной до логического конца. Идеалы буржуазной демократии — со всеми неизбежными утопическими привнесениями — такова политическая и идейная платформа Энценсбергера в конце 50-х — начале

---

[4] H. M. Enzensberger. Einzelheiten. Frankfurt a/M., 1962, S. 18.
[5] Там же, стр. 83.

60-х годов. Именно с этой платформы он критикует западногерманскую действительность — как частный случай отклонения от идеалов, и критикует резко, по-своему беспощадно и — в меру своих возможностей — бескомпромиссно.

2

В статье 1967 г. Энценсбергер, видимо не без оглядки на собственное прошлое, так описывал роль оппозиционной интеллигенции в жизни западногерманского общества конца 50-х годов: «Эта левая интеллигенция была прилежна и плодовита в литературе, но политически была глубоко бесплодна. Ее составляли главным образом обожженные дети войны, старосоциалисты, неолибералы и поздние якобинцы. Единственным теоретическим фундаментом, который ее объединял, было невнятное отрицание, а именно — антифашизм. Эта интеллигенция лелеяла историческую травму 1945 года, она замкнулась на специфически немецких комплексах и явлениях — начиная от проблемы коллективной вины и кончая «стеной», а ее способность к интернационализму не шла дальше риторики о международном взаимопонимании. Мораль была для нее важнее политики. Ее представления о социализме были расплывчатыми из-за недостатка знаний. Ее социологическая подготовленность была ничтожной, отношение к коммунизму — невротическим и поверхностным. Пацифизм и филосемитизм — вот ее доминирующие настроения. Научными, технологическими и экономическими вопросами эта интеллигенция занималась мало и всегда с опозданием. В политических делах она проявляла скорее способность реагировать, нежели действовать. Успехов она добилась только в одной области — в деле защиты свободы мнений, то есть в деле защиты своих собственных интересов и утверждения своих собственных привилегий» [6].

Нетрудно определить, что Энценсбергер дает здесь весьма меткую и довольно подробную характеристику идейной платформы прогрессивной западногерманской интеллигенции, прежде всего расплывчатых гуманистических позиций литературы «группы 47». Однако — и в данном случае это гораздо важнее — характеристика эта во всех ее компонентах и с абсолютной точностью подходит и к творчеству самого Энценсбергера до 1965 г. И в его поэзии, и в его публицистике доминирующими были «специфически немецкие комплексы и явления», причем в конфронтации с ними писатель постепенно занимал все более непримиримую позицию. Но — в свете приведенной самохарактеристики — с неизбежностью возникает вопрос: каким мог быть эффект воздействия искусства Энценсбергера, чему, грубо говоря, оно могло научить?

Вопрос этот, приложимый отнюдь не к каждому художнику (ибо отнюдь не каждый ставит перед собой дидактические задачи), применительно к Энценсбергеру вполне правомерен. Ибо считалось (да и по сей день подчас декларируется), что Энценсбергер наследует Брехту [7]. Не стоит, однако, забывать, что субъективные намерения художника совсем не всегда совпадают с объективными результатами его деятельности. Какие конструктивные рекомендации мог дать Энценсбергер своим читателям? Преимущественно они сводились к перечислению того, чего не следует делать, к «невнятному отрицанию»:

Сын мой, од не читай, читай расписания:
они точнее... Будь осторожен. Молчи.
День придет — вновь они приколотят к воротам
позорные списки и на груди «отрицателей»
выжгут тавро... Учись быть неузнанным, сын мой,
учись быть умнее отца.

Пер. Льва Гинзбурга

[6] «Kursbuch-12», 1967, S. 19—58 (Frankfurt a/M.).

[7] О проблеме освоения Энценсбергером наследия Брехта см.: K. Werner. Zur Brecht-Rezeption bei Günter Kunert und Hans Magnus Enzensberger.— Weimarer Beiträge, 1968, Brecht-Sonderheft, S. 61—73.

В этом стихотворении с брехтовским названием («В учебник для старших классов») и с прямыми отсылками к Брехту, о Брехте напоминает разве что наставительность интонаций; смысл поучения и пафос его остаются туманными, да и могут ли они быть иными в устах поэта, не имеющего ясной программы, блуждающего в противоречиях? Не удивительно, что в ответ на призывы Энценсбергера использовать его стихи как «подручный инструмент» реакционная критика иронизировала: читатель, мол, и рад бы использовать, да не знает, на что этот «инструмент» можно употребить. И в этих снисходительных шутках были свои резоны, как была доля истины во вполне охранительной и спокойной оценке творчества Энценсбергера, данной Гансом Эгоном Хольтхузеном: «Тем, кто принимает его за «ангажированного» поэта, кто ищет в его творчестве выхода из проблем угнетения со стороны управляемого общества, буржуазной реставрации, из проблем военной угрозы и массовых социальных психозов,— тем он указывает прямой путь в абсурд» [8].

Сборник 1964 г. «Шрифт для слепых» («Blindenschrift») своим названием указывает на Брехта как на предтечу еще более категорично. Но, по справедливому замечанию Льва Гинзбурга, автор, замысливший эту книгу как «поэтическое пособие и поэтическое лекарство для социально и нравственно слепых современников, сам еще... блуждает в потемках» [9]. Пафос неприятия западногерманской действительности пронизывает всю книгу, но к нему примешана изрядная доля скепсиса и— что особенно важно — сомнения. Пожалуй, впервые в творчестве Энценсбергера с такой ясностью встал вопрос об определении своих позиций в социальных коллизиях эпохи, и впервые поэт с такой отчетливостью признался в собственной беспомощности перед лицом этого вопроса:

Для черных я — белый,
для белых я — черный.
Признаться, мне это нравится.
Это значит, что я на верном пути.
Но разве верный путь существует?

Пер. Льва Гинзбурга

«Существует ли верный путь?» — этот вопрос в сборнике «Шрифт для слепых» становится центральным, ибо в поэзии Энценсбергера — опять-таки впервые с такой отчетливостью — обнаруживается понимание исторической необходимости революционного преобразования буржуазного мира. Однако понимание не тождественно приятию. Поэта страшит революционное насилие:

Я говорю: почти все, что я вижу,
можно исправить. Но какою ценой?
Слишком кровавы шаги прогресса.

Пер. Льва Гинзбурга

Вплотную подойдя к роковой для буржуазной интеллигенции проблеме — проблеме революционного насилия, проблеме действенности гуманизма, Энценсбергер пока что испуганно от нее отшатывается, предпочитая стоическое бездействие, честное и последовательное «отрицание» социальных несправедливостей и неустройств ужасам кровавой борьбы с ними; программным в этом смысле является стихотворение «Тяжкая работа», в котором давняя тема Энценсбергера — тема сизифова труда художника — сопрягается со стоической убежденностью пассивного гуманиста:

---

[8] H. E. Holthusen. Kritisches Verstehen. München, 1961, S. 171.
[9] «Иностранная литература», 1966, № 10, с. 37.

Во имя других
терпеливо,
во имя других, которые ничего об этом не знают,
терпеливо,
во имя других, которые ничего не хотят об этом знать,
терпеливо
нести в себе боль отрицания.

Публицистические выступления Энценсбергера этого периода [10], хотя и исполнены гражданского мужества, обнаруживают несостоятельность словесных увещеваний: это глас вопиющего в пустыне. Энценсбергер последовательно выступал против «чрезвычайных законов», против милитаризации западногерманской промышленности, против реваншистских тенденций во внешней политике ФРГ [11], он призывал к улучшению взаимоотношений между двумя германскими государствами, ратовал за политику разоружения,— но при этом продолжал истово верить в возможность бескровного прогресса, продолжал уповать на разрешение всех конфликтов и противоречий без насилия. Политические решения, которые он при этом предлагал, были заведомо невыполнимы и носили скорее демонстративный характер: он, например, советовал правительству ХДС—ХСС добровольно уйти в отставку.

В известном смысле кульминационным моментом этой деятельности Энценсбергера стала его знаменитая речь по случаю присуждения ему премии Георга Бюхнера в 1963 г. Отклонив премию и превратив всю церемонию ее вручения в политическую манифестацию, Энценсбергер изложил в своем выступлении, по сути, свою идейную программу — со всеми ее неувязками, противоречиями и со всей страстностью наивного либерализма. Вот один из достаточно красноречивых пассажей его выступления: «Германия — не модель мира, это особый и крайний случай. Стена отделяет не только немцев от немцев, она отделяет нас, немцев, от всех остальных людей... Если что-то в эту эпоху и может помочь нам, то это не насилие. Если что-то в эту эпоху и может нам помочь, то это помощь... Газеты сообщают о том, что здесь, у нас, благосостояние и порядок, стабильность и успех. Они же сообщают о том, что там, у них, неурожаи и перебои со снабжением, базыинициативность и нищета. Я не подвергаю сомнению эти сообщения. Но... они звучат слишком ликующе... Свобода нужна для того, чтобы помогать несвободным, или эта свобода немногого стоит. Благосостояние предполагает способность поделиться с другими, которые обделены, или это не благосостояние, а духовное убожество... Я говорю не о пакетиках с сахаром и конфетами, ибо половине страны конфетами не помочь, но о фабриках и торговых судах, о счетных машинах и заводах. Я говорю... о помощи техниками и специалистами, которые сегодня монтируют не только в Гане, но и в Бухаресте то, что насущно необходимо в Лейпциге и Хемнице...» [12]. Типичное для Энценсбергера сцепление критики и утопизма, неподдельной и болезненной озабоченности судьбами современного мира — и крайней политической наивности, стремительного и агрессивного движения мысли — и политической неосведомленности, граничащей с невежеством. Трудно поверить, что ниспровергатель «прибыльного», «денежного» мышления всерьез способен призывать западногерманских капиталистов оказать — безвозмездно! — экономическую помощь ГДР; что гневный обличитель буржуазной прессы столь охотно берет на веру клевету на реальный социализм. Но подобное несведение концов с концами — характерный признак почти всех публицистических выступлений Энценсбергера в начале 60-х годов, свидетельство глубоких противоречий его мировоззрения.

---

[10] Важнейшие из них собраны в кн.: «Deutschland, Deutschland unter anderem. Äußerungen zur Politik». Frankfurt a/M., 1967.

[11] См., напр., открытое письмо министру обороны ФРГ фон Хасселю («Deutschland, Deutschland unter anderem...», S. 27—36).

[12] «Deutschland, Deutschland unter anderem...», S. 22—23.

С 1965 г. Энценсбергер считается вдохновителем, организатором и даже идеологом движения «новых левых» в ФРГ, причем особенно акцентируется его роль идеолога — в этом качестве его видят даже некоторые советские исследователи [13]. Это утверждение широко распространялось и самими «новыми левыми», которые неоднократно писали об «идейном переломе», пережитом Энценсбергером в середине 60-х годов. Во всем этом есть изрядное преувеличение: и метаморфоза, свершившаяся с Энценсбергером, не столь неожиданна, и стремительность ее тоже весьма условна, ибо, во-первых, она подготавливалась и вызревала исподволь, а во-вторых, совсем не так далеко отодвинула писателя с абстрактно-либеральных позиций, как это может показаться поначалу.

Начиная с 1965 г. имя Энценсбергера прочно связано с журналом «Курсбух», который он сперва издавал самостоятельно и который теперь — что тоже знаменательно — выходит при куда менее активном его сотрудничестве и не под его руководством. Именно «Курсбух», ставший на долгое время знаменем движения «новых левых», принес его издателю репутацию идеолога этого движения.

Как мыслитель либеральной ориентации, как художник, остро реагировавший на социальные диссонансы и атмосферу бездуховности в общественной жизни ФРГ, наконец, как литератор, убедившийся в бесполезности словесных увещеваний,— Энценсбергер к середине 60-х годов всей своей внутренней эволюцией был подведен к признанию необходимости какого-то конкретного общественно полезного действования. Таким актом и стало образование журнала «Курсбух», долженствовавшего, по мысли его создателя, объединить все оппозиционные силы страны. То, что журнал очень скоро превратился в рупор движения «новых левых», по-своему было закономерным, особенно если учесть давнюю неприязнь Энценсбергера к «официальному» марксизму.

Анализ идеологической и философской платформы «Курсбуха», равно как и анализ теоретических основ движения «новых левых», не входит в задачи главы, тем более что об этом достаточно подробно и аргументированно писалось в Советском Союзе и других социалистических странах [14]. Гораздо существенней для предмета данной главы показать, *какие* идеи левацкого движения были освоены Энценсбергером и *как* они были освоены. Этих идей немного, магистральными для творчества Энценсбергера после 1965 г., по сути дела, оказались две.

Первая нашла наиболее полное выражение во втором номере «Курсбуха» за 1965 г. Это концепция современного мирового революционного процесса как борьбы «богатых» и «бедных» народов. Чрезвычайно важно отметить, что в творчестве Энценсбергера эта теория с самого начала трактуется не столько в социологическом и политическом, сколько в нравственном аспекте. Проблема «третьего мира» (Энценсбергер называет его «вторым») привлекает писателя прежде всего не ее революционным содержанием и даже не пафосом борьбы с колониализмом и неоколониализмом, а возможностью моральной укоризны угнетателям и соблазном сострадания к угнетенным. Достаточно прочесть одно из первых выступлений Энценсбергера на эту тему — статью «Европейская периферия», чтобы убедиться в этом. Конечно, Энценсбергер утверждает в ней — и повторит это утверждение неоднократно,— что центр развития мировой цивилизации давно сместился из Европы и других цивилизованных стран (отсюда название статьи) на пылающие континенты — в Африку, Азию и Латинскую Америку. Конечно, он, не видя различий между «металлургом из Новокузнецка» и «каменщиком из Денвера», сулит и тому и другому печальную участь изоляции от всемирной истории. Но центральным

---

[13] См., напр., статью Г. В. Макаровой «Итоги последнего десятилетия в театре ФРГ» в кн.: «Искусство и общество». М., 1978, стр. 45.

[14] Ю. Н. Давыдов. Эстетика нигилизма. (Искусство и «новые левые»). М., 1975. Специально о программе «Курсбуха» см.: W. Schröder. Anthropologisierung der Ästhetik. — Weimarer Beiträgt, 1973, № 12, S. 60—92; Ю. Архипов. Курс «Курсбуха» и поэтика бессмыслиц.— «Литературная газета», 11 ноября 1970 г.

пунктом рассуждений оказывается — и тут просто невозможно не вспомнить рассуждений Энценсбергера по поводу «комплексов вины» в послевоенной западногерманской литературе — все та же проблема вины, но только взятая в интернациональном масштабе: вины всех «цивилизованных» народов в вековой эксплуатации народов нецивилизованных и отсталых. В свете этой глобальной вины отходят в сторону как вторичные все те «внутренние» конфликты и противоречия западногерманской действительности, которые столь остро беспокоили Энценсбергера на рубеже 50—60-х годов. Проблематика классовых антагонизмов, которая — пусть не всегда вполне осознанно — присутствовала прежде в его поэзии и публицистике, постепенно сходит на нет, уступая место прекраснодушным разглагольствованиям о судьбах «угнетенных, обездоленных и эксплуатируемых» — но не трудящихся, а народов. Уже в 1966 г. Петер Вейс — сам изрядно запутавший-



Г. М. Энценсбергер «Допрос в Гаване» — программка спектакля театра «Шаубюне ам Халлешен Уфер».

Западный Берлин, 1970

ся в попытках «обновления» марксизма — указал на этот главный изъян в представлениях Энценсбергера о революционном процессе [15].

Однако предостережения Вейса мало подействовали на Энценсбергера, и противопоставление «богатых» и «бедных» народов вплоть до начала 70-х годов оставалось центральным конфликтом его публицистики. Энценсбергера это противопоставление волнует и в актуально-политическом, и в историческом аспектах. Первый аспект достаточно полно выражен в, пожалуй, наиболее известном и интересном произведении Энценсбергера последних лет — репортаже «Допрос в Гаване» («Das Verhör von Habana», 1970). Задуманное как сценическая реконструкция показательного суда в Гаване над участниками контрреволюционной вылазки на Плайа Херон, эта книга доносит до читателя острый драматизм событий апреля 1961 г. и весьма убедительно разоблачает преступные планы правящих кругов США, намеревавшихся начать прямую агрессию против Кубы. В то же время она достаточно явственно демонстрирует и расплывчатость взглядов самого Энценсбергера на революционный процесс. В пространном авторском предисловии очень много рассуждений о хищнической природе империализма, о низости и коварстве «сверхдержавы», намеревающейся «проглотить» крохотное соседнее государство, наконец, о моральном крахе кубинской буржуазии, вступившей в предательский сговор с Пентагоном, однако почти ничего не сказано о социальном смысле кубинской революции как революции социалистической, о тех реальных общественных завоеваниях, которые принесла она кубинскому народу. Читая эту статью Энценсбергера, опять-таки невольно вспоминаешь его суровое, но справедливое

---

[15] Peter Weiss / Hans Magnus Enzensberger. Eine Kontroverse.— «Kursbuch-6», 1966 (Frankfurt a/M.).

суждение о западногерманской интеллигенции послевоенного поколения, в мировоззрении которой «мораль была важнее политики», и убеждаешься, что суждение это применительно к самому Энценсбергеру осталось в силе и по сей день: эмоции опережают анализ, негодование, возмущение, протест подменяет объективное понимание социально-политической сути описываемых событий. Еще более явственно этот пафос морального осуждения дает о себе знать в историческом эссе писателя «Лас Касас, или Ретроспективный взгляд в будущее» («Las Casas oder Ein Rückblick in die Zukunft», 1966), посвященном жизни и деятельности видного испанского миссионера XVI столетия. Аллюзиями из далекого прошлого в жгучую современность, невольным отождествлением себя со своим героем, искренней симпатией к заведомо обреченной на неудачу борьбе гуманиста Лас Касаса против варварства и бесчинства испанских колонизаторов, уничтожавших древнюю культуру народов Мексики, это произведение — видимо, совершенно против намерений автора — напоминает исторические романы Стефана Цвейга (особенно его книгу об Эразме Роттердамском), лишний раз наводя на мысль о благородстве, но и беспомощности морализирующего либерализма в суровых коллизиях истории нашего столетия.

Еще более резко эта абстрактно-гуманистическая, либералистская основа мировоззрения Энценсбергера обнаруживается в последней пока что книге его стихов — сборнике «Мавзолей» («Mausoleum», 1975) с характерным подзаголовком: «Тридцать семь баллад из истории прогресса». Книга эта заставляет вспомнить об Энценсбергере раннем, в ней во всяком случае ощущается бурный темперамент и подлинная гражданственная страсть поэта, «рассерженного» на цивилизацию и на то, что принято считать «прогрессом», т. е. на мир техники, узурпирующей личность. В «истории прогресса», какой она видится Энценсбергеру, свои положительные и отрицательные герои. К первым следует отнести художников (Шопена, Пиранези), ученых (Дарвина, Лейбница, Линнея, знаменательным образом и Мальтуса), революционеров (Кампанеллу, Бланки, Бакунина, Че Гевару). Ко вторым — прежде всего политиков, этих «паразитов от истории» (Макиавелли, Кондорсе, в портретах которых опять-таки узнается стилистика Стефана Цвейга, брезгливо писавшего биографию Жозефа Фуше) и, конечно же, фанатиков-изобретателей, жрецов лжепрогресса, покорных служителей буржуазной машинной цивилизации (среди них Гильотен, изобретатель машины, обессмертившей его имя, Эванс, Тейлор).

С эстетической точки зрения книга интересна прежде всего попыткой Энценсбергера вернуться к искусству, отрицанию которого он отдал не один год увлечения левацкими теориями «контркультуры», однако об окончательности и решительности этой попытки говорить пока рано.

Вторая идея, позаимствованная Энценсбергером из арсенала «новых левых», оказалась в контексте прежнего его творчества, пожалуй, особенно неожиданной. Ее можно сформулировать как реабилитацию мелкой буржуазии и вообще «среднего» человека. Как известно, «новые левые», отрицая классовую борьбу и ведущую роль пролетариата в этой борьбе, опираются в своих теоретических построениях и практических акциях на так называемые «средние слои»: студенчество, служащих, мелких буржуа, на всевозможные деклассированные элементы, например на «хиппи». Объявляя именно эти слои движущей силой революционного процесса и понимая всю сложность их организации, «новые левые» решают эту проблему путем ее ликвидации, попросту отрицая необходимость организации масс для успешного ведения революционной борьбы. Отсюда увлечение «новых левых» анархистскими идеями, их пафос «раскрепощения творческих сил и фантазии индивидуума» (здесь-то и намечается смычка их идеологии с философствованиями Фрейда).

В творчестве Энценсбергера все эти идеи синтезировались в одну простую мысль (что, кстати говоря, лишний раз свидетельствует о сомнительности его репутации идеолога «новых левых»): обыватели, меща-

не, все те мелкие буржуа, против потребительского сознания и «идиотизма жизни» которых он столь яростно выступал прежде, теперь становятся положительными героями его поэзии и публицистики. Как иллюстрация — стихотворение Энценсбергера «О трудностях перевоспитания»:

Воистину великолепны
великие замыслы:
рай на земле,
всеобщее братство,
перманентная ломка...
Все это было б вполне достижимо,
если б не люди...
Надо идти на штурм — освобождать человечество,
а они идут к парикмахеру...
В канун золотого века
они стирают пеленки,
варят суп...
Обыватели,
ходячие пережитки прошлого,
скопище жалких посредственностей,
лишенное мысли!..
Если бы не было их,
о, тогда бы,
тогда...
Тогда бы и я не мешал вам своими стихами!

Пер. Льва Гинзбурга

Теперь Энценсбергер раскаивается в своей давней неприязни к обывателю, теперь он пишет ему панегирики. «Бурная продуктивность мелкой буржуазии, ее способность к адаптации и вживанию объясняется, однако, попросту тем фактом, что ей не остается другого выхода. Она «интеллигентна», «одарена» и «изобретательна», потому что от этого зависит все ее существование, возможность выжить. Власть имущим все это не требуется: они только следят за тем, как изобретают другие, они покупают чужую интеллигентность и чужой интеллект и «привлекают к делу» чужие дарования. Из пролетариата же, напротив, систематически вытравляется всякая самостоятельная продуктивность... причем, само собой разумеется, так обстоит дело не только на Западе. Вот чем объясняется баснословный талант мелкой буржуазии, как и большинство других ее свойств» [16]. Это — выдержка из статьи Энценсбергера, помещенной в одном из номеров «Курсбуха» за 1976 г. со знаменательным лозунгом на обложке: «Мы — обыватели!» Статья эта, кстати, написана в типичном для Энценсбергера жанре: она иллюстрирует и наполняет жизненной плотью теоретические положения, выдвинутые и разработанные другими, играя роль профессионально (и подчас талантливо, с блеском) выполненного «наглядного пособия». Так что Энценсбергер — не идеолог и не теоретик, а скорее практик движения «новых левых».

Правда, в этой практике Энценсбергер не всегда способен точно следовать теоретическим установкам, его то и дело «уводит» в сторону — к привычным и более «сподручным» для него категориям абстрактно-гуманистического мышления. Не лучше обстоит дело и с «революционностью» Энценсбергера, хотя на Западе он слывет «отъявленным революционером» и «творческим марксистом». Это как раз тот случай, когда у страха буржуазной реакции глаза велики: подобных эпитетов Энценсбергер не заслуживает. Необходимость насилия, «кровавые следы прогресса», как помним, весьма страшили поэта прежде, и эти страхи то и дело дают о себе знать и в период его увлечения идеями «новых

[16] «Kursbuch-45», 1976, S. 7 (Berlin).

левых». По странной иронии судьбы Энценсбергер, стремясь точно следовать теоретическим постулатам этого движения, постоянно невольно смещает акценты в привычную для него морально-этическую сторону и при этом внезапно обнаруживает антиреволюционную сущность левачества. В уже цитированном стихотворении «О трудностях перевоспитания», например, в полный голос заявляет о себе давняя неприязнь поэта к «перманентной ломке»,— она вполне органично уживается с его симпатиями к «средним слоям», к обычным индивидуумам, «творческой фантазии» которых «новые левые» вверяют судьбы мировой революции.

Еще более любопытную картину идейных шатаний Энценсбергера дает его роман «Короткое лето анархии. Жизнь и смерть Буенавентуры Дуррути» («Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod», 1972). Дуррути (1896—1936) — один из лидеров испанского анархизма, и в этом качестве, конечно, с точки зрения идеологии «новых левых», фигура привлекательная. Книгу о его «жизни и смерти» Энценсбергер, впрочем, напрасно назвал романом: это типичное произведение документального жанра, сопровожденное пространными и чрезвычайно показательными авторскими комментариями. Энценсбергер пытается реконструировать биографию Дуррути, заполняя многочисленные лакуны своими домыслами и гипотезами, нисколько не смущаясь противоречивостью приводимых им документальных или полудокументальных свидетельств. Жизнь человека, с юных лет посвятившего себя анархистской борьбе, стихийного революционера, организатора анархистской группы «Солидарные», яростного противника монархического режима в Испании, готовившего покушение на Альфонса XIII, многократно арестованного, судимого, не один год проведшего в застенках,—эта жизнь предстает в книге как явление во всех смыслах спорное. Спорное прежде всего с точки зрения фактографии: со страстью истового историка пытается Энценсбергер прояснить многие загадочные обстоятельства, утонувшие в строжайшей конспирации, которой была окружена деятельность Дуррути. Что делал герой в 1924—1925 гг. в Латинской Америке? Готовил или не готовил покушение на короля? Какова его роль в образовании Второй республики? На все эти вопросы Энценсбергер дает минимум два ответа, а то приводит и гораздо больше версий. Однако не мысль о безвозвратной текучести живой истории, о невосстановимости подлинных фактов биографии личности становится главной в этой книге. Объявляя Дуррути — совершенно в духе «новых левых» — классическим типом революционера, Энценсбергер, тем не менее не может утаить горьких сомнений в самом смысле революционной деятельности. Вся парадоксальность внутренней эволюции Энценсбергера в романе о Дуррути выражена с прямо-таки карикатурной отчетливостью: против собственной воли автор доказывает ложный тезис, исходя из ложных посылок.

Идейные блуждания и заблуждения Энценсбергера не могли не сказаться на его творчестве — тем более что некоторые изменения в своей манере он культивировал сознательно и вводил насильственно. Немалую роль в этой трансформации сыграли левацкие теории «контркультуры» о бессмысленности всякого искусства как занятия сугубо «буржуазного». Они сильно расходятся с изначальными представлениями Энценсбергера о долге литератора, в которых доминировало рафинированное культуртрегерство; автор тонких и проницательных статей о творчестве Генриха Бёлля, Гюнтера Грасса, Мартина Вальзера, Уве Йонзона, Нелли Закс [17], издатель интересной и представительной антологии «Музей современной поэзии» («Museum der modernen Poesie», 1960), интерпретатор и переводчик лирики Карлоса Уильямса, Пабло Неруды, Сесаро Вальехо [18], Энценсбергер в конце 60-х годов от этой деятельности отошел и сосредоточился преимущественно на публицистике. Совершенно очевидный спад

---

[17] См.: H. M. Enzensberger. Einzelheiten, S. 215—254.
[18] См.: H. M. Enzensberger. Einzelheiten, 2. Frankfurt a/M., 1963.

переживает в этот период его лирика; поэт интенсивной, сгущенной метафоричности, тяготевший прежде к сложным, ассоциативным рядам образов, будивший читательскую мысль неожиданностью сравнений и остротой парадоксов [19], Энценсбергер теперь пишет стихи лишь от случая к случаю и намеренно опрощает их; по сути они мало чем отличаются от его публицистики.

И все же иногда даже в этих намеренно простых и слишком безыскусных стихах прорывается подлинная горечь художника, утратившего себя, запутавшегося в чуждых его мироощущению доктринах.

Во время наших дебатов, товарищи,
мне кажется иногда,
будто мы что-то забыли...
Не спрашивайте меня, что.
Я не знаю, как оно называется.
Я помню только,
что это самое важное,
а мы забыли о нем.

Движение «новых левых» в последние годы переживает явственный и острый кризис. Вместе с ним переживает его и Ганс Магнус Энценсбергер. Сейчас неясно, как сложится дальнейший творческий путь писателя. Знак вопроса, символически красующийся на обложке томика его стихов, по сей день остается в силе. Только от самого поэта зависит, сумеет ли он избавиться от этого символа, сумеет ли он вспомнить о том, что сейчас слабо брезжит в глубинах его памяти: о своем искусстве.

---

[19] О поэзии Энценсбергера см.: D. S c h l e n s t e d t. Aufschrei und Unbehagen.— «Neue Deutsche Literatur», 1961, N 6, S. 110—127.

Глава тридцать пятая

«МИР ТРУДА» И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ФРГ

1

На протяжении примерно полутора послевоенных десятилетий рабочая тема не занимала в западногерманской литературе сколько-нибудь значительного места. Появлялись лишь отдельные, весьма немногочисленные произведения, представлявшие собой попытку продолжить линию «рабочей литературы» социал-демократической ориентации и не отличавшиеся ни глубиной подхода к проблеме, ни художественными достоинствами. Традиции пролетарской литературы, которые восходят к Георгу Веерту, не получили развития; движение пролетарско-революционных писателей 20-х годов усилиями официальной идеологии было предано забвению; с 1945 до конца 50-х годов их произведения не переиздавались.

В это время заново публикуются сочинения так называемых «рабочих писателей», включая тех, которые стали апологетами национал-социализма (Г. Лерш, К. Брёгер, М. Бартель). Значительную часть переизданий составляют произведения, преобладающая тенденция которых — прославление «долга» и «верности», «служения» отечеству, «святости» физического труда и т. д.; при этом часто рабочая тема сочетается с мотивами «крови и почвы» [1]. Таковы, например, повесть Георга Ёдемана «Мы плавим железо», неоднократно выходившая в годы фашизма,— произведение весьма невысоких художественных достоинств и сугубо апологетическое по своей идее; сборник «Созидающие руки. Книга труда» (1948), в которую включены рассказы, стихи, отрывки из произведений малоизвестных авторов конца XIX — начала XX в., отличающиеся консервативным характером; то же относится и к чрезвычайно слабому в художественном отношении роману Вилли Решке «Рудничный газ» (1949). Представление о характере переиздаваемой в те годы литературы на рабочую тему дает «Серия немецких рабочих писателей» в десяти томах, где собраны произведения О. Вольгемута, Э. Гризара, Г. Й. Мюллера, М. Л. Шрёдера, Г. Лерша, Ф. Фауста, Г. Артура, т. е. авторов, принадлежавших к мелкобуржуазному крылу «рабочей литературы».

Среди вновь создаваемых произведений преобладают сочинения о труде шахтеров [2]. Это объяснялось прежде всего важностью данной отрасли для восстановления экономики и соответственно стремлением предпринимателей стимулировать приток рабочей силы в горнодобывающую промышленность; с этой целью создавались различные культурные организации и фонды, которые должны были способствовать оживлению культурной деятельности рабочих-шахтеров, а, по существу, поднятию престижа этой профессии в духе «классовой гармонии». Так возникла, например, антология «Новая поэзия горняков» («Neue bergmännische Dichtung», 1949). В 1953 г. «Объединение друзей искусства и культуры

---

[1] Подробно об этом см.: K. N o v a k. Arbeiter und Arbeit in der westdeutschen Literatur 1945—1961. Köln, 1977.

[2] К. Новак, наиболее детально исследовавшая литературу о рабочих в ФРГ 1945—1961 гг., отмечает, что «западногерманская литература о мире труда 40-х и 50-х годов была преимущественно литературой о горняке» (K. N o w a k. Arbeiter und Arbeit..., S. 105).

в горнодобывающей промышленности» издает том «Шахтерское рождество» («Bergmännische Weihnacht»), тема которого — рождественские обычаи горняков. По инициативе рурских предпринимателей вышел «Рурский альманах» (1950), целью которого также было «показать важность профессии горняка для экономики страны» [3]. Сборник «Шахтеры, парни, товарищи. Горняки рассказывают» («Kumpel, Kerle, Kameraden. Bergleute erzählen», 1956) содержал короткие рассказы, в которых «писатели-шахтеры мучительно пытаются найти смысл своей работы и жизни, но опираются при этом главным образом на мелкобуржуазные моральные критерии и, изображая свои тяжелые будни, впадают в торжественный тон» [4]; книга в целом призвана создавать впечатление «социального мира», царящего на западногерманских предприятиях.

Характерны для освещения рабочей темы в литературе ФРГ 40—50-х годов произведения Эриха Гризара (Erich Grisar, 1898—1955), который начал писать в 30-е годы и широко публиковался в годы фашизма. Его роман «Хольтмайеры» («Holtmeiers»; написан в 1943, опубликован в 1946 г.) — попытка представить историю «рабочей семьи»; герой, Кристиан Хольтмайер, видит цель жизни в работе, отдых кажется ему незаслуженной роскошью: «Он всегда знал, что есть одно утешение. И это утешение — работа. Она была великим евангелием, в которое он верил». Роман Гризара «Свадьба на котельном заводе» («Die Hochzeit in der Kesselschmiede», 1949) также написан еще во время войны и несет на себе отпечаток национал-социалистской идеологии. В нем воспроизводится атмосфера «классовой гармонии»: между рабочими и капиталистами нет серьезных противоречий, реальных конфликтов, они движимы общими целями. Герой, молодой рабочий, стремится получить образование, ибо — такова концепция романа — лишь способности и знания определяют место человека в обществе: социальных преград не существует и каждый может стать предпринимателем. В романе весьма силен развлекательный момент: автор, по словам Ф. Хюзера, исходил из того, что «серьезного интереса к реалистическим романам из мира фабричных рабочих нет ни у издательств, ни у критики, ни у самих рабочих» [5].

Роман Йозефа Михельса «Рудничный газ» («Schlagende Wetter», 1947) посвящен весьма распространенной в литературе о горняках теме — катастрофе в забое. Два шахтера, соперники в любви, попадают в катастрофу, и один из них жертвует собой ради другого. И здесь главные добродетели рабочего человека — верность работе, семейному очагу и родному «клочку земли», терпение, с каким он переносит и тяжкий физический труд, и житейские неурядицы. Гармоническая картина отношений между шахтерами и предпринимателями возникает и в романе Маргареты и Клауса Шпис «Год с фляжкой и инструментом» («Ein Jahr mit Blechflasche und Gezähe», 1950). В духе мелкобуржуазных иллюзий выдержаны произведения Якоба Трима, Анни Гейгер-Хоф, Вальтера Лутца, Георга Бройкерса, Вальтера Фольмера и других, для которых характерны идеализация действительности, отказ от изображения классовых конфликтов. Немаловажное место в этой литературе занимает поэзия Отто Вольгемута, в которой звучат националистические мотивы, характерные для литературы «крови и почвы», и выражено преклонение перед трудом как перед метафизическим «святым долгом», а также Адольфа Гросса, в чьем творчестве сильны религиозные мотивы (сборник стихов «Свет в шахтерской ночи» — «Licht in Bergesnacht», 1958). Эти писатели не пытаются пробудить протест в душах своих читателей, представить капиталистическую систему как систему эксплуатации, не посягают на ее принципы. Преобладающий тип героя этой литературы — прилежный и добросовестный рабочий, даже не помышляющий о классовой борьбе. «Они (авторы.— *И. М.*) всегда апеллируют к сочув-

---

[3] K. N o w a k. Arbeiter und Arbeit..., S. 110.
[4] Там же, стр. 111.
[5] «Aus der Welt der Arbeit». Almanach der Gruppe 61 und ihrer Gäste. Neuwied, 1966, S. 15.

ствию со стороны «социального партнера», к пониманию им душевного (не только экономического) положения их собратьев. Никогда они не выражали ни ненависти, ни злости, ни даже угрозы. Они всегда предлагают примирение» [6].

Общий политический курс правящих кругов, реставрация и ремилитаризация, сменившие весьма короткий период демократического обновления, вели к тому, что немногие прогрессивные писатели, связанные с социалистической традицией 20—30-х годов, ветераны пролетарско-революционной литературы, входившие в КПГ или близкие к ней, которые вернулись после 1945 г. в Западную Германию или оставались на ее территории, были оттеснены с культурной авансцены. В стране возник политический и идеологический климат, резко ограничивавший или сводивший на нет возможности социалистических литераторов — их произведения почти не издавались, подвергались запрету, замалчивались, самих писателей пытались полностью изолировать. Все это усугубилось с запретом КПГ (1956 г.). И тем не менее эти писатели оставались активными, продолжали действовать. Среди них были и более известные, как А. Стенбок-Фермор, Р. Шерингер, Э. Гинкель, П. М. Лампель, и менее известные — П. Игель, К. Вюстхоф, П. Польте, К. Фрайтаг и другие.

Александр Стенбок-Фермор (Alexander Graf Stenbock-Fermor, 1902—1972), происходивший из семьи лифляндского помещика, офицера царской армии, в 1920 г. переехал в Германию, где, порвав со своей средой, стал шахтером (о чем написал свою первую книгу — «Из моей шахтерской жизни» — «Meine Erlebnisse als Bergarbeiter», 1928), присоединился к коммунистам, в конце 20-х — начале 30-х годов участвовал в деятельности коммунистического журнала «Ауфбрух». В 1931 г. вышла книга его очерков о «мире нищеты, голода и эксплуатации» — «Германия снизу» («Deutschland von unten»). После прихода фашизма к власти его произведения были запрещены, сам он, оставшись в Германии, участвовал в Группе сопротивления революционных рабочих и солдат, подвергался преследованиям. После 1945 г. Стенбок-Фермор писал преимущественно сценарии для фильмов (которые снимались в ГДР) — «Шахта „Утренняя заря“» («Grube Morgenrot», 1948 — совместно с Й. Баркхаузеном) и телевидения — «Убийство Ратенау» («Mord an Rathenau», 1962 — совместно с Г. Камницером).

Известные черты сходства с биографией Стенбок-Фермора обнаруживает история Рихарда Шерингера (Richard Scheringer, род. в 1904 г.), вышедшего из семьи прусского офицера и также присоединившегося в 30-е годы к коммунистическому движению, связанного с тем же журналом «Ауфбрух»; правда, путь его в политическом отношении был более извилистым — участник «черного рейхсвера», сторонник национал-социализма, он был еще во времена Веймарской республики осужден за «подготовку к измене родине» и попал в крепость, где, столкнувшись с заключенными-коммунистами, увлекся их идеями и выступил против нацизма и Гитлера; в 1932 г. он был снова осужден — уже за поддержку КПГ. (О том, как он порвал с нацистами и пришел к коммунизму, рассказывается в книгах «Письма лейтенанту С.» («Briefe an Leutnant S.», 1931) и «Мой путь к Красному фронту» («Mein Weg zur Roten Front», 1932.) В годы фашизма Шерингер многократно подвергался арестам. После войны был председателем КПГ в Баварии, депутатом баварского ландтага, активным деятелем движения за мир. В 1954 г. был снова арестован. В 1959 г. вышла (в ГДР) его книга «Великий жребий. Среди солдат и мятежников» («Das grosse Los. Unter Soldaten und Rebellen»), в которой писатель, рассматривая с марксистских позиций историю Германии последних десятилетий и собственный жизненный путь, подвергает резкой критике действительность ФРГ, ремилитаризацию, преследования за политические убеждения и т. д.

---

[6] J. Hoffmann. Der ewige Bergmann, Bd. 2. Rheinhausen, 1958, S. 84.



Суперобложка первого издания мемуаров Александра Стенбок-Фермора «Красный граф».

Берлин, 1977

Из контрреволюционного движения «фрайкоров» пришел к прогрессивным взглядам, сблизившим его с участниками кружка вокруг журнала «Ауфбрух», и Петер Мартин Лампель (Peter Martin Lampel, 1894—1965), художник и писатель, автор антивоенных, антифашистских произведений — пьесы «Отравляющий газ над Берлином» («Giftgas über Berlin», 1929), романа «Парни, которых предали» («Verratene Jungen», 1929). В 1936 г. Лампель эмигрировал — сначала в Индонезию и Австралию, в 1939 г.— в США. В 1949 г. он вернулся в Западную Германию, где его произведения, созданные в послевоенное время, бойкотировались. В повести «Мы нашли путь» («War fanden den Weg», 1955) Лампель рассказывал о проблемах западногерманской молодежи: изображенная им группа молодых людей находит свой путь в борьбе с наследием фашистского прошлого и в приобщении к деятельности Союза свободной немецкой молодежи. Начинающуюся ремилитаризацию ФРГ писатель разоблачил в пьесе «Битва за Гельголанд» («Kampf um Helgoland», 1952).

По-иному складывалась судьба Эмиля Гинкеля (Emil Ginkel, псевдоним Роберта Камбрика, 1893—1959), вышедшего из пролетарской среды. Он вступил в 1920 г. в КПГ, был рабочим корреспондентом, членом Союза пролетарско-революционных писателей, приобрел известность благодаря сборнику стихов «Перерыв у пневматического молота» («Pause am Lufthammer», 1928). При фашизме подвергался преследованиям. После окончания войны Гинкель редактировал коммунистическую газету в Вупперталe, печатался в прессе КПГ. Но возможности публиковаться в ФРГ сокращались, ибо его стихи, в которых положению западногерманских рабочих противопоставлялась свободная жизнь трудящихся в ГДР, никак не соответствовали политическому климату в стране, усиливающемуся духу антикоммунизма. Сборник «Фабрика без акционеров» («Fabrik ohne Akzionäre», 1950) был издан в ГДР.

Среди ветеранов пролетарско-революционной литературы следует упомянуть поэта Пелле Игеля (Pelle Igel, псевдоним Ганса Петера Вол-

ле), до 1933 г. руководителя бременской секции Союза пролетарско-революционных писателей, печатавшего в «Бремер арбайтерцайтунг» сатирические стихи и актуальные политические заметки под рубрикой «Красный корреспондент рассказывает». При фашизме он был брошен в тюрьму, потом отправлен в штрафбат. После войны стал одним из организаторов Культурбунда в Баден-Бадене, как журналист активно участвовал в борьбе за искоренение нацизма и милитаризма, опубликовал в 1947 г. политические карикатуры (созданные в годы гитлеризма) под названием «...А завтра весь мир...» В годы «экономического чуда» и «холодной войны» его, подобно другим социалистическим литераторам, перестали печатать, сборник «Сапог остается сапогом» («Stiefel bleibt Stiefel», 1957) был запрещен, против автора затеян скандальный судебный процесс. Но Пелле Игель не был сломлен и продолжал писать сатирические стихи [7].

Продолжали свою деятельность, несмотря на запреты и гонения, Карл Вюстхоф (Carl Wüsthoff), до 1933 г. активный рабочий корреспондент; Карл Фрайтаг (Karl Freitag), печатавшийся в тот же период в газете «Рурэхо» и издававший (совместно с К. Дешем и Г. Тиммом) литературный журнал «Нойе франкфуртер блеттер», сразу же запрещенный фашистскими властями; Пауль Польте (Paul Polte, до 1933 г. печатавшийся под псевдонимом Петер Польтер, род. в 1905 г.), основатель сатирического кабаре «Группа Хенкельман» («Gruppe Henckelmann», 1930), также закрытого нацистами, в годы «третьего рейха» неоднократно подвергавшийся арестам, а после 1945 г. бывший членом правления Культурбунда, позднее — участником «группы 61» и «кружков литературы о «мире труда».

В 50-е годы к этим литераторам присоединился писатель другого поколения — Герд Земмер (Gerd Semmer, 1919—1967), автор оппозиционных политических стихотворений и популярных — особенно в 50-е годы — «песен протеста».

Несмотря на то что произведения, деятельность, даже самое существование большинства этих писателей долгие годы замалчивались буржуазной прессой и критикой, они оставались связующим звеном между прогрессивной традицией 20—30-х годов и тем новым, последовательно демократическим и социалистическим движением, которое формируется в ФРГ в конце 60-х и в 70-е годы. Конечно, они не были единственными «связными» — немаловажную роль в развитии передовой литературы сыграло и творчество писателей ГДР разных поколений. Однако деятельность этих малоизвестных, вытесненных из общественного сознания писателей создавала определенный фундамент для социалистической литературы нового образца, органически выросшей из реальности ФРГ 60—70-х годов.

В 50-е годы усиленно насаждалось мнение, что «мир труда», «мир техники», проблемы, связанные с рабочими, крайне неплодотворны в художественном плане, что рабочий не может быть репрезентативной фигурой, выразителем взглядов и настроений своих современников. «Если бы писатель взял в качестве примера среду и проблемы рабочего населения,— писал Г. Э. Носсак,— то из этого ничего бы не получилось, кроме идиллии» [8].

По данным опроса, проведенного в конце 50-х годов, большинство западногерманских издательств сообщило, что не располагает рукописями на темы, связанные с рабочими, и что сами рабочие практически «не участвуют в современном литературном процессе» [9]. Стало уже почти традиционным цитировать в этой связи высказывание Вальтера Йенса: «Мне представляется, что мир, в котором мы живем, еще не нашел отражения в литературе. А мир труда, кажется, вообще не попал в ее поле

---

[7] См.: U. Reinhold. Gegenwart — Ergebnis des gestrigen Tages.— «Sonntag», 1978, N 18, S. 11; а также: «Der rote Grossvater erzählt. Berichte und Erzählungen von Veteranen der Arbeiterbewegung». Frankfurt a/M., 1974.

[8] H. E. Nossak. Ist unsere Literatur arbeiterfremd? — «Merkur», 1962, H. 10, S. 169.

[9] «Aus der Welt der Arbeit», S. 21.

