

**НОВАЯ
УНИВЕРСИТЕТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА**

В.А. ПРОНИН

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

**Новая
Университетская
Библиотека**

Каменистые тропы науки – это горы литературы,
уступы книг, которые нужно прочесть, усвоить.
Но книги – это путеводитель, по которому можно
ориентироваться на дорогах науки.

А.Я. Яншин, академик

В.А. Пронин

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений Российской Федерации
по образованию в области литературного творчества
в качестве учебного пособия для студентов
направления (специальности) «Литературное творчество»*



Москва
Логос
2007

УДК
ББК 83.3
П68

Рецензенты:

Г.В. Якушева, доктор филологических наук, профессор
М.С. Черепенников, кандидат философских наук, доцент

Пронин В.А.

П68 История немецкой литературы: Учеб. пособие. — М.: Университетская книга; Логос, 2007. — 384 с.

ISBN 5-98704-113-9

Описывается история немецкой литературы с раннего средневековья и до наших дней. Основное внимание уделяется смене литературных направлений, дается разнернутая характеристика эстетики, барокко и классицизма, шедеврам эпохи Просвещения и романтизма, раскрываются основные этапы становления реалистической прозы. Отдельные главы посвящены творчеству Гёте, Шиллера, Гейне, Генриха и Томаса Манна, а также достижениям современных немецких писателей — Бёлля, Грасса, Зюскинда.

Предназначено для студентов, готовящихся стать преподавателями немецкого языка и переводчиками, а также всем, кто интересуется зарубежной литературой.

ББК 20.1

ISBN 5-98704-113-9

© Пронин В.А., 2006
© «Университетская книга», 2006
© Логос, оформление, 2007

Оглавление

От автора	7
ПАМЯТНИКИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	9
«Песнь о Хильдебранде» («Hildebrandslied»)	14
«Песнь о Нибелунгах» («Nibelungenlied»)	15
«Кудруна» («Kudrun»)	26
Рыцарский роман	28
Миннезанг (Minnesang)	36
Бюргерская литература	39
Вернер Садовник (Wernher der Gartenaere)	40
ЛИТЕРАТУРА КРЕСТЬЯНСКОЙ ВОЙНЫ И РЕФОРМАЦИИ	43
Литература о дураках (Narrenliteratur)	47
Немецкие народные книги (Deutsche Volksbücher)	51
Ульрих фон Гуттен (Ulrich von Hutten)	54
XVII ВЕК: КЛАССИЦИЗМ И БАРОККО	61
Мартин Опиц (Martin Opitz)	64
Пауль Флеминг (Paul Fleming)	67
Андреас Грифиус (Andreas Gryphius)	70
Силезская школа поэтов второй половины XVII в.	75
Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен (Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen)	76
Христиан Рейтер (Christian Reuter)	83
XVIII ВЕК: ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ	88
Ранние немецкие просветители	94
«Бременская группа»	96
Христов Мартин Виланд (Christof Martin Wieland)	98
«Буря и натиск» («Sturm und Drang»)	99
Бюргер Готфрид Август (Burger Gottfried August)	101
Готхольд Эфраим Лессинг (Gotthold Ephraim Lessing)	106
Иоганн Вольфганг Гёте (Goethe Johann Wolfgang)	112
Фридрих Шиллер (Friedrich Schiller)	136
XIX ВЕК: РОМАНТИЗМ И ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ; РЕАЛИЗМ И ТРИВИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА	156
Иенский романтизм	161
Фридрих Шлегель (Friedrich Schlegel)	164
Новалис (Novalis)	167
Людвиг Тик (Ludwig Tieck)	171
Гейдельбергские романтики	173
«Волшебный рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn»)	174
Сказки братьев Гримм («Kinder- und Hausmärchen» Jacob and Wilhelm Grimm)	174