зрения. Где портрет рабочего, где фигура каменщика, где действуют фабричные девушки, где роботы следят за красными лампочками?.. Литература описывает... человека в состоянии вечного отдыха. Работаем ли мы еще? Разве наш повседневный труд так уж совсем незначителен? Разве действительно ничего не происходит между заводскими воротами и монтажным цехом?» [10]

В одном телевизионном интервью 1 мая 1964 г. говорилось: «Это рок немецкой литературы, что она, как правило, уклоняется от вопросов, связанных с миром труда, от повседневности и политики. В результате на нашей карте образовались белые пятна — там, где речь идет о проблемах труда и о социальных проблемах. Если бы мы попытались... представить себе по бестселлерам, как живут люди нашего времени, то мы вряд ли смогли бы понять, что и сегодня существует тяжелый труд, социальное неустройство, социальные конфликты...» [11]. В изданной в 1964 г. книге «Остаемся ли мы еще народом поэтов и мыслителей?» тогдашний депутат баварского ландтага Хильдегард Хамм-Брюхер писала: «Словно не потревоженные перипетиями времени, кочуют по страницам наших хрестоматий... для народных школ бесчисленные босоногие пастушки, терпеливые служанки, изможденные добрые старушки, невероятно благочестивые крестьяне, деревянные плуги и повозки, запряженные волами... Ряд тем почти не освещается: современный мир труда, современная техника, все социальные отношения... [12].

Этот вакуум стремились заполнить идеологией «социального партнерства», «народного капитализма» и т. д. Широко пропагандировалась мысль, что социальная тема «во вчерашнем ее смысле» исчерпана. Рост потребления и наметившееся «сверхпотребление» способствовали все более широкому распространению теорий, согласно которым характер современного «индустриального» общества исключает социальное расслоение, и потому бессмысленно выделять в литературе классово обусловленные типы. Современная техника полностью преобразовала общественные отношения, обеспечила высокий уровень жизни для всех, и, следовательно, вопрос о рабочем классе вообще снимается с повестки дня. На смену пролетариату пришел некий «средний» класс; общество с четкой социальной дифференциацией сменилось унифицированным «обществом потребления».

Однако общественное и политическое развитие стран Запада, в том числе ФРГ, всем своим ходом развенчивает миф о бесклассовости «позднего капитализма». Фальшь легенды о «социальной гармонии» подтвердили, в частности, события 1966—1967 гг., когда стала реальной угроза серьезного экономического кризиса. Закрытие шахт, массовые увольнения в Рурской области, забастовки и демонстрации рабочих свидетельствовали о том, что классовая борьба и эксплуатация в современном капиталистическом обществе не исчезли, а лишь меняют форму.

В эти годы происходит дальнейшее усиление классовой борьбы и рабочего движения. Забастовки, активизация профсоюзов, особенно в период кризисной ситуации 1966—1967 гг., участие в движении против чрезвычайных законов и милитаризации страны, в пасхальных маршах сторонников мира — вот далеко не полный перечень форм протеста, к которым прибегнул рабочий класс [13].

В 1965 г. Рольф Хоххут выступил со статьей «Классовая борьба не кончилась» [14], где он прямо заявил о существовании и обострении классовой борьбы в Западной Германии (эта статья послужила причиной оскорбительных нападок на Хоххута и других оппозиционных писателей

---

[10] W. J e n s. Deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1962, S. 9.

[11] Цит. по: A. V o i g t l ä n d e r. Mann der Arbeit, aufgewacht! — «Sonntag», 1964, N 35, S. 10.

[12] H. H a m m - B r ü c h e r. Wie es im Schulbuch steht.— «Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker? 14 Antworten». Hrsg. von Gert Kalow. Reinbek, 1964, S. 107—110.

[13] Подробнее об этом см.: В. Д. Е ж о в. Рабочее движение в Западной Германии. М., 1969.

[14] См.: R. H o c h h u t h. Krieg und Klassenkrieg. Reinbek, 1971.

со стороны тогдашнего канцлера Эрхарда). Хоххут приводил цифры, говорящие о растущем расслоении населения ФРГ, об обогащении одних и обнищании других, о концентрации богатств в руках немногих.

2

Именно в 60-е годы, когда лживость мифов о «бесклассовости общества» стала особенно очевидной, когда усилился процесс политизации общественной и духовной жизни, художественное исследование проблем современного рабочего становится общественной потребностью. Первым откликом на нее явилось создание «Дортмундской группы 61», объединившей писателей, занимающихся рабочей темой [15].

Рабочие, литераторы, социологи из различных городов Рурской и Рейнской областей, которые в 1961 г. объединились в «Рабочий кружок по освещению мира индустриального труда», уже раньше были связаны между собой через находящийся в Дортмунде «Архив рабочей и социальной литературы» (организатор и руководитель Фриц Хюзер). Тогда еще неизвестный писатель Макс фон дер Грюн был первым, кто в сентябре 1959 г. через дортмундский архив начал устанавливать контакты с другими писателями, занимающимися рабочей темой, с целью объединить их. По инициативе Макса фон дер Грюна и при активном содействии Фрица Хюзера была собрана группа, которая стала проводить коллективные чтения и обсуждения рукописей. В числе первых была обсуждена рукопись романа самого Макса фон дер Грюна — «Люди в двойной ночи». В 1960 г. был издан сборник «Мы несем свет в ночи. Стихи из мира горняка» («Wir tragen ein Licht durch die Nacht. Gedichte aus der Welt des Bergmanns») — первая значительная антология, составленная из произведений рабочих или посвященных рабочим.

31 мая 1961 г. в Дортмунде собрались десять писателей, представленные в этой антологии, а также несколько критиков и журналистов, чтобы обсудить возможности и формы современной «индустриальной литературы». Они решили создать уже упоминавшийся «Кружок», который затем был назван «Дортмундской группой 61». Непосредственными ее организаторами являлись Фриц Хюзер, редактор Гейнц Костерс, профсоюзный деятель и публицист Вальтер Кёппинг и Макс фон дер Грюн.

Среди членов «группы 61», вступивших в нее в разные годы, следует назвать Бруно Глуховского, Йозефа Бюшера, Йозефа Рединга, Вилли Бартока, Хильдегард Вольгемут, Артура Границкого, Курта Кютера, Гюнтера Вестерхофа, Вольфганга Кёрнера, Эрвина Сильвануса, Эдгара Штрухольда, Класа Эверта Эвервина, Элизабет Энгельхардт, Гюнтера Вальрафа, Лизелотте Раунер, Эрику Рунге, Петера Шютта и др.

17 июня 1961 г. группа провела дискуссию о «человеке и промышленности в современной литературе». С тех пор ежегодно организовывались собрания группы, на которых читались и обсуждались произведения ее участников и гостей. В тесном контакте с ней работали и некоторые писатели, которые формально не являлись ее членами, но принимали участие в коллективных чтениях (например, Карл Альфред Волькен, Кристиан Гейслер и др.).

Писатели, связанные с «группой 61»,— в большинстве своем рабочие или бывшие рабочие. Макс фон дер Грюн — в прошлом забойщик, Йозеф Бюшер и Гюнтер Вестерхоф — служащие на шахте, Артур Границкий — плотник, Курт Кютер — забойщик, т. д. Проработал несколько лет на различных предприятиях Гюнтер Вальраф, приобрел опыт работы на строительстве дорог К. Гейслер.

22 марта 1964 г. после двухлетней дискуссии была принята программа, в которой ставились, в частности, задачи «литературно-художественного отражения индустриального мира труда и его социальных проблем», «духовного осмысления технической эры», «связи с социальной литерату-

[15] Подробно об этой группе см.: А. Карельский. Дортмундская группа 61.— «Вопросы литературы», 1971, № 2; Н. М. Матузова. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ. Киев, 1977.



На заседании «группы 61». На переднем плане слева направо: Ф. Хюзер, Э. Сильванус, П. Шютт, Э. Хефер.

Фотография, 1967

рой других народов», «критического изучения рабочей литературы прошлого и ее истории».

Отношение к традиции было весьма противоречивым. Связь с традицией пролетарско-революционной литературы не включалась в программу. Скорее можно говорить о том, что официально «группа 61» отделяла себя от немецкой социалистической литературы прошлого: «Генеалогически «группа 61» тяготеет скорее к социал-демократической традиции в немецкой литературе XX века, представленной именами Йозефа Винклера, Пауля Цеха, Отто Вольгемута» [16]. Организаторы и теоретики группы считали, что, поскольку изменилась экономическая ситуация, уже нет необходимости революционизировать сознание рабочих. «В век... автоматизации, кибернетики и атомной энергии, народных акционеров и 40-часовой рабочей недели на передний план выдвигаются другие вопросы и проблемы... Рабочая литература 20-х и 30-х годов не может быть образцом, так же как и опыты пишущих рабочих в ГДР» [17],— отмечал Ф. Хюзер. Йозеф Бюшер, один из первых членов и инициаторов группы, прямо формулирует мысль о том, что новая «литература о мире труда» не преследует целей, связанных с классовой борьбой, ибо рабочий в ФРГ — «полноценный член общества» [18], и, следовательно, традиция пролетарско-революционной литературы не может развиваться.

По мнению некоторых инициаторов группы, следовало использовать принципы «рабочей литературы», связанные с деятельностью так называемого «Союза мастеровых дома Нюланд» — основанной в 1912 г. Йозефом Винклером литературной группы, отвергавшей социалистические идеи и контакты с организациями рабочего класса, стремившейся к соз-

---

[16] А. Карельский. Дортмундская группа 61.— «Вопросы литературы», 1971, № 2, стр. 114.

[17] «Aus der Welt der Arbeit», S. 24.

[18] Цит. по: P. Kühne. Arbeiterklasse und Literatur. Frankfurt a/M., 1972, S. 68.

данию «синтеза империализма и культуры, индустрии и искусства, современной экономической жизни и свободы» [19]. В произведениях участников «кружка» воспевался «век машин», рождался «культ индустрии».

Разумеется, и программу, и деятельность «группы 61» нельзя рассматривать односторонне, как прямое и некритичное продолжение антисоциалистической, мещанской по своему духу «рабочей литературы». Правильнее было бы говорить о том, что в произведениях ряда писателей дортмундской группы были использованы отдельные приемы, в чем-то повторено мироощущение писателей и поэтов «кружка Нюланд» или родственного ему «Рурландкрайза», возникали порой сходные образы.

Важно подчеркнуть, что ограниченность программы преодолевалась в творческой практике многих писателей, членов «группы 61» — таких, как Макс фон дер Грюн, Гюнтер Вальраф, Эрика Рунге, Йозеф Рединг, Ангелика Мехтель, Эрвин Сильванус и другие. Макс фон дер Грюн, несмотря на противоречивость некоторых заявлений, понимает литературу как орудие социальной критики. В наше время нельзя, считает он, создавать «возвышенную литературу»; больше, чем когда бы то ни было, писатели должны апеллировать к общественности: «Необходимо искоренить ложь о том, что рабочие — уже не рабочие, а сытые бюргеры». Задача литературы, считает он, помочь людям понять, что «то, что здесь происходит, есть эксплуатация» [20]. Гюнтер Вальраф и Э. Рунге внесли в деятельность группы публицистически-просветительское начало, отчетливую политическую тенденцию, стремясь помочь рабочим в «самоосмыслении».

Хотя вопрос об общественной функции литературы в дискуссиях группы прямо не ставился, объективно многие произведения ее авторов носят отчетливый социально-критический характер. Они фиксируют болезненные симптомы в жизни общества, в котором рабочий, «работополучатель» — существо второго сорта.

Книги писателей «группы 61» открыли для западногерманской литературы новые сферы жизни, исключавшиеся до сих пор из круга ее интересов, приковали внимание общественности к проблемам, связанным с людьми труда: рабочий и автоматизация, разобщенность людей на современном предприятии и как результат — крайний индивидуализм, обуржуазивание части высокооплачиваемых рабочих и крайне тяжелое, бесперспективное существование других, занятых изнурительным физическим трудом, угнетение и бесправие иностранных рабочих, невозможность творческого роста, духовного развития, боязнь потерять место, лишиться трудоспособности и т. д. Чаще всего в центре произведений — Рурская область (и это, разумеется, не случайно, ибо с Руром связаны лучшие пролетарские традиции, и именно Рур стал центром классовых конфликтов 60-х годов), жизнь и труд горняков. Но изображается и атмосфера современных промышленных предприятий, оснащенных новейшей техникой.

«Тема отчуждения, механизации человека — одна из доминирующих черт этой литературы» [21]. Современное промышленное производство с его автоматизацией превращает человека в тупой и послушный придаток машины, отучает думать. Социальные конфликты предстают нередко в мистифицированном виде — как неистребимое противоречие между человеком и «демоном» техники.

Весьма точное представление о характере этой литературы дает «Альманах группы 61 и ее гостей: из мира труда» («Almanach der Gruppe 61 und ihrer Gäste: Aus der Welt der Arbeit», 1966), первое репрезентативное коллективное издание группы. Действие собранных здесь рассказов, прозаических отрывков, стихотворений происходит в заводском цеху, в шахте, на улице, в конторе, в рабочей семье; воспроизводится атмосфера отчужденности, монотонности труда.

---

[19] Цит. по: P. K ü h n e. Arbeiterklasse und Literatur, S. 63.
[20] Цит. по: U. R e i n h o l d. Literatur und Klassenkampf. Berlin, 1976, S. 67.
[21] А. К а р е л ь с к и й. Дортмундская группа 61, стр. 117.

В рассказе М. фон дер Грюна «Лесовики и мостовики» («Waldläufer und Brückensteher») изображается тяжелая участь старых горняков в ФРГ, ставших инвалидами и доживающих свой век в рабочем поселке. Вся атмосфера здесь бесчеловечна — «бесчеловечна ржавчина, пыль под затемненным солнцем, устрашающая монотонность работы, фатализм многих людей, который сильнее религии...» И все же, показывает автор, для человечности и здесь есть место — остается дружеский разговор с соседом через забор, «совместные маленькие радости», сопротивление «анонимной силе — называется ли она государство или начальство на предприятии».

Й. Бюшер в «Репортаже из города на Руре» показывает трагедию горняков, становящихся жертвами массовых увольнений в связи с закрытием шахт. Авторы антологии воспроизводят состояние изоляции, обезличение рабочего в трудовом процессе и в быту (Дитер Форте — «Один день»), разобщенность, отсутствие подлинно человеческих контактов, губительно сказывающееся и на отношениях в семье (К. Гейслер. «Зачем переноситься вдаль, смотри: прекрасное так близко»).

В поэтических произведениях участников «группы 61» — В. Бартока, Й. Бюшера, А. Границкого, Г. Вестерхофа, Х. Вольгемут, К. Кютера и других, в антологии «Спуск и подъем по шахтному стволу» («Seilfahrt», 1967) и в «Альманахе группы 61» преобладает изображение конкретных трудовых операций, эпизодов повседневной жизни рабочих. Одна из главных тем — человек и машина, человек и техника; технический прогресс предстает преимущественно в негативном плане: человек бессилен перед техникой, которая подавляет его, наносит ему физический и нравственный ущерб. Мотивы классовой борьбы, необходимости осознания классовой сущности капиталистической эксплуатации возникают лишь бегло, смутно, особенно до 1966—1967 гг.; потом, когда начинаются кризисные явления, эти мотивы становятся более заметными.

Значительное место в творчестве участников «группы 61» занимают малые прозаические жанры — рассказ, репортаж, короткая зарисовка...[22]. Малые жанры представлены творчеством Йозефа Рединга (Josef Reding, род. в 1929 г.), автора сборников рассказов «Не называйте меня ниггером» («Nennt mich nicht Nigger», 1957), «Подстрекатель идет» («Ein Scharfmacher kommt», 1967), «Междучасье» («Die Stunde dazwischen», 1970) и других, темы которых — разоблачение «общества потребления» и мифов о «социальном партнерстве», бедность и нищета трудового населения в странах третьего мира, классовые конфликты капиталистического общества. «Расизм и социальные «аутсайдеры» стали моей главной темой»[23],— говорит о себе Рединг. Писатель много занимается социальными проблемами Рурской области — известна, например, его речь о массовом закрытии шахт в 1966—1967 гг. («Der Mensch im Revier», 1968).

Социально-критическую направленность демонстрируют новеллы и радио- и телепьесы Эрвина Сильвануса (Erwin Sylvanus, род. в 1917 г.) — «Под знаком Весов» («Unter Sternbild der Waage», 1960), «Пятидесятилетие» («Der fünfzigste Geburtstag», 1961), «Лестница» («Die Treppe», 1965) и др. Антифашистская пьеса Сильвануса «Корчак и дети» («Corczak und die Kinder», 1957) имела мировой успех — ставилась больше 80 раз в 15 странах.

Проблемам труда на современном предприятии посвящены многие рассказы, стихи, радиопьесы Ангелики Мехтель (Angelika Mechtel, род. в 1943 г.). Рассказ «В стеклянном квадрате» (сборник «Благородные могильщики» — «Die feinen Totengräber», 1968) изображает будни женщин-работниц, монотонность, однообразие рабочих операций; в текст вмонтированы рекламные клише, сладкоголосые обещания фирмы, резко

---

[22] Подробно они проанализированы в книге Н. М. Матузовой «Рабочий класс в художественной литературе ФРГ» (стр. 103—191).

[23] «Aus der Welt der Arbeit», S. 354.

контрастирующие с их безрадостным трудом и бесперспективным существованием. В радиопьесе «Поражение непокорного» («Niederlage eines Ungehorsamen», 1969), в основе которой подлинные события, идет речь о судьбе рабочего, осмелившегося, защищая права своих товарищей, выступить против всемогущего руководства фирмы,— конфликт, сходный с тем, который изображает в своих произведениях М. фон дер Грюн. Герой А. Мехтель оказывается в изоляции, его не поддерживает профсоюз, фирма пытается полностью изолировать его от других рабочих, но «непокорный» не намерен сдаваться.

Из прозаиков, выступивших с крупными произведениями и добившихся широкой известности, следует назвать прежде всего Макса фон дер Грюна. Несколько романов о жизни рабочих выпустил Бруно Глуховский (Bruno Gluchowski, род. в 1900 г.). В романе «Хонигкоттен» («Honigkotten», 1965) изображается судьба рабочей семьи в Дортмунде с 1912 г. до 60-х годов. В нем находит отражение классовая борьба немецких рабочих, забастовка 1912 г., первая мировая война, голод, нищета трудящихся в послевоенной Германии; здесь есть убедительные фигуры рабочих, звучит мотив рабочей солидарности. И все же ощущается некоторая поверхностность «гармонизация» классовых антагонизмов, сглаживание острых противоречий — все завершается счастливой развязкой.

В романе Глуховского «Прорыв» («Der Durchbruch»), созданном в 1964 г. на основе написанной в 1937 г. радиопьесы, возникает мотив «чудесного избавления»: речь идет о катастрофе в шахте и спасении горняков, уже потерявших надежду. В этом романе нет глубоких социально-критических обобщений. Действие романа «Кровавая сталь» («Blutiger Stahl», 1969) происходит во второй половине 60-х годов в Рурской области. В центре — судьба рабочего-сталелитейщика, который попадает в тяжелую производственную аварию и, поправившись, начинает писать очерки о несчастных случаях на металлургическом заводе, причины которых никто не расследовал, показывает тяжелые и опасные условия труда рабочих. Результатом публикации этих очерков становится увольнение, а потом и арест героя. Автор обращается к актуальным проблемам жизни западногерманских рабочих и с большей, чем в прежних произведениях, глубиной изображает антагонистическую систему социальных отношений. Однако и здесь счастливый конец (герой после бесконечных мытарств устраивает свою судьбу, становится журналистом) в значительной мере ослабляет идейный накал произведения.

Убедительную картину западногерманского «мира труда», жизни рабочих создают романы ряда писателей, не являвшихся членами «группы 61»,— таких, как Г. Кюппер (Heinz Küpper) и К. А. Волькен (Karl Alfred Wolken). В романе Г. Кюппера «Молоко и мед» («Milch und Honig», 1965) ярко показано бездушие «технизированного мира». Действительность, изображенная здесь, и хаотична и опасна для того, кто вооружен столь ненадежным оружием, как представления о человеколюбии, свободе. Гуманистические фаустовские мерки оказываются неприложимыми к этому миру. Руководствующегося ими героя романа Вольфгартена, как и Яна Алерса из повести «Холодные времена» К. Гейслера, «знобит» в ледяном мире бездушия. Заводские эпизоды романа написаны в экспрессионистском духе. Автор почти не индивидуализирует рабочих, сравнивает их с глухонемыми, замурованными в мире машин. Женщины-работницы, гречанки, потерявшие в заводском аду имена и лица,— только «масса», только рабочие руки. В драматическом ритме раскрывается современная социальная иерархия — от рабочего до владельца предприятия, мрачная картина повседневности «индустриального мира».

Разрыв между стремлением к справедливости, нравственной чистоте — и теми законами и нормами, которые определяют реальность капиталистического «мира труда», остро ощущается в романе Карла-Альфреда Волькена «День выплаты» («Zahltag», 1964). Герой, столяр Алекс Бенкис, воплощает моральное начало, жаждет справедливости, добра. Однако все его попытки реализовать свои благородные принципы оканчиваются

ничем. Автор разоблачает систему, в которой человеку не удается быть человечным. Однако Алекс Бенкис, хотя он и пытается искать причины социальных и нравственных пороков в специфических особенностях немецкой истории, в наследии фашизма, слишком ориентирован на чисто нравственные, «вневременны́е» категории, чтобы подняться до уровня социального обличения. Протест против капиталистической действительности тонет в потоке размышлений о судьбах и месте человека «вообще», о несправедливости «вообще». Сфера интимных переживаний, нравственные искания героя отодвигают или совсем вытесняют в романе тему труда.

Во второй половине 60-х годов, особенно начиная с 1967—1968 гг., выявляются серьезные противоречия между участниками «группы 61». «В обстановке демократического подъема ее программная формула — «изображение индустриального мира труда» — оказывалась явно недостаточной для художественного освоения изменений, происходящих в сознании западногерманской общественности» [24]. Часть писателей, прежде всего молодые, пришедшие в группу в эти годы (Э. Рунге, Г. Вальраф, А. Мехтель, П. Шютт и др.), недовольны тем, что группа уделяет слишком много внимания профессиональным писателям, что она внедрилась в «буржуазное литературное производство» и отсекла — во всяком случае теоретически — социалистическую традицию; упрекали группу и за разрыв с профсоюзной прессой, сужение контактов с рабочими, ослабление интереса к их творчеству, вытеснение политических просветительских целей «чисто литературными» и т. д. Попыткой сохранить, сцементировать «группу 61» была разработанная в 1971 г. Г. Вальрафом, Ф. К. Делиусом, Й. Рединго́м и Э. Сильванусом новая программа, в первом же пункте которой идет речь о необходимости «доносить до общественного сознания характер эксплуатации» [25]; в программе подчеркивается, что для осуществления этой цели члены группы могут пользоваться «всеми пригодными литературными и журналистскими формами, а также прибегать к политическим акциям» [26]. Однако, несмотря на новую программу, в 70-е годы группа, по существу, почти не функционирует, хотя официального заявления о ее роспуске не было.

При всех противоречиях «группа 61» сыграла важную роль в развитии литературы ФРГ. Творчество ее участников, отразившее многие существенные стороны жизни и труда западногерманских рабочих, привлекло внимание общества к проблемам, до сих пор остававшимся на обочине общественного сознания. «Возникновение и деятельность группы отразили историческую общественную потребность... Объективно «группа 61» подготовила почву для возникновения литературной программы, прямо сформулировавшей мысль о необходимости демократических изменений в обществе» [27].

3

Обострение социальных и политических конфликтов в ФРГ второй половины 60-х годов привело к вовлечению широких слоев населения в политическое и общественное движение. В сфере литературы политизация общественной и культурной жизни проявилась как минимум в двух аспектах: с одной стороны, часть левой интеллигенции, студенты-«акционисты» провозгласили тезис о «бездейственности», а потому бесполезности «вымысла», т. е. художественной литературы; с другой — обозначился расцвет оперативных, рассчитанных на сиюминутное действие форм, максимально приближенных к политической реальности и откликающихся на нее,— политической лирики и «сонгов», уличного театра, листовок и т. д.

---

[24] Н. М. Матузова. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ, стр. 59.
[25] См. приложение к кн.: «Gruppe 61. Arbeiterliteratur — Literatur der Arbeitswelt?» Hrsg. von H. L. Arnold. München, 1971.
[26] Там же.
[27] U Reinhold. Literatur und Klassenkampf, S. 70.



Первый рабочий фестиваль. Встреча пятнадцати музыкальных и театральных групп.
Ганновер, 17—19 сентября 1971

В культурную жизнь тех лет органично вписались формы искусства, получившего общее название «агитпроп». Оно опиралось, в частности, на зародившуюся в конце 50-х и оформившуюся в 60-е годы традицию «песен протеста». Ключевой фигурой этого движения был Герд Земмер, написавший в 1957 г. первое стихотворение против атомной бомбы. Земмер, работавший ассистентом режиссера у Пискатора (в Марбурге, Гисене и Западном Берлине), позднее писал в «Дойче фольксцайтунг» и «Штимме дес фриденс», сотрудничал на радио и телевидении. Наследуя сатирическую традицию Тухольского, Кестнера и Вальтера Меринга, поэт прочно связал себя с движением борьбы против атомного вооружения и «чрезвычайных законов», за мир, создавал тексты популярных песен. В сборниках «Ангелы устали. Стихи и другая проза Земли обетованной» («Engel sind müde. Verse und andere Prosa aus dem Schlaraffenland», 1959) и «Возражения. Стихи и песни» («Widerworte. Gedichte und Chansons», 1965) он в ярких, ритмичных, образных строфах выражает свое неприятие западногерманского «общества потребления», разоблачает неофашизм и милитаризм. Его творчество оказало непосредственное влияние на других поэтов — Д. Зюверкрюпа, Ф. Янсен, Ф. Й. Дегенхардта и других.

Вначале в их песнях преобладала пацифистская тема; постепенно песни эти обретают более четкий социально-разоблачительный характер, антимилитаристскую и антиимпериалистическую направленность. Важной темой становится война во Вьетнаме (широкий резонанс и бурную полемику вызывает стихотворение Э. Фрида «... и Вьетнам и...», «Вьетнамский цикл» (1966) Д. Зюверкрюпа). Популярностью пользуется творчество Ф. Янсен, создававшей песни для антивоенных «пасхальных маршей»; в ее песенной лирике часто встречается мотив социальной несправедливости и социальных контрастов, поэтесса стремится вскрыть и показать классовый характер эксплуатации рабочих (песня «Мой муж был горняком»). К этим известным уже авторам присоединяются в конце 60-х годов Ф. фон Тёрне, Ф. К. Делиус, П. Шютт, Р. Риттер, А. Астель и другие.

В их стихах и песнях отчетливо прослеживается движение от расплывчатого, смутного протеста начала 60-х годов к осознанным антикапиталистическим, антиимпериалистическим выступлениям конца десятилетия, к более глубокому и точному пониманию характера и природы социальных антагонизмов («Воспоминания о будущем» (1968) и «Песня об апокалиптических наездниках» (1966) Ф. фон Тёрне, сборник «Если мы пойдем на красный» (1969) Делиуса, и др.). «У тебя есть враг» — так называется стихотворение Делиуса, обращенное к рабочему; поэт пытается раскрыть рабочему глаза, показать сущность эксплуататорского класса, безразличного к нуждам трудящихся и готового на все ради прибыли:

На твое мнение ему наплевать,
Пока ты батрачишь на него.
На то, что ты скажешь, ему наплевать,
Пока ты ничего не делаешь против него.

Искусство «агитпропа» рассматривалось молодыми поэтами как непосредственное оружие в борьбе, как мобилизующее начало: «Агитпроп достигает своей цели только как часть организованной политической практики» [28]. Свою цель они видели в «сопротивлении разветвленной системе оболванивания и порабощения народа. Сатирическое стихотворение и памфлет берут на себя задачу мобилизации и солидаризации масс» [29]. Действие поэзии должно быть мгновенным — организация политической дискуссии, демонстрации и т. д. При этом возможности «агитпропа» нередко преувеличивались.

Поэзия «агитпропа» содержала информативное, разоблачительное начало, была связана, как правило, с конкретным фактом. «Лирический субъект» в ней абстрактен, часто выглядит плакатным. Но постепенно он становится более живым и конкретным. «Формы агитационно-пропагандистского искусства специфичны и чрезвычайно разнообразны: политическая песня, марш, сонг, стихотворение, сценка, диалог, пьеса, репортаж, очерк, портрет, карикатура, басня, литературный анекдот, памфлет, транспарант, лозунг и т. п.» [30] Эта поэзия использует рекламный стиль, различные рекламные клише, которым с целью разоблачения придается пародийный характер (стихотворение Х. Вольгемут «Славьте господа»). Часто авторы обращаются к традиции народного стиха, к таким формам, как псалом, церковная песня; в некоторых стихах прослеживается связь с немецкой поэтической традицией, в частности с поэзией Брехта, рабочей песней, революционной поэзией 1848 года, с сатирической поэзией Гейне. У Ф. фон Тёрне западногерманские литературоведы находят связь с поэзией более далеких времен — с Хёльти и Фоссом, у Шютта — с Грифиусом [31].

Значительной составной частью искусства «агитпропа» были уличные театры, театральные группы, разыгрывавшие прямо на площади или у заводских ворот короткие сценки и скетчи, прямо откликавшиеся на определенные политические события. П. Шютт писал: «Улица, как и прежде, остается единственной свободной от цензуры ежедневной газетой оппозиции и открывает пространство для митингов и демонстраций разного рода, для плакатов, стенных газет и надписей на стенах, для импровизированных сцен, документальных фильмов и агитпропа» [32]. Уличные театры, как и поэзия агитпропа, оставались в тесной зависимости от конкретного политического факта и в этом смысле были связаны с традицией пролетарского уличного театра 20-х годов.

---

[28] «Agitprop. Lyrik. Thesen. Berichte». Hamburg, 1969, S. 192.
[29] Там же, стр. 228.
[30] Н. М. Матузова. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ, стр. 73.
[31] См.: H. E. Dede. Die Politisierung der Literatur in der Bundesrepublik seit 1968.— «Kontext. Literatur und Wirklichkeit». Hrsg. von Uwe Timm und Gerd Fuchs. München, 1976, S. 58.
[32] U. Reinhold. Literatur und Klassenkampf, S. 116.

Представление о характере этого вида искусства дает книга «Уличный театр» («Strassentheater», 1970). По своей тематике собранные здесь пьесы связаны с конкретными социальными, политическими, экономическими проблемами — забастовки, университетское обучение и т. д. Некоторые состоят из отдельных разрозненных эпизодов, коротких сцен, диалогов и т. д.; другие стремятся представить связную картину действительности, вскрывая в простых, легко доступных зрителю сценках социальные противоречия и классовую конфронтацию, чтобы вооружить рабочих знанием, помочь им разглядеть сущность капиталистического общественного механизма (П. Шютт. «События на заводе Кампнабель учат нас: рабочие, сопротивляйтесь»).

Важно отметить, что, как и другие формы «агитпропа», уличный театр проделал эволюцию от стихийного, расплывчатого протеста, от эйфории, в которой пребывало студенческое движение в 1967—1968 гг., к более зрелым формам и более глубокому содержанию, что было отмечено, в частности, на нюрнбергском форуме ГКП в 1971 г., где подчеркивалось, что и уже известные, и вновь возникшие театральные коллективы являются важной частью демократического, боевого искусства.

4

Во второй половине 60-х годов интерес к рабочей теме, к классовым антагонизмам и столкновениям стимулировал возникновение «документальной волны» в литературе, расцвет «аутентичной литературы факта». Документальные жанры получают огромное распространение. В литературу входят автобиографические записи, сделанные непрофессионалами (вроде получившей широкую известность книги Урсулы Трауберг «Прошлое» («Vorleben», 1968), предисловие к которой написал М. Вальзер), протоколы, интервью, высказывания «человека с улицы» перед микрофоном, стенографические записи бесед, результаты массовых социологических опросов, и т. д.

Благодаря документальным жанрам жизнь миллионов людей становилась предметом литературы. Шел процесс накопления информации о рабочем классе: записанные на магнитофонную пленку «показания» простых людей, представителей трудящихся были живым убедительным свидетельством «существования тех, кто считался несуществующим». Монтаж из статистических данных, сухих цифр и авторского комментария обнажал скрытый под идеологическими напластованиями подлинный характер социальных отношений в стране. Позволяя беспристрастным языком факта сказать правду и приковать к ней внимание, документ в литературе оказывал мобилизующее действие на читателей, способствовал развенчанию иллюзий. «Обращение к документальным методам было связано с политическим и общественным развитием ФРГ,— отмечала Э. Рунге.— «Экономическое чудо» и «социальное рыночное хозяйство», которые должны были гарантировать надежность рабочих мест и постоянный, свободный от кризисов рост жизненного уровня, в 1966—1967 гг. оказались несостоятельными. О «классах», особенно о рабочем классе при этом почти не говорилось, разве лишь о том, что их нет... Коммунистическая партия, запрещенная в 1956 г., была на нелегальном положении... В этих условиях произведения документальной литературы — при всем различии теоретических позиций авторов — обнаруживали общую тенденцию» [33]. Тенденция эта заключалась, по словам критика Д. Циммера, в стремлении «информировать о неизвестной, вытесненной или отрицаемой, исторической действительности, например, предоставляя слово самим угнетенным и тем самым формируя политическое сознание» [34].

---

[33] E. Runge. Überlegungen beim Abschied von der Dokumentarliteratur.— «Kontext» S. 98—99.

[34] Там же, стр. 99.

Наибольшую популярность приобрели документальные книги Г. Вальрафа и Э. Рунге [35]. Эрика Рунге (Erika Runge, род. в 1939 г.), журналистка, автор документальных телефильмов, приобрела известность как автор «Ботропских показаний» («Bottroper Protokolle», 1968). В 1966—1967 гг. она побывала в Рурской области в г. Ботропе, чтобы собрать материалы для документальной книги о том, как отразился экономический спад, закрытие шахт на жизни рабочих-горняков. Она расспрашивала шахтеров, их семьи, других жителей Ботропа — учителей, мастеровых — об их жизни, настроениях, взглядах. «Я хотела знать, возникает ли у людей, ставших жертвами экономического кризиса, новое сознание их положения и заставляет ли их это сознание стремиться к изменению положения» [36]. Потом были собраны те «истории», которые казались автору наиболее «точными и образными», представляли разные поколения, разные политические взгляды, разные темпераменты. При этом весь материал группировался вокруг одного центрального события — закрытия шахты в Ботропе. В результате отбора и монтажа, пишет Э. Рунге, возникла «мозаика», смысл которой заключался в том, чтобы «побудить читателя еще раз продумать историческую и политическую ситуацию и прийти к выводам, выходящим за пределы возможностей жителей Ботропа» [37].

«Ботропские показания» при всей своей языковой «аутентичности» — не просто нейтральная запись услышанного. Отношение автора к высказываниям действующих лиц проявляется и в характере вопросов (они не воспроизводятся, но угадываются в ответах), и в монтаже документов, их отборе и т. д. При этом принципиально важно, как подчеркивает Э. Рунге, что у некоторых из персонажей «осознание собственного положения сплавлено с сознанием класса» [38]. Это касается таких фигур, как Мария Б. или председатель заводского совета, коммунист Клеменс К., которые понимают характер эксплуатации рабочего в капиталистическом обществе, начинают разбираться в механизме общественных отношений. Э. Рунге создает «не просто документацию, она стремится к сознательному изменению порядка вещей с помощью этой документации: перед нами политическая поучительная пьеса нового вида» [39].

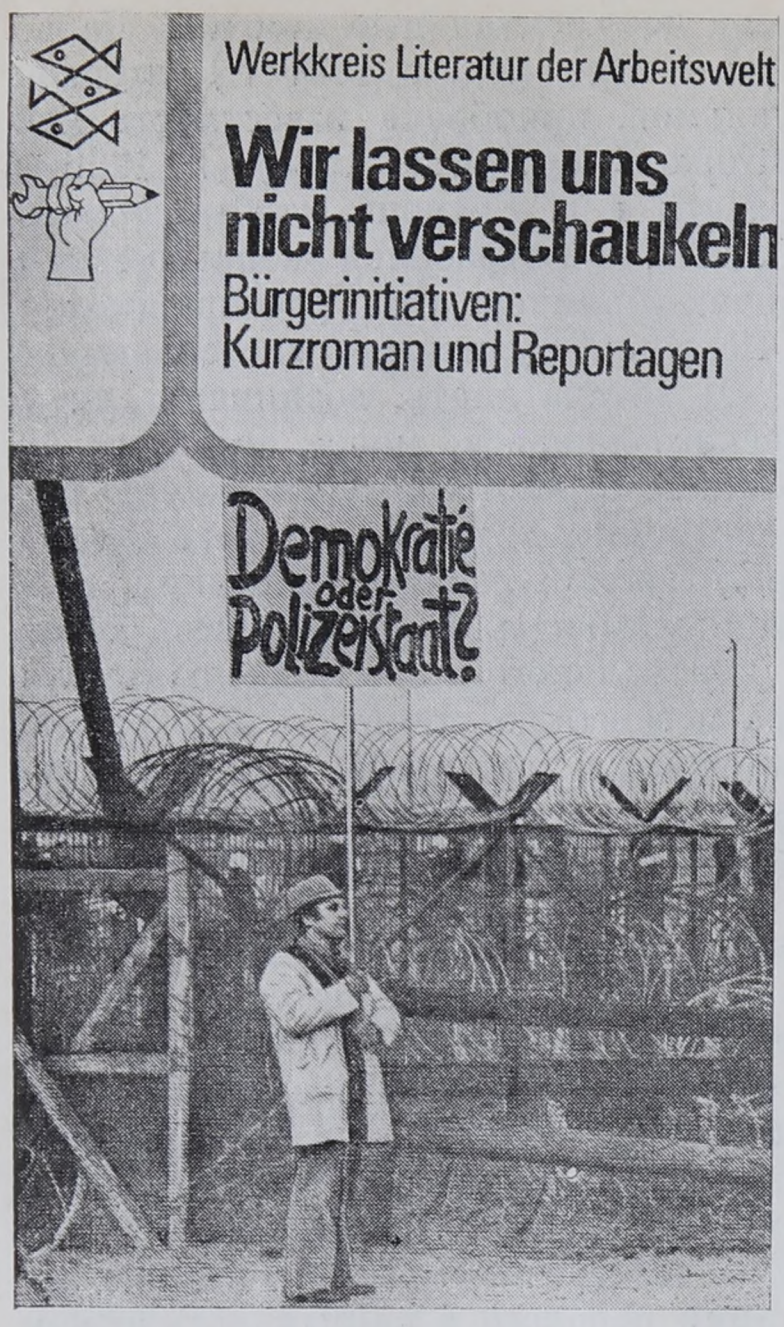
Характерно, что писательница, которая во второй половине 60-х годов еще отвергала «вымысел», в середине 70-х берется за роман: хочет использовать все разнообразие художественных возможностей, не ограничиваясь лишь документом.

5

Без документальной литературы, деятельности «Дортмундской группы 61», искусства «агитпропа», политической поэзии и песен протеста, уличного театра и других элементов прогрессивного литературного движения 60-х годов невозможно представить себе развитие последовательно демократической и социалистической литературы, которая формируется в ФРГ в начале 70-х годов. Это течение включает в себя неоднородные элементы. Оно складывается из деятельности так называемых «кружков рабочей литературы», многочисленных самодеятельных коллективов, агитбригад и «сонг-групп» (авторов и исполнителей песен) — таких, как дюссельдорфская группа «Конрадсы» («Die Conrads»), боннская песенная группа «Солидарность» («Die Solidarität»), гамбургские «Песенники» («Die Liedermacher»), как широко известный кельнский ансамбль кабаретистов «Фло де Колонь» («Floh de Cologne»), кельнский уличный театр «Интерпол» («Interpol»), мюнхенский «Театр К.» («Theater K.») и многие другие группы и объединения, поставившие своей целью разоблачение империализма и реакции, пропаганду идей классовой борьбы.

---

[35] Об этом см., в частности: H. P. K e n s y. Wirkungen der Gruppe 61.— «Gruppe 61. Arbeiterliteratur — Literatur der Arbeitswelt?», S. 172—175.
[36] «Kontext», S. 100.
[37] Там же, стр. 101.
[38] Там же, стр. 108.
[39] H. R i n k e. Besprechung der «Bottroper Protokolle».— «Kontext», S. 110.



Верккрайз. «Литература мира труда». Обложка сборника «Мы не дадим себя убаюкать».
Франкфурт-на-Майне, 1975

С этим течением связана творческая практика многих профессиональных писателей, ориентирующихся на новую, более широкую и демократическую аудиторию, ищущих контакта с рабочими и пишущих для них. Среди этих писателей — люди разных поколений, разного жизненного опыта и социального положения, разного дарования, объединенные общим взглядом на современную ситуацию в ФРГ, на роль рабочего класса.

Важной частью этого литературного движения стало Объединение кружков рабочей литературы (Werkkreis Literatur der Arbeitswelt), возникшее в 1970 г. и к середине 70-х годов объединившее свыше 30 «кружков» в разных городах ФРГ. В них более 350 участников — социал-демократы, коммунисты, беспартийные, почти все активные профсоюзные деятели. Свыше 40% авторов в «кружках» — рабочие, примерно 30% — служащие и чиновники, остальные — студенты, журналисты, профессиональные литераторы. С 1970 г. по 1977 г. было издано свыше 50 книг и брошюр, созданных «кружками».

Если «группа 61» прежде всего способствовала открытию литературной целины — «мира труда», возвращению его из «эстетического небытия» в сферу общественного сознания, поставив в центр трудящегося человека, то «кружки рабочей литературы» идут дальше в этом направлении. Для них характерно стремление к большей эффективности и общественной действенности литературы, к прямому влиянию на сознание рабочих, к максимальному приближению литературы к их потребностям и проблемам — в формах, доступных рабочим, и по возможности с привлечением к творчеству их самих. Стремясь преодолеть слабости и непоследовательность творческой практики «группы 61» (обвиненной многими ее участниками в подражании буржуазным образцам, «обожаемой тетушке «группе 47»), ряд известных литераторов — среди них Петер Шютт, Гюнтер Вальраф, Эрика Рунге, Ангелика Мехтель и др.— стали на рубеже 70-х годов инициаторами организации «кружков», возникших как форма литературной самодеятельности, рассчитанная на самое широкое участие трудящегося населения.

«Кружки» — как культурно-политическая организация — выводят свои задачи из потребностей рабочего движения и всех прогрессивных сил общества. Они стремятся не только к тому, чтобы «языковыми средствами» отражать «человеческие и материально-технические проблемы мира труда», доводить до сознания людей «общественный характер» этих проблем, но и к тому, прежде всего, чтобы «способствовать изменению общественных условий в интересах людей труда» [40]. Для достижения этой

---

[40] «Programm des Werkkreises Literatur der Arbeitswelt».— Цит. по: P. Kühne. Arbeiterklasse und Literatur, S. 251.

цели, как отмечается в программе, «кружки» объединяют свои усилия с деятельностью «всех групп и сил, которые стремятся к демократическим изменениям» в обществе; большое значение в «кружках» придают сотрудничеству с профсоюзами как крупнейшими организациями трудящихся.

В предисловии к коллективному сборнику «Строительный кран опрокидывается» («Ein Baukran stürzt um. Berichte aus der Arbeitswelt», 1970) отмечается, в частности, что «политическое и литературно-художественное освещение мира труда не может быть псевдообъективным или прекраснодушно возвышаться над партиями, а должно служить — духовно и физически — эксплуатируемым, способствовать демократизации и гуманизации» [41] жизни. По словам писателя Эрасмуса Шёфера, «кружки» — это форма «широкого демократического движения с несомненно социалистическими целями» [42].



Эрвин Сильванус. «Виктор Хара».

Театральный плакат к премьере в Брауншвейгском государственном театре 27 ноября 1976

В отличие от «группы 61» в «кружках» большое внимание уделяется не работе «в одиночку», а формам коллективного сотрудничества — общественным диспутам с участием читателей, выступлениям перед рабочими, распространению листовок и другим совместным акциям. Важную роль приобретают выступления в профсоюзной, заводской печати, в частности в газетах ГКП. Большое значение придается изучению пролетарско-революционной литературы 20—30-х годов — произведений Брехта, Бределя, Мархвицы, Вайнерта, Грюнберга и других. «Кружки» прямо формулируют свои требования, предъявляемые к творчеству: оно должно быть оружием в антиимпериалистической борьбе, должно исследовать конкретные проблемы жизни трудящихся.

Представление о работе «кружков» дает изданный в ГДР сборник «В этой стране сегодня. Проза, лирика, графика «кружков» («Hierzulande-heutzutage. Prosa, Lyrik, Grafik aus dem Werkkreis», 1975). В нем представлено более 40 имен, причем преобладают авторы-непрофессионалы, но есть и профессиональные писатели — П. Шютт, Э. Шёфер и другие. Эта антология показывает, как, какими средствами отражают участники «кружков» действительность ФРГ, как они с пролетарских, социалистических позиций освещают проблемы, волнующие западногерманских трудящихся. «Это уже не просто фотокопия действительности,— отмечает Р. Вайсбах,— а строительный камень современного реализма... Антология показывает, какую традицию социалистической литературы продолжает движение «Верккрайз» и как оно развивает это наследие — наследие пролетарско-революционной литературы периода 30-х годов, а также революционной социал-демократии, прежде всего 80-х и 90-х годов прошлого столетия» [43].

«Объединение» выпускает журнал «Веркштат», где публикуются отрывки из художественных произведений, рецензии, информация, осуще-

[41] «Ein Baukran stürzt um». München, 1970, S. 11.
[42] Цит. по: P. K ü h n e. Arbeiterklasse und Literatur, S. 191.
[43] R. W e i s b a c h. Sammlung der literarischen Linken.— «Neue deutsche Literatur», 1976, N 8, S. 172.

ствляется обмен опытом между отдельными «кружками»; важную координационную роль в работе «Объединения» играет также информационный ежемесячный журнал «Веркштеттен-рундбриф». На страницах этого ежемесячного бюллетеня печатаются проекты и разработки будущих коллективных сборников, идет обсуждение тематики запланированных книг, общетеоретических и политических проблем и т. д. Так, в 1976—1978 гг. в журнале обсуждались проекты коллективных томов, посвященных проблемам женщин-работниц на западногерманских предприятиях, бедственному положению иностранных рабочих, проблемам молодежи, велась дискуссия по поводу «тома томов» — «Отчета о безработных», рассматривался проект сборника «детективных историй», дабы «с помощью детективных схем вскрыть общественную структуру капитализма».

Стремление к эффективности, к мгновенному действию литературы нередко сопровождается снижением художественных критериев — эту опасность понимают в «кружках». Известное пренебрежение к форме, проявившееся особенно на первых порах,— издержка, связанная со стремлением к максимальной действенности, к охвату тех слоев населения, которые прежде были или полностью исключены из сферы действия литературы, или являлись потребителями ее дешевых суррогатов, продукции «массовой культуры». В целом литературная практика «кружков» принципиально противостоит левацкой тенденции (выраженной, к примеру, в материалах журнала «Альтернатива») чрезвычайно узко — вне эстетических проблем — трактовать понятие «рабочая литература». Это не означает, конечно, что литературная продукция «кружков» всегда отличается высоким художественным уровнем — качество этих работ весьма различно. Но необходимо отметить, что серия коллективных сборников, выпущенных издательством «Фишер», свидетельствует об определенном росте эстетического уровня произведений: мы находим в них более разнообразную повествовательную технику, более убедительные психологические мотивировки поступков и ситуаций, индивидуализированные характеристики персонажей. Если изучить и сопоставить сборники «Сплошь работодатели. Какими видят своих шефов люди наемного труда» («Lauter Arbeitgeber. Lohnabhängige sehen ihre Chefs», 1971), «Истории для нас» («Stories für uns», 1973), «Дорогая коллега» («Liebe Kollegin», 1973), «Красный дедушка рассказывает» («Der rote Croßvater erzählt», 1974), «Дети красного дедушки рассказывают» («Die Kinder des roten Großvaters erzählen», 1976), «В пятнадцать лет еще мечтаешь» («Mit fünfzehn hat man noch Träume», 1975), «Истории о любви» («Liebesgeschichten», 1976), «Новые истории» («Neue Stories», 1977), то станут очевидными поиски большей художественной выразительности. О несомненном росте художественного уровня свидетельствуют также романы Г. Зомплацкого «Мускульный лом» («Muskelschrott», 1974) — о трудной судьбе молодого рабочего-спортсмена, М. Шрёдер «Я постою за себя» («Ich stehe meine Frau», 1975) — о росте политической сознательности и активности простой женщины, Г. Шпикса «Элифтерия, или Путешествие в рай» («Eliphteria oder die Reise ins Paradies», 1975) — о дискриминации иностранных рабочих в ФРГ. Эти книги демонстрируют и другое — то, что «кружки» стремятся к более широкому пониманию целей и задач литературы. При этом «мир труда» понимается не только как пролетарская среда, но как вся совокупность мира, в котором живет человек. «Мы увидели и поняли...,— говорится в сборнике «Писать реалистично» («Realistisch schreiben», 1972), где собраны материалы проходившего в Шпринге в 1972 г. семинара на тему «„Кружки“ в развитии антикапиталистической литературы в ФРГ»,— что „мир труда“ не означает в первую очередь какую-то одну сферу, сферу труда, а охватывает весь окружающий нас социальный мир...» [44].

---

[44] Цит. по: O. Neumann. Kämpfe, indem du schreibst.— «Kürbiskern», 1973, N 2, S. 431.

На шпрингенской конференции проходила дискуссия и о соотношении документальной и «чисто литературных» форм. Проблема сочетания документа и вымысла вообще часто возникает в дискуссиях о реализме, которые ведутся представителями прогрессивной литературы ФРГ. В конце 60-х — начале 70-х годов отчетливо выявилась тенденция трактовать документализм как единственное «законное» средство отражения социальной реальности, как лучший способ освободиться от традиционных схем и не впасть в «буржуазность». Однако в целом «кружки» своей творческой практикой отвергают ложную альтернативу — либо репортаж, либо вымысел. Журнал «Кюрбискерн», подводя итоги шпрингенского семинара, подчеркивал: рабочей тематике соответствуют «все формы изображения», неправомерно ограничивать возможности этой летературы, навязывать ей документализм как единственно «адекватную» форму. «Документ, монтаж или вымысел — все средства пригодны для осмысления действительности... Нормирование реализма, деление на «допустимые» или «недопустимые» методы изображения означает обеднение...» [45].

«Вопрос о том, что такое «рабочая литература»,— пишет Петер Шютт,— это исключительно вопрос классовой точки зрения, если угодно — мировоззрения». В это понятие включается «всякая литература, которая представляет наш мир реалистично, с позиций класса, борющегося за освобождение всех людей от эксплуатации и угнетения». При этом, подчеркивает Шютт, совершенно неважно, является ли автор рабочим, или он «предал» свой буржуазный класс и перешел на сторону рабочих. Определяющим является не «пролетарское происхождение», а позиция, которую занимает писатель. Второстепенна в конечном итоге и тема, ибо для тех, «кто пишет для рабочего класса, ни один предмет не является табу: ни любовь, ни природа; важно только, с какой позиции и для кого писатель обращается к данной теме» [46].

«Кружки» — элемент прогрессивного литературного движения в ФРГ. Очевидно, было бы неверно преувеличивать или тем более абсолютизировать их роль в общем процессе развития последовательно демократической литературы (а такая тенденция наблюдается среди части левой интеллигенции). Однако нельзя и недооценивать их вклад в формирование антикапиталистического самосознания рабочего класса.

6

С формирующимся в 70-е годы последовательно демократическим, социалистическим течением в литературе ФРГ связана деятельность многих профессиональных литераторов. Этот процесс самым непосредственным образом отражает общую ситуацию в стране. «Буржуазные писатели и считавшие себя аполитичными художники в последнее время ищут контакта с рабочим классом, они присоединяются к профсоюзам, чтобы обеспечить себе экономическую основу существования и свободу высказываний... Они нуждаются в солидарности. Угнетение при капитализме касается не только тех, кто зависит от заработной платы. Обеднение культурной жизни ФРГ, экономическое прозябание многих деятелей культуры является частью этого механизма. В такой ситуации для писателя начинается сложный процесс переосмысления своих позиций» [47],— отмечает Э. Рунге.

Обострение классовой борьбы в ФРГ, возросшая активность рабочих помогли многим западногерманским литераторам осознать необходимость единства с трудящимися массами в борьбе против монополий, против «индустрии общественного мнения». Был образован Союз писателей, и первый его съезд в 1970 г. со всей очевидностью поставил на повестку дня эти проблемы: он проходил под девизом «Солидарность одиночек.

---

[45] «Kürbiskern», 1973, N 4, S. 648.
[46] Цит. по: M. Bosch, K. Konjetzky. Für wen schreibt der eigentlich? München, 1973, S. 195.
[47] «Kontext», S. 112—113.

Писатель в мире труда». В 70-е годы, констатирует писатель Герд Фукс, литераторы «ищут солидарности» [48] с людьми труда, стремятся покончить с изоляцией. В творчестве многих из них, особенно молодых, все чаще звучит мотив солидарности, преодоления разобщенности. Тема эта доминирует в произведениях М. Вальзера («Болезнь Галлистля», «Крушение»), М. фон дер Грюна («Местами гололед»), Ф. И. Дегенхардта (романы «Бикфордов шнур» и «Пожарища»), в поэзии Д. Зюверкрюпа, П. Шютта, Р. Риттера, в романе Г. Фукса «Беринге́р и долгий гнев», в романе У. Тимма «Жаркое лето», в произведениях Ф.-К. Креца, Г. Хербургера и др.

Многие особенности литературной ситуации в ФРГ 70-х годов помогает понять ленинский тезис о двух культурах. Борьба двух культур — культуры господствующего класса и культуры демократической, отражающей интересы широких масс трудящихся,— развертывается в книгоиздательском деле и в печати, на театральных подмостках и на экранах кино и телевидения, отражается в творчестве писателей. Об этом шла речь, в частности, на культурно-политическом форуме ГКП в 1971 г. «Демократические и социалистические позиции в литературе,— отмечалось в редакционной статье журнала «Кюрбискерн»,— стали сильнее, чем когда-либо за все время существования этого государства» [49].

Значительную роль в развитии, укреплении и консолидации сил социалистической культуры играют западногерманские коммунисты. ГКП придает большое значение работе с интеллигенцией, стремится помочь деятелям культуры осознать необходимость связи с рабочим классом. «Новое заключается в том — и здесь я вижу большое значение ГКП и рост ее влияния в последние годы,— что мы научились развивать и укреплять сознание нашей общности, принадлежности к общему делу» [50],— отмечает Оскар Нойман, один из издателей «Кюрбискерна».

Для ГКП деятельность в сфере культуры — органическая составная часть всей политики. Важнейшим элементом программы коммунистов в этой области является развитие связей между прогрессивными кругами интеллигенции и передовыми силами рабочего движения для совместной борьбы за интересы трудящихся против власти монополий [51]. В 70-е годы партия добилась существенных успехов в этой области, сумела привлечь на свою сторону многих деятелей культуры, открыто выступающих в поддержку пролетариата.

В последние годы партия усилила свое влияние. Серьезным оружием являются издаваемые ею около 300 заводских газет; углубилась связь с молодыми рабочими, со студентами. При этом ГКП использует все возможности, которые открывают литература и искусство, рассматривая и «сонг-группы», и театр «агитпропа», и «кружки», и деятельность профессиональных литераторов как часть демократического литературного движения.

В отчетном докладе Правления ГКП Герберт Мис говорил: «Мы знаем о значении искусства в классовой борьбе нашего времени. Мы солидарны с произведениями тех художников, которые выражают стремление человека к миру и гуманизму, социальной справедливости и свободе, художественно воплощают жизнь и борьбу трудящихся. Наша партия считает очень значительным, что в последние годы в нашей стране окрепло социалистическое течение в искусстве и литературе, для которого рабочий человек является предметом, достойным художественного отображения. Участники этого движения — наши товарищи и друзья, писатели и

---

[48] G. Fuchs. Schreiben und Arbeit — Die Arbeit des Schreibens.— «Kürbiskern», 1973, N 4, S. 729.

[49] Там же, стр. 636.

[50] Цит. по: «Weimarer Beiträge», 1974, N 2, S. 41.

[51] См.: «Kultur und Kulturpolitik im antiimperialistischen Kampf». Grundsatzfragen, Vorschläge, Anregungen zur Diskussion. Hrsg. Parteivorstand der DKP. Düsseldorf, 1970.

художники, соединяющие творчество с активной повседневной классовой борьбой» [52].

В марте 1974 г. в Мюнхене проходила конференция ГКП по вопросам литературы, материалы которой обобщены в специальном издании («Arbeitstagung der DKP zu Fragen der Literatur»).

Целью конференции, как сформулировал член президиума и секретариата Правления ГКП Герд Доймлих, было «дать реалистической литературе в нашей стране новые импульсы... Необходимо прояснить позиции, вопросы содержания, проблемы метода, организации... Мы должны использовать в интересах антимонополистического движения все возможности художественного творчества во всей их широте и многообразии... Отсюда вытекает, что мы не можем игнорировать великие культурные достижения прошлого... должны использовать их для наших сегодняшних потребностей...» [53].

Важная заслуга в постановке и прояснении сложных идейно-эстетических проблем, в сплочении прогрессивных деятелей искусства принадлежит редакции журнала «Кюрбискерн» («Kürbiskern»), где регулярно публикуются материалы, с марксистских позиций освещающие вопросы современного развития литературы. В частности, большую роль играют проводимые редакцией дискуссии о проблемах реализма. Еще в середине 60-х годов было трудно представить себе, что предметом обсуждения западногерманских литераторов станут проблемы партийности, историзма в литературе, общественной обусловленности художественного опыта, выработки нового самосознания в условиях обостряющихся противоречий империализма и кризисных явлений, роста классовой борьбы и активизации движения рабочего класса. Эти и многие другие проблемы систематически обсуждаются на страницах «Кюрбискерна». Выходят специальные номера: «Реализм: задачи и проблемы» (1973, № 4), «Писать — что, как, для кого?» (1972, № 1), авторы которых стремятся показать широту, многообразие и огромные возможности реалистической литературы. В статье, открывающей номер, посвященный реализму, М. Вальзер говорит о таких категориях, как историзм, перспектива, понимание будущего. Активную роль в развитии и популяризации марксистской эстетики играют издатели, редакторы, сотрудники «Кюрбискерна» — Фридрих Хитцер, Оскар Нойман, Ганнес Штютц, Эльвира Хегеман-Ледвон, Клаус Конецкий и другие.

Большую работу осуществляет редакция и в области книгоиздательского дела, стремясь познакомить широкую демократическую аудиторию с социалистической литературой прошлого и современности. В издательстве «Дамниц» (Мюнхен) редакция выпускает несколько книжных серий. В серии «Маленькая рабочая библиотека» выходят книги о жизни рабочих, как, например, «Люди из дома 30» («Die Leute aus dem 30-er Haus», 1976) Артура Тропмана, о коммунистах — сборник рассказов, очерков, стихов «Почему такой человек становится коммунистом» («Warum wird so einer Kommunist», 1976). Издаются также серии «Современная история» и «Марксистская эстетика и культурная политика. Вопросы теории». Издательская программа включает и прогрессивное наследие, книги пролетарско-революционных писателей (Г. Мархвица, К. Грюнберг, В. Бредель и мн. др.), и современную демократическую и социалистическую литературу, произведения советских писателей, писателей ГДР.

Проблемы реализма и другие вопросы современного развития литературы освещаются с демократических и социалистических позиций в журнале «Литерарише хефте» («Literarische Hefte»), издаваемом членами «Литературной группы „Левый Мюнхен“» — молодыми писателями и критиками К. Конецким, Д. Плётц, Р. Риттером, Ю. П. Штёсселем и У. Тиммом.

---

[52] «Arbeitstagung der DKP zu Fragen der Literatur». Referate, Diskussionsbeiträge, Materialien. München, 1974, S. 7.

[53] Там же, стр. 17—18.

Дискуссии о партийности и реализме, начавшиеся в 70-е годы, возникли под влиянием позитивных сдвигов в культурной и общественной жизни, одним из выражений которых стало формирование нового «типа писателя, ощущающего свою причастность к Коммунистической партии» [54]. Существенным элементом этих дискуссий была критика многочисленных публикаций, искажающих сущность ленинского положения о партийности литературы, дискредитирующих социалистических, пролетарско-революционных и антифашистских писателей 20—30-х годов и клевещущих на политику коммунистов в области культуры. Среди таких работ антология «Партийность литературы или партийная литература?» («Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur», 1972), изданная Г. К. Бухом, книга Х. Галлас «Марксистская теория литературы» («Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller», 1971), документальный трехтомник Ф. Раддаца «Марксизм и литература» («Marxismus und Literatur», 1969), публикации журнала «Альтернатива», книги и статьи Г. Маркузе и др.; общим для всех этих сочинений было стремление их авторов вбить клин между писателями и партией, дискредитировать ленинскую культурную политику.

В 70-е годы в кругах демократической интеллигенции понятие реализма приобретает не только эстетический, но и политический смысл, означает не просто достоверное, правдивое отражение действительности — задачи этого творческого метода связываются с необходимостью способствовать ее изменению: «Реализм используется теперь как оружие, как инструмент» [55].

Вопрос о том, какой должна быть литература, предназначенная для рабочих, для широких масс, продолжает оставаться предметом самых оживленных споров. «Для кого он, собственно, пишет» («Für wen schreibt der eigentlich?», 1973) — называется книга, выпущенная писателями М. Бошем и К. Конецким. В книге собраны ответы рабочих на вопросы о том, что они читают, какую роль в их жизни играет литература, каковы, с их точки зрения, возможности сотрудничества и взаимопонимания между рабочими и интеллигенцией. Авторы исходили из того, что культурные потребности людей могут быть поняты и осмыслены лишь в связи с их жизненным опытом и развитием, образованием и воспитанием, условиями жизни, материальными возможностями, т. е. находятся в прямой зависимости от социальных, экономических, политических факторов.

Вопрос об общественной функции литературы приобретает особое значение в 60—70-е годы. Бóльшая часть рабочих ФРГ является потребителями «массовой» литературы. И хотя 4% рабочих, т. е. те, кто читает социально-критическую или революционную литературу, составляют весьма внушительную читательскую аудиторию, примерно в полмиллиона человек [56], все же соотношение между «массовой» и социально-критической литературой в ФРГ не в пользу последней. Передовые писатели стремятся изменить это соотношение. Книга Боша и Конецкого демонстрирует не только потребность людей труда видеть в литературе отражение своих жизненных проблем, но и стремление многих писателей в новой ситуации 70-х годов осмыслить роль литературы в жизни общества, усилить ее общественно-политическое звучание.

7

Все эти новые моменты находят отражение в творчестве многих писателей (в том числе молодых, входивших в литературу на пороге 70-х годов) — таких, как Ф.-Й. Дегенхардт, Г. Фукс, Д. Зюверкрюп, Г. Хербургер, К. Конецкий, П. Майвальд, Ф. К. Крец, Э. Рунге, Г. Шрамм, Ю.-П. Штёссель, П. Шютт, Г. Штютц, У. Тимм, У. Вандрай, Г. Эльснер, А. Тропман и другие.

---

[54] U. Reinhold. Literatur und Klassenkampf, S. 190.
[55] Там же, стр. 200.
[56] Об этом см.: K. Maase. Arbeiter und Lesen.— «Kürbiskern», 1974, N 2, S. 103—104.

Новые идеи, мотивы, образы заметны во всех литературных жанрах. В поэзии изменения эти особенно обращают на себя внимание при сравнении стихотворных публикаций 70-х годов с политической лирикой 60-х, как она представлена, например, в антологии «Агитпроп» (1969). Поэты 60-х годов считали основной своей задачей непосредственную политическую агитацию; соответственно главным объектом являлся конкретный политический факт, а лирический субъект отсутствовал почти полностью [57]. В 70-е годы в лирике социалистических поэтов многообразнее становится форма, шире тематика. Оставаясь злободневными, стихи этих поэтов — А. Астеля, К. Конецкого, П. Майвальда, Г. Шрамма, Ю.-П. Штёсселя, Р. Риттера, не говоря уже о таких известных авторах, как П. Шютт, Д. Зюверкрюп, Ф. Й. Дегенхардт,— обретают лирического героя, становятся более человечными, сплавляют воедино образ действительности с лирическим переживанием поэта.

Одно из самых известных имен на политико-поэтической сцене 60-70-х годов — Дитер Зюверкрюп (Dieter Süverkrüp, род. в 1934 г.). Он популярнейший сочинитель и исполнитель песен, поэт и композитор, связавший свою деятельность с интересами и борьбой трудящихся. Зюверкрюп сотрудничал еще с Гердом Земмером, у которого, по собственному признанию, многому научился. Земмер открыл и переложил на немецкий язык песни французской революции, которые с большим успехом исполнял Зюверкрюп (в 1969 г. в ГДР была записана его пластинка «Ga ira»). Зюверкрюп не только сочинял музыку к текстам Земмера и исполнял их, но и начал под его непосредственным влиянием писать собственные тексты, отражая в них актуальную политическую ситуацию тех лет. В 60-е годы политические, агитационные песни Зюверкрюпа завоевывают все большую популярность. Он неизменно участвует в пасхальных маршах противников атомного вооружения ФРГ, в антифашистском движении, в борьбе против войны во Вьетнаме. Изучение марксизма придает его творчеству бóльшую мировоззренческую ясность и зрелость.

В начале 60-х годов Зюверкрюп создает много сатирических песен, тема которых — разоблачение обывательской сущности «среднего бюргера», равнодушного к политическим переменам, заботящегося лишь о собственном благе. («Весело уплетаешь ты венский шницель», «Баллада о часах на колокольне — или о несостоявшейся эмансипации», «Туристское фламенко»). В песне «Нацисты, прочь из нашего города!», используя популярный мотив, автор призывает слушателей не относиться терпимо к засилию бывших фашистов, бороться за искоренение позорного прошлого.

Активно участвуя в культурных мероприятиях, организуемых ГКП, Зюверкрюп создает песни, тема и адресат которых — западногерманские рабочие. Он призывает рабочих к солидарности, говорит о роли классового сознания, о необходимости овладевать тактикой пролетарской борьбы («Концертированная акция)», разоблачает лживые измышления средств массовой информации о коммунистах («Страшная притча о криптокоммунисте»), показывает тяжелую долю рабочих («Колыбельная, которую ребенок поет себе сам»). «Майская песня», посвященная Дню борьбы и солидарности рабочего класса, особенно заметно отражает это новое жизнеощущение поэта, его веру в силу пролетарской солидарности; он призывает рабочих «не успокаиваться», «спрашивать и настаивать».

Продолжая и развивая традицию немецкой рабочей песни, Зюверкрюп пользуется и стилистикой французской революционной песни, американской «песни протеста», французского «шансона», использует приемы сатирического куплета, детской считалочки, речитатива, элементы музыки «бит» и «поп». Он стремится к максимальной простоте и доступности стиха, четкому ритму, запоминающейся рифме, яркой образности, ассоциативности, основанной на связи с конкретными политическими реалиями. Чаще всего песни его носят сатирический характер. Он охотно пользуется

---

[57] См.: U. Reinhold. Literatur und Klassenkampf, S. 229, u. ff.

таким приемом, как нарочитая диспропорция. В песне «Генерал» автор вскрывает угрозу милитаризма, хотя не приходит еще — как и в большинстве песен этого периода — к конкретным политическим выводам, к идее борьбы за социальные перемены. Песни этого периода «не связаны с определенной ситуацией, не являются агитационно-аналитическими, не требуют действия; они носят социально-критический характер, выражают недовольство состоянием общества» [58].

В период 1965—1968 гг., когда ситуация в ФРГ резко обостряется, происходит и значительный сдвиг в характере творчества Зюверкрюпа (как, впрочем, и многих других литераторов этого направления); он стремится воздействовать на слушателей, побудить их присоединиться к борьбе за демократию. Многие песни этого периода посвящены борьбе вьетнамского народа, его будущему («Когда придет это утро»); поэт яростно клеймит обывателей, не желающих слышать о страданиях вьетнамских детей («Отвяжитесь от меня с вашим паршивым Вьетнамом» и другие песни «Вьетнамского цикла», 1966). Пользуясь приемами пародирования, Зюверкрюп разоблачает пропагандистские штампы буржуазной прессы, ее антикоммунизм, враждебно-тенденциозное отношение к ГДР («Неприкрашенный протест»), показывает неистребленные корни нацизма в западногерманской действительности («Вишни со сливками», «Привет НДП»). Сатирическая песня, созданная в стиле старых детских считалок («Все мои нацисты)», в четких образных строчках показывает живучесть нацизма. В песне демонстративная несовместимость текста и музыки — например, актуальный политический текст сочетается с мелодией старой народной песни («Безобразные рождественские песни») [59]. Большим успехом пользовались его детские песни (пластинка «Экскаваторщик Виллибальд»). В доступных по форме, ясных строфах, рассчитанных на детей, подростков, поэт говорит о классовых противоречиях в ФРГ, о жизни простых тружеников, жертвах капиталистической эксплуатации, о необходимости борьбы.

Как и Зюверкрюп, популярнейшим сочинителем и исполнителем сатирических песен на актуальные политические темы стал Ф. Й. Дегенхардт.

Франц Йозеф Дегенхардт (Franz Josef Degenhardt) родился в 1931 г. в семье чиновника, изучал юридические науки во Фрайбурге и Кёльне, защитил диссертацию (1966), преподавал в университете в Саарбрюкене, с 1969 г. работал в Гамбурге — был адвокатом, защищавшим в суде «социалистическую оппозицию». В 60-е годы Дегенхардт завоевал широкую известность своими песнями (он автор текстов и музыки, а также исполнитель); им записаны грампластинки «Румпельштильцхен» («Rumpelstilzchen», 1963), «Не играй с грязнулями» («Spiel nicht mit den Schmuddelkindern», 1964), «Папаша Франц» («Väterchen Franz», 1965).

Дегенхардт любит сюжетные песни, его основной жанр — баллада; он рассказывает о конкретных судьбах простых тружеников — иностранного рабочего, юноши из бедняцкого квартала и т. д., создавая яркие, типические образы. В песнях его сочетаются гражданственность, открытая публицистичность, агитационность с тонким лиризмом, мягкостью и человечностью интонации; им присущ юмор, а зачастую и сатирическое звучание. «Дегенхардт учился своему искусству у Франсуа Вийона, у французских шансонье и исполнителей песен-баллад, тем не менее он предстает перед нами прежде всего как продолжатель великой традиции немецкой революционной поэзии... Национальные мотивы сочетаются в его творчестве с мотивами интернациональными. Так, баллада о революционере времен крестьянской войны XVI в. Фрице Йосе оказывается рядом с песенными рассказами о Сакко и Ванцетти и Анджеле Дэвис. Вьетнам, Чили, Португалия — все острые проблемы современности при-

---

[58] M. Berger. Dieter Süverkrüp — Liedermacher aus Düsseldorf.— «Weimarer Beiträge», 1973, N 1, S. 89.

[59] См.: M. Berger. Dieter Süverkrüp.— «Weimarer Beiträge», 1973, N 1, S. 101.

сутствуют в его песнях» [60]. Песни-баллады Дегенхардта 60-х годов, выразившие жизнеощущение молодых немцев, протестовавших против войны во Вьетнаме, чрезвычайных законов, реакционной политики правящих кругов, прочно вошли в духовный арсенал рабочего класса, всех прогрессивных сил ФРГ. В его творчестве сильна интернационалистская тема:

В испанском селе, в бухенвальдском бараке —
фашизма кровавого страшные знаки.
Среди искореженных русских лесов —
кровавые знаки коричневых псов.
Испачкана кровью всемирная карта:
деревни Вьетнама... Сантьяго... Джакарта...
Но как ни безмерна людская беда,
фашизму людей не сломить никогда!..
Пусть черные тучи угрозу таят,
народы бессонно на страже стоят...

Пер. Льва Гинзбурга

Как и в творчестве других поэтов, близких к рабочему движению, в песнях Дегенхардта заметна эволюция от смутных настроений протеста, неудовлетворенности к более четкой ориентации на политические интересы и цели рабочего класса («Когда рассказывает сенатор», 1966). Если в ранних произведениях он преимущественно создает гротескные фигуры и ситуации, высмеивая обывателей, мелкобуржуазную среду, ее нравы, то в конце 60-х годов в его песни врываются призывные маршевые ритмы («Стройтесь в новый фронт!»). Прежним иллюзиям внепарламентской оппозиции все заметнее противопоставляется трезвая оценка классового соотношения сил. Эволюция поэта особенно отчетливо прослеживается в книге «Политические песни 1964—1972» («Politische Lieder, 1964—1972», 1972). Пластинка «Дегенхардт как он есть» («Degenhardt live», 1968) содержит острые, яркие по содержанию и форме песни, в которых ощущается влияние Брехта.

По сравнению с Зюверкрюпом и Дегенхардтом, творчество П. Шютта носит более откровенный агитационный характер.

Петер Шютт (Peter Schütt) родился в 1939 г. в семье учителя, изучал германистику и историю, защитил диссертацию «Драмы Андреаса Грифиуса». Его творчество проникнуто идеями борьбы рабочего класса, солидарности с отстаивающими свою независимость народами мира, симпатией к Советскому Союзу и социалистическим странам.

В ранних литературных опытах Шютта сильны христианские мотивы: в «чистой совести и чистом сердце» подлинного христианина он видит залог торжества справедливости и равенства («Мораль и политика с христианской точки зрения», 1965). В этот период он еще далек от марксизма, хотя стоит на демократических, антифашистских позициях.

Поворотным пунктом в развитии Шютта становится участие в пасхальных маршах противников милитаризации, атомного вооружения, в выступлениях против чрезвычайных законов и т. д. Рост политической активности во второй половине 60-х годов увлекает молодого поэта; он приходит к марксистским, социалистическим взглядам. Шютт становится одним из организаторов ГКП (в Гамбурге), рассматривает себя с 1968 г. как «литературный партийный работник». Все, что он пишет,— политические эссе, статьи, стихи, тексты песен, сцены для уличного театра, его деятельность как издателя, как одного из инициаторов «кружков»,— преследует открыто политические цели, служит просвещению и мобилизации трудящихся масс.

---

[60] Ф. Хитцер. Предисловие к роману Ф.-Й. Дегенхардта «Бикфордов шнур».— «Иностранная литература», 1976, № 1, с. 81.

В сборнике «уличных текстов» «Уверенно в семидесятые годы» («Sicher in die siebziger Jahre», 1969) Шютт разоблачает бесчеловечную систему эксплуатации, показывает, как опасно непреодоленное фашистское прошлое, как сильна угроза неонацизма, как с помощью средств современной пропаганды осуществляется оболванивание масс; звучат здесь и мотивы интернациональной солидарности, протест против войны во Вьетнаме.

Вслед за этой книгой выходят сборники «Правила кулачного боя для классовых борцов» («Faustregeln für Klassenkämpfer», 1970), «Предложения мира» («Friedensangebote», 1971), «К положению нации» («Zur Lage der Nation», 1974). Важное место в этих книгах, в которых собраны стихотворения, тексты песен, короткие рассказы, зарисовки, дневниковые записи, занимает тема социализма, будущего, образы коммунистов. В стихотворении «За что мы боремся» он говорит о необходимости продвигаться к цели «шаг за шагом», ибо социализм — это «то, что требуется для счастья». Обращаясь к рабочим, Шютт призывает «видеть своих врагов» как среди эксплуататоров, так и среди левых ревизионистов, искажающих идеи марксизма, и не поддаваться на их провокационные лозунги:

Друзья, сплотитесь, пока не поздно;
жизнь диктует нам твердо и грозно:
если мы уступим сегодня, сейчас —
завтра враги похоронят нас!
Товарищ, помни, сжимая кулак:
не дремлет классовый враг!

Пер. Е. Витковского

«В поисках выразительных средств у Шютта очень ясно ощущается желание быть понятым даже самыми неискушенными читателями и слушателями... Выбираются простейшие, действенные именно в массовых, «уличных» жанрах поэтические средства: ораторская интонация и связанный с нею естественный ритм речи, слово-лейтмотив...» [61],— отмечает Т. Мотылева.

Целям политической агитации, мобилизации масс служат у П. Шютта малые прозаические жанры — сценки-диалоги, короткие рассказы, анекдоты, листовки, остроумные, остросюжетные зарисовки из повседневной жизни, свидетельствующие о наблюдательности и даре обобщения.

Часто звучит в творчестве Шютта мотив дружбы с советским народом. К 50-летию образования Советского государства он издал небольшую книгу «В гостях у друзей» («Zu Gast bei Freunden», 1972), где собраны рассказы, стихи, короткие очерки передовых западногерманских писателей о Советском Союзе: помимо самого Шютта, здесь представлены А. Тропман, П. Майвальд, Й. Рединг, У. Хан, Г. Шрамм, М. Вальзер, Ф.-Й. Дегенхардт, Ф. Хитцер и другие. В статье «Два комментария к советской действительности» [62] Шютт рассказывает о своей поездке в СССР, в какой-то мере повторившей маршрут путешествия Э. Э. Киша, описанного в книге «Цари, попы, большевики». С чувством уважения и сердечной симпатией пишет Шютт о достижениях советского народа, о высоком уровне образования в СССР, об интересе к искусству и литературе, которые он наблюдал в разных городах и уголках нашей страны, о реальном равноправии женщин, расцвете национальностей.

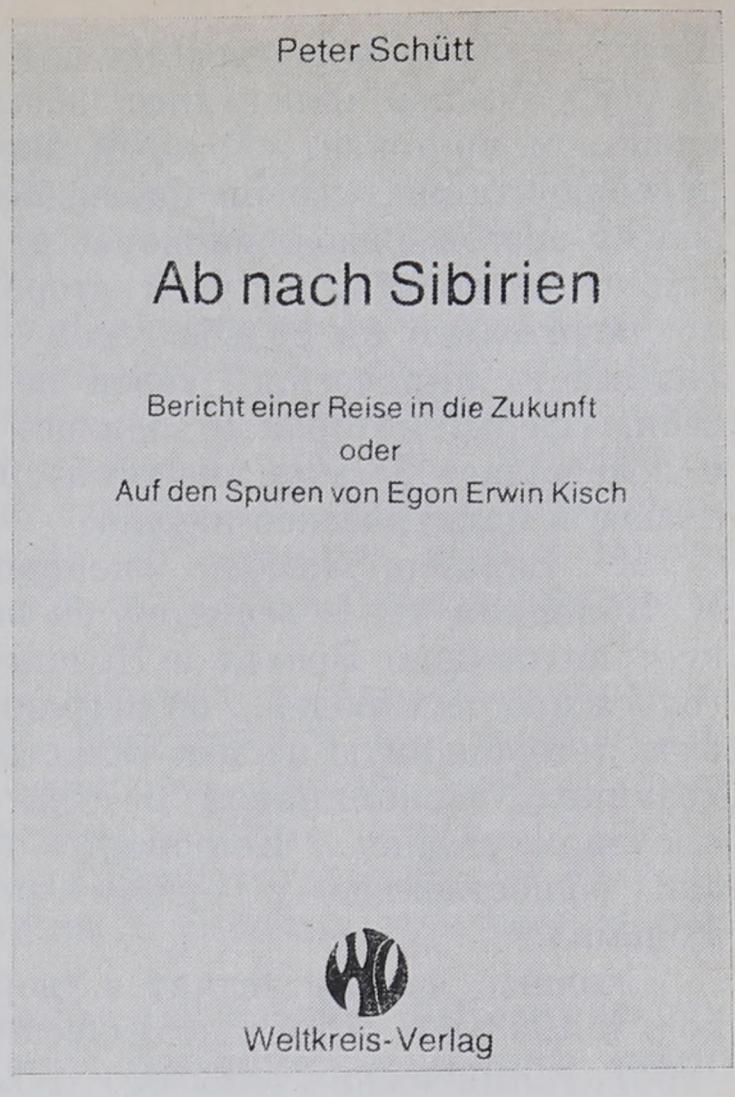
В 70-е годы на литературной арене ФРГ активно выступает молодое поколение поэтов, чье творчество проникнуто идеей солидарности с борьбой рабочего класса за социальную перестройку общества. Многие из них были участниками студенческого движения 60-х годов, прошли путь от анархистского акционизма, левацкого тотального отрицания к осознан-

---

[61] «Иностранная литература», 1971, № 6.
[62] «Иностранная литература», 1977, № 10.

ной, организованной борьбе за интересы рабочего класса. Некоторые из них стали членами ГКП или стоят на ее позициях.

Опыт студенческого движения, «песни протеста», лирика «агитпропа» наложили большой отпечаток на творчество молодых поэтов 70-х годов. Их стихи публицистичны, однако в них нет уже «лобовой» агитационности. Авторы пытаются преодолеть риторику и абстрактный пафос поэзии 60-х годов, вернуть поэзии лирического героя, шире вводить в литературный обиход индивидуальный опыт, сохраняя при этом ясную политическую позицию. Юрген Теобальди пишет в послесловии к поэтической антологии «И все-таки я двигаюсь — стихи до и после 1968 года» («Und ich bewege mich doch — Gedichte vor und nach 1968», 1977): «Сегодня главное для нас — лирический субъект как социальная величина, проникнутая общественными противоречиями...» [63].



Титульный лист очерков Петера Шютта «В Сибирь».

Дортмунд, 1978

Вообще вопрос о соотношении поэзии и политики, лирического героя и общественно-политического содержания становится предметом оживленных дискуссий середины 70-х годов. Опираясь на прогрессивные традиции — от предмартовской поэзии, Гервега, Гейне, до пролетарско-революционных поэтов 20-х годов, Э. Вайнерта и других, используя богатства революционной поэзии современности (например, творчества Неруды), они создают произведения революционного звучания, поэзию, в которой общественно-политические проблемы и лирический герой с его индивидуальным, человеческим опытом слиты воедино. Формы художественного отражения в этой поэзии шире, разнообразнее; но — что самое главное — ей присуще стремление понять место человека в общественном «космосе», связать воедино личность и мир, преодолеть статичность и придать поэзии больший динамизм и большую жизненность.

Характерным примером может служить творчество К. Конецкого, прежде всего его «Поэма о „Зеленом уголке“» («Poem vom grünen Eck», 1975), одно из самых заметных произведений социалистической поэзии 70-х годов.

Клаус Конецкий (Klaus Konjetzky) родился в 1943 г. в Вене, с 1949 г. живет в Мюнхене, изучал историю и германистику, рано начал публиковать стихи, издал (совместно с М. Бошем) книгу «Для кого он, собственно, пишет?»; являлся членом литературной группы «Левый Мюнхен», создателем журнала «Литерарише хефте», сотрудником «Кюрбискерна». Поэт обращается к почти забытому в немецкой поэзии, вытесненному из литературного обихода жанру поэмы, насыщая его современными мотивами, идеями, образами. Это биография лирического героя — в нерифмованных стихах со свободным ритмом автор описывает путь от лирического «я» к общественному «мы». Перед читателем возникает история интеллигента из мелкобуржуазной семьи. В 15 главках поэмы предстают картины детства героя (в период послевоенной разрухи), отрочество и юность в мещанской среде, круг чтения юноши, погруженного в мир ли-

[63] «Und ich bewege mich doch — Gedichte vor und nach 1968». Hrsg. von Jürgen Theobaldy. München, 1977, S. 189.

тературы, которая заставляет его размышлять о людях, о себе; общение со студенческой молодежью, вечера в кафе «Зеленый уголок», где в основном и протекает сложный процесс «воспитания героя», его духовной переориентации, где он наблюдает разных людей, учится отличать друзей от врагов, революционеров от левых болтунов и фразеров, где он начинает сознавать, на чьей стороне правда. Поэт не сосредоточивается исключительно на судьбе героя — его интересуют и другие люди. Автор «изымает» лирического героя из «внутреннего мира», погруженности в себя, сферы, которая отводилась ему в западногерманской литературе, и возвращает в «мир внешний», в общественную жизнь, соединяя лирическое и политическое начала.

М. Вальзер, высоко оценивший поэму, отмечает в послесловии: К. Конецкий «не повествует, он поет. Поет на разные голоса. Он использует интонацию Брехта и Целана, воспроизводит записанные на пленку голоса простых людей... он встраивает все, что ему подходит, в свою длинную неторопливую песню. Все становится литературой. Заботы домашней хозяйки... воспоминания о студенческой демонстрации, игра в скат в «Зеленом уголке»... Конецкий — первый, кто пытается соединить в поэзии общественное и сугубо личное... Он поет о людях, вместе с людьми» [64].

Сходные мотивы звучат в творчестве Романа Риттера (Roman Ritter, род. в 1943 г.), автора поэтических сборников «Лекции» («Vorlesungen», 1968), «Лирический дневник» («Lyrisches Tagebuch», 1975), «Обнять незнакомца на почте» («Einen Fremden im Postamt umarmen», 1976), а также многих критических статей. По стихам «Лирического дневника», написанным в конце 60-х — начале 70-х годов, можно проследить путь самого автора, который стоит за лирическим героем,— от шумного левацкого протеста до включения в последовательную и целенаправленную борьбу коммунистов. В 1967 г. (пик студенческого движения) герой «Дневника» вместе с другими молодыми бунтарями срывает лекции, изгоняет профессоров, пишет лозунги на стенах — «словно от этого нашим противникам станет хуже». Но проходит время — восстановлены «старые порядки», «развеяны надежды на свободу мнений» (стихотворение «Как будто можно хвалить день до наступления вечера»). В стихах Риттера, энергичных и ясных по мысли, теперь звучит вера в коммунистов, в партию. Встреча со старым революционером, которому поэт посвящает стихотворение «Товарищ», кардинальным образом меняет представления и мысли героя. «Несколько соображений о революционной работе» — стихи о кропотливом, требующем терпения и полном риска труде подлинного революционера. Здесь же и расчет поэта с громкой фразой и псевдореволюционным жестом. На смену радикалистским заблуждениям приходит повседневная работа — писать листовки, разносить их по домам, не отчаиваться, если их, быть может, «не читая, бросят в мусорный ящик».

В стихах Риттера, как и Шютта, Зюверкрюпа, Дегенхардта, Конецкого, возникает новый положительный герой — человек, олицетворяющий активное отношение к жизни, осознанное стремление к преобразованию общества на основах справедливости.

Широкую известность приобрели в 70-е годы стихи Петера Майвальда (Peter Maiwald, род. в 1946 г.). Он изучал германистику, театральное искусство, социологию, но, прервав университетские занятия, стал активно выступать со стихами, сценами, написанными для уличных театров, для кабаре, печатался в коммунистических газетах; известны его политические ревю «Этот пример учит вас» («Dieses Beispiel lehrt euch», 1969), «Допрос» («Verhör», 1969), «Песни и сцены к ратификации мира» («Lieder und Szenen zur Ratifizierung des Friedens», 1972), тексты для ансамбля «Конрадсы» («Кому верить» — «Wem soll getraut werden», 1972). Ученик Брехта, Майвальд охотно экспериментирует с различными

---

[64] M. Walser. Gesang von Leuten. Nachwort.— K. Konjetzky. Poem vom grünen Eck. München, 1975, S. 94—95.

поэтическими формами, использует балладу, детскую и народную песню, считалку, эпиграмму, скетч. Широкую известность приобрели поэтические сборники «Истории с рабочим Б.» («Geschichten vom Arbeiter B.», 1975) и «Ответ в этой стране» («Antwort hierzulande», 1976), где ощущается связь с поучительным стихотворением (в брехтовском варианте), с балладными и песенными мотивами Гейне [65].

Каждое из стихотворений о «рабочем Б.» представляет собой «лаконичный ответ-реплику лирического героя, рабочего Б., на тот или иной обращенный к нему вопрос или просто краткое замечание по поводу какого-то увиденного или услышанного факта» [66], при этом чаще всего возникает парадокс, игра слов, которые служат для точного, образного раскрытия классовых противоречий: «„Да, да“,— сказал шеф и протянул Б. бумаги: „Ничего не поделаешь, это судьба“,— а сам держал ее в руках».

Многие социалистические писатели работают в разных жанрах — Дегенхардт, известный как автор песен, выступает в 70-е годы и как романист; Г. Хербургер создает стихи, сценарии, романы, повести, рассказы; прозу, стихи, драматургические произведения пишет П. Шютт; и т. д. Важно отметить, что в 70-е годы наблюдается переход от «малой» и документальной, публицистической прозы к крупным художественным формам, к роману.

Одна из значительных фигур на литературной сцене ФРГ последних полутора десятилетий — Гюнтер Хербургер. Пройденный им путь характерен для многих его коллег — путь интеллигента, участвовавшего в движении молодежи и пришедшего от смутного протеста, голого отрицания к осознанной борьбе на стороне рабочего класса в рядах коммунистов. Путь этот был непростым, полным противоречий и заблуждений.

Гюнтер Хербургер (Günter Herburger, род. в 1932 г.) изучал философию и санскрит в Мюнхене и Париже, перепробовал множество различных профессий, путешествуя по Северной Африке, Испании, Италии, Франции; он приобрел известность после выхода в свет сборника рассказов «Однообразный пейзаж» («Eine gleichmässige Landschaft», 1964). Как писатель Хербургер начинал в рамках так называемой «кёльнской школы нового реализма», для которой были характерны пристальнейшее внимание к деталям и реалиям «вещного мира» и почти полное отсутствие интереса к социальным и политическим конфликтам; правда, в творчестве писателей «нового реализма» заключался и плодотворный элемент — объектом изображения становилась повседневность, обычная, неприметная бытовая сфера, жизнь «простых людей». К этому периоду относятся многочисленные стихи Хербургера (сборник «Клапаны» — «Ventile», 1966), рассказы, роман «Ярмарка» («Die Messe», 1969).

Вовлеченный в политическую борьбу 60-х годов, писатель постепенно отходит от натурализма «кёльнской школы», творчество его обретает социально-политическую направленность. В своих стихотворениях и в прозе он обращается к сложным проблемам и конфликтам современного буржуазного общества с более ясных классовых позиций, пытается создавать книги не для «узкого круга», а для широких читательских слоев. Важным шагом для писателя становится его вступление в ГКП.

Подвергая критике капиталистическую систему, Хербургер неоднократно обращается к теме будущего, к поискам альтернативы бесчеловечному капиталистическому общественному устройству. Будущее для него — синоним надежды: «Будущее — это надежда, которая начинается в настоящем» [67]. Мысли о будущем в ряде его произведений выражены в форме утопии (Хербургер поклонник С. Лема). В романе «Иисус в Осаке» («Jesus in Osaka», 1970) он создает своего рода «негативную уто-

---

[65] См.: K. P a n k o w. Poetische Praxis.— «Sonntag», 1978, N 6, S. 11.

[66] А. Г у г н и н. Вступление к подборке «Из современной политической поэзии ФРГ».— «Иностранная литература», 1977, № 9, стр. 97.

[67] G. H e r b u r g e r. Die Eroberung der Zitadelle. Darmastadt und Neuwied, 1972. S. 7.

пию», показывая обреченность, несостоятельность, неизбежный крах капитализма. В романе возникает картина «массового индустриального общества», где все отрицательные стороны капитализма, губительные для личности,— жестокая конкуренция, одиночество, изоляция индивидуума, технический прогресс, из-за погони за прибылью оборачивающийся против человека,— доведены до крайности: система взрывает самое себя. Однако автор не ограничивается «негативной утопией»: он пытается нащупать формы приобщения к общественному идеалу, помочь читателю открыть для себя новые возможности осмысленного существования — в борьбе за изменение действительности.

В этом смысле весьма важна повесть «Завоевание цитадели» («Die Eroberung der Zitadelle», 1972). Ее герой, писатель, во время путешествия по Италии неожиданно остается без средств и вынужден зарабатывать деньги непривычным для него физическим трудом. Вместе с итальянскими рабочими он строит богатую виллу. Когда ее владелец привозит гостей, чтобы похвастать роскошным сооружением, рабочие в порыве возмущения изгоняют богатых бездельников и захватывают на время дом, «цитадель», считая, что вилла должна принадлежать тем, кто ее строил.

Но самое важное в этом произведении — не событийная сторона, а характер героя, его развитие в результате обретенного опыта. Оказавшись в обществе рабочих, в среде, с которой он не был знаком раньше, герой узнает не только, что такое тяжелый труд, эксплуатация, но и что такое солидарность, чувство общности. Это меняет его мироощущение, обогащает новым социальным и духовным опытом, по существу создает новую личность, лишенную мелкобуржуазного эгоизма. Идея солидарности становится здесь как бы воплощением будущего — той самой начинающейся в настоящем надежды, о которой говорил писатель.

«Наша большая тема — солидарность,— комментирует Хербургер творчество коллег и свое собственное.— Ее открывают сейчас для себя многие и многие писатели, я бы назвал это новым открытием человеческой общности. К нам, коммунистам, приходит и будет приходить много молодежи. Ведь населению здесь ничего не принадлежит — все в руках концернов. А вопрос: кому что принадлежит в этой стране — будет возникать все чаще. Кризис, возросшие цены, высокая квартирная плата — все это заставляет людей убеждаться в том, что никаких прав у них нет, что бесклассовое общество — пустая фраза. Многие осознали теперь и то, что существует другая Германия — ГДР и что альтернативой капитализму может быть только принципиально иная общественная система. В связи с этим меня как автора занимает тема будущего» [68].

Широкую известность получил рассказ Хербургера «Ленау» («Lenau» 1972), в основе которого лежат автобиографические моменты. Здесь звучит мотив разочарования в «акционизме», отхода от анархистских увлечений. В рассказе воспроизводится история интеллигента, не желающего больше быть «пленником своего класса», однако в стремлении вырваться на свободу и способствовать «освобождению других» оказывающегося в плену левацких заблуждений и опасных иллюзий.

Повествование ведется от лица писателя, который предоставляет в своей квартире убежище анархисту, преследуемому полицией. Убежденный, что тем самым служит революции, писатель скоро приходит к выводу, что перед ним фразер и бездельник, без убеждений и программы, любящий спокойную жизнь за чужой счет. «Частично здесь речь идет о моем собственном опыте,— комментировал автор.— Я знаю, как начинали люди из группы «Баадер-Майнхоф» (ультралевацкая анархистская группировка, называвшая себя «Фракцией Красной армии».— *И. М.*), как они приобщались к политической деятельности, как плыли вместе со студенческим движением, открывали для себя одурманивающее действие анархизма и в конце концов стали уголовными преступниками... Многие

---

[68] Из беседы с автором данной главы (Мюнхен, 1974).

считали, что достаточно разбить камнями окно банка, и рухнет вся система. Боюсь, что из-за этого путь наш только удлинился...» [69].

Во многих прозаических произведениях 70-х годов прослеживаются судьбы буржуазных интеллигентов, пробивающих скорлупу эгоцентризма и выходящих на широкую дорогу политической активности. Таков в основном жизненный материал, на котором раскрывается тема солидарности, преодоления одиночества, широко входящая в литературу ФРГ 70-х годов. Формой, используемой для воплощения этой темы, становится нередко классический роман воспитания. Среди произведений такого рода следует назвать роман Герда Фукса «Берингер и долгий гнев» («Beringer und die lange Wut», 1973).

Г. Фукс (Gerd Fuchs) родился в 1932 г., изучал германистику и английскую филологию, преподавал, был редактором в газете «Вельт» и журнале «Шпигель», писал статьи и рассказы (сборник «Ландру и другие» — «Landru und andere», 1966). В основу романа «Берингер» положены автобиографические мотивы: история молодого интеллигента, порывающего со своим классом и сближающегося с рабочими, с коммунистами.

Путь, пройденный героем этого современного романа воспитания, журналистом Берингером, характерен для многих молодых западногерманских интеллигентов. С детства его окружает обывательская атмосфера провинциального местечка, мелкобуржуазной семьи. «Годы учения» и «годы странствий» героя приходятся на бурный период студенческого движения: университет, дружба с молодыми «левыми радикалами», с анархистской «кликой», с болтуном Катцем, которому модная левацкая фразеология заменяет жизненную программу. Вскоре наступает разочарование, начинаются поиски возможностей «самоосуществления».

Традиционная структура романа воспитания у Фукса модифицируется: перед нами не характерное для классических «романов воспитания» последовательное изложение событий, хронологически фиксирующее этапы развития героя, а чередование временны́х пластов, «наплывы», реминисценции, возвращения к пережитому, которое предстает через восприятие героя в ответственный момент его жизни. Настоящее Берингера в такой же мере связано с его прошлым, в какой вся его судьба, весь его жизненный путь связаны с событиями современной истории, с действительностью Западной Германии 60-х годов, с судьбой общества, в котором он живет. Такая структура романа позволяет показать и общественную обусловленность процесса «воспитания» героя, и положительные сдвиги, происходящие в его сознании.

В той новой жизни, которую начинает Берингер, ему уже не по пути с Катцем, со всей «кликой». Отныне его спутниками будут люди, обладающие позитивной политической программой, стремящиеся к прогрессивным общественным изменениям. Беседы с рабочим Керном помогают герою понять себя, увидеть новые перспективы. Он убежден теперь, что его ненависть к системе, античеловеческой по самой своей сути, не может, не должна, как прежде, переходить лишь в жалость к самому себе, в ощущение собственного бессилия. «Долгий гнев» героя постепенно находит выход в борьбе, в классовом, организованном действии.

«Воспитание» Берингера идет от изоляции к чувству общности, к коллективизму. Интеллигент, связанный корнями с буржуазной средой, сближается с рабочим классом, открывает для себя новые сферы деятельности, новые формы политической и духовной активности. Коммунисты, с которыми его знакомит рабочий Керн, проявляют живой интерес к его работе (он пишет серию статей об условиях жизни в рабочем поселке). Этот интерес к его работе и — шире — к его судьбе убеждает Берингера в осмысленности и важности его усилий, рождает прилив творческой энергии. Эта вновь обретенная активность проявляется в наиболее ответ-

---

[69] U. Reinhold. Interview mit Günter Herburger.— «Weimarer Beiträge», 1976, N 12. S. 79.

ственный момент: когда Берингер в кабинете крупного босса, пытающегося его запугать (и тем самым помешать ему написать правду о положении рабочих), принимает решение не сдаваться и продолжать свою работу. Финальная сцена — участие Берингера в работе партийной группы — предстает как завершение поисков героем своего пути.

К сходной теме обращается в своем романе «Жаркое лето» («Heisser Sommer», 1974) писатель Уве Тимм (Uwe Timm, род. в 1940 г.). Действие романа начинается летом насыщенного бурными событиями 1967 г. в мюнхенском Швабинге, квартале художников и студентов. Герой «Жаркого лета» Ульрих Краузе, студент, изучающий германистику (он пишет работу о Гельдерлине),— как и Берингер, выходец из мелкобуржуазной семьи. Отец Ульриха, мелкий предприниматель-мебельщик,— ограниченный, узколобый филистер. Ульрих ненавидит отца с его «военными воспоминаниями», с его тупостью и самодовольством, с его мечтами о благополучии, о том, чтобы «сын вышел в люди».

Известие об убийстве в Западном Берлине студента Бенно Онезорга становится переломным моментом в судьбе Ульриха. Он жаждет действовать, дать выход своему возмущению, все поломать и перестроить. Герой сближается с членами левацких студенческих группировок, вместе с ними он участвует в бесчисленных дискуссиях и митингах, рушит памятники, пытается поджечь полицейский автомобиль.

Самым большим событием этого периода «штурм унд дранг» становится для Ульриха участие в антишпрингеровской демонстрации. В этот день герой впервые испытывает волнующее ощущение единства, надежду, что можно добиться успеха, если действовать сообща: Ульрих «узнает свою радость на лицах других. Радость, которая преображает. Когда он оборачивается, он даже не видит конца колонны. Он никогда еще не шел вместе с таким количеством людей. Он метался по жизни и искал. Теперь он нашел, что искал. Он нашел других».

Герой «Жаркого лета» проходит те же этапы «воспитания», ту же школу жизни, что и Берингер. Пройдя все фазы модных увлечений, окончательно разочаровавшись в «коммунах» и левацкой трескотне, в философии Маркузе, «акционизме» и «идеологии спонтанности», он находит свое настоящее место: начинается его сознательное участие в повседневной революционной работе. Дружба с рабочим Роландом, членом первой ячейки ГКП на заводе, куда Ульрих поступает работать, рождает у него уверенность, что «после долгого пути он пришел к цели». Характерная деталь: определив для себя дальнейший путь, Ульрих обращается к пролетарско-революционной литературе 20-х годов, читает «Пылающий Рур» Карла Грюнберга и сам садится писать исследование на тему «Рабочая литература 20-х годов в зеркале критики».

Роман Уве Тимма не лишен слабостей художественного порядка: многие сцены фрагментарны и сухи, другие чрезмерно затянуты; мотивировки решений и действий героя не всегда достаточно убедительны. И все же роман точен и достоверен в основном — в передаче мироощущения героя, в изображении процесса его «воспитания», самой атмосферы жизни западногерманского общества второй половины 60-х годов.

В середине 70-х годов писатели расширяют круг интересующих их тем, обращаясь как к злободневным общественно-политическим проблемам, так и к историческим сюжетам. У. Тимм в романе «Моренга» («Morenga», 1978) освещает бесславные страницы истории германского колониализма, показывает, соединяя факты и вымысел, действия империалистической Германии в Африке начала века. Г. Фукс в романе «Мужчина на всю жизнь» («Ein Mann fürs Leben», 1978) исследует жизнь современного рабочего в ФРГ. Герой этого произведения оказывается безработным, а это означает не только материальные, но и духовные, нравственные потери. Постепенно он приходит к выводу, что в одиночку ему свои проблемы не решить, что изоляция губительна.

Широкую известность приобрел роман Августа Кюна «Пора подниматься» («Zeit zum Aufstehen», 1975) — история четырех поколений про-

летарской семьи, жизни и борьбы немецких рабочих на протяжении многих десятилетий нашего века. В центре романа «Год рождения 22-й» («Jahrgang 22», 1978) — фигура «маленького человека», приспосабливающегося к обстоятельствам, избегающего участия в организованной борьбе. Автор убедительно показывает процесс воспитания героя жизнью, сдвиги, происходящие в его сознании.

Петер Хотьевитц рассказывает в романе «Тридцатилетний мир» («Der dreißigjährige Frieden», 1977) о безотрадной жизни молодого рабочего и его семьи. Герой романа — ровесник ФРГ: он родился в 1949 г. Четверть века его жизни проходит относительно спокойно, «мирно», а в 1975 г. он оказывается за решеткой — в знак протеста против увольнений на заводе он поджигает складские помещения. Его поступок оказывается на руку предпринимателям — они используют поджог, чтобы закрыть предприятие и выбросить на улицу сотни рабочих. В основе романа —подлинный факт, реальная история. Однако автор создает не документальный очерк, а художественное произведение, выходящее за рамки конкретной судьбы и содержащее значительное обобщение.

Темы, звучавшие в поэзии Дегенхардта — разоблачение капитализма, призывы к солидарности и борьбе — писатель продолжает в 70-е годы в прозе. Действие романа «Бикфордов шнур» («Zündschnüre», 1973) происходит в конце войны в одном из рабочих городков Рурской области, известной своими боевыми пролетарскими традициями. Главные герои Дегенхардта — подростки из рабочих семей. Они, как и их родители и соседи, ненавидят нацизм и стремятся, как могут, бороться с ним. Подростки группируются вокруг русского военнопленного Стаха. Они помогают Стаху и его товарищам, выполняют задания подпольной антифашистской организации. В их действиях присутствует, конечно, элемент игры, свойственной их возрасту жажды приключений, однако ребята спаяны подлинным чувством товарищества, солидарности с Советским Союзом, победоносно сражающимся против фашизма, вполне серьезным, недетским стремлением внести вклад в эту борьбу. Подростки прячут в пещере раненого английского летчика и сбежавшую из лагеря польскую девушку, служат связными между Стахом и немецкими антифашистами, опустошают склад вермахта и раздают продовольствие военнопленным, распространяют листовки и т. д. В их семьях живет дух пролетарской солидарности, традиции борьбы (бабушка Тюнемана, Берта Ниус, «знала Тельмана и утверждала, что даже познакомилась в Лондоне с Лениным»). Фэне вспоминает, как отец говорил ему: «Если что стрясется, знай: здесь всюду наши люди, твои друзья. Спокойно иди к ним».

Многое в романе кажется наивным, порой не совсем достоверным, особенно плакатная фигура Стаха; повествованию, как отмечает Г. Кушник, не хватает психологической убедительности[70]. И все же следует согласиться с Ф. Хитцером: «„Бикфордов шнур“ — это не вымысел, а отражение увиденного и услышанного... Безусловно, то, как ведут себя Фэне, Зугга, Фиман и Цюндер, было отнюдь не типично в условиях фашистской Германии. Но факты такого рода имели место, и Дегенхардту явно хотелось напомнить о них своим молодым современникам»[71].

Собирая материал, автор объездил ряд промышленных городов ФРГ, прежде всего в Рурской области, записывая на магнитофонную пленку свидетельства очевидцев и участников антифашистской борьбы тех лет. Эти документальные материалы, как и другие уже известные факты, стали основой романа. Естественно, что в произведении присутствует, занимая весьма существенное место, вымысел, но вымысел не оторванный от реальности, а имеющий под собой реальную историческую основу.

Если в «Бикфордовом шнуре» изображаются события, отделенные от нас тремя с лишним десятилетиями, то в следующем романе — «Пожарища» («Brandstellen», 1975) писатель обращается к современности, к ак-

[70] Г. Кушник. Разговор о насущных проблемах.— «Иностранная литература», 1977, № 5, стр. 268.

[71] «Иностранная литература», 1976, № 1, стр. 81.

туальнейшим для ФРГ 70-х годов темам. Показывая внутриполитическую борьбу в стране, он освещает проблему анархизма и терроризма и в связи с этим осуществляемую с помощью средств массовой информации систему мобилизации общественного мнения против прогрессивно настроенной интеллигенции. В центре — фигура адвоката Бруно Каппеля, сочувствующего «левым». В начале романа он едет из Гамбурга, где у него хорошо налаженная адвокатская практика, в родной город в Рурской области, чтобы присутствовать на «золотой свадьбе» своих родителей. Эта поездка в прошлое становится поворотным пунктом в судьбе героя — он решает оставить свою гамбургскую контору и перебраться в родной город, быть ближе к «простым людям». Осуществляется тот же, знакомый нам по произведениям Г. Фукса, У. Тимма. К. Конецкого, Р. Риттера, Г. Хербургера и других, сложный процесс сближения индивидуалистически мыслящего интеллигента с «простыми людьми».

Образы действующих лиц в этом романе более индивидуализированы и убедительны, в них нет схематизма и плакатности первого романа Дегенхардта. Особое значение в новой книге приобретает линия, связанная с анархисткой Карин Кунце. Многое в образе Карин заставляет сравнивать ее с реальным лицом — Ульрикой Майнхоф, покончившей с собой в тюрьме, участницей и одним из организаторов террористической группы «Раф» [72]. Карин отождествляет политическую борьбу с насилием, индивидуальным террором. Автор исторически точно вскрывает всю объективную несостоятельность «акционистских» концепций, ущерб, который они наносят борьбе трудящихся, рабочему движению.

В «Пожарищах» Дегенхардт следует своему давнему пристрастию к острому сюжету, напряженному действию. П. Шютт говорит о «балладном стиле» романа, о широком использовании в нем «литературного анекдота» [73]. Наиболее слабые страницы книги — и это отмечала прогрессивная критика ФРГ [74] — те, где автор, прерывая действие, нарушая повествовательную перспективу и убедительную и точную общую интонацию романа, включает пассажи открыто публицистического характера, содержащие общую оценку политической ситуации в ФРГ. Однако в целом писатель достоверно и ярко отражает важнейшие стороны социально-политической действительности ФРГ 70-х годов и вносит существенный вклад в развитие последовательно демократической, социалистической литературы.

* * *

В 60-е годы — в связи с обострением классовой борьбы в стране и изменением соотношения сил в мире — в ФРГ усиливается процесс политизации всей культурной жизни, а с ним — и дальнейшей политической дифференциации и поляризации среди деятелей искусства и литературы. Характерной чертой этого периода становится заметный рост антимонополистических, демократических, социалистических сил в среде художественной интеллигенции, среди писателей в частности. Усилению демократических настроений среди литераторов способствовала и растущая зависимость от монополий, заставляющая все острее ощущать утрату индивидуальной творческой свободы. В 70-е годы последовательно демократическое, социалистическое течение в литературе становится важной, неотъемлемой частью общего литературного процесса, обретает зрелость, значимость, авторитет, активно вторгается в культурно-политическую жизнь страны, во все большей мере определяя ее лицо.

---

[72] На эту связь указывает и западногерманская критика. См., например, рецензию Г. Кушника в «Иностранной литературе», 1977, № 5.
[73] «Deutsche Volkszeitung», 27.III 1975.
[74] См.: U. N a u m a n n. Brandstellen.— «Kürbiskern», 1975, N 3, S. 166.

Глава тридцать шестая

МАКС ФОН ДЕР ГРЮН

Макс фон дер Грюн — один из основателей и самая крупная фигура «группы 61». Он первым из писателей ФРГ сумел воплотить рабочую тему на достойном художественном уровне. Впервые в литературе Западной Германии писатель, который сам много лет проработал шахтером, убедительно и достоверно воспроизвел жизненную ситуацию и мироощущение рабочего в современном капиталистическом обществе.

1

Макс фон дер Грюн (Max von der Grün) родился в 1926 г. в Байрейте, в семье сапожника (в годы нацизма брошенного гитлеровцами в концлагерь); юношей попал на фронт, в качестве военнопленного был отправлен в Америку. Возвратившись в 1947 г. в Западную Германию, работал строителем, долгие годы был горняком — забойщиком, а после тяжелой аварии — машинистом в шахте в Рурской области. В 1963 г. после выхода его романа «Светляки и пламя» одна из крупных промышленных фирм возбудила против него судебный процесс; он был уволен, не мог найти работу, но зато обрел популярность как писатель: роман был переведен на многие языки и стал событием в литературной жизни ФРГ — это был первый значительный роман о рабочем, разбивавший вдребезги легенду о «бесклассовом обществе».

«Светляки и пламя» не были первенцем фон дер Грюна. Его первый роман «Люди в двойной ночи» («Männer in zweifacher Nacht», 1962) возник под непосредственным впечатлением катастрофы в шахте, пережитой писателем. Он изображает исключительную и в то же время столь часто повторяющуюся и в жизни западногерманских шахтеров, и в произведениях о них, и — шире — в мировой литературе, начиная с «Жерминаля», ситуацию: в результате обвала в шахте трое рабочих оказываются пленниками, отгороженными от мира, без еды и питья, на краю гибели. Один из них действительно погибает, двоих удается спасти.

В отличие от многих западногерманских писателей, выступавших с произведениями на рабочую тему в 40—50-е годы, фон дер Грюн придает этой теме отчетливый социально-критический характер. До него «изображение несчастного случая на производстве ограничивалось преимущественно констатацией факта. С появлением книги фон дер Грюна... в западногерманской литературе появилась иная концепция в изображении катастрофы на предприятии, примыкающая к традициям немецкого революционного искусства»[1]. Катастрофа, жертвой которой становятся шахтеры, предстает в романе не как стихийное бедствие, а — хотя эта мысль прямо не сформулирована — как следствие безудержной погони за прибылью, заставляющей предпринимателей экономить на технике безопасности. «Это же не работа, а игра, жестокая игра, где ставкой — жизнь...» — говорит одна из шахтерских жен.

---

[1] Н. М. Матузова. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ. Киев, 1977, с. 225.



Макс фон дер Грюн.
Фотография

«Двойная ночь», упоминаемая в заглавии,— не только работа в шахте, без дневного света, но и тяжелая, беспросветная жизнь горняков. Один из героев, забойщик Хубалек, возмущенно восклицает: «Экономическое чудо! Чушь. У рабочих чудес не бывает, они только дивятся чудесам других, да и то — все чудеса создаются на нашем горбу... Болтовня о свободе. Идиоты, как будто под землей может быть свобода. Словечко для тех, у кого полный кошель, болтают о свободе, а думают о деньгах».

Фигура Хубалека, многие черты которого повторят позднее другие герои фон дер Грюна,— наиболее выразительная в романе. Он резко и прямо говорит о проблемах, с которыми сталкивается западногерманский горняк (по многочисленным свидетельствам, после публичных чтений глав этого романа шахтеры отмечали, что речи Хубалека, как и все происходящее в романе, точно выражают их положение [2]). Человек резкий, импульсивный, не всегда контролирующий свои эмоции, болезненно воспринимающий любые проявления социального неравенства, Хубалек склонен часть вины за катастрофу перенести на своего товарища по несчастью, студента-теолога Иоганнеса Бринкмана, временно работающего в шахте. Конфликт между ними, усугубленный страхом, отчаянием, начинающимися галлюцинациями, составляет как бы второй основной пласт повествования, если считать первым конфликт чисто социальный — изображение самой катастрофы и породивших ее социальных условий. Ограниченность Хубалека, отсутствие у него развитого классового сознания мешают ему видеть реальных врагов.

---

[2] «Профсоюзные газеты опубликовали письма читателей, подтверждавших жизненную правдивость книги Макса фон дер Грюна...» (В. Стеженский. Суровая правда Макса фон дер Грюна.— «Иностранная литература», 1978, № 1, стр. 202).

Уже в этом романе писателя проявились многие характерные особенности его будущего творчества. Западногерманский исследователь Х. Кирхер обращает внимание на то, что центральная тема этого романа варьируется и в последующих произведениях фон дер Грюна — в них всегда присутствует тема отчуждения человека и «отчетливое требование гуманизации условий жизни и труда рабочих» [3].

Хотя этот роман и в идейном, и в художественном плане слабее будущих произведений писателя (в нем заметны элементы плакатности, риторики и главное — нет еще тех значительных обобщений, к которым автор и его герои придут позднее), тем не менее уже здесь заметно почти профессиональное владение современной техникой письма, например таким художественным средством, как внутренний монолог; писатель создает экспрессивные, яркие диалоги, в которых раскрываются индивидуализированные образы двух главных героев. Уже этот роман создавал достоверную и новую для западногерманской литературы картину жизни людей труда.

Герои следующих романов фон дер Грюна знакомятся с современным производством на разных уровнях — от подземного ада шахт до огромных цехов, оснащенных новейшей автоматикой. Юрген Форман, центральный персонаж «Светляков и пламени» («Irrlicht und Feuer», 1963), всю жизнь проработал в забое, чтобы спустя много лет сменить шахтерскую робу на белый халат у автоматизированного конвейера. Герой третьего романа — «Два письма Поспишилу» («Zwei Briefe an Pospischiel», 1968) — Пауль Поспишил, в прошлом шахтер, работает на дортмундской электростанции, выполняя функции диспетчера: светлый зал, стекло и бетон, разноцветные блестящие кнопки — ни грязи, ни копоти, ни шума, ни соленого пота, ни угольной пыли, забивающей поры и легкие. Но приносит ли счастье такой «путь наверх?»

Внешне все в жизни Юргена Формана и Пауля Поспишила обстоит благополучно. Собственный домик на окраине Дортмунда у того и другого, приличный заработок, премии к рождеству, оплачиваемый отпуск и т. д. У обоих, казалось бы, и вполне благополучные семьи.

И все же ощущение внутреннего неустройства характерно для героев этих романов, и писатель тщательно исследует причины этого духовного неблагополучия. В каждой новой ситуации, изображаемой в романе «Светляки и пламя», герой заново ощущает несоответствие между своим стремлением оставаться порядочным человеком и необходимостью приспосабливаться к существующему порядку вещей, при котором все рассчитано именно на то, чтобы вытравить в человеке человеческое.

Юрген Форман ищет смысла в труде. Его жизнеощущение неотделимо от этой сферы бытия. Однако именно работа становится в значительной мере источником разочарования и душевной неудовлетворенности героя.

Поначалу Форману кажется, что он сможет остаться человеком, если выберется из шахты. Но затем он убеждается, что все это было иллюзией — ни белый халат, ни чистая работа не могут спасти личность от разрушения. Человек «перестает быть единым целым», «он начинает делиться на части». «Хотя мы управляем инструментами и машинами,— размышляет Форман,— по сути дела, сами мы превратились в инструменты и машины».

От эпизода к эпизоду — Форман в шахте, на погрузочных работах, у конвейера — он все острее осознает, что труд, без которого он не мыслит жизни, лишает его человеческой сущности, губит в нем личность.

Литературовед Э. Ренер (ГДР) справедливо проводит параллель между этим романом и «Следом камней» Эрика Нойча, герой которого Ганнес Балла также показан в трудовом процессе, тесно связанном с поисками смысла жизни [4]. При этом сопоставлении выявляются корен-

---

[3] H. Kircher. Max von der Grün.— «Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen», Bd. 2. Stuttgart, 1977, S. 137.

[4] E. Röhner. Arbeiter in der Gegenwartsliteratur. Berlin, 1967.

ные различия в самом подходе авторов к проблеме и в ее художественном воплощении. Нойч показывает, как внутренний конфликт, переживаемый Баллой, разрешается под воздействием внешнего мира, как действительность ГДР помогает герою выйти из тупика. Фон дер Грюн, напротив, не видит выхода из кризиса, поскольку вся социальная система враждебна человеку. Ганнес Балла из мучительного процесса осмысления жизни выходит духовно возмужавшим. Герой фон дер Грюна приближается к осознанию истинных причин своего душевного неблагополучия.

Социальная критика в этом романе выражена острее, отчетливее, и, главное, она здесь более осознанная, чем в первом романе. Она проступает теперь не просто в спонтанных выкриках героя, попавшего в катастрофу, не просто вплетена во внутренние монологи — Юрген Форман пытается сформулировать проблемы рабочих, выразить их недовольство в своих выступлениях на собрании, перед коллегами и профсоюзными функционерами.

Тревогой и горечью проникнуты размышления Юргена Формана о рабочем классе, хотя сам он — его представитель: «Да, трусоват наш брат — рабочий. Сказать по-честному, не так страшно расстаться с жизнью, как вдруг потерять все, что приобретено за многие годы. Куда идешь ты, рабочий?» Он с болью наблюдает, как стремление к материальному благополучию подрывает рабочую солидарность, как заработок оказывается сильнее товарищества.

Герой романа — не борец, он скорее склонен мириться с существующим порядком вещей, нежели активно и действенно противостоять ему. Однако то, что происходит вокруг него,— несчастные случаи в шахте, трагедия его друга Карла Боровского, стихийные демонстрации горняков, беседы с дочерью Карла юной Рози,— заставляют Юргена снова и снова задаваться тревожными вопросами.

Рассказ в «Светляках и пламени» ведется от имени Юргена Формана, и это изложение от первого лица, от лица рабочего, придает роману особую искренность, непосредственность, рождает ощущение подлинности. Во второй половине романа автор, правда, переходит к изложению от третьего лица; комментируя свое произведение, он говорил, что судьба и мысли героя до такой степени захватили его самого, что, опасаясь, как бы герой не вытеснил из романа автора, он отказался от повествования от первого лица. Однако эта смена угла зрения остается чисто формальным моментом. Автор сам находится в процессе поиска, ищет ответа на вопросы, возникающие у его героя, и потому не способен противопоставить его сомнениям собственную уверенную позицию. Действительность показывается, по существу, через восприятие героя — не удивительно, что в западногерманской критике роман был назван «монологом возмущенного».

2

В романе «Два письма Поспишилу» автор начинает как бы с нулевой точки — словно не было Юргена Формана, его мучительных попыток разобраться в самом себе и в мире, словно не были сказаны горькие слова о положении рабочих и о том, что они сдают свои позиции. Пауль Поспишил в начале романа еще более покорный, отупевший человек, интересующийся лишь материальными благами, нежели Юрген Форман. Психологически более достоверно, чем в предыдущем романе, Макс фон дер Грюн воссоздает облик рабочего, попавшего в плен лживых представлений, оболваненного, безразличного к политическим и общественным проблемам, озабоченного исключительно своим благополучием.

Поспишил доволен жизнью. Есть семья, домик на окраине Дортмунда, сад, маленький автомобиль, а главное — работа и неплохое жалованье. Его рабочее место — на щитовой крупной современной электро-

станции. Стеклянные стены, приятный интерьер, цветные кнопки, нажатием которых регулируется температура, давление, подача топлива; на щитовой — установка искусственного климата, а душевые такие, будто сошли со страниц иллюстрированного еженедельника. Словом, это, по выражению членов правления и самого Пауля,— «социальное, человечное предприятие».

Поспишил уверен в себе, в своей нужности. Он — рабочий высокой квалификации, специально обученный за счет фирмы. Наблюдая за разноцветными кнопками, которые сами вспыхивают, когда их надо нажать, он чувствует себя «супермозгом» электростанции, богом, во власти которого — залить город светом или наслать на него ночь. «Мы важные персоны, очень важные»,— говорит Пауль о себе и своих коллегах, сидящих вместе с ним под стеклянным колпаком щитовой.

Но постепенно «стеклянный колпак», под которым живет Поспишил, разрушается. Ощущение благополучия и гармонии начинает таять: гармония оказывается иллюзорной, благополучие — чисто внешним. Сидя среди сверкающего великолепия суперсовременных приборов, Поспишил все чаще ощущает себя не богом, не «супермозгом», а крошечной и незаметной частью гигантского механизма. Контролируя приборы, как и его коллеги, он контролирует теперь и самого себя: «Мы проверяем, кто мы есть: то ли мы — по-прежнему мы, то ли просто шесть кнопок дополнительно к двумстам двадцати семи». И чувство внутреннего неблагополучия нарастает.

Этот мотив, очень важный в творчестве Макса фон дер Грюна, возникает уже в первых его произведениях. В «Двух письмах» писатель еще отчетливее показывает, как отчуждение, возникающее в процессе труда при капитализме, порождает внутренний разлад личности. А отсюда — многие явления, характерные для западного «индустриального общества»: отвращение к анонимному трудовому процессу, некоммуникабельность, стремление компенсировать отсутствие внутренней гармонии чисто внешним, бытовым благополучием.

Испытываемое героем ощущение несовместимости подлинно человеческих устремлений с нормами «общества потребления» обостряют события, составляющие основной сюжетный узел романа. Мать в письме просит Пауля найти человека, по вине которого в годы нацизма попал в концлагерь ее муж, отец Пауля, найти и «взглянуть ему в лицо». Прошлое вовсе не кануло в бездну, оно живо, напоминает мать сыну, «все те, кто травил и мучил людей, теперь опять преуспевают», и никто не имеет права об этом забывать. Так врывается в роман мотив непреодоленного прошлого, которое оказывается неразрывно связанным с настоящим. Тема его возникала еще в «Светляках и пламени», где сталкивались бывшие жертвы нацизма (Карл Боровский) и их преследователи (Поленц). В новом романе тема эта приобретает первостепенное значение. Хотя действие почти целиком сосредоточено на сегодняшнем дне и о прошлом рассказывает лишь один эпизод, это прошлое переворачивает всю жизнь героя.

Правда, и здесь (как и в «Светляках и пламени») в изображение «непреодоленного прошлого» вкрадывается элемент нарочитости, сюжетной искусственности, что отмечала и советская, и западногерманская критика. И все же эта тема, безусловно, раздвигает границы действия, ставит происходящее в более широкий общественный контекст.

Правление фирмы, менеджеры всех рангов отказывают Поспишилу в трех днях неоплачиваемого отпуска. Его труд уже «запланирован» на годы вперед, его руки, его мозг «запрограммированы», включены в налаженный механизм, цель и назначение которого — давать прибыль, приносить дивиденты. «Человечное» предприятие, где столько внимания уделяют эстетике интерьера и порядку в душевых, оказывается в действительности глубоко бесчеловечным, больше того, враждебным человеку,— маленький слепок всей системы. Незачем ворошить прошлое, гнаться за «призраками», говорят Поспишилу. Вместе с тем ему дают

понять, что разговор об отпуске был бы возможен, если бы Пауль отправлялся, например, на встречу землячества судетских немцев. Реваншистские сборища, на которых звучат поджигательские речи,— вот что могло бы оправдать в глазах местных боссов «незапланированный» отпуск рабочего.

Риск оказаться безработным велик. Сотни, тысячи оставшихся без места людей осаждают ворота предприятий Дортмунда и других рурских городов. Действие романа происходит в 1967 г., как раз тогда, когда в ФРГ обозначилась реальная угроза экономического кризиса, когда в Рурской области закрывались заводы и шахты и массовые увольнения достигли огромных размеров. И тем не менее Пауль Поспишил отправляется в путешествие — вопреки запрету. Желание заглянуть в прошлое, уверенность в правильности этого решения побеждают все колебания. Он хочет увидеть, как выглядят люди, которые «каждый год встречаются под барабанный бой и ведут себя так, будто все еще или снова живут в Великой Германии...»

Пауль принимает решение не в последнюю очередь под влиянием своего друга, рабочего Фреда Вердемана. Вердеман — старый коммунист, прошедший через ад фашистских концлагерей, искалеченный физически, но не сломленный духовно. Это один из самых значительных и интересных персонажей романа, хотя в его изображении автору и не удалось избежать некоторого шаблона. Фред — единственный среди друзей и коллег Поспишила, кто не забывает о необходимости думать и напоминает об этом другим. Он не принимает на веру демагогические фразы о «социальном партнерстве» и «народном капитализме». Это он разъясняет Паулю, что нельзя безропотно «все глотать», бездумно подчиняться.

В результате поездки Поспишил убеждается, что фашистское прошлое далеко еще не преодолено. Человек, который погубил его отца, вовсе не испытывает чувства вины и не желает нести ответственность за содеянное. Он прикрывается забывчивостью, «сроком давности». И Пауль понимает: «ничего не изменилось и ничего не изменится», им никогда не найти той самой «справедливости для маленьких людей», о которой постоянно думает и говорит его мать.

Дома его ждет извещение об увольнении. Человек, который может вдруг сесть в машину и помчаться вдогонку «за призраком»,— «нерентабелен» и не представляет интереса для фирмы.

То, что произошло с героем романа, выходит за рамки частного случая. То же самое — и это понимают многие из его коллег — может завтра произойти с каждым из них. Два письма и те несколько дней, которые отделяют конец романа от его начала, изменяют всю жизнь Поспишила. Рушатся иллюзии «социального партнерства»: рабочий был и остается в этом обществе существом «второго сорта», он полностью во власти бесчеловечного, перемалывающего личность механизма. Сама жизнь заставляет героя понять подлинный смысл тех выспренных и пустых фраз о свободе и «духовном суверенитете» личности, которые он еще недавно принимал за чистую монету. «Свобода... Сегодня вкалывать сверхурочно, завтра неполный рабочий день, послезавтра вылететь на улицу, стоять за пособием по безработице — вот наша свобода! — говорит он.— Потребовалось много времени, пока я понял, что значит нынче свобода для нас, рабочих... Фатально в этой истории то, что мы в самом деле думаем, что свободны, а, в сущности, у нас есть лишь свобода передвижения, и та зависит от заработка».

В «Двух письмах Поспишилу» автор совершенствует привычную для него технику повествования от первого лица, глубже проникает в психологию своих персонажей, преодолевает некоторую статичность первых романов. Дело не только в большей динамичности сюжета, в его насыщенности событиями, но прежде всего в той духовной эволюции, которую проделывает герой, в тех переменах, которые происходят в его внутреннем мире. Пауль Поспишил, каким он предстает в конце романа,— не тот человек, с которым читатель знакомится вначале. Поездка,

встреча с прошлым, судьба матери, процветание бывших нацистов и прежде всего бесчеловечность системы, раскрывающаяся со всей очевидностью, заставляют его взглянуть на мир иными глазами.

Главная художественная ценность произведений фон дер Грюна — их подлинность, достоверность. Его романы передают читателю информацию из первых рук: все, что здесь описано, писатель наблюдал и прочувствовал сам. Он убедительно воспроизводит атмосферу промышленного предприятия, однообразие повседневной жизни с ее скукой и бездуховностью, создает пластичные, жизненные фигуры — Поспишила и его коллег, жены и дочери, профсоюзных боссов и заводских менеджеров.



Обложка русского издания романа М. фон дер Грюна «Два письма Поспишилу».

Художник А. Борисов

Писатель вовсе не склонен смотреть на западногерманских рабочих сквозь розовые очки, идеализировать их. Многое заставляет его относиться к ним критически. В «Светляках и пламени» Юрген Форман задумывается над тем, что в прошлом немецкие рабочие активно боролись за свои права. Сегодня, наблюдая за своими собратьями-рабочими, он с горечью констатирует, что они нередко дают обмануть себя обещаниями, подачками, которыми капиталистическое общество старается их «интегрировать». В «Двух письмах» автор снова возвращается к этой теме. Он показывает, какое развращающее влияние оказывает на рабочих погоня за материальными благами, как жажда приобретательства лишает их общественной активности, а страх перед будущим превращает в покорных исполнителей чужой воли.

Однако нравственный итог романа, те выводы, к которым приходит герой в финале, заставляют предполагать, что Пауль Поспишил находится на новом пути, что он не будет впредь среди тех, кого оболванивает буржуазная пропаганда, кто попадается на рекламную приманку «всеобщего благополучия». Кстати, именно так интерпретировали роман и фигуру главного героя сценаристы, режиссер и актеры из ГДР, создавшие по роману телевизионный фильм (имевший большой успех и, подобно фильму, поставленному по роману «Светляки и пламя», немало способствовавший популярности автора). В отличие от романа в финале фильма Поспишил отказывается принять унизительные условия, навязываемые администрацией, открыто выражая тем самым свой протест. Характерно, что писатель не отверг такого толкования. Сначала он, по его собственным словам, был смущен теми метаморфозами, которые произошли с героем на экране, но потом пришел к выводу, что замысел романа не пострадал, что, по существу, он и сам бы мог сделать такую концовку [5].

3

В романе «Местами гололед» («Stellenweise Glatteis», 1973) Макс фон дер Грюн обращается к уже ставшей для него традиционной теме: рабочий на современном западногерманском предприятии. Главный

[5] См.: M. von der Grün. Der Film stellt Fragen an mich.— «Neues Deutschland», 27.XII 1970.

герой, Карл Майвальд,— опытный шофер, автомеханик. И характер героя, и обстоятельства его жизни тоже заставляют вспомнить романы «Светляки и пламя» и «Два письма Поспишилу»: то же внешнее благополучие, тот же домик на окраине Дортмунда, работящая жена, любимая дочь, достаток, нажитый многолетним трудом. И вдруг этот спокойный, разумный человек, который дорожит и своей работой, и материальным благополучием, и домашним уютом, внезапно все ставит на карту, всем рискует — рискует во имя справедливости...

Случайно Майвальд узнает, что переговорная установка — нововведение фирмы «Масман», призванное упростить связь между администрацией и рабочими,— есть не что иное, как ловко замаскированное устройство для подслушивания: установив потайные микрофоны, фирма держит под контролем не только поступки, но и мысли рабочих.

Майвальд не просто удивлен, в нем растет возмущение. В отличие от Поспишила, он не питает никаких иллюзий, понимая связь происшедшего с социальным положением рабочих, с политической ситуацией в стране. Речь идет о нарушении элементарных человеческих прав, о попрании демократических норм, о которых он повсюду слышит, об унижении и оскорблении рабочего человека. Герой решает выступить в роли детектива. Вместе со своим другом Францем он пробирается ночью на территорию предприятия и похищает папки с документами. Теперь у него в руках неопровержимое доказательство незаконных действий администрации. И он объявляет ей войну.

Во время традиционного рождественского праздника, обставленного всеми атрибутами «социального партнерства» — бесплатное пиво для рабочих, кульки с яблоками и орехами, слащавые речи местных боссов, насыщенные идиллической терминологией «социальной гармонии» и «единства целей», Майвальд вдруг встает и требует от дирекции ответа. Нарушая приевшуюся всем, насквозь фальшивую процедуру праздника, он выкрикивает свои обвинения, и его слова производят впечатление разорвавшейся бомбы. Еще секунду назад директор Фабер говорил о полном «взаимопонимании» между фирмой и рабочими, о «корректном, порядочном, дружественном» отношении концерна к рабочим, только что звучали исполняемые хором рождественские песни,— и вдруг от трогательно-лицемерного спектакля не остается и следа. «Классовый мир» в мгновение ока обнаруживает свою фиктивность.

Правда, социальная основа конфликта романа выявляется с самого начала. Герой живет в разделенном мире, мире классовых противоречий, и ощущает это повсюду. Вот, к примеру, немаловажная деталь. Улица, на которой живет Майвальд, делится на две части: на «лесной стороне» — виллы и «бунгало» «директоров, врачей, адвокатов, коммерсантов», за их ухоженными участками начинается заповедный лес. Здесь и дома богаче, и автомобили роскошнее, и, когда дамы едут в город, они выводят из гаража «вторую машину». На «шоссейной» стороне живут рабочие и мелкие служащие. Отсюда женщины едут в город на трамвае...

Действие романа развивается стремительно, динамично, напряжение нарастает. Фирма увольняет Майвальда, против него возбуждают судебное дело. Руководство концерна в Дюссельдорфе идет на шантаж — рабочих не допускают на рабочие места и грозят увольнением, если Майвальд не вернет похищенные документы. И вот уже кое-кто из них смотрит на Майвальда с открытой враждебностью, уже раздаются требования, чтобы он вернул акты — слишком велик страх быть выброшенным на улицу. Маневр, осуществляемый администрацией, «в прошлом всегда оправдывал себя, эта система была так хороша, что люди попадались на удочку». Однако в прошлом столь надежная система на сей раз не функционирует с привычной безотказностью: большинство рабочих проявляет солидарность с Майвальдом. Начинается забастовка.

Концерн вынужден временно уступить, Майвальда восстанавливают на работе. Но герой вовсе не намерен предать эту историю забвению. Он настойчиво пытается добиться ответа на вопрос, не дающий ему

покоя: как это могло случиться? Ведь шпионаж, которому подверглись рабочие предприятия,— нарушение узаконенных конституцией прав. Где же та свобода, которой так гордится «демократическое правовое государство»? Майвальд ждет, чтобы выступила профсоюзная пресса, чтобы она предостерегла рабочих других предприятий, чтобы были сделаны выводы.

Однако ничего похожего не происходит. Профсоюзные лидеры уклончиво молчат, рабочие заняты повседневным трудом и повседневными заботами — все рады похоронить историю с документами, не вспоминать о ней. Как и в «Двух письмах Поспишилу», никто не хочет «ворошить прошлое». И только Майвальд не желает забывать, не дает покоя ни себе, ни людям. Он уже не намерен больше молчать, отказывается лгать: ведь ложь — и он отдает себе в этом отчет — есть порождение страха, рабской покорности. И даже зная, что ему грозит увольнение, он «выкладывает все». Майвальд больше не желает быть покорным — он хочет ощущать себя человеком.

Герой вспоминает: «Двадцать лет назад у меня было только одно желание: жениться, хорошо зарабатывать, ни о чем не думать, продвигаться по службе и жить спокойно». Сегодняшний Майвальд — уже другой человек. Вступая в конфликт с могущественным концерном, он хочет доказать, что происшедшее — не просто случайность, а проявление закономерности, порождение системы (хотя он, пожалуй, и не в состоянии этого сформулировать). Обвиняя систему, пытаясь сделать выводы, Майвальд идет дальше своих литературных собратьев — Формана или Поспишила. Как и они, герой романа полон внутренних противоречий, ему далеко до ясности и четкости мировоззрения, его ограниченность проявляется, к примеру, в предубежденном отношении к коммунистам, в частности к Роггензаку, который помог ему. Однако Майвальд находится на пути к осмыслению сущности конфликта. Он уже умеет не только вычленять отдельные факты, не только фиксировать наблюдения — он пытается обобщать. И, что важнее всего, герой обнаруживает духовную активность, будоражит себя и других.

Макс фон дер Грюн обращается в романе к актуальным событиям времени. Повествование начинается незадолго до выборов 1972 г. Происходящее на предприятии концерна «Масман» вплетается в контекст важных исторических и политических событий в стране. Слежку за рабочими Майвальд связывает с отсутствием подлинно демократических свобод в ФРГ. Проходя в колонне демонстрантов по улицам Дортмунда, он размышляет о предстоящих выборах: «Большинству на предприятии было ясно, что эти выборы через 14 дней будут решающими для нас, рабочих». И он представляет себе: «Может быть, Штраус придет к власти, и тогда подслушивание на предприятиях станет правилом».

В общем контексте политической и социальной борьбы в ФРГ здесь возникает и еще одна важная проблема сегодняшней западногерманской действительности, игнорировать которую не может литература «о мире труда». Речь идет о положении иностранных рабочих — проблеме, волнующей многих писателей Западной Германии. К ней обращаются в своих произведениях Шаллюк, Гейслер, Рединг, Бёлль, Вальзер, Вальраф и др.

Макс фон дер Грюн рисует унизительное и бесперспективное существование иностранных рабочих — итальянцев, турок. Для богатых жителей «лесной» стороны все они — потенциальные грабители, воры, насильники. Благонамеренные бюргеры не желают терпеть соседства с иностранными рабочими, и вот уже почтенный владелец одного из «бунгало» обходит соседей (в том числе заглядывает и к Майвальду), собирая подписи под протестом против строительства бараков для турецких рабочих. И вот уже горят недостроенные бараки. А затем они снова пылают — уже тогда, когда в них живут люди. Впрочем, с точки зрения обывателей, турки или итальянцы — вовсе не люди. Фон дер Грюн точно воспроизводит атмосферу обывательской злобы, тупой националистиче-

ской ограниченности. У Карла Майвальда вызывают негодование эти проявления социальной несправедливости. Он демонстративно встречается с молодым итальянцем Анджело, даже тогда, когда на того падает подозрение в убийстве — Майвальд верит, что Анджело не преступник. Майвальд отказывается подписать «петицию», требующую запретить строительство бараков, он возмущен, когда преследуют и травят турок. Активной враждебности или молчаливому равнодушию своих соотечественников по отношению к этим людям он противопоставляет чувство классовой солидарности.

Идея солидарности — одна из главных в романе. Только согласованность действий, единство рабочих позволяют им одержать пусть маленькую, но все же победу над предпринимателями, добиться — хотя бы на время — восстановления справедливости. И наоборот — отсутствие классового сознания, неумение организовать совместные действия против монополий приводят к поражению — таков недвусмысленный вывод, к которому приходит герой, а вслед за ним и читатель.

Герой во многом винит руководство профсоюзов — оно по-настоящему не поддерживает рабочих, готово на компромиссы, в решающий момент оказывается, по существу, на стороне монополий. Неприязнь к профсоюзным боссам, предающим интересы рабочих, отчетливо звучала и в прежних произведениях фон дер Грюна, особенно в «Светляках и пламени». В последнем романе конфликт принимает весьма острый характер, становится центральным. Однако здесь, в отличие от прежних книг Макса фон дер Грюна, герой все же уверен, что «с профсоюзами надо сотрудничать и что это может принести успех, несмотря на оппортунистическое поведение функционеров» [6].

В финале, несмотря на то что с чисто событийной стороны все, казалось бы, завершается благополучно, герой не испытывает ни радости, ни гордости, а лишь глубокое разочарование: «Я должен был бы быть доволен,— говорит он о себе.— Но я доволен не был». Вопрос о том, что он предпримет дальше, остается открытым — читатель вправе домысливать. Можно предположить, что, будучи человеком активным, не склонным к компромиссам и сделкам с собственной совестью, он вряд ли покинет поле боя в поисках материального и душевного комфорта. Социальный, классовый опыт, который он обретает у нас на глазах, слишком значителен, чтобы им можно было пренебречь. Перед нами человек, которого уже не введешь в заблуждение фразами о «классовом мире», который сделал для себя вывод о необходимости солидарности и борьбы.

4

Линию острой социальной критики фон дер Грюн продолжает и в произведениях других жанров — рассказах, очерках. В них автор демонстрирует тематическую широту, его интересуют человеческие судьбы, «истории», разыгрывающиеся на фоне насыщенной социальными конфликтами современной действительности ФРГ. В сборниках рассказов «Остановка в пути» («Fahrtunterbrechnung und andere Erzählungen», 1965), «Отпуск на Платтензее» («Urlaub am Plattensee», 1970), «Над стойкой гаснут огни» («Am Tresen gehn die Lichter aus», 1972), «Стенограмма» («Stenogramm», 1972) он создает выразительные и достоверные картины современной жизни ФРГ, показывая отчуждение, порожденное тяжелым, бессмысленным трудом и эксплуатацией, индивидуализм и одиночество в условиях современного капитализма, социальное неравенство и дискриминацию во всех их проявлениях.

В рассказе «Маски», одном из самых удачных у фон дер Грюна, случай сводит на вокзале в Кёльне двух людей, которые когда-то любили

---

[6] E. Högemann-Ledwohn. Ein proletarischer Held 1972.— «Kürbiskern», 1973, N 4, S. 790.

друг друга. Герои рассказывают о себе: она, бывшая продавщица, стала крупным администратором; он, в прошлом рабочий, занимает видное положение на судоверфи. Они расстаются, не решившись признаться друг другу в том, что до сих пор верны связывавшему их чувству,— каждый убежден, что другой находится на неизмеримо более высокой ступени социальной лестницы. А между тем ни один из них не продвинулся по этой лестнице — они лгут друг другу. Так и проходят герои мимо своего счастья — представления о «социальном престиже», заставившие их быть неискренними, оказываются сильнее человеческих чувств. Сюжет, навеянный, быть может, известным рассказом О'Генри, лишен всякой сентиментальности; в судьбах героев, в их поведении предстает суровая и жестокая реальность современного капиталистического общества, в которой нет места искренности и человечности.

Во многих рассказах фон дер Грюна — «Над стойкой гаснут огни», «Лесовики и мостовики» и других — повествуется о тяжелой жизни рурских шахтеров. Трагична судьба старого шахтера, героя рассказа «Нелегкая миссия Бринкхофа»: трое его сыновей погибают в шахте.

В книге очерков «Люди в Германии (ФРГ)» («Menschen in Deutschland (BRD)», 1973) писатель воссоздает разные — и в то же время очень сходные — судьбы людей труда, людей подневольных, ежедневно и ежечасно ощущающих свою зависимость. Их жизнь как нельзя более убедительно разоблачает миф о «социальном партнерстве». Давно волнует писателя и другая проблема — положение иностранных рабочих [7]. Ей он посвятил книгу очерков «Жизнь на земле обетованной» («Leben im gelobten Land, Gastarbeiterportaits», 1975). Две последние книги весьма близки по форме— здесь используются приемы репортажа, сочетание монологов персонажей и авторского комментария позволяет создать достоверную картину жизни людей труда, угнетенных и дискриминируемых. В этом же плане написана и книга путевых очерков о странах Ближнего Востока «Когда мертвый ворон упадет с дерева» («Wenn der tote Rabe vom Baum fällt», 1975), где проблемы жизни иностранных рабочих также занимают немаловажное место.

В 1976 г. Макс фон дер Грюн выпустил «роман для детей» — «Крокодилы из предместья» («Vorstadtkrokodile. Eine Geschichte zum Aufpassen). Это история больного ребенка, пытающегося сблизиться с другими детьми, история его огорчений и страданий,— книга, призывающая к добру, человечности, однако без малейшего признака сентиментальности. Интонация ее очень сдержанная, мягкая, в книге созданы запоминающиеся образы детей, точно изображены их конфликты между собой и со взрослыми,— конфликты, которые в конечном итоге также оказываются конфликтами социальными.

Комментируя свои последние книги, писатель говорит: «Я не отошел от прежних своих проблем, не покинул «мир труда», я неотделим от своей биографии. И в «Мертвом вороне», и в «Земле обетованной», и в «Крокодилах» — всюду ставятся проблемы социальные. Я изображаю, как и прежде, «мир труда», хотя и не обязательно рабочих у станка. Реалистическая литература неотделима от социальных проблем. Писать реалистично означает для меня проникать в жизнь нашего общества, ставить вопросы...» [8].

---

[7] Фон дер Грюн рассказывает: «Я объездил Испанию, Португалию, Турцию, проехал много тысяч километров, чтобы глубже исследовать проблему положения иностранных рабочих. Встречи с людьми были для меня особенно важны в этом плане — даже с рабочими, не знающими немецкого языка, мы хорошо понимали друг друга. Какой видят ФРГ турки или сицилианцы — вот что меня интересовало. Часто эти люди просто не осознают, какой чудовищной эксплуатации они здесь подвергаются. Сейчас положение обострилось — ведь у нас столько безработных. Вот и раздаются голоса: «Долой иностранных рабочих! Тогда не будет безработицы». Им отвечают: «А кто будет возить мусор, делать грязную работу?» Наша страна наживается на этих людях» (из беседы с автором данной главы, Дортмунд, 1976).

[8] Из беседы с автором данной главы.

Глава тридцать седьмая

КРИСТИАН ГЕЙСЛЕР

За два десятилетия активной жизни в литературе Кристиан Гейслер опубликовал немало произведений. Его первый роман «Запрос» стал событием не только литературной, но и общественной жизни, давшим новый импульс решительному расчету с непреодоленным нацистским прошлым. В этом романе разработаны проблемы, ставшие магистральными для дальнейшего творчества писателя. Гневное, не знающее никаких компромиссов обличение застарелых корней и свежих побегов национал-социалистской идеологии, обостренная реакция на любые проявления социальной несправедливости и политического лицемерия, свойственные первому роману Гейслера, стали характерными приметами всего его творчества.

1

Кристиан Гейслер (Christian Geissler) родился 25 декабря 1929 г. в Гамбурге. Его отец был убежденным национал-социалистом, в 1945 г. ушел добровольцем на Восточный фронт и, как предполагает писатель [1], погиб от рук польских партизан. В военные годы подросток Гейслер отбывал трудовую повинность в молодежных отрядах по уборке урожая; крушение «тысячелетнего» рейха он встретил в качестве новоиспеченного солдата-зенитчика. После войны Гейслер изучал теологию в Гамбурге, потом штудировал философию и психологию в Мюнхене. Одновременно пришлось зарабатывать на жизнь — рабочим в лесничестве, помощником землемера, ночным портье, воспитателем в детских учреждениях. Закончить университет так и не удалось.

Начало писательской деятельности Гейслера относится к 1956 г. Он пробует свои силы в жанрах, связанных со средствами массовой информации,— в радиопьесе, телепьесе, киносценарии. Уже тогда проявляется публицистический темперамент молодого писателя. Гейслер любит открытые схватки с противником, он по натуре страстный полемист, блестящий оратор, умеющий выступать не только перед единомышленниками, но и перед враждебно настроенной аудиторией. В 60-е годы Гейслер мужественно и убежденно выступал в защиту мира, демократии и гуманизма, гневно клеймил так называемые «чрезвычайные законы». Особенно непримиримо писатель боролся против реваншизма и неонацизма. С 1962 по 1968 г. Гейслер — активный член совета борцов за разоружение, с 1960 по 1964 г. он — редактор левокатолического журнала «Веркхефте», с 1965 по 1968 г.— один из издателей прогрессивного общественно-политического и литературного журнала «Кюрбискерн».

В издании романа «Запрос» («Anfrage», 1960), вышедшем в 1961 г. в ГДР, есть написанная в форме притчи сцена суда: отец, обвиняемый в тяжком преступлении, в последний момент отказывается от ходатайства защиты признать его невменяемым — «лучше, если мой сын будет иметь виновного отца, который может осознать свою вину, нежели отца

[1] См.: R. Seeliger. Die Glaubwürdigkeit der Väter. Ein Gespräch mit Christian Geissler.— «Neue deutsche Literatur», 1961, N 9, S. 149.

невменяемого. Сын должен знать, что его отец был человеком. Если ему скажут: твой отец идиот — это его погубит...»

Но задрапированные в мантии судьи — «не люди, а черные ангелы» — со злобным высокомерием отклоняют последнюю просьбу подсудимого, признают его невменяемым, а значит — и невиновным. Публика почувствовала облегчение: «ведь она могла выбросить из памяти по крайней мере двенадцать лет». Сын же не мог забыть эти кошмарные двенадцать лет — почти половину своей жизни, он не поверил в невиновность отца, «купил яду, принял его, умер, но живет и поныне». Живет, отравленный памятью о прошлом, бессилием что-либо изменить в настоящем, неверием в будущее.



Кристиан Гейслер.
Фотография

Гейслер подчеркивает, что «вся эта сцена и уж, конечно, фигура отца вымышленны». Неправдоподобная история о раскаявшемся нацисте понадобилась, чтобы оттенить достоверность, подлинность последующих эпизодов романа.

«Запрос» — это документ сыновней ненависти к «отцам», обвинение, брошенное в лицо поколению политических и нравственных банкротов, не желающих извлечь уроки из своего поражения. В роли критически вопрошающей инстанции в романе выступает молодой физик Клаус Кёлер — персонаж, близкий автору и фактами биографии, и душевным складом.

Кёлер случайно нападает на след одного из бесчисленных преступлений фашистов — узнает, что в доме, где теперь размещается институт физики (директор — бывший нацист), жила еврейская семья, уничтоженная в 30-е годы. Лишь одному члену семьи — юристу Иохиму Валентину — чудом удалось остаться в живых; жив и эсэсовец, руководивший арестом бывших хозяев виллы. От садовника Мольвица, человека честного, терзающегося угрызениями совести за молчаливое «соучастие» в преступлениях коричневорубашечников, Кёлер узнает, что оба — и жертва, и палач — живут в городе (как потом выяснится, в одном доме с Кёлером). Оба скрываются: один боится возмездия за преступления, другой страдает манией преследования — годы страха и чудовищного нервного напряжения не прошли для него бесследно.

Заручившись поддержкой Мольвица, Кёлер берется за расследование преступления. Он ищет преступника и жертву не для того, чтобы воздать каждому по заслугам и восстановить справедливость: он жаждет избавиться от мучительного чувства стыда за то, что он немец. И для автора тоже важно не само по себе раскрытие преступления, а то, как реагируют на него различные слои общества в послевоенной Западной Германии. Реакция почти всегда одинакова — равнодушие или даже злорадное удовлетворение. Ни запоздалого осознания вины, ни стыда, ни раскаяния. Кёлер на каждом шагу слышит призывы думать о процветании и благополучии, а не терзаться угрызениями совести, а также назойливые напоминания о «мировой опасности номер один», сталкивается с живучими штампами нацистской идеологии.

Роман публицистичен. Полемическая острота и памфлетная тенденциозность достигаются не только прямыми авторскими выпадами против

рецидивов реваншизма и нацизма, не только введением документов нацистских времен в художественную ткань произведения, но и особым образом смонтированными «внутренними диалогами», включающими в себя риторические вопросы героя и предполагаемые ответы идейных противников. Сидя в кафе, Кёлер мысленно вершит суд над «отцами». Он обвиняет их в тупости, забывчивости, жадности, лицемерии. Они «отвечают» цитатами, расхожими сентенциями, вроде «моя честь в верности» и т. п. Гейслер вкладывает в уста своего смятенного героя собственные размышления, исполненные страсти и разоблачительного пафоса. Вместе с героем писатель ищет раскаявшихся, осознавших вину отцов, он хочет понять, как возникла их вина — «вина замалчивания и вина мягкотелости... вина недомыслия и вина недопонимания из трусости».

Но ни раскаявшихся, ни тем более единомышленников герой не находит. Он одинок, он может опереться только на Мольвица, полураздавленного грузом нравственных компромиссов, да на коллегу по работе Штейнхофа, который называет себя коммунистом, а на самом деле сильно смахивает на всеотрицателя с левоанархистскими замашками. «Вопиющему в пустыне» послевоенной западногерманской действительности противостоят люди, связанные не только общностью вины, но и общностью материальных интересов, объединенные в многочисленные союзы, корпорации и землячества.

Решая проблему вины и ответственности, Гейслер охватывает всю систему аденауэровского режима в целом. Поиски виновных он ведет с небывалой до тех пор в литературе ФРГ последовательностью и настойчивостью, мужественно указывая на «убийц среди нас»,— будь то затаившийся вчерашний эсэсовец или федеральный министр, начинавший свою карьеру штурмовиком.

Пафос обличения в романе значительно сильнее положительной альтернативы существующему. Гейслер довольно смутно представляет себе, во имя чего следует преодолевать прошлое в настоящем: будущее видится ему как некое абстрактное царство «правильного мышления». Гуманистический идеал Гейслера связан с расплывчатым «принципом надежды», веры «в человека и его древнее, почтенное и гордое право на лучшую, правильную жизнь» [2]. Несправедливость окружающей действительности воспринимается Кёлером как «личное дело», в основе его активности лежит мотив «всеобщей вины» [3].

После успеха «Запроса» Гейслер задумал роман под названием «Контрвопрос» («Gegenfrage»). Героем его он собирался сделать бывшего нациста, осознавшего свою вину, внутренне преодолевшего преступное прошлое, ищущего путей к новой жизни. «Вопрос, который в первом романе я задавал отцам, во втором — как контрвопрос отцов — будет адресован нашему молодому поколению» [4]. Роман так и не был написан. Вопрос молодому поколению прозвучал в телевизионной пьесе «Убойный скот» («Schlachtvieh», 1962); Гейслер предостерегает в ней против тупого равнодушия к судьбам общества, призывает к гражданской активности, к организованному противодействию замыслам реакционных сил.

Западногерманское общество символически уподоблено поезду, мчащемуся к неведомой цели (образ, близкий положенному в основу рассказа Ф. Дюрренматта «Тоннель»). Пассажиры, удобно устроившись в комфортабельных вагонах, вскоре замечают, что все не так благополучно, как кажется: окна и двери вагонов не открываются, система экстренного торможения не действует, поезд, не останавливаясь, минует одну станцию за другой. Обеспокоенные пассажиры разделяются на группы: одни бездействуют, собравшись вокруг призывающего к покорности и смирению

---

[2] «Das dritte Reich mit seiner Vorgeschichte. 1918—1945». München, 1961, S. 233.
[3] См.: П. Топер. Сыновняя ненависть.— «Иностранная литература», 1961, № 8, стр. 265.
[4] R. Seeliger. Die Glaubwürdigkeit der Väter.— «Neue deutsche Literatur», 1961, S. 151, N 9.

священника, другие впадают в панику, третьи хотели бы понять происходящее, но боятся проявить активность. Решительнее других ведет себя молодая девушка. Она призывает к сплочению, к действию, к борьбе Но цели этой борьбы не уточняются, противник прямо не называется. «Вы не знаете, чего хотите,— бросает девушка в лицо своим попутчикам.— Вы уже забыли, что вообще можно чего-то хотеть... Тупоумные дети тупоумных родителей! А ведь как громко вы тогда возмущались: «Как они только могли, наши отцы! Неужели ничего не видели!» — Теперь ваша очередь видеть. Но вы знать ничего не хотите... Когда же наконец вы начнете интересоваться собственными делами? Почему ни о чем не спрашиваете? Задавайте, задавайте, задавайте вопросы! Ну почему вы этого не понимаете? Ах, господи, почему вы не хотите жить!» Однако немногочисленные сторонники девушки отступают под массированным натиском большинства, она остается в одиночестве. На конечной станции ее под конвоем уводят — с молчаливого согласия попутчиков, которые, как «убойный скот», готовы покорно отправиться на бойню.

В середине 60-х годов Гейслер приходит к выводу, что глубокое неблагополучие западногерманского общества коренится не в злой воле отдельных его членов, а в господствующих экономических отношениях, что «на старом фундаменте нельзя воздвигнуть новое здание» [5]. Время вопросов и контрвопросов для него проходит, начинается время действия. «Конец запроса» — так озаглавлен художественный очерк о преступлениях нацистов в австрийской деревне Хартхайм и о преступной забывчивости властей и населения в послевоенное время. Такое же название получает сборник («Ende der Anfrage», 1967), куда вошли, наряду с упомянутым очерком, пьесы для радио и телевидения, в большинстве своем ранее не публиковавшиеся [6]. Общество, всеми доступными средствами внушающее массам мысль о бессилии человека, о невозможности что-либо изменить в существующем порядке вещей,— цинично по своей сути, заявляет писатель. «Если ничего не изменится, мы столкнемся с новыми, еще более ужасными последствиями этого внушаемого людям бессилия.

У каждого из нас осталось не так уж много времени.

Конец *запроса*» [7].

2

Во второй половине 60-х годов явственно сказывается заметная *радикализация* общественно-политических и эстетических взглядов Гейслера. Эволюция писателя, органически связанная с общим подъемом рабочего и молодежного движения на рубеже 60—70-х годов, проходила под воздействием двух важных факторов: резко возрастающего в литературе ФРГ интереса к теме материального производства, к образу рабочего, к проблемам эксплуатируемого большинства, с одной стороны, и сопровождавшегося шумными спорами процесса неоавангардистского «обновления» литературы — с другой.

Обращение Гейслера к рабочей теме ознаменовалось созданием одного из самых совершенных его произведений — повести «Холодные времена» («Kalte Zeiten. Erzählung nicht frei erfunden», 1965) [8], которая представляет собой переработку написанной годом раньше телевизионной пьесы «Пятница в Вильгельмсбурге» («Wilhelmsburger Freitag», 1964). В повести, получившей высокую оценку советской критики [9], описан

---

[5] Ch. Geissler. Ende der Anfrage. München, 1967, S. 9.

[6] Радиорассказ «Отпуск на Майорке» («Urlaub auf Mallorka»), радиопьеса «Годовщина убийства» («Jahrestag eines Mordes»), телевизионные пьесы «Язык болтает» («Das Maul redet») и «Возражения» («Widersprache»), а также антифашистские и антивоенные речи, произнесенные с 1961 по 1965 г.

[7] Ch. Geissler. Ende der Anfrage, S. 224.

[8] Опубликована в журнале «Иностранная литература» (1967, № 10).

[9] Е. Книпович. Об умении «думать вперед».— «Иностранная литература», 1969, № 3, стр. 200—201; И. Млечина. Литература и «общество потребления». М., 1975,

обычный, рядовой день западногерманской рабочей семьи — молодого экскаваторщика Яна Алерса и его жены Ренаты. Гейслер показывает своего героя в труде, в общении с товарищами по работе, в разговорах с хозяином. Рената (она ждет ребенка, поэтому недавно оставила работу) весь день гуляет по городу, заходит в магазины, рассматривает в витринах дорогие, недоступные ей вещи, смотрит кинофильм, читает рекламные надписи, ведет воображаемый разговор с будущей дочкой. В течение дня с героями не происходит ничего особенного; вечером они снова встречаются в своей уютной квартирке. Но отчуждение между любящими друг друга молодыми людьми стало за день глубже, чувство одиночества, неприкаянности, внутренней пустоты острее и невыносимее. Этот день принес им новые разочарования (Рената вынуждена отказаться от мысли о материнстве), новые поражения и нравственные падения (Алерс уже не способен к солидарности с коллегами-рабочими и, в сущности, предает их). Оба они осознают несостоятельность своих робких надежд на счастье, на достойную человека жизнь в эти «холодные времена» [10].

Замкнутый в мелочных расчетах мирок Алерсов Гейслер увидел и показал как явление, отражающее социальное неблагополучие общества. Ему удалось реалистически достоверно и убедительно выразить нависшую над человеком угрозу дегуманизации, распада личности. Это достигается и путем прямых авторских высказываний (автор порой сам появляется на страницах романа), и путем искусного монтажа, соотносящего ходовые клише официальной пропаганды с конкретными жизненными ситуациями, нередко глубоко трагичными, и, наконец, путем многократно повторяющихся мотивов, выдающих неуверенность, даже внутреннюю ущербность внешне благополучных Алерсов: «Только бы все и дальше так шло, как сейчас, работа надежная, и вообще», «Они что захотят, то и сделают с нами», «Здорово они нас скрутили», «Они так умеют тебя отделать» и т. п. Раздражение, колебания, укоры совести, загнанные внутрь, вытесненные в подсознание, тяжелым грузом ложатся на психику Яна Алерса, вызывая вспышки жестокости или приступы смутной тоски. Многозначителен, как всегда у Гейслера, заключительный эпизод повести: вечером смертельно уставший Алерс мечется в растерянности по квартире, как узник в тюремной камере, в тщетной надежде найти выход.

Гневный протест и яростное возмущение, характерные для ранних произведений Гейслера, в «Холодных временах» уступают место иной, насмешливо-иронической интонации. Автор явно возвышается над персонажами, полемизирует с их представлениями о жизни, открыто не приемлет их идеалов. В то же время он не издевается над слабостью и беспомощностью людей, ставших жертвами массового оглупления. Всем строем своего произведения он способствует осознанию социального и нравственного тупика, в который заводят Алерсов трусливое приспособленчество и утрата классовой солидарности.

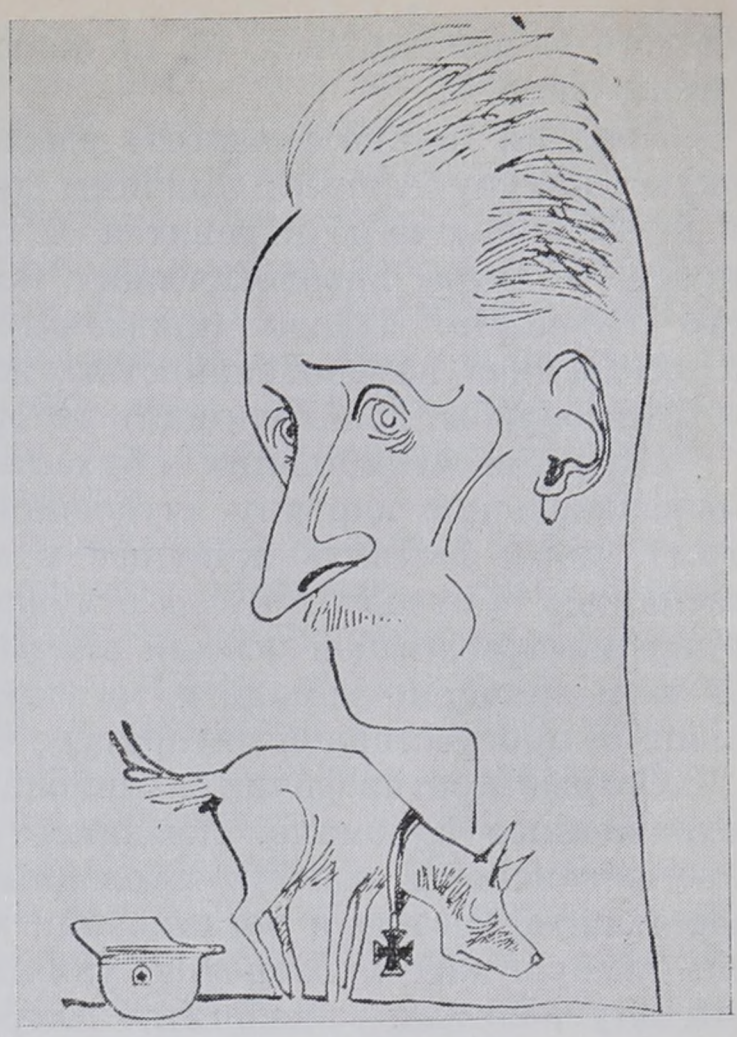
В 1965 г., когда писалась повесть, Гейслер еще не знал, что́ противопоставить беспомощности своих героев; несколько лет спустя он уже говорил о замысле создать иную историю Яна Алерса, указать выход из изоляции, привести героя к коллективу [11]. Этот замысел писатель стремился реализовать в романе «Напильник в буханке хлеба» («Das Brot mit der Feile», 1973).

стр. 227—230; Н. М. Матузова. Рабочий класс в художественной литературе ФРГ. Киев, 1977, стр. 264—275.

[10] Мотив холода, озноба символически воплощает у Гейслера одиночество и опустошенность человека в современном обществе. Клауса Кёлера («Запрос») часто «познабливало», секретарь-машинистка из пьесы «Убойный скот» настойчиво повторяет: «Здесь уже чертовски холодно». Повесть «Холодные времена» заканчивается словами: «Его знобило. И больше ничего» («Иностранная литература», 1967, № 10, стр. 179).

[11] См.: И. Млечина. ФРГ: писатель и читатель.— «Литературная газета», 27 января 1971 г.

В новом романе Алерс свободен от соблазнов накопительства, ясно сознает свою принадлежность к классу эксплуатируемых, его переполняет лютая ненависть к угнетателям, яростное желание восстановить справедливость, *немедленно*, безотлагательно изменить положение вещей, при котором одни купаются в роскоши, а другие вынуждены «сидеть в грязи и мерзнуть» (вспомним настойчивое напоминание автора в «Конце запроса»: «У каждого из нас осталось не так много времени»). Он жаждет человеческого счастья, душевного тепла, полноценной жизни, неосуществимой в мире капитализма.



Кристиан Гейслер.
Шарж Г. Кречмара

Гейслер дает образ Алерса в развитии, заставляет пройти тяжелейшие жизненные «университеты»: трудное послевоенное детство в рабочих кварталах Гамбурга, годы учения, поисков себя, служба в бундесвере, общение с товарищами, работа в качестве экскаваторщика, а во второй и третьей частях романа сталкивает его с различными политическими партиями и группировками. Однако Алерсу так и не удается найти свое место в общем рабочем строю, научиться революционной сознательности и дисциплине, усвоить стратегию и тактику организованной борьбы с могущественным и разветвленным аппаратом угнетения. В финале романа он, по сути, еще более одинок и растерян, чем в заключительной сцене повести «Холодные времена».

Алерс в трактовке Гейслера — индивидуалист по натуре, тип романтического бунтаря, бросающего вызов окружению. На каждом шагу сталкиваясь с проявлениями несправедливости и бесчеловечности, он и мысли не допускает о том, чтобы приспособиться к условиям, поступиться своим человеческим достоинством. В отрицании существующего он последователен и бескомпромиссен, его «радикальный анализ» [12] современной действительности ФРГ беспощаден. Мощный заряд социального критицизма, несомненно, сильная сторона произведения Гейслера.

Цельный и энергичный в отрицании, Алерс, однако, преображается, когда дело доходит до поисков выхода. Он сомневается, колеблется, пробует разные варианты «освобождения» (любовь, близость к природе, боевые акции), бросается из крайности в крайность, то настаивает на единоличном «поединке» со своим хозяином-капиталистом, то лихорадочно ищет единомышленников, так как понимает, что «без товарищей» ему «крышка». Но так и не находит их. Волны спонтанного протеста против отчуждения и эксплуатации не прибивают Алерса к сплоченному рабочему коллективу. Да и его самого вряд ли можно без оговорок назвать пролетарием: ненависть вкупе со страхом и бессильным отчаянием неудержимо толкают его к стихийному бунту, к анархизму, питательной почвой которого является мелкобуржуазная, а не пролетарская среда. Образом своего героя Гейслер показал, как честный рабочий парень, оторванный от коллектива, попадает в изоляцию и утрачивает способность к организованной, целенаправленной борьбе. «Я все время хочу

---

[12] E. Högemann-Ledwohn. Wohin mit dem Hass? — «Kürbiskern», 1974, N 2, S. 109.

от кого-то защищаться, но не знаю, как и от кого именно»,— признается Алерс жене.

Вряд ли можно возлагать здесь всю вину на одну только «анархическую» натуру Алерса; причины неустойчивости его классового сознания в не меньшей мере коренятся в самой западногерманской действительности, в грузе идеологических предубеждений, с детства оседавших в его сознании. Алерс привлекателен не положительными выводами, а внутренней неуспокоенностью, непрестанными поисками смысла жизни и цели борьбы, необходимость которой он ощущает всем своим существом.

В романе «Напильник в буханке хлеба» Гейслер сумел не только дать выразительную картину «чудовищного отчуждения» (это удавалось многим), но и выявить живущее в активной части народа «неистребимое желание» [13] преодолеть это отчуждение. Он обнажил истоки социальной энергии, придающей особый динамизм развитию общества и литературы. В этом значение романа и то заметное место, которое он занял в современной прогрессивной литературе ФРГ.

Острые противоречия и кричащие контрасты «общества потребления», отраженные в романе, сказались и на его художественном строе. Прозрачная ясность повести «Холодные времена» сменилась разорванностью, фрагментарностью в организации материала. Динамичные картины жизни гамбургских пригородов, уличной сутолоки чередуются с горячечными внутренними монологами Алерса, в которые как органическая часть смятенного сознания вкраплены акционистские лозунги и фразы: «Мы или они — кто кого», «Вы за это заплатите собственной кровью» и т. п. Логикой событий и волей автора Алерс «подталкивается» к мысли, что на насилие правящих кругов нужно немедленно отвечать насилием угнетенных масс. Соответственно подобран и эпиграф к роману: «Наше миролюбие кончается, когда начинается террор».— «Наше тоже».

Напряжением, доведенным до взрывоопасной точки, пронизан роман «Пора и нам пожить» («Wird Zeit, dass wir leben. Geschichte einer exemplarischen Aktion», 1976). В нем рассказывается «история одной образцовой акции» по освобождению арестованного фашистами осенью 1933 г. коммуниста Шлоссера (подобная акция действительно имела место в истории немецкого антифашистского движения).

Роман начинается с ареста партийного руководителя Шлоссера. К этому времени, к исходу 1933 г., рабочее движение было уже в значительной мере обескровлено, многие антифашисты физически уничтожены или томились в концлагерях и гестаповских застенках. Большинство оставшихся на свободе были разобщены, испуганы размахом террора. Сравнительно немногие продолжали борьбу. В тюрьме, оставшись наедине со своими мыслями, Шлоссер мучительно раздумывает над вопросом: «Что же мы сделали не так?» Перед его мысленным взором проходит последнее десятилетие, годы страданий, нужды, глухой ярости, ненависти и борьбы, собственное поведение и поведение товарищей, рвущихся в бой и охлаждаемых им, руководителем.

Ответом на вопрос, что же было «сделано не так», служит нарисованная Гейслером картина классовых битв 20-х годов, а также акция по освобождению Шлоссера. «Ошибка» была в выжидательной тактике, в отказе от вооруженной борьбы. Призывая к спокойствию, дисциплине и организованности, Шлоссер подавлял инициативу рядовых членов организации — и едва не поплатился за это жизнью. Теперь, освобожденный товарищами, он поставлен перед необходимостью пересмотреть свое отношение к формам и методам революционной борьбы. Но и в этом романе герой оставлен автором на перепутье: Шлоссер волею судьбы оказался в рядах анархистов, но внутренне не разделяет их программы, абсолютизирующей вооруженные акции.

---

[13] E. Högemann-Ledwohn. Wohin mit dem Hass? — «Kürbiskern», 1974, N 2, S. 110.

Роман пропитан искренним сочувствием к угнетенным и обездоленным; описания жизни рабочих предместий Гамбурга («сами по себе эти условия — уже насилие») отмечены острой, как бритва, «застывшей яростью» [14]. События, предшествовавшие захвату власти нацистами, показаны с точки зрения рабочих-антифашистов, непокорных, рвущихся в открытую схватку с врагом, чтобы с оружием в руках отстоять свое право на жизнь — или умереть. Воссоздавая тревожную атмосферу веймарских лет, Гейслер использует опыт экспрессионизма. Это ощущается не только в отклонениях от грамматических норм (короткие, неуклюжие фразы часто лишены подлежащего), но и в лихорадочной энергии повествования, в его лирической напряженности.

В «Пора и нам пожить» Гейслер попытался воссоздать забытую и потому оставшуюся «непреодоленной» частицу прошлого — урок 20-х годов — и в свете исторического опыта показать побудительные мотивы и социальные корни «акционизма» 60—70-х годов, затянувшего в свою орбиту часть искренне заблуждавшейся студенческой и рабочей молодежи. Это ему не совсем удалось: с головой погрузившись в стихию бунтарства, писатель временами утрачивает способность видеть дальше и больше своих героев, теряет историческую перспективу. Но клокочущая ненавистью и слепой яростью «история одной образцовой акции», надо думать, не останется последним итогом идейно-художественных исканий талантливого и мужественного писателя-демократа, в труднейших условиях ведущего борьбу за то, чтобы в его стране «все было честно, разумно, человечно» [15]. Залог тому — социально-критический пафос его творчества, взыскательная совесть деятельного, активного гуманиста, решимость «с революционным терпением» [16] объяснять обманутым массам подлинные причины их бедственного положения, разоблачать приемы социального и духовного угнетения личности в современном капиталистическом мире.

---

[14] H. B ö l l. Blank wie ein Stachel.— «Weltwoche» (Zürich), 1974, N 11, S. 29.
[15] «Иностранная литература», 1971, № 4, стр. 193.
[16] Там же, стр. 194.

Глава тридцать восьмая

ГЮНТЕР ВАЛЬРАФ

В 1966 г. появилась небольшая книга Гюнтера Вальрафа «Ты нам нужен»: документальные репортажи с промышленных предприятий. Вслед за Гейслером, Энценсбергером, Бёллем западногерманская критика назвала сборник молодого и еще неизвестного тогда автора «самой важной книгой» последнего времени о действительности ФРГ.

Вальраф не просто поднялся на гребне растущей «документальной волны». Как никто другой в ФРГ, он откликнулся на остро ощущаемую общественную потребность в правдивой информации о подлинном характере социальных отношений в стране. Разбивая ревниво охраняемый официальной идеологией миф о «равных шансах» и «классовой гармонии», он показал — опираясь на факты и документы,— каково на деле положение рабочих в условиях современного капитализма. Он актуализировал документальный жанр, придав ему отчетливую общественно-просветительскую функцию и острое социально-критическое начало.

О беспощадно-разоблачительной силе работ Вальрафа свидетельствовала и бурная реакция его противников — «работодателей», на чье «священное право» замахивался безвестный молодой человек, в незатейливых, лишенных всякого пафоса строках рассказывавший о том, как осуществляется процесс эксплуатации, давно «отмененный» в ФРГ, если верить официальным идеологам. Можно сказать, что репортажи Вальрафа всякий раз производят впечатление разорвавшейся бомбы: начинаются опровержения, угрозы, судебные процессы, травля. Публицист Герд Хиршауэр замечает в предисловии к книге «Тринадцать нежелательных репортажей»: «Неудивительно, что правящий класс, который пытается выдать свое господство за демократию, находит этого человека неудобным и жаждет расправиться с ним» [1].

Первым откликом на его репортажи о промышленных предприятиях был судебный процесс, затеянный против него владельцем фирмы «Бентелер», который требовал «возмещения убытков» в сумме ста тысяч марок. Названия предприятий в последующих изданиях пришлось изъять и заменить вымышленными, поскольку фирмы грозили новыми судебными процессами и высокими денежными штрафами. Репортаж о банковских махинациях концерна Герлинга («В роли портье и посыльного») незамедлительно вызвал новое приглашение в суд. Появление яркой разоблачительной книги о «Бильд-цайтунг» повлекло за собой волну клеветы, угроз, преследований, на автора ополчился могущественный газетный концерн Шпрингера. Неудобного публициста пытались вывести из игры и откровенно гангстерскими способами (весьма напоминающими те, которые описывает Бёлль в «Утраченной чести Катарины Блюм»): в 1976 г. была подожжена квартира Вальрафа в Кёльне, ему угрожали физической расправой, преследовали анонимными письмами и телефонными звонками, не пощадили и его старую мать. «Как ни один другой писатель, он подвергается слежке и травле со стороны тех, кому он... объявил войну: органы охраны конституции снабжают западногерман-

[1] G. Hirschauer. Wallraffs Methode und Moral. Vorwort.— G. Wallraff. 13 Unerwünschte Reportagen. Köln, 1972, S. III.

ские предприятия его фотографиями и репортажами, концерны нанимают агентов, чтобы следить за ним» [2]. Все эти действия красноречиво свидетельствуют как о «трудностях писать правду» в ФРГ, так и о духовной и политической эффективности книг Вальрафа.

1

Гюнтер Вальраф (Günter Wallraff) родился в 1942 г. в Буршейде под Кёльном; отец его был рабочим и не мог дать сыну университетского образования. После гимназии Вальраф недолго работал в книготорговом деле, затем был призван в бундесвер, оттуда — за нарушение дисциплины и крамольные речи — был отправлен в психолечебницу, после чего признан «непригодным и для войны, и для мира» [3].

В 1963—1965 гг. Вальраф работает на различных предприятиях. Об этом он рассказывает в своих первых репортажах, которые публикует в профсоюзной печати, например в газете «Металл» (1965—1966), под псевдонимом Вальман. Потом с ним знакомятся читатели оппозиционных журналов «Пардон» и «Конкрет». Круг интересов, связанных с «миром труда», приводит его в «группу 61». Позднее Вальраф, не удовлетворенный деятельностью группы, становится одним из инициаторов «Кружков литературы о мире труда».

Вальраф рассматривает свою работу прежде всего как социально-политическую деятельность. Заостряя, он формулирует: «Не литература... а действительность!» [4] Разумеется, эту полемическую формулу надо понимать не буквально — в ней, наряду с модным во второй половине 60-х годов недоверием к «вымыслу», «фикции», нашел выражение протест против «эстетизации реальности», против аполитичности литературы и литераторов. Творчество, считает Вальраф, должно быть поставлено на службу общественным, политическим целям. Наиболее последовательно и результативно служит этим целям, по мнению писателя, документ, литература факта. И именно она выполняет важнейшую просветительскую функцию, раскрывая трудящимся глаза на их подлинное положение.

Все, о чем пишет Вальраф в своем первом сборнике репортажей «Ты нам нужен» («Wir brauchen Dich», 1966; в 1970 г. вышел под названием «Industriereportagen. Als Arbeiter in deutschen Grossbetrieben»), он испытал на себе. Оказавшись в роли простого рабочего на заводах Форда, Сименса, Тиссена, фирмы «Блом и Фос», он хорошо узнал, чего стоят фразы о «всеобщем благосостоянии». Он наблюдал тяжелую жизнь рабочих, подвергающихся новым, изощренным формам эксплуатации, ощутил ужас бессмысленной, изнурительной работы. «Я все больше тупею от монотонной работы... Впряженный в ритм меняющихся смен, я существую теперь только для того, чтобы работать... Есть, пить, спать — все это лишь для восстановления рабочей силы. А все, что сверх того,— роскошь, которую не часто позволишь себе при такой работе...» («У конвейера»).

В пяти репортажах, собранных в этой книге, описаны все круги современного промышленного ада. Автор рассказывает о потогонной аккордной системе, выжимающей из человека все соки («аккорд — это медленное самоубийство»), об издевательствах, которые приходится терпеть рабочим. Для предпринимателей рабочий — «лишь недостающее звено машины». Вальраф показывает, как третируют рабочих «цеховые идолы» — менеджеры, натренированные в американских колледжах, как изнуряет тяжелый физический труд, вопреки официальной статистике

---

[2] T. Henke-Gaehme, R. Henke. Schwierigkeiten beim Befahren der Linkskurve.— «In Sachen Wallraff. Bericht, Analysen, Meinungen, Dokumente». Hrsg. von Chr. Linder. Köln, 1975, S. 33.

[3] G. Wallraff. Industriereportagen. Reinbek, 1970, S. 2.

[4] G. Wallraff. Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele. Köln, 1972, S. 152.

все еще существующий на западногерманских предприятиях, как отупляет бесконечное повторение механических операций — работа кажется человеку «чужой и бессмысленной», потому что он не знает, «в чем ее цель». Идет ли речь о цехе трубопрокатного завода, автоматическом конвейере или гигантской судоверфи — всюду одно и то же: не человек здесь мера всех вещей, а прибыль, профит.

«Кто прочтет документацию Вальрафа и потом сравнит прочитанное с официальными публикациями на тему «Благосостояние, прогресс и демократия», тот заметит, что в нашей стране уже годами бессовестно лгут,— пишет в послесловии к сборнику К. Гейслер.— Тот заметит, что у нас привыкли к бесстыдству, как слепые к темноте. И он начнет понимать: официальные разглагольствования на тему «счастье и свобода» — это средство, сознательно используемое правящим классом...» Гейслер подчеркивает, что книга Вальрафа направляет внимание общественности на рабочего, «то есть на человека, которого у нас якобы уже нет. На людей оскорбленных и униженных. На угнетенный класс. Нанизывая наблюдение на наблюдение, факт на факт... он воссоздает контуры, а затем и хитрую структуру системы, в которой человек... превращается в свинью... Человеком здесь никто не интересуется. Интересуются профитом. А человек — только одно из средств его получить и увеличить» [5].

На первый взгляд Вальраф в своих репортажах не претендует на обобщения, довольствуясь точной передачей наблюдений. Его стиль точен и деловит. Пристрастие к факту подчеркивает стремление автора сделать свою книгу максимально достоверной. По существу, его репортажи имеют характер протокола — это материал для вынесения приговора обществу.

Каждый факт, каждая деталь приобретает в его репортажах значимость, несет смысловую нагрузку. Вот женщина-работница, обучающая рассказчика работе у конвейера: она показывает, как исправлять незначительные пороки в лаковом покрытии автомобиля («У конвейера»). Эта женщина, сообщает автор, выполняет свою работу, «как во сне... Черты ее лица стали жесткими». Две эти детали в сочетании дают точное представление о характере труда, о его невыносимой монотонности, отлучающей человека от творчества, от живой жизни. Вальраф становится свидетелем того, как конвейер, выжимающий из человека все соки, отчуждает человека от самого себя, от близких, порождает современных «луддитов», готовых винить во всем машины и разрушать их. Рабочий у конвейера, пишет автор, испытывает чувство, что он «выдан», «отдан во власть» непонятных сил («das Ausgeliefertsein»). «После окончания смены я всякий раз конченый человек. В набитом до отказа рабочем автобусе я почти засыпаю стоя. Даже итальянские рабочие умолкают. Человеческий груз в автобусе тих и аполитичен».

Суховатый протокольный стиль автора не означает, как мы видим, отказа от обобщения — оценочный момент, интерпретация описываемого содержится, по существу, в каждом факте, эпизоде. К. Гейслер считает, что «метод Вальрафа — это метод точного наблюдения. Ничего больше». Однако — при всем внимании Вальрафа к отдельному эпизоду и факту, при всем нарочитом лаконизме изложения и минимальном комментарии — писатель не отказывается от художественного осмысления материала. Авторская позиция выражена в самом отборе фактов, осуществляемом в соответствии с определенным идейным замыслом. Оставаясь в пределах факта, Вальраф насыщает его глубоким подтекстом.

Комбинируя факты, он делает заметной их связь между собой, их социальную обусловленность. В обрывках обыденных разговоров, которые он передает, в коротких беседах между рабочими, в ответах на вопросы репортера проглядывают конкретные, живые человеческие судьбы. Порой писатель и прямо комментирует происходящее (хотя пользуется

---

[5] Ch. Geissler. Nachwort zu: Günter Wallraff. Wir brauchen Dich. München, 1966, S. 151 u. ff.

этим в ранних репортажах чрезвычайно редко). Художественным средством становится у Вальрафа и использование официальных фразеологических клише, служащее разоблачению пропагандистской терминологии.

«„Ты нам нужен!“ — зазывают плакаты фирмы „Крон и Потц“, и двое крепких, как сталь, мужчин в защитных шлемах проницательно глядят на меня. На афишных тумбах, на стенах, в метро и на городской железной дороге плакат вербует рабочую силу. ‚Там, где ты нужен,— сказал я себе,— тебя примут дружелюбно“,— и обратился к „Крону и Потцу“. Так начинается репортаж „На верфи“. Все последующее опровергает фальшивый лозунг: „Ты нам нужен“». Автор показывает, что предпринимателям нужна лишь рабочая сила — человек же остается за пределами их интересов. Сопоставляя рекламные обещания с реальностью, Вальраф разоблачает систему обмана, при этом уже в ранних репортажах он пользуется средством «демонтажа» официальной фразеологии не менее успешно, чем, например, Гейслер в повести «Холодные времена».

Нетрудно проследить по репортажам Вальрафа, как становится более зрелым его подход к изображению действительности, как от простого регистрирования, наивной передачи увиденного он все увереннее переходит к обобщению, к выявлению связей между описываемыми фактами и всем общественно-политическим строем. Автор все заметнее обнажает социальный фон, делает видимым не только узкий клочок реальности, а прорывается к отражению значительных и важных сторон западногерманской действительности.

В сборнике «Тринадцать нежелательных репортажей» («Dreizehn unerwünschte Reportagen», 1969) «мир труда» — уже одна тема из многих. Здесь писатель дает более широкий срез общества, стремится к более обобщенной публицистической характеристике современного капитализма, к показу социального климата боннского государства. Он описывает, к примеру, осуществляемую предпринимателями систему «производственной охраны», выдаваемой за «орган порядка», а на самом деле задуманной как милитаризированный орган подавления рабочих, насквозь пропитанный духом антикоммунизма; он рассказывает о ночлежке для бездомных — приюте бедняков и отринутых, которым нет места в государстве «всеобщего процветания»; вскрывает технику вербовки шпиков для слежки за прогрессивно настроенными студентами; представляет читателям университетских теологов, проповедников морали, священнослужителей, готовых оправдать применение напалма для уничтожения вьетнамских женщин и детей. Все это Вальраф строго документирует; однако его репортажи — не просто сумма тщательно подобранных документов; каждый приведенный факт, любая деталь подчинены направляющей, обобщающей мысли автора.

Обращаясь в «Тринадцати репортажах» к широкому кругу тем, писатель исследует формы политического и экономического господства капитала. Разоблачительную силу его книги признала и буржуазная пресса. Так, еженедельник «Ди цайт» отмечал, что «за фасадом лозунгов о безопасности, свободе, благополучии и демократической основе» автор «обнаруживает абсолютно противоположную реальность», что он «приподнимает маскирующую вуаль благополучия, которой прикрыта дисгармония нашего общества» [6].

В этом сборнике Вальраф снова создает репортажи с «вживанием в роль» (Rollenreportage), следуя методу, избранному им для первой книги,— методу, который социологи называют «включенным наблюдением». Он описывает происходящее не со стороны, а как участник, действующее лицо, изображает преимущественно то, что пережил и испытал сам (об этом писатель говорил неоднократно, например в своей речи в Афинском суде: он стремится информировать «не из вторых рук, не с чьих-то слов, а передавать то, что пережил сам», что может «засвидетельство-

---

[6] «Achtung: Wallraff was here». Von Hans-Albert Walter.— «Die Zeit», 28.XI.1969, S. Lit. 2.

вать», за что может «поручиться»[7]). Это придает его репортажам не только особую достоверность, но и создает для читателя «эффект присутствия», сообщает наглядность изображаемому.

Ранние репортажи Вальрафа близки «рабочим корреспонденциям» 20-х годов, в которых рабочие описывали условия своего труда, ситуацию на производстве и т. д.[8] У Вальрафа автор, он же рассказчик,— внимательный наблюдатель, который точно фиксирует увиденное, но не ограничивается этим, а передает мысли, переживания, настроения людей. Фигура репортера, который берет интервью, целенаправленно задавая вопросы, уже заключающие в себе ясную позицию, в ранних репортажах Вальрафа отсутствует. Чисто производственные, технические детали (например, описание того, как функционирует конвейер) переплетены с оценочными, комментирующими размышлениями. В этих репортажах «рассказ и комментарий теснейшим образом связаны»[9]. В репортаже «Ночлежка без обратного билета» («Тринадцать нежелательных репортажей») подробно описывается ужасающая атмосфера гамбургского пристанища для бездомных. Вальраф не ограничивается описанием бытовых реалий, а рисует судьбы, характеры людей, оставшихся на задворках общества. Это отнюдь не натуралистическое описание; подчиненное организующей мысли автора, оно содержит в себе — не сформулированное прямо — обвинение обществу, системе.

В 70-е годы писатель стремится шире использовать возможности документальной литературы. В книге «Новые репортажи, исследования и поучительные примеры» («Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele», 1972) он дополняет свою обычную технику «включенного наблюдения» документом, который прямо вмонтирован в текст, составляя резкий контраст с ним или дополняя и развивая его содержание. Писатель и раньше прибегал к этому способу художественного обобщения. Например, репортаж «Кандидат в провокаторы» («Тринадцать нежелательных репортажей») начинается с цитат — высказываний правых политических лидеров ФРГ (Эрхарда, Барцеля и др.) о необходимости борьбы против левого студенчества — действие происходит в период подъема молодежного движения в ФРГ. Процитировав эти высказывания, автор пишет: «При таком взгляде активность органов охраны конституции и политической полиции (иными словами, слежка.— *И. М.*) в студенческих кругах вполне закономерна». И Вальраф рассказывает, как он обращался в полицейские участки, предлагая свои услуги в качестве провокатора и шпика, готового доносить на левых студентов, и как благосклонно его выслушивали. Текст перебивается цитатами из высказываний других политических деятелей ФРГ, каждая из которых несет вполне определенную идейную функцию. В последующих работах прием этот используется шире, продуманнее, целенаправленнее, становясь одним из важнейших средств обобщения и типизации.

2

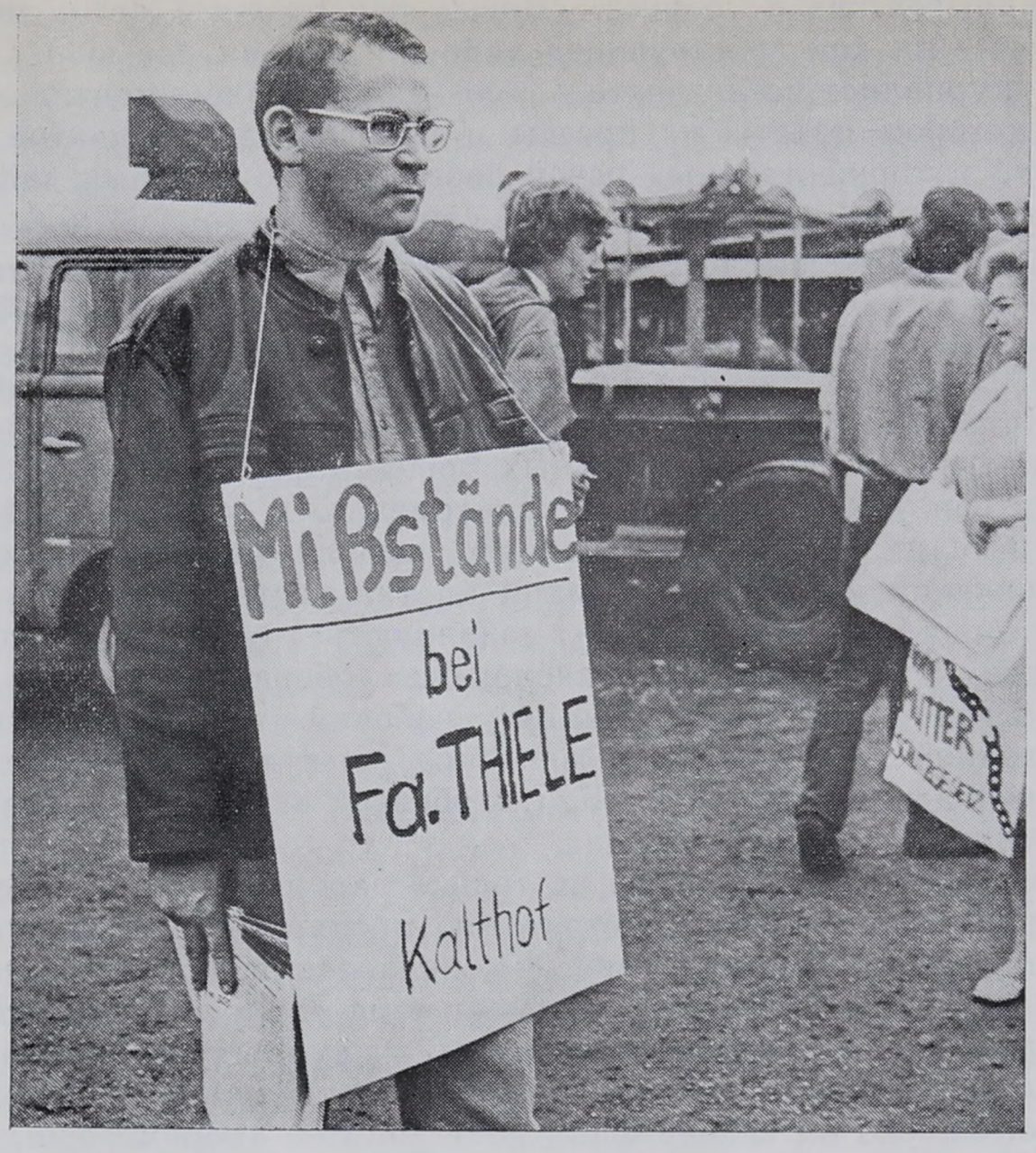
Вальраф так формулировал особенности документальной литературы, ее главные принципы и приемы: «Превосходным средством... является монтаж, он должен выходить за рамки простой передачи случайных кусков жизни. Так что для читателя смысл может вытекать уже из расположения и комбинации частичек реальности. Лучшее средство заставить читателя самого сделать выводы из предложенного материала — контрастирование, указывающее на противоречия действительности... Или: пояснение, комментарий в форме промежуточных заголовков, текстов или сцен, изображающих фрагменты действительности, монтируются в основной текст, причем «разрыв», смена форм сознательно выстав-

---

[7] «In Sachen Wallraff», S. 169.

[8] См.: P. Zimmermann. Günter Wallraff.— «Deutsche Literatur der Gegenwart ir Einzeldarstellungen», Bd. II. Stuttgart, 1977, S. 410.

[9] Там же.



Гюнтер Вальраф раздает листовки и пикетирует против недопустимых условий труда на предприятии Тиле.
Фотография. Изерлон, 1968

ляется напоказ». Писатель подчеркивает: главное — это не «персонифицировать», а «выявлять типическое. Показывать, что это не отдельные случаи... а имманентное системе положение» [10].

В сборнике «Новые репортажи, исследования и поучительные примеры» Вальраф снова обращается к темам, связанным с капиталистическим производством. Вот перед нами одно из процветающих предприятий — «Мелитта», завод, производящий кофейные фильтры (репортаж «Коричневое варево на заводе фильтров»). Вальраф вскрывает два слоя: один — открытый для обозрения, выставляемый напоказ — демонстрация «социального равенства» и «социального партнерства»; другой — скрытый, упрятанный вглубь — подавление и социальное угнетение, замаскированная, но жестокая эксплуатация. Оставаясь в рамках документов, Вальраф создает точный и страшный в своем лицемерии и деспотизме образ крупного промышленника, выступающего под маской демократа. Автор широко пользуется приемом контрастирующего цитирования — вставляет в текст и умело обыгрывает цитаты из официальных материалов (рекламных проспектов, выпускаемых фирмой для прославления ее порядков и создающих благостный образ «социального предприятия», пекущегося о процветании «всех членов заводской семьи»).

Развивая и совершенствуя свою технику, Вальраф в написанной совместно с Б. Энгельманом книге «Вы там наверху — мы здесь внизу» («Ihr da oben, wir da unten», 1973) выступает уже и как репортер-интервьюер («Показания продавщиц и продавцов универмага «Хортен»), который комментирует и обобщает высказывания своих «персонажей», дополняя их документальным материалом. В некоторых репортажах

[10] G. Wallraff. Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele. Köln, 1972, S. 155, 156.

(«Лавка закрывается» — сборник «Новые репортажи») автор не присутствует вовсе — ни как действующее лицо, ни как интервьюер. Он выступает как журналист-исследователь, создающий «документальный коллаж» [11], в котором цитаты из прессы и рекламных проспектов, юбилейных изданий и торжественных речей чередуются с фактами действительности, излагаемыми в сухом, деловитом стиле.

Выразительный образец такого «документального коллажа» — «Цепи из Кальтхофа» (сборник «Об одном, который пошел странствовать и узнал, что такое страх» — «Von einem, der auszog und das Fürchten lernte», 1970). Здесь принцип контрастирования предстает наиболее наглядно. Монтируются — по методу противопоставления — отрывки из официальных документов (юбилейных брошюр фирмы «Август-Тиле-верке»), характеризующих владельца как «смелого и готового идти на риск предпринимателя», создающего отличные условия для рабочих («Социальные установления, которые и сегодня не так часто встретишь, гарантируют работополучателям полную надежность») — и реальные факты, события, документы. «Полная надежность» оборачивается на деле постоянным страхом перед увольнениями; рабочий-итальянец рассказывает, что у проходной всегда висит объявление на итальянском и греческом языках, извещающее рабочих: «Кто проболеет свыше 7—8 дней в году, пусть рассчитывает на увольнение».

В своих репортажах Вальраф не только раскрывает истинное положение рабочего класса, исследует стратегию предпринимателей, показывает изнутри, как функционирует система подавления и угнетения. Существенное место в его творчестве занимает тема «непреодоленного прошлого». Он прослеживает историю некоторых крупных «работодателей» и документально подтверждает их причастность к нацизму. В репортаже «Коричневое варево на заводе фильтров» (эпитет «коричневый» относится здесь отнюдь не только к кофе) он показывает прямую связь между сегодняшними методами крупного концерна (казарменная дисциплина, слежка за рабочими, бывшие эсэсовцы на руководящих должностях, и т. д.) и нацистским прошлым его хозяев. Политическая реакционность, авторитарность и бесчеловечность «большого бизнеса» раскрываются во многих репортажах Вальрафа («Преодоление прошлого», «Убивать по воле бога», «Запретное вооружение» и др.). Влияние крупных монополий на политику — «классовую борьбу сверху» — он изображает, например, в книге (написанной совместно с Б. Кульманом) «Как нам угодно? Предприниматели-стратеги репетируют классовую борьбу» («Wie hätten's wir denn gerne? Unternehmerstrategen proben den Klassenkampf», 1975) или «поучительной пьесе» (совместно с Й. Хагеном) «Чего вы хотите, вы же еще живы. Хроника рабочего поселка» («Was wollt ihr denn, ihr lebt ja noch. Chronik einer Industrieansiedlung», 1973). В «Хронике» документально показано, как монополии подчиняют своему диктату все сферы жизни, включая личную, как, осуществляя систему подкупов, запугивания и прямого террора, они посягают на самые основы человеческого существования, как захватывают землю, изгоняют людей с насиженных мест и безжалостно разрушают природу.

Современный фашизм, его социальные корни, его связь с монополиями — тема книг: «Наш фашизм по соседству. Греция вчера — поучительный пример для завтрашнего дня» («Unser Faschismus nebenan. Griechenland gestern — ein Lehrstück fürs mergen», 1975), написанной совместно с Э. Шпо и представляющей собой разоблачительный анализ режима «черных полковников», и «Раскрытие заговора» («Aufdeckung einer Verschwörung. Die Spinola—Aktion», 1976). В этом сенсационном репортаже Вальраф рассказал о том, как ему удалось раскрыть подготовку путча португальскими правыми во главе с генералом Спинолой. Во время поездки на север Португалии писатель провел «незапланированную операцию», неожиданно для самого себя напав на след правых

[11] «Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen», S. 416.

заговорщиков, располагавших помощью из-за рубежа. Вальрафу удалось убедить путчистов, что он принадлежит к западногерманским правым, готовым поддержать контрреволюционный переворот в Португалии. В книге собраны — наряду с описанием «удивительного приключения» Вальрафа — многочисленные документы, создающие в совокупности точную картину активизации правых сил в Португалии и поддержки их из-за границы: список заказанного путчистами оружия, выдержки из газет, интервью, документальная информация разного рода, а также материалы, рассказывающие о западногерманских «друзьях путчистов» и о реакции в ФРГ на разоблачительный репортаж Вальрафа — попытки правой прессы замолчать либо дискредитировать его выступление.

Великолепный сатирический портрет газетной империи Шпрингера возникает в книге «Гвоздь номера. Человек, который был в «Бильд» Гансом Эссером» («Der Aufmacher. Der Mann, der bei «Bild» Hans Esser war», 1977). Изменив внешность, Вальраф под именем некоего специалиста по рекламе Ганса Эссера проник в ганноверский филиал крупнейшей газеты «Бильд» (самый высокий тираж среди западноевропейских ежедневных газет — 4,5 миллиона экземпляров; почти четверть всех читателей ФРГ — читатели «Бильд»).

В этой книге, пишет Вальраф, идет речь о «насилии, о его особой, «духовной», разновидности... Жертвами его являются люди, их мысли, их чувства, их достоинство» [12]. Вальраф анализирует систему духовного оболванивания. Он подчеркивает, что разоблачает не отдельных людей (поэтому не называет подлинных имен), а систему. Прочитав его репортажи, начинаешь понимать, отмечает в послесловии председатель Союза журналистов ФРГ Э. Шпо, что «самый большой газетный концерн ФРГ занимается оглуплением, отвлечением масс от их проблем, натравливанием на левых, на всех, кто ищет альтернативы» [13].

Вальраф снова прибегает здесь к методу «контрастирующего монтажа» — рассказ о том, что увидел, услышал, испытал автор, работая в редакции, перемежается цитатами из самой «Бильд», а также из специального социологического исследования, сделанного для «внутреннего употребления» по заказу шпрингеровского концерна, фотографиями с меткими, разоблачительными подписями и т. п. «Бильд» воплощает для читателей инстанцию, которая следит за тем, чтобы не было никаких махинаций»,— цитирует автор и тут же рассказывает о бессовестных махинациях самой «Бильд», спекулирующей на личных трагедиях людей во имя дешевой сенсации. Высказывание Альфреда Дреггера (политического деятеля ХДС, известного своими «жесткими» взглядами) о том, что «на «Бильд» можно положиться», становится эпиграфом к главе, раскрывающей связь газеты с крайне правыми силами.

Вальраф показывает, какими жестокими, бесчеловечными методами вымогают шпрингеровские журналисты признания у своих жертв, как ради крикливого заголовка порочат людей, как подтасовывают и перевирают факты, фальсифицируют документы. Пуще всего «Бильд» избегает тем и материалов, которые могли бы служить обвинением капиталистической системе как таковой, говорили бы о тяжелом положении трудящихся. «Лишь бы ничего социального» — вот лозунг, которому свято следуют в редакции «Бильд». На газетную полосу не проникает ни слова правды о бедственном положении иностранных рабочих — больше того, их сознательно изображают преступниками, стремятся любыми средствами пробудить у обывателя страх и ненависть к ним,— о реальных же социальных конфликтах и их причинах ни слова. Вот шеф предлагает Гансу Эссеру «прелестную тему» — о несчастных случаях на заводах фирмы «Континенталь». Репортер собирает материал и обнаруживает, что причина аварий — тяжелые условия труда, беспощадная эксплуатация, экономия на технике безопасности. Однако ничего этого сообщить своим

---

[12] G. W a l l r a f f. Der Aufmacher. Köln, 1977, S. 9.
[13] Там же, S. 234.

читателям журналист не может; его вынуждают так препарировать факты, чтобы стало очевидно: виноваты сами жертвы, особенно «иностранные рабочие», которые, стремясь к дополнительным заработкам, якобы пренебрегают техникой безопасности. Перед читателем наглядно предстает система превращения правды в ложь. «Вальраф позволяет нам заглянуть в механизм, который превращает шпрингеровскую идеологию в товар для повседневного употребления. Мы должны знать эти условия, если хотим их изменить» [14],— пишет Э. Шпо.

3

Начав с «производственных репортажей», Гюнтер Вальраф постепенно обращается к широчайшему кругу общественно-политических, социальных, идеологических проблем, волновавших ФРГ в 60—70-е годы. Сегодня он один из самых популярных публицистов в стране — его репортажи завоевали огромную читательскую аудиторию. Его имя не случайно вызывает страх у реакционеров всех мастей, у неонацистов и реваншистов, у правых «делателей общественного мнения», у крупных предпринимателей и финансовых воротил, чьи антидемократические действия, преступное нарушение прав трудящихся с неизменной страстью и строгой точностью разоблачает писатель. Разоблачает, несмотря на бесчисленные «трудности пишущего правду». И в этом смысле Вальраф следует традиции Брехта. Впрочем, не только в этом, а и в самой верности принципу «конкретности истины», в постоянной опоре на факт,— ведь Брехт, как известно, считал, что в наш век невиданного прогресса науки литература неотделима от информации и документа.

Вальраф — не просто талантливый писатель, яркий политический публицист, но еще и смелый человек с последовательной и принципиальной гражданской позицией. Прибегая к журналистскому «маскараду», он бесстрашно отправляется в самое «логово» врага. Яркие примеры такого рода — если не считать бесчисленные «рейды» внутри страны — это отважная схватка с милитаристским режимом «черных полковников» в Греции, когда он, приковав себя цепями к столбу на площади в Афинах, разбрасывал листовки, за что был арестован и брошен в тюрьму, или его — потребовавшая большого мужества и хладнокровия — «операция «Спинола», когда он раскрыл и, по существу, предотвратил реакционный путч в Португалии.

Вальраф действует методом аккумуляции, накопления фактов и материалов, разоблачающих капиталистическую систему как систему эксплуатации, лжи, насилия. Он видит свою писательскую задачу в том, чтобы собирать, анализировать, обобщать такие факты и нести правдивую информацию, противостоящую лжи шпрингеровской прессы и прочих антидемократических средств массовой информации. В том, чтобы «через изменение сознания» способствовать «изменению общества» [15].

---

[14] G. W a l l r a ff. Der Aufmacher, S. 234.
[15] G. W a l l r a f f. Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele, S. 152.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Писатели Стефан Андрес, Ханс Хенни Янн и Эрнст Кройдер (слева направо), опубликовавшие в числе 20 видных писателей ФРГ 4 сентября 1957 г. протест против подготовки термоядерной войны. Бонн, 1957 . . 5

На заседании «группы 47». Вторая слева Ингеборг Бахман, далее — Альфред Андерш и Гюнтер Грасс. Эльмау. 1959 7

Титульный лист журнала «Кюрбискерн», 1978, № 1 9

Американский полковник Макмагон вручает Курту Дешу лицензию на издательство. Мюнхен, 1945 13

Эрнст Вихерт. Фотография, 1948 17

Суперобложка и иллюстрация из первого издания повести Августа Шольтиса «Волшебный костыль». Художник Эгон Штольтерфот, 1948 27

Обложка отдельного издания писем и статей Томаса Манна, Франка Тисса и Вальтера фон Моло о внешней и внутренней эмиграции 31

Титульный лист журнала «Дер Руф», № 16, 1 апреля 1947 35

Вольфдитрих Шнурре. Рисунок Михаэля Оствальда 41

Вольфганг Борхерт. Фотография, 1946 49

В. Борхерт. «На улице перед дверью» — сцена из спектакля. Дюссельдорф, 1956 54

В. Борхерт. «На улице перед дверью» — сцена из спектакля в Паневежюском театре (Литовская ССР) 55

Обложка первого издания сборника рассказов Борхерта «В этот вторник». Художник Карл Штаудингер, 1947 58

Гюнтер Вайзенборн (справа) и Бертольт Брехт. Встреча после возвращения из фашистской тюрьмы и из антифашистской эмиграции. Фотография, 1948 63

Г. Вайзенборн. «Подпольщики» — премьера в Геббельтеатре. Западный Берлин, 1946 65

Готфрид Бенн. Фотография, 1950 76

Автограф стихотворения Г. Бенна «Лишь две вещи» 85

Эрнст Юнгер. Шарж П. Розье 90

Герман Казак при посещении Музея А. М. Горького. Москва, 28 декабря 1959 98

Суперобложка первого издания романа Г. Казака «Город за рекой». Художник В. Бергман, 1947 103

Ханс Хенни Янн. Рисунок Генриха Штегемана 108

Х. Х. Янн. «Томас Чаттертон». Ф. Греве в заглавной роли в спектакле театра в Штральзунде. Фотография, 1958 121

«Братство». Гравюра Г. Отта из журнала «Эккарт», 1960, № 3 127

Рейнгольд Шнейдер (справа) в беседе с Альбертом Швейцером. Фотография, 1954 133

Гертруд фон Ле Форт. Фотография, 1965 135

Альбрехт Гёз. Рисунок Оскара Крейбиша, 1961 139

Титульный лист журнала «Хохланд», № 1, октябрь, 1947 142

Элизабет Ланггессер. Фотография, 1947 145

Автограф стихотворения Элизабет Ланггессер «Конец весны» 150

Стефан Андрес. Фотография, 1968 155

Гравюра Ханзена-Бахия к рассказам С. Андреса «Ной и его дети». Мюнхен, 1968 159

Автограф тезисов Мартина Хейдеггера «Идентичность», 1957 165
Карл Ясперс. Фотография, 1968 170
Суперобложка первого издания книги Вальтера Йенса «Боги смертны». Мюнхен, 1959 172
Автограф стихотворения Ильзы Айхингер «Используя сумеречное время» 179
Эскиз декорации В. Знаменачека к постановке пьесы А. Камю «Осадное положение» в Мюнхенском Камерном театре в 1950 г. 184
Ганс Эрих Носсак. Фотография, 1971 187
Суперобложка первого издания романа Носсака «Неизвестному победителю». Художник В. Флекхауз. Франкфурт-на-Майне, 1969 202
Альфред Андерш. Фотография, 1977 207
Переписка между Альфредом Андершем и Константином Симоновым. Объявление издательства «Фольк унд Вельт» в журнале «Берзенблат фюр ден дейчен Буххандель». Лейпциг, 1978 219
Ганс Вернер Рихтер вручает Ильзе Айхингер премию «группы 47». Слева от Рихтера — Вальтер Йенс. Ниндорф, 1952 225
Титульный лист журнала «Акценте», 1954, № 6 227
Ганс Вернер Рихтер. Рисунок Михаэля Оствальда 228
Суперобложка романа Г. В. Рихтера «Побежденные». Гютерсло, 1976 . . 229
Рисунок Вольфдитриха Шнурре к его сборнику рассказов «Протест в партере». Мюнхен, 1957 233
Арно Шмидт. Фотография. 1958 234
Страница из романа Гейнца Тильдена фон Крамера «Параллельный мыслитель». Художник Буххольц. Гамбург, 1968 237
Обложка русского издания романа Пауля Шаллюка «Энгельберт Рейнеке». Художник Л. П. Зусман, 1964 241
Леонгард Франк. Фотография 251
Собрание сочинений Леонгарда Франка. Издательство «Ауфбау». Берлин, 1962 257
Ульрих Бехер. Фотография, 1958 261
У. Бехер. «Самба» — сцена из спектакля Шлосспарктеатра. Западный Берлин 263
Обложка русского издания повести У. Бехера «В начале пятого». Художник В. Кульков, 1971 271
Суперобложка однотомника избранных произведений Вольфганга Кеппена с портретом автора. Штутгарт 281
Страница рукописи В. Кеппена «На Изаре» с собственноручной правкой автора 291
Суперобложка русского издания романа Г. Белля «Где ты был, Адам?». Художник А. Гончаров, 1963 301
Суперобложка первого издания романа Г. Белля «Групповой портрет с дамой» с фотографией автора. Художник Ганнес Йен, 1971 319
Киноплакат к фильму «Потерянная честь Катарины Блум» по повести Г. Белля. Художник Э. Грютнер 323
Зигфрид Ленц. Портрет на плакате издательства Гофмана и Кампе. Гамбург, 1978 327
Титул и контртитул русского издания романа З. Ленца «Урок немецкого». Художник Т. Толстая, 1971 335
Мартин Вальзер. Фотография, 1962 343
М. Вальзер. «Дуб и кролик» — сцена из спектакля в Шиллертеатре. Западный Берлин, 1962 358
Гюнтер Грасс. Рисунок Михаэля Оствальда 361
Обложка первого издания романа Грасса «Жестяной барабан», выполнена по эскизу автора. Франкфурт-на-Майне, 1962 366
Автограф стихотворения Г. Грасса «Поэт» 382
Обложка первого издания романа У. Йонзона «Догадки о Якобе». Франкфурт-на-Майне, 1959 390

Уве Йонзон. Шарж неизвестного художника 395
Суперобложка антологии «Из преисподней». Художник Георг Труми. Мюнхен, 1946 400
Эрих Кестнер демонстрирует вместе со студентами против атомного вооружения. Фотография. Мюнхен, 28 июня 1958 403
Иллюстрация к стихотворению Пауля Целана «Фуга смерти». Художник Эрнст Фукс, 1962 407
Гейнц Пионтек. Фотография, 1967 412
Петер Рюмкорф читает свои стихи на площади. Гамбург, 19 августа 1966 424
Кристоф Меккель — поэт и график. Гравюра «Море», 1965 425
Эрих Фрид. Фотография 427
Вильгельм Леман. Рисунок Людвига Мейднера, 1956 430
Автограф стихотворения Вильгельма Лемана «Эпафос» 435
Страница из книги стихов Н. Закс «В жилищах смерти». Художник Р. Штерн. Берлин, 1947 441
Нелли Закс 17 октября 1965 г. при выходе из Паулюскирхе во Франкфурте-на-Майне, где ей была вручена Премия мира Союза немецкой книготорговли. Фотография 445
Гюнтер Айх. Фотография, 1969 449
Г. Айх. «Девушки из Витербо» — программка к публичному чтению в театре «Трибуна». Западный Берлин, 1954 453
Карл Кролов. Фотография, 1970 462
Жан Поль Сартр. «Мухи» — сцена из германской премьеры в Геббельтеатре. Западный Берлин, 1947 468
Театральная афиша к премьере пьесы Вольфганга Хильдесхаймера «Опоздание» в Дюссельдорфском Камерном театре. Художник Г. Эдельман, 1961 478
Страница из пьесы Макса Фриша «Андорра» с пометками и рисунками режиссера Фрица Кортнера 479
Фридрих Дюрренматт. Шарж П. Флоры 482
Франц Ксавер Крец. «Звездные талеры» — программка к премьере в Брауншвейгском государственном театре, 1977 498
Карл Цукмайер. Фотография, 1951 503
Первая страница рукописи «Песни о Гансе-живодере» К. Цукмайера . 506
Суперобложка первого издания драмы К. Цукмайера «Генерал дьявола». Стокгольм, 1946 512
Петер Вейс. Автопортрет, 1946 519
Коллаж Петера Вейса из книги «Прощание с родителями», 1962 . . . 522
Рольф Хоххут. «Наместник». Рисунок О. Шуберта к сцене «Надругательство эсэсовцев над польским ксендзом», 1965 533
Рольф Хоххут выступает на пресс-конференции в связи с премьерой пьесы «Солдаты». Западный Берлин, 9 октября 1967 536
Пропаганда фашизма в ФРГ. Объявление в газете «Национальцейтунг» о продаже пластинок с записью сообщений верховного командования гитлеровского вермахта, 1966 541
Суперобложка тривиального романа Вилли Хайнриха «Ландыш или нечто подобное». Мюнхен, 1965 546
«Читатель крими». Рисунок Кристофа Бруди. Тюбинген, 1978 550
Рекламные плакаты милитаристских и антисоветских романов и фильмов 557
Теодор Адорно. Фотография 560
Титульный лист студенческого журнала «Конкрет», 1967, № 8 568
Эрих Куби выступает на митинге протеста в связи с убийством студента Бенно Онезорга. Фотография, 1967 571
Эрих Фрид выступает 21 мая 1977 г. на студенческом митинге во Франкфурте-на-Майне 574
«Конкретная поэзия». Стихотворение Франца Мона 581

Петер Хандке. Фотография автора из программки к австрийской премьере пьесы «Верхом через Боденское озеро» в Венском Академитеатре, 1972 583

Ганс Магнус Энценсбергер выступает 30 октября 1966 г. во Франкфурте-на-Майне на митинге в заключение Конгресса «Демократия в опасности» 589

Г. М. Энценсбергер. «Допрос в Гаване» — программка спектакля театра «Шаубюне ам Халлешен Уфер». Западный Берлин, 1970 595

Суперобложка первого издания мемуаров Александра Стенбок-Фермора «Красный граф». Берлин, 1977 603

На заседании «группы 61». На переднем плане слева направо: Ф. Хюзер, Э. Сильванус, П. Шютт, Э. Хефер. Фотография, 1967 607

Первый рабочий фестиваль. Встреча пятнадцати музыкальных и театральных трупп. Ганновер, 17—19 сентября 1971 612

Верккрайз «Литература мира труда». Обложка сборника «Мы не дадим себя убаюкать». Франкфурт-на-Майне, 1975 616

Эрвин Сильванус «Виктор Хара» — театральный плакат к премьере в Брауншвейгском государственном театре 27 ноября 1976 617

Титульный лист очерков Петера Шютта «В Сибирь». Дортмунд, 1978 627

Макс фон дер Грюн. Фотография 636

Обложка русского издания романа М. фон дер Грюна «Два письма Поспишилу». Художник А. Борисов 641

Кристиан Гейслер. Фотография 647

Кристиан Гейслер. Шарж Г. Кречмара 651

Гюнтер Вальраф раздает листовки и пикетирует против недопустимых условий труда на предприятии Тиле. Фотография. Изерлон, 1968 . . . 659

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ *

Абуш Александр 30
Аверинцев С. С. 140
«Агитпроп» (антология) 623
Адам Бернгард 15
Адамов А. 365
Аденауэр Конрад 226, 315, 324, 457, 462
Адмони В. Г. 490
Адорно Теодор В. 84, 86, 106, 440, 483, 558, 559, 561—572
  «Диалектика просвещения» (в соавторстве с М. Хоркхаймером) 559—564, 566—568
  «К диалектике ангажемента» 568
  «Негативная диалектика» 483, 564—566
  «Философия новой музыки» 559, 560
Айх Гюнтер 6, 23, 29, 38, 44, 45, 97, 98, 411, 422, 448—458, 475
  «Год Лацертиса» 454
  «Девушки из Витербо» 452, 453, 475
  «Другая и я» 452
  «Изменившийся ландшафт» 450
  «Инвентаризация» 45
  «К делу» 449, 450
  «Кроты» 450
  «Медленный вальс для СДП» 455
  «Метро» 448
  «Не ходи в Эль-Кувед» 452, 475
  «Отдаленные хутора» 448, 449, 458
  «Поводы и каменные сады» 449, 450
  «Послания дождя» 448, 450
  «Прибой в Сетубале» 451, 455
  «Просят звонить» 455
  «Сабет» 475
  «Сны» 451, 475
  «Стихотворения» 448
  «Тибетанец в моем бюро» 450
  «Тигр Юсуф» 452
  «У Аллаха сто имен» 454
  «Фестианус-мученик» 452
Айхингер Ильзе 38, 163, 181, 182, 228, 448
  «Бóльшая надежда» 181
  «Где я живу» 182
  «Зеркальная история» 181
  «Мой зеленый осел» 182
  «Элиза, Элиза» 182
Альвердес Пауль 43
«Альманах группы-61 и ее гостей: из мира труда» 608, 609
Амбессер Аксель 469
  «Бездонные глубины г-на Герстенберга» 469
Амери Карл 236, 237
  «Большая экскурсия по Германии» 236
Анаклет II 136
Альзен Леопольд 470, 472, 473
  «Бедный человек Лютер» 473
  «Большая обвинительная речь» 473
  «Вы умрете, Ваше величество» 473
  «Раскольников» 473
  «Филемон и Бавкида» 473
Андерс Гюнтер 576
Андерш Альфред 3, 5, 7, 8, 14, 16, 21, 22, 23, 24, 34, 35, 38, 43, 47, 163, 206—220, 222, 223, 227, 228, 248, 283, 342, 345
  «Братья» 214
  «Винтерспельт» 216, 217, 218, 219, 220
  «Вишни свободы» 206, 209, 213, 227
  «Возмущайтесь: небо голубое» 213, 215
  «Высокие широты, или Известия с границы» 213
  «Духи и люди» 213
  «Занзибар, или Последняя причина» 209, 210, 211, 213
  «К немцам» 215
  «Кругосветное путешествие на немецкий лад» 214
  «Любитель полутени» 213
  «Мое исчезновение в Провиденсе» 213, 214
  «Молодая Европа формирует свой облик» 208
  «Неаполитанская сюита «Пьяцца Сан-Гаэтано» 211
  «Немецкая литература перед решением 45, 208
  «Ночь жирафы» 213
  «Острова под ветром» 214
  «Открытое письмо советскому писателю» 215
  «Параграф 3/3» 215
  «Путешествия по северу» 213
  «Римская зима» 213
  «Рыжая» 211, 212, 214, 238
  «С шефом в Шенонсо» 214
  «Север, Юг, справа и слева. О путешествиях и книгах 1951—1971» 213, 215
  «Слепота произведения искусства» 215
  «Старая периферия» 214
  «Так начиналась моя надежда» 208
  «Томас Манн как политик» 216
  «Фабиан становится положительным» 208
  «Эфраим» 212, 214, 238, 246
  «Юбилейная статья в честь капитана Флейшера» 214
  «Fahrerflucht» 213
Андре К. 158
Андреас-Фридрих Рут 33
  «Человек-тень» 33

* Указатель составлен А. И. Волчковой

Андрес Стефан 8, 20, 21, 154—162, 222
«Амелия» 162
«Брат Люцифер» 154, 162
«Глупая» 157
«Голубиная башня» 161
«Гранатовое яблоко» 156
«Замерзший Дионис» 156
«Запретные зоны» 156, 480
«Зверь из глубин» 157, 158, 223
«Искушение Синезия» 162
«Качели любви» 156
«Ковчег» 157, 159
«Мальчик в колодце» 154
«Месть бабочек» 162
«Мы — утопия» 154, 155, 157, 162
«Оба фараона» 162
«Переодетая» 162
«Поездка в Портинкулу» 156
«Потоп (трилогия: «Зверь из глубин», «Ковчег», «Серая радуга») 157, 160, 223
«Рыцарь справедливости» 156
«Свадьба врагов» 156
«Серая радуга» 157, 160
«Утопия господа» 156
«Человек в рыбе» 161
«Человек из Астери» 157
«Эль Греко пишет портрет великого инквизитора» 154, 157, 162
«Антология новейшей лирики» 448
Антониони М. 272
Ануй Ж. 468
«Антигона» 468
Анценгрубер Людвиг 547
Аполлинер Г. 406, 580
Арендт Эрих 30
Аристофан 537
Арним Людвиг Ахим 464
Арнольд Гейнц Людвиг 11, 222, 365, 368
«Позиции в немецком романе шестидесятых годов» (в соавторстве с Т. Буком) 222
Арнцтен Хельмут 236
«Современный немецкий роман» 236
Арп Ганс 266, 404, 580
Аррабаль Ф. 474
Арто А. 520, 524
Артур Г. 600
«Архив рабочей и социальной литературы» (антология) 606
Архипов Ю. И. 475, 490
Асмоди Герберт 474, 475
Астель Арнфрид 612, 623
Ауэрбах Бертольд 547
Ахлейтнер Фридрих 582
Ахматова А. А. 230
Ахтернбуш Герберт 580
«Битва Александра» 580
«Верблюд» 580
«Оболочка» 580
«Час смерти» 582, 583

Байер Доротея 546
Баймлер Ганс 273
Байснер Фридрих 342
Бакунин М. А. 575, 596
Балл С. 276
Бальзак О. де 81, 193, 345
«Отец Горио» 345, 346
«Шагреневая кожа» 347
«Человеческая комедия» 346, 352
Бальтазар Ганс Урс фон 124
Барлах Эрнст 60, 210, 336
Барт Карл 127, 128
«Письмо Громадке» 128
«Церковная догматика» 128
Барт Эмиль 15, 19, 20, 23, 33, 45
«Лемурия» 19
«Планета» 19
«Потерянный дом» 19
Бартель Макс 600
Барток Вилли 606, 609
Барцель Райнер 658
Бастей (издательство) 541, 545, 550, 551
Батт Курт 221, 238
Баумгардт Райнхард 244, 349
«Домашняя музыка» 244
Баузингер Герман 546
Баутц Иозеф 14
Бауэр Иозеф Мартин 6, 227
«Покуда ноги несут» 227
Бауэр Вольфганг 489, 494
«Кино и женщина» 494
«Change» 494
Бах Иоганн Себастьян 60, 108
Бахер Ингрид 244
«Я и я» 244
Бахман Дитер 268, 275
Бахман Ингеборг 9, 222, 245, 411, 412, 413, 414, 461
«Изо дня в день» 414
«Ночной полет» 414
«О земле, реке и озерах» 414
«Осенние маневры» 414
«Отсроченное время» 414
«Полдень» 414
«Призыв к Большой Медведице» 414
«Франкфуртские лекции» 413
«Человек способен к правде» 413
Бахофен Иоганн Якоб 94, 537
Бейн Зигфрид 94
Бек Вольфганг 265
Бекер Юрген 580
Беккет С. 365, 450, 474, 477, 481, 572, 575
«В ожидании Годо» 520
Белих Вальтер 32
«1848 год» 499
Беллами Эдуард 553
Белливент К. 222
«Западногерманская литература шестидесятых годов» (в соавторстве с Р. Х. Томасом) 222
Бёлль Генрих 3, 4, 5, 6, 37, 38, 40, 45, 47, 141, 143, 193, 199, 206, 215, 222, 224, 225, 227, 228, 230, 231, 235, 236, 237, 238, 240, 244, 249, 287, 295—325, 330, 336, 342, 345, 364, 372, 387, 391, 397, 449, 475, 543, 573, 583, 598, 643, 654
«Белая ворона» 303
«Биллиард в половине десятого» 6, 238, 300, 304, 305, 309—311, 317, 321, 330
«В защиту литературы развалин» 298
«В защиту прачек и прачечных» 304
«В стране руюков» 330
«Весть» 298, 300
«Весы Балеков» 307
«Вокзал в Цимпрене» 313
«Вы приехали в Тибтен» 303
«Где ты был Адам?» 300—303, 311
«Глазами клоуна» 200, 288, 299, 303, 314, 316, 317, 320, 330, 336
«Глоток земли» 312
«Голос Вольфганга Борхерта» 297
«Групповой портрет с дамой» 290, 316, 317, 319, 321
«Долина грохочущих копыт» 313
«Дом без хозяина» 225, 299, 304, 305, 308, 310, 313, 317

«И не сказал ни единого слова» 299, 304, 305, 313
«Ирландский дневник» 306, 307
«Карлик и кукла» 303
«Кошки и горячая каша» 307
«Мастер смеха» 303
«Мое печальное лицо» 297
«Мой дядя Фред» 303
«Молчание доктора Мурке» 307, 314
«Мост у Беркцаты» 475
«Мы, вязальщики метел» 300
«На мосту» 303
«Не только к рождеству» 307, 313, 330
«Нежданные гости» 306
«О самом себе» 296, 297
«Отчеты об умонастроении нации» 324
«Письмо молодому католику» 315
«По мосту» 303
«Поезд пришел вовремя» 223, 300, 301
«Путник, когда ты придешь в Спа...» 299, 300
«Самовольная отлучка» 303, 314, 315, 316
«Смерть Лоэнгрина» 299
«Сортировщик писем» 314
«Торговля есть торговля» 303
«У нас дома» 323
«Утраченная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» 321, 654
«Франкфуртские чтения» 312, 315, 323
«Хлеб ранних лет» 305, 306, 307
«Человек с ножами» 303
«Чем кончилась одна командировка» 317
«Что актуально для нас» 307
«Abenteuer eines Brotbeutels» 300
«Die Sprache als Hort der Freiheit» 325
«Keine so schlechte Quelle » 324
«Lebenslauf» 297
Бельцнер Эмиль
«Пожиратель шафрана» 239
Белый Андрей 235
Беме Якоб 439, 444
Бендер Ганс 224, 227, 415
Бенедикт XV 129
Бензе Макс 12, 580
Бенн Готфрид 6, 16, 60, 75—88, 92, 97, 101, 124, 126, 215, 361, 373, 403—407, 411, 412, 414, 420, 421, 422
«Анемон» 84
«Астры» 77, 78
«Банан» 77
«Гимн» 80
«Гладиолусы» 80
«День, которым кончается лето» 80
«Двойная жизнь» 83, 85, 87
«Дистилляция». Новые стихи» 76
«Избранные стихотворения» 81
«Корпус II, комната 66» 85
«Кто одинок» 81
«Летом» 86
«Меланхолия» 78
«Мелодия» 81
«Монолог» 85
«Морг» 75, 78, 405
«Мы чертим большую дугу» 80
«На плотине» 78
«Новое государство и интеллигенция» 82
«О том, что плохо» 78
«Остров Пасхи» 81
«Ответ литературным эмигрантам» 84
«Пивная Вольф» 83, 85
«Плакат» 80
«Плоть» 75, 80
«Поздно» 77
«После нигилизма» 82
«Придите» 86
«Проблемы лирики» 87, 466
«Пролог» (1-е изд. «Valse triste») 79
«Птолемеец. Берлинская новелла 1947» 78, 82, 85, 223
«Путешествие» 81
«Решетка» 86
«Роман фенотипа» 83, 87
«Слово» 405
«Сны, сны» 78
«Спутники» 84
«Статичные стихи» 77, 76, 84
«Стихотворения» 79, 405
«Строение личности» 80
«Тень на стекле» 87
«Туманы» 80
«Упоенный поток» 76, 79—80
«Фрагменты. Новые стихи» 76, 80, 86
«Часы, потоки» 80
«Эпилог» 80
«Apreslude» 76, 78
«Ausgewählte Gedichte» 76
«Gedichte» 76
«Kleine Aster» 78
«Schut» 80
«Zweiundzwanzig Gedichte» 76
Беньямин Вальтер 568
Бергенгрюн Вернер 18, 129—130, 135, 137, 411, 429, 543
«Великий тиран и суд» 135
«День гнева» 135, 399
«К народам Земли» 19
«Ломбардская элегия» 135
«На небеси яко на Земли» 135
«Огненный знак» 223
«Последний ротмистр» 135
«Роза Иерихона» 135
«Ротмистрша» 135
«Сокровенный плод» 135
«Третий венок» 135
«Три сокола» 135
Берглунд Гизела 30
Бернанос Ж. 129, 130, 297
Бернгард Томас 245, 222
Бернштейн Э. 575
Берто П. 528
Бертхольд Вилл 227, 555
Бетховен Людвиг ван 81, 252
Бехейм Ганс 502
Бехер Иоганнес Р. 5, 12, 30, 82, 426, 435, 458, 460
«Люизит» 115
Бехер Ульрих 8, 222, 259—276
«Бокерер» 261, 262, 267
«Бразильское романцеро» 261
«В начале пятого» 261, 268, 270, 272
«Великий Гросс и великое время» 260
«Всего лишь бешеный пес» 266
«Господин прибыл из Баии» 264
«Двое во фраках» 266
«Женщина и Смерть» 267
«Завоеватели» 260, 266
«Мадмуазель Львиная ярость» 264, 268, 272
«Макумба» 261, 264, 267, 268, 272
«Молодой человек возвращается к отцу» 266
«Мужчины совершают ошибки» 260, 265, 266
«Нахтигаль хочет лететь к отцу» 260, 266

«Нью-Йоркские повести» 267, 268, 272
«Никто» 260
«О недостаточности действительности» 272
«Огненная вода» 261, 264, 265, 268
«Охота на сурков» 261, 268, 272, 274
«Паяц» 260
«Профиль» 260, 261, 275, 276
«Самба» 261, 262, 264, 265, 268, 269
«Сердце акулы» 268
«Художник» 266
«Человек из Рио» 268
«Черная шляпа» 267, 268
«Экс-казино Вильяма» 268, 275
Биксель Петер 222
Бинек Хорст 190, 438
Биркенфельд Гюнтер 15
Биркенхауэр (радиокомментатор) 556
Бирс А. 55
«Случай на мосту через Совиный ручей» 55
Бланки Л. О. 596
Блекер Гюнтер 390
Блок А. А. 406
«Художник» («В жаркое лето и в зиму метельную») 442
Блуа Леон 130, 372
Бобровский Иоганнес 9, 329, 463
Богатырев К. П. 408
Бодлер Ш. 407
«Цветы зла» 460
Боймельбург Вернер 6
Больдт Пауль 60
Бонд Э. 494
Бонтемпелли М. 28
Бонхёфер Дитрих 137
Борн Николас 422
Борхерс Элизабет 580
Борхерт Вольфганг 3, 4, 5, 9, 33, 39, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55—61, 72, 224, 225, 230, 297, 299, 333, 376, 423, 424, 449, 468, 470—471, 509
«Биллбрук» 58
«В этот вторник» 50, 57
«Ведь ночью крысы спят» 59
«Война и ему принесла немало горестей» 59
«Вороны вечером летят домой» 59
«Воскресное утро» 58
«Вот — наш манифест» 45, 60, 61
«Дрова на завтра» 58
«Иисус отказывается» 58
«Кофе, он неопределим» 59
«Кухонные часы» 58
«Маргарита» 57
«Мария,— это все Мария» 58
«На улице перед дверью» 50—57, 400, 451, 470
«Наш маленький Моцарт» 58
«Одуванчик» 50, 57
«Останься, жираф!» 58
«Печальные герани» 58
«По длинной длинной улице» 60
«Поколение без прощанья» 57
«Ради» 58
«Рассказы для хрестоматии» 61
«Тогда остается только одно!» 61
«Фонарь, ночь и звезды» 49
«Хлеб» 58, 297
«Шижиф, или Кельнер моего дяди» 58
Бош Манфред 622
«Для кого он, собственно, пишет» (в соавторстве с К. Конецким) 622
Бранднер Уве 580
«Три часа страха» 580
«Увнутрения» 581
Браун Фелькер 9
Брегер Карл 600
Бредбери Р. 553
Бредель Вилли 30, 617, 621
Брежнев Л. И. 7
Брем Бруно 6
Брентано Клеменс 429, 590
Брет Гарт Ф. 552
Бретон А. 580
«Антология черного юмора» 580
Брехт Бертольт 5, 9, 30, 32, 62, 63, 65—68, 74, 97, 102, 108, 109, 112, 262, 265, 278, 305, 317, 329, 389, 420, 421, 422, 426, 429, 435, 458, 469, 470, 485, 486, 488, 489, 490, 493, 497, 503, 505, 522, 523, 534, 558, 572, 591, 592, 613, 617, 625, 628, 662
«Барабаны в ночи» 278
«Ваал» 278
«Жизнь Галилея» 122, 286
«Мать» 52, 58
«Сто стихотворений» 421
Бринкман Рольф Дитер 578
«Летчики» 578
«Никто не знает больше» 577
«Трава» 578
Бриттинг Георг 400, 402, 411, 412
«Встреча» 402
«Под высокими деревьями» 402
Бройнерс Георг 601
Брок Бацон 489, 495, 498
«Театр позиции» 495
Броннен Арнольт 18, 108, 256
Брох Герман 32, 116, 236, 237, 264, 339
«Смерть Вергилия» 116, 224
Бубер Мартин
«Рассказы о хасидах» 444
Бук Т. 222
«Позиции в немецком романе шестидесятых годов» (в соавторстве с Г. Л. Арнольдом) 222
Буквиц Харри 479
Букстехуде Дитрих 108
Бульвер-Литтон Э. Г. 233
Бультманн Рудольф 128
Бургмюллер Губерт 12
Буркхардт Якоб 272
Буссе Герман Эрик 17
Бух Ганс Кристоф 622
«Партийность литературы или партийная литература?» 622
Буш Вильгельм 232, 591
«Бхавад-Гита» 439
Бюклер Иоганн 506
Бюксель Й.
«События 1969 года» 498
Бюхнер Георг 58, 76, 185, 334, 386, 406, 369, 448, 455, 461, 469, 491, 519
«Войцек» 493
«Смерть Дантона» 487, 524
Бюшер Йозеф 428, 606, 607, 609
«Репортаж из города на Руре» 609

Вагнер Рихард 562
Вайзенборн Гюнтер 12, 14, 18, 33, 62—74
«Баллада об Уленшпигеле, Федерле и толстой Помпанне» 67
«Баллада о смеющемся человеке» 70
«Безмолвное восстание» 66
«Вавилон» 64, 65
«Геттингенская кантата» 71
«Девушка из Фане» 63
«Два ангела спускаются на землю» 68
«Добрые враги» 63

«Драматургия без точно обозначенного места действия» 68
«Европейский и азиатский театр» 68
«Испанская свадьба» 67
«К обновлению театра» 64
«Мемориал» 65, 66, 77
«Нойберша» 63
«Подводная лодка С-4» 62
«Подпольщики» 65, 472
«Построено на песке» 69, 70
«Потерянное лицо» 69, 70
«Преследователь. Записки Даниэля Бренделя» 72, 73, 255
«Пятнадцать связок денег» 68
«Рабочие из Джерси» 62
«Семья из Невады» 71
«Сцена для чтения» 67, 68
«Счастье наложниц» 68
«Театр» 73
«Три уважаемых господина» 68
«Фурия» 64
«Ясновидец» 69
Вайнерт Эрих 30, 423, 426, 617, 627
Вайсбах Райнгард 617
Вайсмантель Лео 18
Вайхерт Рихард 502
Валентин Томас 242, 244
«Ад для детей» 243
«Без наставника» 242, 243
«Преследование» 243
«Рыба в красном галстуке» 243
«У нашего фюрера день рождения» 243
Валери П. 205, 406
Вальдман Дитер
«От Бергамо до раннего утра» 474
Вальехо С. 598
Вальзер Мартин 6, 8, 70, 72, 222, 224, 228, 235, 237, 249, 341—359, 387, 390, 391, 393, 469, 470, 475, 478, 481, 482, 483, 488, 486, 494, 498, 499, 500, 598, 614, 621, 626, 628, 643
«Болезнь Галлистля» 352, 359, 620
«Вольные упражнения» 351
«Гамлет как автор» 355
«Господин Кротт в сверхнатуральную величину» 344, 356, 486
«Грязная игра. Сцены из XVI столетия» 499
«Детская игра» 358
«Дуб и кролик» 357, 472—473, 481, 482
«Единорог» 238, 246, 347, 348, 352, 353
«Еще одна мечта о театре» 355
«Имитация или реализм» 355
«Как и о чем рассказывает литература» 341
«Краеведение. Статьи и речи» 342, 358
«Крушение» 348, 352, 359
«Лживые истории» 353, 355
«Мой читательский опыт с Марселем Прустом» 350
«Наш Освенцим» 356
«Некролог о Литце» 355
«Немецкая мозаика» 352
«Неслыханная возможность» 354, 355
«Об ожидаемом театре» 355
«Опыт жизни и опыт чтения» 358
«Память» 482 (Первое название «Черного лебедя»)
«Переезд» 344
«Половина игры» 6, 70, 238, 240, 341, 347, 348—349, 350, 352—353
«Прекрасная победа» 354
«Самолет над домом и другие истории» 342, 345, 353
«Филиппсбургские браки» 341, 345, 346, 347, 348, 349, 350—351, 352
«Чем были бы мы без Бельмонте» 344
«Черный лебедь» 357, 453, 482
«Я ищу некую женщину» 355
«Der Abstecher» 355
Вальраф Гюнтер 8, 606, 608, 611, 615, 616, 643, 654—662
«Вы там наверху — мы здесь внизу» (в соавторстве с Б. Энгельманом) 659
«Гвоздь номера. Человек, который был в «Билд» Гансом Эссером» 661
«Запретное вооружение» 660
«Как нам угодно? Предприниматели-стратеги репетируют классовую борьбу» (в соавторстве с Б. Кульманом) 660
«Кандидат в провокаторы» 658
«Коричневое варево на заводе фильтров» 659, 660
«Лавка закрывается» 660
«На верфи» 657
«Наш фашизм по соседству. Греция вчера — поучительный пример для завтрашнего дня» (в соавторстве с Э. Шпо) 660
«Новые репортажи, исследования и поучительные примеры» 659, 660
«Ночлежка без обратного билета» 658
«Об одном, который пошел странствовать и узнал, что такое страх» 660
«Показания продавщиц и продавцов универмага «Хортен» 659
«Преодоление прошлого» 660
«Раскрытие заговора» 660
«Тринадцать нежелательных репортажей» 657, 658
«Ты нам нужен» 654, 655
«У конвейера» 655, 656
«Убивать по воле бога» 660
«Чего вы хотите, вы же еще живы. Хроника рабочего поселка» (в соавторстве с Й. Хагеном) 660
«Цепи из Кальтхофа» 660
Ван Гог В. 97
Вандрай Уве 622
Вапневский Петер 90
Вебер Дитер 221
Вегнер Армин Т. 60
Ведекинд Франк 39, 471
Веерт Георг 600
Веймар К. С. 56
Вейраух Вольфганг 11, 12, 37, 38, 44, 45, 403, 417
«Любящие» 37
«На движущейся земле» 37
«Написано на стене» 38
«О милосердии счастья» 37
Вейс Петер 3, 6, 8, 9, 33, 215, 244, 469, 470, 478, 486—488, 492, 498, 518—530, 595
«Башня» 519, 520
«Гельдерлин» 528, 529
«Дознание» 68, 483—486, 518, 524, 525, 531
«10 тезисов писателя, живущего в разделенном мире» 524
«Заметки о документальном театре» 485, 525
«Конечный пункт бегства» 518
«Мое место» 485
«Ночь с гостями» 520

«О том, как господин Мокинпотт от своих страданий избавился» 520
«Обсуждение предыстории и течения долголетней освободительной войны во Вьетнаме как примера, доказывающего необходимость вооруженной борьбы угнетенных против своих угнетателей и попытки США уничтожить основы революции» 520, 526, 527
«Песнь о лузитанском пугале» 520, 526, 527
«Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленное группой умалишенных в Шарантоне под руководством г-на де Сада» 6, 518, 522, 524, 526
«Прощание с родителями» 518, 519
«Разговор о Данте» 526
«Разговор трех идущих» 521
«Смерть Эмпедокла» 529
«Страхование» 524
«Тень тела кучера» 521
«Троцкий в изгнании» 528
«Эстетика сопротивления» 528, 529
Веллерсхоф Дитер 7, 574, 578, 579
«Граница тени» 579
«Красота шимпанзе» 582
«Литература и изменение» 579
«Минотавр» 475
«Морской берег в двойном освещении» 582
«Прекрасный день» 579
«Стихотворение о свободе» 582
Верн Ж. 553
Вернер Бруно Е. 26
Верфель Франц 97, 139, 502, 505
Веспер Гунтрам 422
Вестерхоф Гюнтер 606, 609
«Взволнованное бытие» (антология) 164
Вигенштейн Р. 346
Вийон Ф. 624
Вилл В. ван дер 280
Вильгельм II 548
Виндиш Ганс 19, 23
«Вождь и проведенные» 23
Винер Освальд 578, 582
«улучшение центральной европы» 578
Винкельман Иоганн Иоахим 320
Винклер Йозеф 607
Витгенштейн Людвиг 413, 581
Витковский Е. 422
Витторини Э. 215
Вихерт Эрнст 12, 16, 17, 23, 33, 40
«Белый буйвол, или О великой справедливости» 16
«Дети Еромина» 17
«К немецкой молодежи» 16
«Лес мертвецов» 16
«Об искусстве и художниках» 16
«Разрушенное человеческое лицо» 16
Вишневский В. В. 64
Во И. 290
Вольгемут Отто 600, 601, 607
Вольгемут Хильдегард 606, 609, 613
«Славьте господа» 613
Волькен Карл Альфред 606, 610
«День выплаты» 610
Вольф Криста 195
Вольф Курт 278
Вольф Рор 390, 580
Вольфскель Карл 137
Врангель П. Н. 557
Вулф В. 580
Вулф Т. 60, 297
Вюнше Конрад 476
«Les Adieux, или Битва при Шетте-рице» 480
«Неисправимый» 479, 480
«Перед стеной слез» 479
«Через забор сада» 479
Вюстхоф Карл 602, 604

Габе Ганс 157, 221, 245, 248
«Во имя дьявола» 248
«Илона» 248
«Как некогда Давид» 248
«Миссия» 248
«Падут ли тысячи» 248
«Сеть» 248
«Смерть в Техасе. Американская трагедия» 248
«Тарновская» 248
Газенклевер Вальтер 71, 502
Гай Герхард 16
Гайдн Иозеф 435
Гайзер Герд 226—227
«Выпускной бал» 226
«И поднимется голос» 226
«Умирающие истребители» 226, 510
Галилей Г. 86
Галлас Хельга 622
«Марксистская теория литературы» 622
Гамсун К. 499
Гангхофер Людвиг 548
Гартунг Рудольф 462
Гаупп Г. 457
«Благословенная, добрая жизнь» (в соавторстве с К. Кроловом) 457
Гауптман Герхарт 362, 429, 431, 469, 505
Гаусгофер Альбрехт 399
«Моабитские сонеты» 399
Гашек Я. 262, 481
Гвардини Романо 26, 125, 127, 141, 143
«Конец нового времени» 125, 126
«Христианин перед лицом расизма» 125
Гебель Иоганн Петер 306, 307, 329
«Календарные рассказы» 329
Геббель Фридрих 64
Геббельс Иозеф 16, 159, 508
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 87, 528
Гез Альбрехт 138, 140, 141, 149, 162
«Беспокойная ночь» 138, 139, 140
«Встреча в Венгрии» 138
«Жертва всесожжения» 139
«От человека к человеку» 138
Гейгер-Хоф Анни 601
Гейзе Пауль 43
Гейм Георг 49, 60, 460, 519
Гейне Генрих 8, 333, 423, 613, 627
«Книга песен» 491
Гейс В. 344
Гейслер Кристиан 244, 365, 397, 606, 643, 646—653
«Возражения» 649
«Годовщина убийства» 649
«Запрос» 238, 243, 646, 647, 648, 650
«Зачем переноситься вдаль, смотри: прекрасное так близко» 609
«Конец запроса» 649, 651
«Контрвопрос» 648
«Напильник в буханке» 650, 652
«Отпуск на Майорке» 549
«Пора и нам пожить» 652, 653
«Пятница в Вильгельмсбурге» 649
«Убойный скот» 648, 650

«Холодные времена» 649, 650, 651, 657, 610
«Язык болтает» 649
Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих 49, 59, 60, 97, 112, 126, 183, 191, 204, 245, 297, 407, 421, 423, 447, 450, 461, 528, 556, 582, 632
Георге Стефан 43, 126, 183, 411, 439, 466
Гервег Георг 627
Геринг Гансиорг 14
Геринг Герман 159, 296, 480
Герт В. 148
Герцен А. И. 8
Герштейн Курт 532
Гессе Герман 10, 32, 33, 101, 104, 107, 115, 121, 211, 249, 329, 433, 519
«Игра в бусы» 224
«Степной волк» 519, 520
Гёте Иоганн-Вольфганг 27, 32, 81, 126, 140, 320, 362, 365, 369, 429, 430, 581, 582
«Годы странствий Вильгельма Мастера» 365
«Фауст» 469
Гизи Клаус 12
«Гильгамеш» 110, 111
Гиммлер Генрих 158
Гинденбург Пауль фон 294, 310
Гинзбург Л. В. 416, 425, 436, 437, 588, 589, 591, 592, 597, 625, 626, 685
Гинкель Эмиль 602, 603
«Перерыв у пневматического молота» 603
«Фабрика без акционеров» 603
Гиппиус В. 146
Гитлер Адольф 20, 25, 30, 70, 82, 97, 122, 129, 138, 140, 144, 158, 159, 167, 206, 217, 229, 240, 244, 260, 262, 267, 285, 310, 511, 516, 602
Глуховский Бруно 606, 610
«Кровавая сталь» 610
«Прорыв» 610
«Хонигкоттен» 610
Гоген П. 97
Гоголь Н. В. 312
«Ревизор» 506
Голдинг У. 55
Голл Иван 97, 404, 439
Голль Ш. де 275
Гольдман Л. 558
Гомер 189, 461, 564
«Одиссея» 188
Гомрингер Ойген 417, 580, 581
Горький А. М. 62, 351
Гофман Вильгельм 148
Гофман Герт 476
«Бургомистр» 476
Гофман Эрнст Теодор Амадей 231, 232, 369
«Повелитель блох» 69
Гофмансталь Гуго фон 223, 411, 474
Граббе Христиан Дитрих 461
Грак Г. 249
Граматте Вальтер 100
Границкий Артур 606, 609
Грасс Гюнтер 3, 4, 9, 193, 199, 222, 224, 228, 236, 237, 249, 329, 336, 359, 360—385, 386, 387, 396, 397, 475, 476, 477, 478, 543, 573, 577, 583, 598
«Десять минут до Буффало» 477
«Дядя, дядя» 360, 477
«Выспрошенный» 377
«Жестяной барабан» 6, 238, 239, 240, 246, 360, 362, 363, 367, 368, 370, 372, 374, 477
«Злые повара» 477
«Камбала» 369, 370, 382, 384
«Кошка и мышь» 244, 363, 370, 372
«Наводнение» 360, 477
«Накануне» 488
«Наш постоянный коренной порок — идеализм» 362
«Наша сила в терпимости» 378
«Перед этим» 378
«Плебеи репетируют восстание» 377, 488
«Под местным наркозом» 378—381, 383
«Преимущества воздушных кур» 360
«Рельсовый треугольник» 370
«Собачья жизнь» 24, 238, 244, 362, 363, 367, 370, 372, 374, 376, 379, 384, 477
«Я против радикальных методов лечения» 378
Граф Оскар Мария 32
Грегор Манфред 227
Грегор-Деллини Мартин 245
Гренцман Вильгельм 56
Грибоедов А. С. 64
Гризар Эрих 600, 601
«Свадьба на котельном заводе» 601
«Хольтмайеры» 601
Гризе Фридрих 17
Грильпарцер Франц 111
Гримм Ганс 6
Гримм Рейнхольд 32
Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристоффель 369
«Симплициссимус» 239
Грин Г. 297
Грифиус Андреас 505, 613
Гропиус Вальтер 107
«Свет в шахтерской ночи» 601
Гросс Георг 111, 260, 276, 530
«Христос в противогазе» 260
Группа 47
5, 23, 24, 26, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 47, 61, 181, 206, 208, 222, 224, 225, 227, 228, 230, 249, 303, 360, 400, 448, 573, 575, 579, 591, 616
Группа 61
604, 606, 607, 608, 609, 611, 615, 616, 617, 635, 655
Грюн Макс фон дер 222, 606, 608, 610, 635—645
«Два письма Поспишилу» 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643
«Жизнь на земле обстованной» 645
«Когда мертвый ворон упадет с дерева» 645
«Крокодил из предместья» 645
«Лесовики и мостовики» 609, 645
«Люди в Германии» 645
«Люди в двойной ночи» 606, 635, 636
«Маски» 644
«Местами гололед» 620, 641
«Над стойкой гаснут огни» 644, 645
«Нелегкая миссия Бринкхофа» 645
«Остановка в пути» 644
«Отпуск на Платтензее» 644
«Светляки и пламя» 635, 637, 638, 639, 641, 642, 644
«Стенограмма» 644
Грюнберг Карл 617, 621
«Пылающий Рур» 632
Грюндгенс Густав 468, 469, 479
Гуавера 154, 155
Гумбольдт Александр фон 256
Гуссерль Эдмунд 442
«Валли» 547

Гюго В. 547
Гюисманс К. 130
Гюльзенбек Рихард 266
Гюнтер Иоганнес фон 28—29

Давыдов Ю. Н. 558
Дали С. 266
Даллес А. 276
Даллес Д. 276
Дан Феликс 461
Дане Гюнтер 221
«Западногерманская проза» 221
Данте А. 126, 134, 299, 514, 526
«Божественная комедия» 134, 136, 525
Дарлтон Кларк (псевдоним Вальтера Эрнетинга) 554
«В центре галактики» 554
Дарвин Ч. 596
Двингер Эдвин Эрих 6, 227
Дёблин Альфред 5, 10, 31, 32, 33, 37, 107, 121, 124, 160, 232, 233, 236, 259, 283, 369, 432
«Берлин — Александерплац» 39, 283, 338, 508
«Гамлет, или Длинная ночь кончается» 157, 221, 224
Дегенхардт Франц Йозеф 8, 422, 428, 612, 622, 623, 624, 625, 626, 634
«Бикфордов шнур» 621, 633
«Дегенхардт — как он есть» 625
«Когда рассказывает сенатор» 625
«Не играй с грязнулями» 624
«Папаша Франц» 624
«Пожарища» 621, 633, 634
«Политические песни» 1964—1972» 625
«Румпельштильцхен» 624
«Стройтесь в новый фронт» 625
Дейксель Вольфганг 489, 493, 497
«Агент Бернд Этцель» 493
Делиус Фридрих Кристиан 422, 612
«Если мы пойдем на красный» 613
«У тебя есть враг» 613
Деметц Петер 221, 429, 611
Деникин А. И. 557
Деш Карл 604
Дешнер Карлгейнц 236
Джефферсон Т. 276
Джойс Д. 37, 113, 236, 271, 276, 283, 580
«Улисс» 113, 283, 350, 578
Джонсон Л. Б. 527, 535
Дидерихс Ульф 553
Диккенс Ч. 297, 306, 323
Дикс Отто 111, 462, 530
Дильшнейдер Отто 19
Дитрих Марлен 505
Дишнер Гизела 439
Додерер Хаймито фон 116, 222, 224, 236, 582
«Бесы» 116
«Штрудльхофштиге» 224
Доймлих Герд 621
Доллингер Ганс 34
«Кроме того. Немецкая литература минус «группа 47» — сколько в остатке?» 34
Домин Хильда 562
Доминик Ганс 553
Донн Д. 429
Дорст Танкред 6, 274, 476, 478, 485, 487, 488
«Ледниковый период» 499
«Мавританка» 476
«На маленькой сцене» 474
«Поворот» 478
«Прием осенью» 474
«Толлер» 486, 487, 488
Дос Пассос Д. 13, 37, 60, 283
Достоевский Ф. М. 58, 126, 157, 193, 198, 283, 297, 312, 337, 327, 350, 519
«Кроткая» 157
«Преступление и наказание» 473
Дреггер Альфред 661
Дрексель Иозеф 18
Дриш Ганс 79
«Философия органического» 79
Дросте-Гюльсгофф Анетта фон 429
Дудов Златан 62
Дурцак Манфред 190
Дуррути Б. 598
Дучке Руди 575
Дымшиц А. Л. 221
Дэвис А. 624
Дэвис Ч. 141
Дюрер Альбрехт 81, 382, 459
«Апокалипсис» 459
«Меланхолия» 382
Дюрренматт Фридрих 9, 68, 222, 476, 483
«Тоннель» 648
«Физики» 122

Еврипид 112
Егер Генри 243
«Бунт обреченных» 243
Есенин С. А. 406
Ёдеман Георг 600
«Мы плавим железо» 600

Жан-Поль (псевдоним Иоганна Пауля Фридриха Рихтера) 112, 369
Жене Ж. 474
Жироду Ж. 246, 468

Закс Нелли 3, 8, 32, 399, 400, 439—447, 486, 475, 598
«Бегство и преображение» 442
«В жилищах смерти» 399, 441, 442
«И никто не знает дальше» 442
«Качели расставания» 476
«Легенды и рассказы» 440
«Магический танцор» 445
«Мелюзина» 440
«Ночная стража» 475
«Омрачение звезд» 399, 442
«Пусть гонимые не станут гонителями» 446
«Самсон падает сквозь тысячелетия» 475
«Твое тело развеяно дымом по ветру» 441
«Эли» 442, 475
Заломон Эрнст фон 90, 226
«Анкета» 226
«Судьба А. Д. Человек в тени истории» 226
Зандберг Герберт 12, 14
Затонский Д. В. 221
Заутер Й.-Х. 349
Зегерс Анна 5, 30, 32, 66
Зейдель Вилли 137
«Бог в теплице» 137
Зейдель Ина 137, 140
«Микаэла» 137
«Нетленное наследие» 137
«Наш друг Перегрин» 137
Зелсфилд Чарльз (псевдоним Карла Антона Постля) 552
Земмер Герд 422, 423, 604, 612, 623
«Ангелы устали». Стихи и другая проза Земли обетованной» 423, 612

«Возражения. Стихи и песни» 612
«Год основания 1949» 423
«Политики-реалисты и их конституция» 423
Зеринг Ганс Юрген 38
Зибург Фридрих 327, 341
«Молодой человек и море» 327
Зиммель Иоганнес Марио 157, 221, 245, 248, 480
«Все люди станут братья» 248
«До горькой близости» 248
«Материя, из которой сотканы сны» 248
«Не обязательно икра» 248
«Школьный товарищ» 480
Зойрен Гюнтер 577, 579
«Праздник каннибалов» 577
Золя Э.
«Жерминаль» 635
Зомбарт Николаус 38
Зоммер Гаральд 496
Зомплацкий Г.
«Мускульный лом» 618
Зуркамп Петер 98, 455
Зюверкрюп Дитер 422, 428, 612, 620, 622, 623, 628
«Баллада о часах на колокольне — или о несостоявшейся эмансипации» 623
«Безобразные рождественские песни» 624
«Весело уплетаешь ты венский шницель» 523
«Вишни со сливками» 624
«Все мои нацисты» 624
«Вьетнамский цикл» 612, 624
«Генерал» 624
«Когда придет это утро» 624
«Колыбельная, которую ребенок поет себе сам» 623
«Концертированная акция» 623
«Майская песня» 623
«Нацисты, прочь из нашего города! Алилуйя!» 623
«Неприкрашенный протест» 624
«Отвяжитесь от меня с вашим паршивым Вьетнамом» 624
«Привет НДП» 624
«Страшная притча о криптокоммунисте» 623
«Туристские фламенко» 623
«Экскаваторщик Виллибальд» 624
«Са іга» 623

Ибсен Г. 95, 132, 267, 457
Игель Пелле (настоящее имя: Ганс Петер Волле) 602, 603
«...А завтра весь мир,..» 604
«Красный корреспондент рассказывает» 604
«Сапог остается сапогом» 604
Иенс Вальтер 163, 171, 172, 177, 222, 223, 224, 236, 388, 604
«Боги смертны» 177
«Господин Мастер» 177, 236
«Забытые лица» 236
«Нет — мир обвиняемых» 171, 236
«Тацит и свобода» 171
«Человек, который не хотел стариться» 236
Иеринг Герберт 12, 277, 278
«Из преисподней» (антология) 399
Иммерман Карл 547
Иоанн XXIII 126, 141
Иокостра Петер 463, 465, 646
Ионеско Э. 356, 450, 469, 474, 477, 483
Йитс У. Б. 431
Йонке Г. Ф. 390
Ионзон Уве 222, 224, 228, 249, 386—398, 581, 598
«Берлинская городская дорога» 389
«Годовщина» 394
«Два взгляда» 392, 387
«Дни года» 394
«Догадки о Якобе» 6, 238, 241, 386, 387, 389, 391, 394, 396
«Поездка куда-то» 387
«Третья книга об Ахиме» 386, 387, 392
Йос Фриц 624

Казак Вольфганг 97
Казак Герман 4, 20, 21, 23, 24, 26, 29, 97—104, 105, 196, 225, 236, 246, 365, 399, 400, 434
«Березовая роща» 98
«Большая сеть» 98, 105, 106
«В большой сети» 106
«Вечное бытие» 98
«Винцент» 97
«Водяные знаки» 98, 102
«Город за рекой» 5, 23, 44, 97, 98, 99—101, 102, 105, 106
«Зов» 97
«Из китайской книжки с картинками» 98, 102
«Конец» 98
«Лабиринт» 105
«Мумия» 102
«Неизвестная цель» 104
«О китайском в искусстве» 104
«Один голос из 1000» 97
«Остров» 97
«Пергамент» 102
«Подделки» 103
«Сестра» 97
«Ткацкий станок» 98, 101
«Человек» 97
«Эхо» 98
Кайзер Георг 71, 471
Кайзер Вольфганг 236
«Возникновение и кризис современного романа» 236
Кальдерон де ля Барка П. 130
Калниня Д. Я. 185
Каммингс Эдвард 580
Камоэнс Л. 131
«Луизиада» 131
Кампанелла Т. 596
Кампс Йохан 475
Камю А. 39, 121, 169, 190, 224, 297, 329
Канетти Элиас 247
«Ослепление» 247
«Характеры» 247
Кант Иммануил 335
Карельский А. В. 80, 221, 299, 312
Карзунке Як 499
«Крестьянская опера» 499
Карнап Рудольф 581
Каросса Ганс 15
Каспар Гюнтер 253
Катаев В. П. 64
Кафка Франц 4, 26, 38, 93, 100, 117, 118, 119, 171, 223, 236, 246, 279, 290, 297, 342, 343, 344, 354, 446, 519, 530, 572
«Приговор» 342
«Процесс» 117, 176, 344
Кашниц Мария Луиза 29, 44, 222, 399, 411, 412, 418—421, 457, 458
«Большое странствие» 399, 419
«В войну» 418

«Вечный город» 419
«Вид из окна» 419
«Возвращение во Франкфурт» 399, 419
«Волны Дуная» 420
«Гюстав Курбе» 223
«Действительность» 418
«Дженаццано» 420
«Европа» 420
«Еще одно слово» 420
«Ковер жизни» 418
«Любовь начинается» 418
«Музыка будущего» 419
«Не заклинание» 420
«Новые стихотворения» 419, 420
«Ожидание» 420
«Пленные» 419
«Поток уверенности» 419
«Родина» 420
«Слова» 418
«Старая тема» 420
«Стихотворения» 418
«Танец смерти» 418
«Танец смерти и стихи ко времени» 399, 418
«Твое молчание — мой голос» 420
«1943» 419
«Умей мечтать» 418
«Хиросима» 420
«Что знают мертвые» 420
«Элисса» 418
Кашниц-Вайнберг Гвидо фон 418
Келлерман Бернгард 326
«9 ноября» 338
Келлинг Герхард 499
«Столкновение» 497
Кемп Фридхельм 164
Кеннеди Д. 527
Кеплер Иоганн 86
Керн Эрих 227
Кернднль Райнер 74
«Он был и остается для нас соратником и товарищем» 74
Кессель Мартин 12
Кестен Герман 97
Кестлер Артур 6, 236
Кестнер Эрих 12, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 223, 208, 421, 423, 531, 543, 612
«Балаган» (кабаре) 21
«В верные руки» 21
«Двойная Лоттхен» 21
«Конференция зверей» 21
«Маленькая свобода» 21
«Пингвин» (журнал) 21
«Повседневные дела» 21
«Старик, идущий мимо» 421
«Школа диктаторов» 21
Кестнер Эрхарт 223
«Палаточная книга из Тумиланда» 223
Кёппен Вольфганг 3, 6, 40, 72, 193, 199, 213, 215, 224, 228, 242, 277—294, 364, 387
«Бисмарк и все наши слезы» 291
«Голуби в траве» 277, 280, 281, 282, 283—284, 287
«Долг» 278
«Думать об Ариэле и смерти» 291
«Кафе» 278
«Несчастная любовь» 278—279, 282
«Путешествие в Америку» 289, 290
«Смерть в Риме» 277, 285, 288, 289, 212
«Стена шатается» 278, 279—280
«Теплица» 277, 282, 283—284, 285
«Юность» 291, 292, 194
Кёппинг Вальтер 606
Кёрнер Вольфганг 606
Кизер Рольф 257
Кизингер Курт Георг 7, 377, 575
Киппхардт Гейнар 6, 244, 478, 484, 485, 486, 488, 499
«Возвращение Алоиса Пойнтека» 486
«Дело Роберта Оппенгеймера» 484, 485, 486
«Ель Брандт» 485
«Собака генерала» 485
«Kern und Sinn aus Dokumenten» 485
Киркегор С. 127, 163, 297
Кирико Д. 79
Кирст Ганс Гельмут 248
Кирхер Х. 637
Киттнер Дитрих 422, 428
Киш Эгон Эрвин
«Цари, попы, большевики» 626
Клагес Людвиг 137
«О космогоническом эросе» 114
Клаудиус Эдуард 15
Клаузевиц Карл фон 499
Клее Пауль 580
Клейст Генрих фон 108, 111, 120, 191, 432, 469, 503, 519
«Локарнская нищенка» 191
«Пентесилея» 111
«Разбитый кувшин» 307, 318
Клеппер Йохен 33
Клодель П. 130, 135
Клопшток Фридрих Готлиб 112
Клюге Александр 244, 245
«Биография» 244
«Описание битвы» 245
Клюев В. Г. 490
Книпович Е. Ф. 322
Колдуэлл Э. 13
Колон Карла 544
«Почему мы пишем» 544
Кольбе Максимилиан 532
Кольбенхейер Эрвин Гвидо 6
Кольбенхоф Вальтер (настоящее имя: Вальтер Гофман) 5, 14, 26, 34, 35, 38, 39, 40, 42, 43, 45
«Возвращение на чужбину» 39
«Недочеловеки» 38
«От нашей плоти и крови» 39
Кольмар Гертруда 98
«Миры» 399
Колчак Д. В. 557
Конгар И. 141
Кондорсе Ж. А. де 596
Конецкий Клаус 234, 621, 622, 623, 627, 628
«Для кого он, собственно, пишет» (в соавторстве с М. Бошем) 627
«Поэма о «Зеленом уголке» 627
Конзалик Гейнц Гюнтер 6, 227, 555
«Песнь черных гор» 549
«Конрадсы» (самодеятельный коллектив) 429, 615, 628
Корбюзье Л. 107
Корд А. 506
Кордес Мартин 57
Корнилов В. Н. 415
Кортнер Фриц 487
Корчак Януш 532
Костерс Гейнц 606
Крамер Гейнц фон 6, 237, 238
«Жизнь как в раю» 238
«Искусственная фигура» 238
«Концессии неба» 238
«Параллельный мыслитель» 238
«Сан Сильверио» 237
Краус Вернер 18, 505

Краус Карл 231
Кремер-Бадони Рудольф 6, 37, 223, 245
«В большом дрейфе» 223
Крец Франц Ксавер 8, 489, 492, 497, 498, 620, 622
«Американские горы» 492
«Верхняя Австрия» 497
«Гнездо» 497
«Дитя Мюнхена» 497
«Двор Шталлера» 492
«Звездные талеры» 497, 498
«Скорейшего выздоровления» 497
Кригер Арнольд 544
«Любимая, гонимая и незабвенная» 544
Кройдер Эрнст 8, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 42, 43, 225
«К литературной ситуации современности» 26
«Неуловимые» 23, 24
«Общество с чердака» 23, 24, 25
Кролов Карл 12, 26, 79, 215, 400, 411, 422, 429, 457, 458, 459—466
«Аспекты современной немецкой поэзии» 461
«Благословенная, добрая жизнь» (в соавторстве с Г. Гауппом) 457
«Время и ветер» 460, 463
«Геометрическое место» 463
«Геометрия лета» 463
«Германский цикл» 459
«Голодающие» 458
«Голос родины» 459
«День в Германии» 465
«Дни и ночи» 460
«Знаки мира» 460
«К Германии» 459
«Корейская элегия» 461, 462
«Май» 465
«Мерзнущий» 458
«Мир» 465
«На земле» 458
«Надгробье Катуллу» 465
«Надежда» 460
«Незримые руки» 465
«Ода. 1950 год» 461, 462
«Песнь о том, как забыть свое отечество» 459
«Повседневные стихотворения» 465
«Разрушенный дом» 458
«Река» 465
«Реквием» 458—459
«Свобода» 461
«Собрание стихотворений» 458
«Стихи против смерти» 461, 462
«Стихотворение в честь мира» 461
«Стихотворения» 458
«Страна перед судом» 458, 459
«Только жизнь» 465
«Тяжкая кара» 460, 465, 458
«Фурия» 458, 459
«Чужеродные тела» 463
«Циклон» 462
«Элегия ночных ожиданий» 459
Крус Тереса и Хуан де ла 130
Куба (псевдоним Курта Бартеля) 30
Кубин Альфред 100, 246
Кузенберг Курт 231
Куковка Роберт 163
Кульман Б. 660
Кунерт Гюнтер 12
Купер Д. Ф. 233, 290, 552
Куприянов В. 424
«Курсбух» (журнал) 594, 597
Куше Лотар 12
Кушник Г. 633, 634
Кюн Август 623
«Год рождения 22-й» 633
«Пора подниматься» 633
Кюн Дитер 578
Кюнг Ганс 141, 143
Кютер Курт 606, 609
Кюнцли Арнольд 268
«Писатель лотерпевшего крушение европеизма» 268
Кюппер Гейнц 240, 610
«Молоко и мед» 610
«Симплициссимус 45» 240
«Кюрбискерн» (журнал) 341, 428, 619, 620, 621, 627, 646

Лагерлеф Сельма 439, 440
Лампель Петер Мартин 31, 602, 603
«Битва за Гельголанд» 603
«Мы нашли путь» 603
«Отравляющий газ над Берлином» 603
«Парни, которых предали» 603
Ланг Фрид 335
Ланге Хорст 15, 26, 23, 24, 25, 29
«На киммерийском берегу» 23
«Песнь иволги» 23
Ланггессер Элизабет 12, 20, 21, 23, 29, 42, 45, 114—153, 160, 162, 246, 429, 434
«Бранденбургское путешествие аргонавтов» 152, 153
«Венера» 147
«Марс» 147
«Меркурий» 147
«Неизгладимая печать» 5, 23, 147, 149, 150—152
«Отчет для моего читателя» 153
«Прозерпина. Миф одного детства» 145, 146, 147, 148, 149, 150
«Путь через топь» 148—150
«Садовник и роза» 153
«Спасение на Рейне» 148
«Стихотворения Зодиака» 148, 163
«Триптих дьявола. Книга о ненависти, биржевой игре и разврате» 147
«Тропик агнца. Гимн избавления» 144, 145
Лангнер Ильза 12
Ландауэр Густав 488
Лас Касас Б. де 131, 596
Ласкер-Шюллер Эльза 97, 403
Ласки М. 15
Лафтон Чарльз 506
Ле Форт Гертруда 15, 16, 129, 132, 135, 136, 137, 140, 143, 157, 162
«Вечная женщина» 140
«Вифлеемские младенцы» 136
«Гимны Германии» 135
«Гимны церкви» 135
«Дочь Фаринаты» 136
«Магдебургская свадьба» 136
«Папа из гетто» 135
Лев XIII 141
Левине Евгений 488
Ледиг Герт 227
Лем С. 629, 553
Леман Вильгельм 26, 148, 153, 400, 402, 403, 412, 429—438, 449, 457, 458, 466
«Бузина» 436
«Вайнготт» 432
«Восторженный прах» 433
«Гармония движения» 434
«Голос дуба» 436
«День-долгожитель» 434

«Дикие яблоки» 436
«Еще не сполна» 434
«Жизни трудное начало» 430
«Жизнь плодов 436
«Зеленое божество» 434
«Зримое время» 434
«Иконоборец» 432
«Карденио и Целинда» 431
«Кокон» 432
«Майник» 436
«Мои стихи» 434
«На летнем кладбище. Памяти Оскара Лерке» 437
«Низвержение на Землю» 432
«Ночной полет кукушки» 436
«Овсянка» 436
«Отверженный Иозеф» 432
«Ответ молчанья» 431, 434
«Перебежчик» 432
«Плющ на веранде» 436
«Поэзия как бытие» 434, 435
«Прощальное желание» 434
«Серебряные заросли чертополоха» 433
«Скворцы» 436
«Славка» 436
«Сорока» 436
«Старшему сыну» 401
«Тополиная листва» 436
«Чайка» 436
«Шершни» 436
«Шум в провинции» 432, 434
Лейбниц Готфрид Вильгельм 596
Лейшнер Вильгельм 511
Ленин В. И. 62, 185, 264, 502, 633
Ленц Герман 222, 223, 245, 246
«Во внутреннем районе» 246
«Двойное лицо» 246
«Другие дни» 246
«Зеркальная хижина» 238, 246
«Покинутые комнаты» 246
«Полдень дамы» 246
«Русская радуга» 246
«Тихий дом» 246
Ленц Зигфрид 4, 5, 6, 163, 176, 177, 178, 222—224, 227, 228, 230, 231, 249, 316, 326—340, 345, 359, 392, 452, 475
«Бал благотворителей» 330
«Великий Вильденберг» 328
«Волны Балатона» 339
«Восемнадцать диапозитивов» 339
«Время невиновных» 331, 452
«Глазная повязка» 339
«Горе-охотник» 327, 328
«Городские толки» 330, 332
«Госпожа и господин С. в ожидании гостей» 339
«Живой пример» 332, 336—337, 338
«Ее сестра» 330
«Как у Гоголя» 339
«День рождения» 330
«Дом любящих сердец» 328
«Дуэль с тенью» 327, 328
«Дух мирабели» 329
«Лампы эскимосов» 330
«Лицо» 331
«Лука — простодушный батрак» 328
«Люди Гамбурга» 333
«Мой образец Хемингуэй» 329
«Нарушитель спокойствия» 329, 330
«Окончательный расчет» 330
«Пожарное судно» 6, 329, 330
«Предыстория» 329
«Равнодушный» 329
«Рассказы Лемана, или Как прекрасен был мой рынок» 329
«Рискованно быть дедом Морозом» 330
«Отказ» 329, 333
«Там на островах» 328
«Такой нежной была Сулейкен» 329, 328
«То были ястребы в небе» 227, 326
«Тяжелая печаль» 330
«Урок немецкого» 220, 238, 244, 284, 326, 328, 330, 332, 333, 335, 336, 338
«Фантазия» 340
«Хлеба и зрелищ» 327, 328, 330
«Человек в потоке» 327, 328
«Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга» 338
«Экзамен» 339
Ленц Якоб 120
«Гувернер» 120
Леонгард Рудольф 30
Лерке Оскар 14, 97, 98, 104, 400, 401, 402, 429, 431, 433, 449
Лерш Герман 6
Лессинг Готхольд Эфраим 48, 122, 434
«Натан Мудрый» 48
Лефевр А. 558
Лёвенталь Лео 558
Лёвит Карл 178, 180
«Хайдеггер. Мыслитель в скудное время» 180
Лимперт Рихард 422, 428
Линкольн А. 276
Линд Яков 33
Линдер Кристиан 278, 291
Линней Карл 596
Лихтенберг Бернгард 532
Ломмер Хорст 22
«Адский парад» 22
«От времени к времени» 22
«Тысячелетняя империя» 22
Лотц Эрнст Вильгельм 60
Лукач Г. 568
Луначарский А. В. 351
Лутц Вальтер 601
Львов С. 221, 256
Люббе Густав Генрих 550
Людвиг Герхард
«Праздник тысячелетия» 240
Людендорф Эрих 294
Людовик XI 473
Лютер Мартин 60, 129, 369

Мазереель Франс 459
Май Карл 233, 290, 503, 543, 552
Майвальд Петер 422, 622, 623, 626, 628
«Допрос» 628
«Истории с рабочим Б.» 629
«Кому верить» 628
«Ответ в этой стране» 629
«Песни и сцены к ратификации мира» 628
«Этот пример учит вас» 628
Майер Ганс 236, 388
Майер Петер 329
Майлз К. 378
Майн-Рид Т. 552
Майнеке Фридрих 23
«Немецкая катастрофа» 23
Майстер Эрнст 410
Макиавелли Н. 596
Малларме С. 580
Мальтус Т. Р. 596
Мальчуков Л. И. 24, 57, 100, 185
«Реализм и магический реализм в за-

падногерманской литературе 1945—1949 гг.» 23, 99
Мандельштам О. Э. 406, 439
Манн Генрих 5, 10, 32, 33, 82, 95, 96, 259
«Верноподданный» 287
«Обзор века» 33
«Учитель Гнус» 95, 242, 505
Манн Клаус 31, 82
Манн Томас 5, 10, 11, 31, 32, 33, 107, 113, 117, 121, 138, 189, 211, 215, 216, 237, 244, 246, 249, 250, 256, 264, 288, 352, 506
«Введение к «Волшебной горе» 117
«Доктор Фаустус» 33, 117, 224, 288, 560
«Иосиф и его братья» 111, 157, 189
«Культура и социализм» 529
«Признания авантюриста Феликса Крулля» 239
«Смерть в Венеции» 288
Мантей Юрген 18
Манцен Вальтер 34, 35
Мао Цзе-дун 380, 564, 575
Марат Ж.-П. 523, 524, 528
Маринетти Ф. Т. 580
Маритен Ж. 129
Марк Аврелий 299
Маркс Карл 22, 276, 629, 581
«Марксистская эстетика и культурная политика. Вопросы теории» 621
Маркузе Герберт 456, 558, 560, 561, 567, 575, 577, 622
«Одномерный человек» 560
«Эрос и цивилизация» 559
Марлит 547, 548
Марсель Г. О. 224
Мартин Карлхейнц 64
Мархвица Ганс 30, 617, 621
Матейка Петер 489
Маяковский В. В. 38
Мейринк Густав 100, 231, 553
Меккель Кристоф 6, 411, 424, 425
«Баллады Томаса Балкана» 425
«Гимн» 425
«Гостиница для лунатиков» 424
«Речь о стихотворении» 426
«Туманный рог» 424
«Шапка-невидимка» 425
Мелвилл Г. 369
«Моби Дик» 370
Мельхингер Зигфрид 488
Меринг Вальтер 97, 423, 612
«Мечты слова и черные звезды» (антология) 404
Мехтель Ангелика 608, 609, 610, 611, 616
«Благородные могильщики» 609
«В стеклянном квадрате» 609
«Поражение непокорного» 610
Мерике Эдуард 138, 461
Мигнер Карл 391
Микушевич В. 443
Миллер А. 13
Миллс Ч.-Р. 558
Миндер Роберт 528
Мирендорф Карло 505
Мис Герберт 620
Михель Карл Маркус 575
«Венок для литературы» 575
Михельзен Ганс Гюнтер 480, 483
«Лаппшис» 480
«Хельм» 480
«Штинц» 480
Михельс Йозеф
«Рудничный газ» 601
Мишо А. 580
Млечина И. В. 185, 190, 221
Моло Вальтер фон 148, 250
Мольтке Гельмут фон 511
Мон Франц 417, 580, 581
Моргенштерн Кристиан 49
Мориак Ф. 297
Морриен А. 346
Мопассан Г. де 346
Мостар Герхарт Герман (псевдоним Герхарта Германа) 22
«Владелец комнаты» 22
«Родные и близкие покойного» 22
«Черный рыцарь» 22
Мотылева Т. Л. 308, 320, 321, 626
Моцарт Вольфганг Амадей 60
Мюзам Эрих 62, 484, 488
«Государственный интерес» 484
«Сакко и Ванцетти» 62
«Музей современной поэзии» (антология) 598
Музиль Роберт 115, 157, 237, 236, 249, 432
«Смятение воспитанника Терлесса» 243
«Человек без свойств» 115, 224, 238
Мушг Вальтер 76, 110, 118, 120
Мюллер Г. Й. 600
Мюллер Дитер 15
Мюллер Хайнер 469
Мунк Э. 95
«Крик» 95
Мурнау Фридрих Вильгельм 335
Муссолини Б. 136
«Мы несем свет в ночи. Стихи из мира горняка» (антология) 606

Набель Вольфганг 275
Набоков В. В. 236
Наполеон 384, 528
Небель Герхард 225
Нейс Вольфганг 575
«Пёстрый вечер для революционеров» 575
«Немецкие стихотворения с 1960 года» (антология) 412
Нерваль Ж. де 406
Нерон 89
Неруда П. 598, 627
Нибельшютц Вольф фон 223
«Голубой камергер» 223
Никиш Эрнст 18, 33
Нимёллер Мартин 128
Ницше Фридрих 77, 82, 87, 88, 89, 90, 94, 126, 165, 280, 299, 561, 562, 564, 566
«Заратустра» 125
«Рождение трагедии из духа музыки» 562
Новалис (псевдоним Фридриха фон Харденберга) 137, 320, 429, 430, 439
«Генрих фон Офтердинген» 101
«Песнь мёртвых» 146
«Новая поэзия горняков» (антология) 600
«Новый немецкий театр» (антология) 495
«Новые истории» 618
Нодье Ш. 447
Нойбер Каролина 63
Нойман Оскар 341, 620, 621
Нойч Эрик
«След камней» 637
Нольде Эмиль 334
Нольте Иост 259, 273
Ноннеманн Клаус 221, 236
Носсак Ганс Эрих 3, 6, 26, 44, 163, 169, 170, 185—205, 223, 225, 228, 236, 237, 245, 246, 249, 345, 364, 365, 390, 391, 604
«Автобиография» 190

«Акционерное общество Гелиос» 195
«Встреча в преддверии» 195
«Гибель» 186, 187, 195
«Главная репетиция» 185
«Завещание Луция Эврина» 200
«Знак» 196
«Дело Д'Артеза» 200—202, 205, 238, 244, 288, 390
«Известное дело» 196, 197
«Интервью со смертью» 5, 23, 186, 189
«Каиново племя» 185
«Кассандра» 189
«Клонц» 192
«Любопытный» 195, 196
«Младший брат» 194, 198—199, 202
«На берегу» 196
«Не позднее ноября» 169, 192, 193, 195, 202, 205
«Невозможный допрос» 196, 197
«Неизвестному победителю» 202
«Некийя. Отчет уцелевшего» 23, 198
«Некролог» 194, 195, 196, 199
«О действенности жертвы» 191, 204, 205
«Орфей и...» 189
«Помилование» 196
«После последнего восстания. Отчет» 169, 199
«Публика и поэт» 203
«Система рычагов» 196
«Слабые позиции литературы» 204
«Спираль. Роман одной бессонной ночи» 177, 186, 194—198, 200
«Счастливый человек» 202, 203
«Украденная мелодия» 194, 202
«Человек в современной литературе» 204
«Gedichte» 186
Нутц Вальтер 540, 546
Ньюмен Д. Г. 129

«Обуянное бытие» (антология) 411, 412
О. Генри 645
Оде Хорст 450, 451
Ойленберг Герберт 12
Олби Э. 469
Онезорг Бенно 37, 489, 571, 632
О'Нейл Ю. 468
Опиц Карллюдвиг 231
«В солдатском ранце — маршальский жезл» 231
«Мой генерал» 231
Оствальд Михаэль 41
Оруэлл Д. 6, 92, 157, 236
«1984» 172
Отто Тео 487

Павлова Н. С. 221
Паке Альфонс 484
«Знамена» 484
Палестрина Д. 108
Паульзен Вольфганг 505, 512
Пёртнер Пауль 240, 476
«Тобиас Иммергрюн» 240
«Песенники» (самодеятельный коллектив) 615
Петерзен Я. 30
Пехель Рудольф 18
Пецольд К. 343
Пивит Герман Петер 552
Пий XII 516, 535
Пикассо П. 462; 530
«Война и мир» 462
«Герника» 462
Пинтер Г. 469, 494
Пионтек Гейнц 403, 411, 412, 413, 427
«Брод» 412
«Дымовая завеса» 412
«Мерки погружения» 412
«Перекат» 412
«Рассеянные» 412
Пиранделло Л. 472
Пиранези Д. 596
Пиркер Тео 43
«Писать реалистично» 618
Пискатор Эрвин 67, 71, 122, 260, 277, 470, 482, 484, 531, 612
Платен Август фон 461
Платон 293
Плеханов Г. В. 62
Плётц Д. 621
Пливье Теодор 225
«Сталинград» 510
По Э. 233, 549
Погодин Н. Ф. 64
Подевильс Софи-Доротея 19
Поль Герхарт 12, 28, 44, 99
Польте Пауль (псевдоним: Петер Польтер) 602, 604
«Группа Хенкельман» 604
Поп Александр 429
«Почему такой человек становится коммунистом» (антология) 621
Пристли Д. Б. 468
Прудон Пьер Жозеф 575
Пруст М. 236, 350
«В поисках утраченного времени» 350
Птолемей Клавдий 86
Пушкин А. С. 224, 223
Пфемферт Франц 502

Раабе Вильгельм 307, 393
Рабле Ф. 369, 379, 385
Раддац Ф. 622
«Марксизм и литература» 622
Радецкий С. 231
«Между низом и верхом» 231
«Пожизненная вина» 231
Райнфанк Арно 422
Райнхардт С. 277
Райх-Раницкий Марсель 221, 236, 237, 324, 328
«Немецкая литература на Западе и Востоке. Проза после 1945 года» 221
Ранер Карл 137, 141
Расп Рената 579
«Неудавшийся сын» 240
Распутин Г. Е. 365
Рассел Бертран 166
Ратгауз Г. И. 414
Раунер Лизелотте 606
Регер Эрик 19
Реддик Д. 371
Редер Рольф 549
Рединг Йозеф 606, 608, 609, 611, 626, 643
«Междучасье» 609
«Не называйте меня ниггером» 609
«Подстрекатель идет» 609
Рейнгардт Макс 505
Райнсхаген Герлинд 497
«Доппелькопф» 497
Рек-Малекцевен Парцифаль Фридрих 33
Рем Эрнст 159
Ремарк Эрих Мариа (наст. имя: Эрих Пауль Ремарк) 5, 10, 32, 326, 505, 543
«Возлюби ближнего своего» 253
«Время жить и время умирать» 338
«На Западном фронте без перемен» 228
«Триумфальная арка» 33, 253

Рембо А. 406
«Пьяный корабль» 460
Рембрандт ван Рейн 40
Рен Иенс (наст. имя Отто Иенс Лютер) 163, 177, 180, 181
«Дети Сатурна» 181
«Ничто в поле зрения» 180
«Огонь в снегу» 181
Ренер Эберхард 637
Ренн Людвиг (псевдоним Арнольда Фридриха Фит фон Гольсенау) 30
Решке Вилли 600
«Рудничный газ» 600
Риббентроп Иоахим 159
Ригель Вернер 423
«В противоборстве» 423
«Пламенные стихи» (в соавторстве с Рюмкорфом) 423
«Стихотворения и проза» 423
Рилла Пауль 74
Рильке Райнер Мария 4, 43, 49, 59, 60, 126, 145, 184, 207, 237
«Сонеты к Орфею» 164
«Часослов» 179
Рингельнац Иоахим 49
Ринзер Луиза 17—18, 20, 23, 141, 142
«Дерзание добродетели» 141
«Нина» (дилогия: «Середина жизни», «Дерзание добродетели») 141
«Середина жизни» 141
«Стеклянные кольца» 141
«Ян Лобель из Варшавы» 141
Риссе Гейнц 163, 170, 175, 177, 223, 246
«Город без корней» 170
«Дальнее плавание и нечестная игра» 176
«Когда дрожит земля» 176
«Потом наступил день» 176
Риттер Роман 612, 620, 621, 623, 628, 634
«Как будто можно хвалить день до наступления вечера» 628
«Лекции» 628
«Лирический дневник» 628
«Несколько соображений о революционной работе» 628
«Обнять незнакомца на почте» 628
«Товарищ» 628
Рихтер Ганс Вернер 5, 6, 14, 26, 28, 34, 35, 36, 38, 43, 45, 47, 208, 225, 227, 228, 229, 230
«Германия, твоя Померания» 230
«Линус Флек, или Утраченное достоинство» 229, 230
«Литература в междуцарствии» 43
«Не убий» 229—230
«Они выпали из длани господней» 229
«Побежденные» 223, 228, 229
«Следы на песке» 229
Ришбитер Хеннинг 468, 469, 489
«Немецкая драматургия на Западе и Востоке» 469
Ричль Альбрехт 129
Роб-Грийе А. 215, 521, 579
Ровольт Эрнст 260
Роднянская И. 304
Розегер Петер 547
Розенберг Альфред 159
Ролофф Герхард 30
Роо Фриц 28
Рунге Эрика 606, 608, 611, 614, 615, 616, 619, 622
«Ботропские показания» 615
Рундштет Карл Рудольф 220
«Рурский альманах» 601
Рюм Герхард 580, 582
«Руф» (журнал) 14, 23, 28, 34, 35, 43, 206, 208
Рюмкорф Петер 6, 48, 52, 60, 87, 411, 422, 423, 425, 434
«Виды на перемену» 424

Сабаис Г. В. 463
Сад Д. А. Ф. де 521, 528
Сакко А. 484, 624
Самарин Р. М. 221
Саррот Н. 579
Сартр Ж.-П. 4, 38, 163, 166, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 184, 215, 224, 297, 329, 468, 558, 569, 570, 572
«Бытие и ничто» 167, 175
«Затворники Альтоны» 482
«Мухи» 169, 171, 172, 173, 174, 175, 468, 469
«Тан модерн», журнал 180
«Тошнота» 169
«Что такое литература» 184
Сенека Луций Анней 385
«Нравственные письма к Луцилию» 379
Сервантес С. М. де 130, 352
Сёра Ж. 234
Сибелиус Я. 80
Сикорский В. В. 534
Сименон Ж. 215
Симонов К. М. 64, 215, 219, 468
Сильванус Эрвин 499, 472, 606, 607, 608, 611
«Виктор Хара» 617
«Корчак и дети» 472, 609
«Лестница» 609
«Под знаком весов» 609
«Пятидесятилетие» 609
«Современная история» 621
«Созидающие руки. Книга труда». 600
Сократ 126
«Солидарность» (песенная группа) 615
«Спуск и подъем по шахтному стволу» 609
Стайн Г. 282, 580
Стеженский В. И. 636
Стейнбек Д. 13
Стенбок-Фермор Александр 602
«Из моей шахтёрской жизни» 602
«Германия снизу» 602
«Красный граф» 603
«Убийство Ратенау» 602
Шахта «Утренняя заря» 602
Стендаль 193, 219
Стриндберг А. 95
«Строительный кран опрокидывается» (антология) 617
Стругацкий А. 553
Стругацкий Б. 553
Сучков Б. Л. 221

Твен М. 290
«Театр К.» (сонг-группа) 615
Тейлор У. Ф. 596
Телен Альберт Виголяйз 235, 236
«Остров второго лица» 235, 239
«Черный господин Басетуп» 235
Теобальд Юрген 627
«И все-таки я двигаюсь» 627
Тёрне Фолькер фон 422, 612
«Воспоминания о будущем» 613
«Песня об апокалиптических наездниках» 613
Тик Людвиг 191
Тиллих Пауль 141
Тимм Уве 422, 604, 622, 632, 634
«Жаркое лето» 620, 632
«Моренга» 632

Тиссе Франк 15, 31, 32
Тойнби А. Д. 124
Толстой Л. Н. 193, 194, 312, 350
Томас Р. Х. 222, 280
«Западногерманская литература шестидесятых годов» (в соавторстве с К. Белливентом) 222
Толлер Эрнст 60, 71
«Гасить котлы» 62, 484
«Гоп-ля, живем!» 484
«Превращение» 111
«Хинкенман» 60
Томпсон Дороти 505
Топер П. М. 221, 314
Топоров В. 408, 410
Тракль Георг 49, 183, 297, 403, 447, 460, 502
«Транзит» (антология) 411, 416
Трауберг Урсула 614
«Прошлое» 614
Тримм Якоб 601
Троммлер Франк 24, 30
Тропман Артур 422, 428, 621, 622, 626
«Люди из дома 30» 621
Троцкий Л. Д. 628, 575
Тухольский Курт 21, 423, 499, 612
«Привет вперед» 21
«Тысяча граммов» (антология) 45
Тютчев Ф. И. 460, 462

Уайльд О. 89, 464
Уайльдер Т. Ч. 468, 469
«Наш городок» 468, 469
Удет Эрнст 472, 509
Узе Бодо 30
Уилсон Л. А. 55
«Бекман-Тонущий» 55
Уильямс К. 598
Уитмен У. 38, 276
«Уленшпигель» (журнал) 12, 14, 22, 64
«Уличный театр» (антология) 614
Унамуно М. де 131
Унру Фриц фон 31
Уэллс Г. 553
Уэскер А. 494

Фабри Эрнст 215
Фаллада Ганс (псевдоним Рудольфа Дитцена) 95, 154, 301, 508
«Каждый умирает в одиночку» 252
«Тот, кто однажды ел из тюремной миски» 508
Фасбиндер Рольф В. 489, 494
«Бременская свобода» 494
«Горькие слезы Петры фон Кант» 494
«Любовь холоднее смерти» 494
Фауст Ф. 600
Фейнингер Лионель 107
Фейхтвангер Лион 32, 264, 510
«Зал ожидания» 263
«Лисы в винограднике» 33
Фелинг Юрген 111
Фихте Хуберт 578
«Палитра» 578
Фишарт Иоханн 369, 379
Фишер Самуэль 431, 432
Флейсер Мария-Луиза 493, 497
«Фло де Колонь» («Floh de Cologne» — «Кельнская блоха», ансамбль) 615
Флобер Г. 297
Фолкнер У. 4, 13, 37, 60, 216, 233, 290, 297, 327, 352
Фольмер Вальтер 601
Фонтане Теодор 334, 464
Фосс Иоганн Генрих 613
Формвег Генрих 15, 44, 221, 391
Форте Дитер 499, 609
«Мартин Лютер и Томас Мюнцер, или Начала бухгалтерии» 499
«Один день» 499, 609
Фрадкин И. М. 46, 56, 59, 221, 311
Франк Леонгард 31, 111, 250—264
«Берлинская любовная история 1946» 257
«В последнем вагоне» 254
«Возвращение Михаэля» 254, 257
«Готика» 257
«Династия королей шляп» 258
«Карл и Анна» 250, 255
«Квартальный уполномоченный» 254
«Немецкая новелла» 257
«Оксенфуртский мужской квартет» 258
«Поворот» 258
«Подковные гвозди» 258
«Причина» 253
«Разбойничья шайка» 252, 253, 257
«Руфь» 255
«Слева, где сердце» 255, 256, 257, 258
«Сторонний наблюдатель» 258
«Ученики Иисуса» 251, 252, 253, 255, 256, 258
«Человек добр» 253
Франк Бруно 154
Франциск Ассизский 136, 439, 444
Фрейд Зигмунд 247, 276, 575, 581, 582, 596
Фрейтаг Густав
«Дебет и кредит» 547
Фрейтаг Карл 602
Фрид Эрих 6, 8, 33, 422, 423, 426, 427, 574
«...и Вьетнам и...» 427, 612
«Игра слов» 427
«Освобождение от бегства» 427
«Стихотворения» 426
Фриденсбург Фердинанд 19
Фридрих II 27, 299
Фридрих Гейнц 38
Фридрих Гуго 463
Фридрихс А. 181, 182
Фриш Макс 9, 148, 222, 236, 237, 339, 451, 452, 480, 573
«Андорра» 453
«Бидерман и поджигатели» 476
«Монток» 247
«Назову себя Гантенбайн» 237
«Опять они поют» 56
«Штиллер» 237
«Homo faber» 237
Фром Эрих 558
«Бегство от свободы» 559
Фуке Фридрих де ля Мотт 233
Фукс Герд 217, 620, 622, 631, 634
«Беринger и долгий гнев» 620, 631
«Ландру и другие» 631
«Мужчина на всю жизнь» 632
Фукс Гюнтер Бруно 411, 422, 426
«Листки придворного поэта и другие стихотворения» 426
«После обыска» 426
«Сумасшедший умер» 426
«Цыганский барабан» 426
Фуше Ж. 596
Фюман Франц 458
Фюрнберг Луи 30

Хааг Лина
«Горсть праха» 33
Хагельштанге Рудольф 6. 15. 245, 248, 458, 461, 466
«Венера в Марсе» 245

«Венецианское кредо» 458
«Гельдерлин» 245
«Нимбш, или Покой» 245
«Семейный праздник, или Конец истории» 245
«Стариковское лето» 245
Хаген Йенс 600
Хайдеггер Мартин 93, 163, 166, 167, 169, 170, 173, 177—180, 181, 182, 183—184, 362, 373
«Бытие и время» 168, 171, 178, 180
«Идентичность» 165
«Кант и проблемы метафизики» 178
«Письмо о гуманизме» 178, 179, 180, 183, 184
«Что такое метафизика» 178
Хайман Мориц 431, 432
Хайнрих Вилли 227, 248
«Золотой стол» 227
«Ландыш или нечто подобное» 546
«Терпеливая плоть» 227
Хайсенбюттель Гельмут 403, 411, 416, 421, 550, 580, 581
«Комбинации УП» 416
«Конец Д'Аламбера» 581
«О литературе» 580
«Топографии» 417
Хакс Петер 469
Хаксли О. 92, 157, 236
Хамбургер Кете 104
Хамм-Брюхер Хильдегард 14, 605
Хан У. 626
Хандке Петер 7, 222, 249, 390, 489, 490—494, 573, 582, 583
«Ветер и море» 495
«Внутренний мир внешнего мира внутреннего мира» 577
«Каспар» 490, 491—492
«Неразумные вымирают» 499
«Несчастье без желаний» 233, 497, 582
«Поездка верхом по Боденскому озеру» 294, 583
«Самообвинение» 491
«Шорох шороха» 495
Хапп Альфред 515
Харих Вольфганг 91
Хармс Д. И. 107
Харнак Адольф 129
Харнак Арвид 64
Харти Михаэль 498
«Репетиция чрезвычайного положения» 498
Хартлауб Феликс 33
Хартфилд Д. 260
Хартунг Густав 502
Хартунг Гуго 248
Хаузер Харальд 12
Хаубах Теодор 511
Хаусман Манфред 12, 15, 31, 32
Хегеман-Ледвон Эльвира 621
Хезельхаус Клеменс 456
Хей Рихард 474, 476
«Горе тому, кто лжет» 474
«Рыба с золотым кинжалом» 474
Хейс Теодор 516
Хеккер Теодор 33, 129
Хельвиг Вернер 108
Хемингуэй Эрнест 4, 37, 38, 60, 213, 215, 248, 297, 316, 327, 329, 499, 510, 534, 535, 536
«В наше время» 66
Хензель Георг 38
Хенкель Генрих 497, 498
«Закрытие завода» 497
«Обеденный перерыв» 497
«Чистильшики» 497
Хербургер Гюнтер 8, 579, 620, 622, 629, 634
«Завоевание цитадели» 630
«Иисус в Осаке» 582, 629
«Клапаны» 629
«Ленау» 582, 630
«Однообразный пейзаж» 529, 579
«Ярмарка» 629
Херманд Иост 32
Хермлин Стефан 12, 15, 458, 460, 461, 462, 463
Херхаус Эрнст 240
Херцфельде Виланд 260
Хёк Вильгельм 162
Хёллерер Вальтер 403, 411, 414, 456, 545, 579
«Вне сезона» 415
«Как возникает стихотворение» 415
«Кардинальные перемены» 416
«Системы. Новые стихотворения» 415
«Он беззаботно лежал на обочине» 415
«Я видел и слышал» 415, 416
Хёльти Людвиг Кристоф Генри 613
Хильдесхаймер Вольфганг 33, 224, 245, 246, 247, 475, 476, 477
«Жертвоприношение Елены» 246
«Легенды без любви» 246
«Масанте» 247
«Ноктюрн» 478
«Опоздание» 477, 478
«Пастораль, или Время пить какао» 476, 477
«Пейзаж с фигурами» 476
«Принцесса Турандот» 246, 476
«Пьесы, в которых становится темно» («Часы», «Пастораль, или Время пить какао», «Пейзаж с фигурами») 476
«Рай ложных птиц» 246
«Тинсет» 238, 246, 247, 478
«Часы» 476
Хирхе Петер 472, 473, 474
«Сыновья господина Протея» 474
«Триумф через тысячу лет» 473, 474
Хиршхауэр Герд 654
Хитцер Фридрих 216, 217, 621, 626, 633
Хокке Густав Рене 44
«Немецкая каллиграфия, или Блеск и нищета современной литературы» 44
Хольтхузен Ганс Эгон 6, 163, 164, 167, 236, 411, 412, 414, 458, 461, 463, 464, 592
«Здесь в это время» 167, 412
«Опыт интерпретации «Сонетов к Орфею» Р. М. Рильке» 164, 411
«Плач о брате» 412
«Поэзия природы и сюрреализм» 463
«Смутные годы» 412
«Трилогия войны» 167
«Der unbehauste Mensch» 412
«Tabula rasa» 164
Хольц Арно 580
Хопкинс Д. М. 129
Хорбах Михаэль 227
Хорват Эден фон 493, 505
Хоркхаймер Макс 558, 560, 561, 562, 563, 565, 566, 567
«Диалектика просвещения» (в соавторстве с Т. В. Адорно) 559, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 567, 568
«Помрачение разума» 560
Хорст Карл Август 222, 236
Хотьевиц Петер О. 8, 574, 576, 577, 578, 582
«О жизни и учебе» 576
«Остров» 577, 578

«Студенты не во всём виноваты» 576
«Сверхчеловек и паранойя» 576
«Тридцатилетний мир» 583, 533
Хоххоф Курт 227
«Война, война» 226
«Мак в пшенице» 226
«Павел в Вавилоне» 226
Хоххут Рольф 6, 470, 478, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 492, 498, 499, 531—538, 568, 570
«Акушерка» 536, 537, 538
«Берлинская Антигона» 534
«Война и классовая борьба» 535
«Гверилья» 534, 535, 538
«Классовая борьба не кончилась» 605
«Лизистрата и комедия НАТО» 499, 536, 537, 538
«Наместник» 6, 212, 453, 479, 482, 483, 484, 531, 533, 534, 536
«Смерть охотника» 499, 534, 535
«Солдаты» 534, 535, 536
Хубалек Клаус 472, 473
«Капитан и его герой» 472
Хух Рикарда 18
Хэртлинг Петер 245
Хэкер Теодор 231
Хюзер Фриц 606, 601, 607
Хюш Ганс Дитер 422

Цадек Петер 487, 493
Целан Пауль (наст. имя: Пауль Лео Анчель) 9, 38, 399, 403, 405—410, 412, 414, 447, 461, 628
«Доля снега» 409
«Марианна» 408
«Неизбежность света» 409
«Нити солнца» 409
«От порога к порогу» 408
«Откос» 408
«Память и забвение» 407
«Песок из урн» 399, 406, 407
«Решётка языка» 409
«Роза никому» 409, 410
«Скажи и ты» 409
«Смена дыхания» 409, 410
«Фуга смерти» 399, 400, 407, 408
Цезарь Гай Юлий 299
Цех Пауль 607
Цвейг Арнольд 30, 32
Цвейг Стефан 505, 596
Цверенц Герхард
«Казанова» 240
Цим Иохен 489, 490, 492
«Приглашение» 492
«Примирение» 492
Циммер Д. 614
Циннер Гедда 30
Цицерон Марк Туллий 299
Цукмайер Карл 8, 467, 471—472, 486, 490, 501—517, 543
«Весёлый виноградник» 501, 503, 504, 505, 506
«Ганс-живодер» 506
«Генерал дьявола» 65, 471, 501, 509—510, 512, 513, 514, 515, 516
«Герберт Энгельман» 505
«Голубой ангел» 505
«Зальвара, или Магдалена фон Боцен» 505
«Капитан из Кепеника» 501, 506, 507—508
«Карнавальная исповедь» 505
«Катарина Кни» 506
«Крестный путь» 502
«Крестьянин из Таунуса» 505
«Крысолов» 516, 517
«Новый всемирный театр» 502
«Обезьянья свадьба» 505
«Панкрац пробуждается» 502
«Пение в пещи огненной» 512, 513, 514
«Прометей» 502
«Рембрандт» 505
«Улла Винбланд, или Музыка и жизнь Карла Михаэля Бельмана» 509
«Холодный свет» 486, 512, 514
«Шельм фон Берген» 509

Чапек К. 71, 553
Че Гевара Э. 535, 575, 596
Черчилль У. 534
Чесно-Хелль Михаэль 12
Честертон Г. К. 129, 140, 297
«Everlasting Man» 140
Чехов А. П. 312, 329, 584
Чулков Б. 77

Шаллюк Петер 47, 241, 242, 244, 342, 345, 359, 365, 397, 643
«Дон Кихот в Кельне» 238, 240, 241
«Если бы можно было кончить лгать» 241
«Прибытие в ноль двенадцать» 242
«Энгельберт Рейнеке» 6, 238, 241, 242, 243
Шаляпин Ф. И. 505
Шаранг Михаэль 582
«Сын батрака» 582
«Чарли Трактор» 582
Шарден Т. де 94
Шапер Эдуард 6
Шарер Адам 30
Шафрот Гейнц Ф. 448
«Шахтерское рождество» 600—601
«Шахтеры, парни, товарищи. Горняки рассказывают» 601
Шварц В. И. 326
Шварц Е. Л. 468, 469
«Дракон» 469
«Тень» 468
Швейцер Альберт 133
Швиттерс Курт 266, 580
Швицке Гейнц 456
Шекспир Вильям 406, 480, 487
«Гамлет» 357, 479
«Мера за меру» 487
«Ричард III» 487
Шелер Макс 125, 126
«Вечное в человеке» 125
Шелл Максимилиан 479
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф 528
Шерингер Рихард 602
«Великий жребий. Среди солдат и мятежников» 602
«Мой путь к Красному фронту» 602
«Письма лейтенанту С.» 602
Шефер Ода 26
Шёфер Эрасмус 617
Шиллер Фридрих 362, 365, 369, 434, 448, 469, 483
«Разбойники» 506
Шлегель Фридрих
«Люцинда» 547
Шленштедт Дитер 589
Шлоттербек Фридрих 33
«Чем ночь темней, тем ярче звезды» 33
Шмид Кристоф 188, 195, 204
Шмидт Арно 211, 233—235, 577

«Александр» 233
«Дети Нободедди» 233
«Картотека сновидений» 233, 238
«КАФФ, а также Маре Кризиум» 233, 234
«Левиафан» 223, 234
«Республика ученых» 233, 234
«Школа атеистов» 233, 234
Шмидт Марианне 54
Шнабель Эрнст 38, 45, 47, 224, 227
«Они не видели мрамор» 223
Шнейдер Гансйорг 73, 74
«Театральная практика Вайзенборна» 73
Шнейдер Петер
«Ленц» 577
Шнейдер Рейнгольд 18, 20, 130—134, 135, 137, 138, 140, 141, 162
«Великое отречение» 134
«Иннокентий и Франциск» 132, 134
«Лас Касас перед Карлом Пятым» 131
«Страдания Камоэнса, или Крушение и полнота португальского могущества» 130
Шнейдер-Ленгьел Ильзе 38
Шног Карл 12, 21, 22
«Каждому свое» 22
«Современные стихи — современная история» 22
Шнурре Вольфдитрих 5, 11, 28, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 224, 227, 230—232
«Героиня» 232
«Записки пуделя Али» 232
«Выпь кричит каждый день» 41, 232
«Выступление» 41
«Искусство и художник» 42
«Когда борода отца была еще рыжей» 232
«Красная гвоздика» 232
«Письмо одной школьнице» 233
«Поворот» 232
«Похороны» 41
«Протест в партере» 223
«Следовало быть против» 41
«Участь нашего города» 232
Шольтис Август 15, 19, 24, 26, 27, 28
«Баба и ее дети» 26
«Волшебный костыль» 26, 27
Шопен Ф. 496
Шопенгауэр Артур 101, 111
Шостакович Д. Д. 40
Шпенглер Освальд 89, 94, 126, 561
«Закат Европы» 158, 165, 561
Шперр Альберт 516
«Дневники в Шпандау» 516
Шперр Мартин 489, 496, 497, 498
«Баварская трилогия» 496
«Ландсхутские рассказы» 496
«Мюнхенская свобода» 496
«Охотничьи сцены из Нижней Баварии» 496
Шпикс Г. 618
«Элифтерия, или Путешествие в рай» 618
Шпильгаген Фридрих 547
Шпис Маргарета и Клаус
«Год с флажком и инструментом» 601
Шпо Э. 660, 661, 662
«Наш фашизм по соседству. Греция вчера — поучительный пример для завтрашнего дня» (в соавторстве с Г. Вальрафом) 660
Шпрингер Аксель Цезарь 346, 498, 575, 654
Шрамм Г. 622, 623, 626
Шредер Рудольф Александр 16
Шрёдер Марго 618
«Я постою за себя» 618
Шрёдер М. Л. 600
Шроерс Рудольф 38, 227, 228
«Двойное лицо» Германа Ленца» 223
«Огневой порог» 227
«Т. Э. Лоуренс» 223
«Торговец проволочными фигурками» 227, 228
«Якоб и тоска» 228
Штадлер Эрнст 49
Штейн Петер 493
Штер Герман 431
Штернгейм Карл 471
Штёссель Ю.-П. 621, 622, 623
Штифтер Адальберт 306, 369
Штольтерфот Эгон 27
Шторм Теодор 244, 307, 336, 393
Шторц Герхард 150
Штрамм Август 233
Штраус Йозеф 315
Штреблов Лотар 259
Штроссер Грегор 159
Штрук Карин
«Любить» 577
Штрухольд Эдгар 606
Штюбс Альбин 15
Штютц Ганнес 621, 622
Шубарт
«Европа и Душа Востока» 94
Шульце Вильгельм 52, 56
Шульце-Бойзен Харро 64, 66
Шулер Альфред 137
Шуман Клаус 412, 427
Шумахер Эрнст 43, 484
Шютт Петер 8, 422, 606, 611, 612, 613, 616, 617, 619, 620, 622, 623, 625, 626, 627, 628, 629
«В гостях у друзей» 626
«В Сибирь» 627
«Два комментария к советской действительности» 626
«Драмы Андреаса Грифиуса» 625
«К положению нации» 626
«Мораль и политика с христианской точки зрения» 625
«Правила кулачного боя для классовых борцов» 626
«Предложения мира» 626
«События на заводе Кампнабель учат вас: рабочие, сопротивляйтесь» 498, 614
«Уверенно в семидесятые годы» 626

Эванс Д. 596
Эвервин Клас Эверт 606
Эдшмид Казимир (псевд. Эдуарда Шмида) 15, 19, 20, 98
«Полное право» 20
Эйзенрейх Герберт 222
Эйнштейн Альберт 71, 211, 276, 554
Эйхендорф Йозеф фон 401, 423
Экхардт Мейстер 439
Эллерман Генрих 457
Элиот Т. С. 6, 79, 124, 160, 282, 463
Эль Греко 154, 155
Эльснер Гизела 240, 622
«Карлики — гиганты» 240
«Энде унд Анфанг» (журнал) 14, 43
Энгель Эрих 468
Энгельхардт Элизабет 606

Энценсбергер Ганс Магнус 6, 8, 9, 87, 365, 411, 422, 441, 464, 485, 526, 564, 568, 570, 575, 584—599, 654
«Апрель» 585
«В учебник для старших классов» 592
«Возникновение стихотворения» 587
«Всем, говорящим по телефону» 587
«Допрос в Гаване» 485, 595
«Европейская периферия» 594
«Защита волков» 6, 585
«Защита волков против овец» 586
«Злые стихи» 585
«Изотоп» 587, 588
«Короткое лето анархии. Жизнь и смерть Буенавентуры Дуррути» 598
«Лариса» 585
«Лас Касас, или Ретроспективный взгляд в будущее» 596
«Лоту, македонскому пастуху» 585
«Мавзолей» 596
«Маленький демон осени» 585
«Мы — обыватели» 597
«О трудностях перевоспитания» 597, 598
«Отель Фратернате» 586
«Печальные стихи» 585
«Плебисцит потребителей. Рецензия одного каталога» 590
«Последнее волеизъявление» 586
«Поэтика Клеменса Брентано» 584
«Приятные стихи» 585
«Речь в защиту убийцы» 588
«Стихотворения 1955—1970» 584
«Тяжкая работа» 592
«Утопия» 586
«Цикада» 585
«Частности» 589, 590
«Человеку в трамвае» 586
«Шрифт для слепых» 592
«Я, президент и бобры» 587
«Язык страны» 6, 587, 588, 589
«Язык Шпигеля» 590
«Brentanos Poetik» 590
Эразм Роттердамский 596
Эренбург И. Г. 468
Эрнстинг Вальтер
«Приключения среди планет» 554
Эренштейн Альберт 60
Эрпенбек Фриц 30
Эрхард Людвиг 7, 658

Юдинг Герхард 581
Юнг Карл Густав 271
Юнгер Эрнст 16, 19, 45, 79, 89—96, 101, 124, 126, 157, 215, 225, 226, 234, 236
«Авантюрное сердце» 90
«Африканские игры» 90
«Бог как внутреннее переживание» 90
«Боги и числа. Филемон и Бавкида» 94, 95
«В стальных грозах» 90
«Второй парижский дневник» 89
«Гелиополис» 44, 91, 92, 96, 223
«Гордиев узел» 91
«Декабрь» 93
«За линию» 93
«Излучения» 91, 223
«Кавказские записи» 91
«Кирххорстские листья» 91
«Мир» 91
«Мировое государство» 94
«На каменистом побережье» 93
«На мраморных скалах» 92, 96
«Ноябрь» 93
«Оймесвиль» 96
«Прогулка в лесу» 93
«Роща» 125, 90
«Рабочий» 90
«Рогатка» 95
«Стеклянные пчелы» 92
«Тип, имя, образ» 94
«Три булыжника» 93
«У порога времени» 94
«Язык и строение тела» 93
«Ad hoc» 94
Юнгк Роберт 555
Юст Готфрид 464, 465

Яндль Эрнст 417, 489, 495, 580
«Пространство. Сценическое стихотворение для осветителей и шумовиков» 495
Янн Ханс Хенни 5, 107—123
«Бедность, богатство, человек и зверь» 116
«Врач, его жена, его сын» 109, 123
«Генрих фон Клейст, Скорбная трагедия» 111
«Записки Густава Аниаса Хорна, составленные им после того, как ему исполнилось сорок девять лет» (II часть трилогии «Река без берегов») 118—120, 123
«Деревянный корабль» (I часть трилогии «Река без берегов») 117, 119, 223
«Медея» 111, 112
«Место действия — перекресток» 112
«Новая любекская пляска смерти» 116
«Ночь из свинца» 119, 120
«Об истоках творчества» 122
«Обломки совести» 122, 486
«Пастор Эфраим Магнус» 108, 109, 110, 112, 120
Перрудья 112, 113, 119
«Река без берегов» (трилогия: «Деревянный корабль», «Записки Аниаса Хорна, составленные им после того, как ему исполнилось сорок девять лет», «Эпилог» 110, 113, 115, 119, 122, 221, 223, 224
«Сказание о Медее и ее жизни» 111
«Томас Чаттертон» 111
«Угрино» (сообщество) 107
Яннингс Эмиль 505
Янсен Ф. 612
Ясперс Карл 18, 163, 166, 167, 170, 177, 180, 184, 467, 483
«Вопрос о вине» 18, 23, 171, 174, 176
«Куда движется ФРГ» 178, 242, 461

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение (*И. М. Фрадкин*)		3
Глава I.	Литература первых послевоенных лет (1945—1949) (*И. М. Фрадкин*)	11
Глава II.	Вольфганг Борхерт (*И. М. Фрадкин*)	47
Глава III.	Гюнтер Вайзенборн (*Л. М. Юрьева*)	62
Глава IV.	Готфрид Бенн (*Н. С. Павлова*)	75
Глава V.	Эрнст Юнгер (*Ю. И. Архипов*)	89
Глава VI.	Герман Казак (*И. В. Млечина*)	97
Глава VII.	Ханс Хенни Янн (*Н. С. Павлова*)	107
Глава VIII.	Литература христианского направления (*С. С. Аверинцев*)	124
Глава IX.	Элизабет Ланггессер (*М. Л. Рудницкий*)	144
Глава X.	Стефан Андрес (*Ю. И. Архипов*)	154
Глава XI.	Экзистенциалистская волна и ее преодоление (*Ю. Н. Давыдов*)	163
Глава XII.	Ганс Эрих Носсак (*А. В. Карельский*)	185
Глава XIII.	Альфред Андерш (*И. В. Млечина*)	206
Глава XIV.	Проза 50—60-х годов (*Ю. И. Архипов*)	221
Глава XV.	Леонгард Франк (после 1945 г.) (*Д. В. Затонский*)	250
Глава XVI.	Ульрих Бехер (*И. М. Фрадкин*)	259
Глава XVII.	Вольфганг Кёппен (*И. В. Млечина*)	277
Глава XVIII.	Генрих Бёлль (*М. Л. Рудницкий*)	295
Глава XIX.	Зигфрид Ленц (*Ю. И. Архипов*)	326
Глава XX.	Мартин Вальзер (*Д. В. Затонский*)	341
Глава XXI.	Гюнтер Грасс (*А. В. Карельский*)	360
Глава XXII.	Уве Йонзон (*И. В. Млечина*)	386
Глава XXIII.	Пути западногерманской поэзии (*А. А. Гугнин*)	399
Глава XXIV.	Вильгельм Леман (*Ю. Л. Гинзбург*)	429
Глава XXV.	Нелли Закс (*С. С. Аверинцев*)	439
Глава XXVI.	Гюнтер Айх (*Ю. И. Архипов*)	448
Глава XXVII.	Карл Кролов (*Г. И. Ратгауз*)	457
Глава XXVIII.	Эволюция драмы (*Н. С. Павлова*)	467
Глава XXIX.	Карл Цукмайер (*И. М. Фрадкин*)	501
Глава XXX.	Петер Вейс (*Н. С. Павлова*)	518
Глава XXXI.	Рольф Хоххут (*Н. С. Павлова*)	531
Глава XXXII.	Тривиальная литература (*И. М. Фрадкин*)	539
Глава XXXIII.	Леворадикальная идеология и «неоавангардизм» 60—70-х годов (*Ю. Н. Давыдов* — § 1—4, *Ю. И. Архипов* — § 5—6)	558
Глава XXXIV.	Ганс Магнус Энценсбергер (*М. Л. Рудницкий*)	584
Глава XXXV.	«Мир труда» и социалистические тенденции в литературе ФРГ (*И. В. Млечина*)	600
Глава XXXVI.	Макс фон дер Грюн (*И. В. Млечина*)	635
Глава XXXVII.	Кристиан Гейслер (*В. Д. Седельник*)	646
Глава XXXVIII	Гюнтер Вальраф (*И. В. Млечина*)	654
Список иллюстраций		663
Указатель имен и названий произведений		667

История литературы ФРГ

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редакторы издательства
Е. В. Белова, В. Ч. Воровская, В. Ф. Журавлева,
В. И. Рымарева

Художник *В. Г. Виноградов*

Художественный редактор *С. А. Литвак*

Технический редактор *Л. Н. Золотухина*

Корректоры *Л. И. Воронина, Е. В. Шевченко*

ИБ № 18016

Сдано в набор 14.03.80
Подписано к печати 23.09.80. А-09406.
Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая
Усл. печ. л. 60,2. Уч.-изд. л. 66,4
Тираж 6350 экз. Тип. зак. 2976
Цена 4 р. 50 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10