Генрих фон Клейст (Heinrich von Kleist)	183
Адельберт фон Шамиссо (Adelbert von Chamisso)	187
Эрнст Теодор Амадей Гофман (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann)	189
ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА 30–40-Х ГОДОВ XIX в.	204
Георг Бюхнер (Georg Büchner)	205
Людвиг Берне (Ludwig Börne)	207
«Молодая Германия» («Junges Deutschland»)	209
Георг Гервег (Georg Herwegh)	212
Фердинанд Фрейлиграт (Ferdinand Freiligrath)	215
Георг Веерт (Georg Weerth)	216
Генрих Гейне (Heinrich Heine)	218
Карл Май (Karl May)	235
Теодор Фонтане (Theodor Fontane)	241
АНТИФАШИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.	246
Герхард Гауптман (Gerhart Hauptman)	249
Экспрессионизм	254
Генрих Манн (Heinrich Mann)	267
Томас Манн (Thomas Mann)	281
Герман Гессе (Herman Hesse)	292
Бертольт Брехт (Bertolt Brecht)	298
Эрих Мария Ремарк (Erich Maria Remarque)	301
Лион Фейхтвангер (Lion Feuchtwanger)	310
Ханс Фаллада (Hans Fallada)	322
Бернгард Келлерман (Bernhard Kellermann)	326
Иоганнес Роберт Бехер (Johannes Robert Becher)	329
Анна Зегерс (Anna Seghers)	334
ПОСЛЕВОЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА ОБЕИХ ГЕРМАНИЙ.....	341
Иоганнес Бобровский (Johannes Bobrowski)	343
Генрих Бёлль (Heinrich Böll)	346
Гюнтер Грасс (Günter Grass)	360
Зигфрид Ленц (Siegfried Lenz)	375
Патрик Зюскинд (Patrick Süskind)	378
Литература для самостоятельной работы	381

ОТ АВТОРА

Изучение иностранного языка неразрывно связано с освоением курса истории литературы стран изучаемого языка. Знание основных этапов литературного процесса, представление о важнейших направлениях развития немецкой литературы, овладение навыками анализа текста классических и наиболее значительных современных произведений немецкоязычных авторов не только способствует совершенствованию общей культуры переводчика, но и содействует более глубокому проникновению в ментальность нации, способствует усвоению культурных традиций немецкого народа, пониманию его истории и современного образа жизни. История немецкой литературы рассматривается во взаимодействии с литературным процессом в европейских странах. Каждый раздел пособия в этой связи начинается с краткой характеристики художественных направлений этой эпохи.

Без основательного знакомства с литературой невозможно осознание того, как происходило формирование языка, какой вклад в создание литературного немецкого языка внесли Мартин Лютер и Иоганн Вольфганг Гёте, писатели-романтики, выдающиеся мастера реалистической прозы.

Чтобы овладеть профессией переводчика, студенту необходимо досконально изучить памятники средневековой немецкой литературы, познакомиться с наиболее значительными созданиями поэтов и прозаиков периода Тридцатилетней войны и эпохи Просвещения, оценить вклад романтиков и реалистов в мировую художественную литературу.

История литературы всегда отражает историю народа. Курс истории немецкой литературы неразрывно связан с наиболее значительными общественными событиями, со становлением немецкой науки и государственности. В учебном пособии нашли свое отражение героический эпос средневековья, немецкие народные книги, сатирически обличавшие католическую церковь накануне Реформации, поэзия барокко и философская трагедия «Фауст», семейная хроника Т. Манна «Будденброки», антифашистская поэзия И. Бехера, эпическая драма Брехта и постмодернистский роман П. Зюскинда «Парфюмер».

В учебное пособие включены вопросы для самостоятельной работы и библиография трудов по немецкой литературе.

Учебное пособие написано на основе ряда научных и научно-популярных публикаций автора, а также опыта чтений лекций по истории немецкой литературы в Литературном институте им. А.М. Горького и зарубежной литературы в Московском государственном университете печати. Автор стремился к тому, чтобы возник диалог с читателем, будь то студент или преподаватель. Все критические замечания читателей будут с благодарностью приняты автором и издательством.

ПАМЯТНИКИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Средние века – длительный период всемирной истории, простирающийся с конца V в. до XV в., соединяющий античность с эпохой Возрождения. Началом средневековой истории условно принято считать 476 г., когда произошло окончательное падение Римской империи в результате многочисленных восстаний рабов и выступлений плебса, а также под натиском варварских племен, вторгшихся с севера на Апеннинский полуостров. Завершением средневековья стал Ренессанс античной культуры, начавшийся в Италии с середины XIV в., в странах Северной Европы и во Франции – с начала XVI в., в Испании и Англии – с конца того же столетия. Средневековье характеризовалось господством христианской религии, аскетизмом, разрушением античных памятников, забвением гуманистических идей во имя религиозной догмы. С конца IV в. христианство становится государственной религией сперва в Риме, а затем и в возникающих варварских государствах, ибо предводители германцев, франков, кельтов вскоре осознали, что идеи монотеизма способствуют возвышению их авторитета среди соплеменников. Усвоив и переработав латынь, они восприняли крещение и догматы церкви.

Французский историк Жак Ле Гофф так характеризует ментальность средневекового человека: «Конечно, и в раннее средневековье непосредственной целью человеческой жизни и борьбы была земная жизнь, земная власть. Однако ценности, во имя которых люди тогда жили и сражались, были ценностями сверхъестественными – Бог, град Божий, рай, вечность, пренебрежение суетным миром и т.д. (характерен пример Иова – человека, сраженного по воле Бога). Культурные, идеологические, экзистенциальные помыслы людей были устремлены к небесам»¹.

Мирскую жизнью пренебрегали во имя вечного блаженства в потустороннем мире. Однако природа человеческая постепенно брала свое, если в раннюю пору средневековья тело презиралось, а плотское начало полагалось смирить и обуздать, то постепенно телесная

¹ Жак Ле Гофф. С небес на землю. М., 1991. С.29.

оболочка священнослужителями признавалась обиталищем одухотворенного существа, а за красотой тела подразумевалась красота души.

Не был забыт и разум. В средние века было сделано немало открытий и изобретений, среди них порох, спирт, конская упряжь, очки, женская и мужская одежда, сохранившая по сию пору основные конструктивные элементы.

Важную роль в изучении свойств металлов сыграла алхимия, увлечение которой пришло в Европу вместе с арабами в начале IX в. Алхимики пытались прибавлением особого вещества, которое они называли философским камнем, обратить неблагородные металлы в благородные. Вместе с тем этот философский камень, называемый также великим эликсиром, магистериеумом, жизненной панацеей, должен был воздействовать на человеческий организм как универсальное лекарство, избавляя человека от всех болезней и возвращая организму молодость. Кто находил философский камень, тот считался адептом. Однако никому из алхимиков в действительности обратить неблагородные металлы в золото не удалось. Но алхимия явилась своего рода предшественницей химической науки.

Всеобщее увлечение астрологией, столь характерное для средневековья, способствовало развитию астрономии. Пытаясь предсказать судьбу человека или наступление социальных бедствий по движению планет, астрологи расположили планеты в 12 частях зодиака, что в дальнейшем помогло составлению небесного глобуса.

В период расцвета средневековья средоточием культуры был замок (Schloß), представлявший собой укрепленное строение, окруженное крепостной стеной и рвом. Наряду с жилыми помещениями в замке имелись башни, откуда можно было следить за приближением неприятеля. В окна было вставлено цветное стекло, пол застилался коврами. Отапливались помещения камином. В замке имелся парадный зал, где происходили церемонии, собрания, пиры, поэтические турниры и судебные тяжбы. В подземелье замка находилась тюрьма.

Феодалный замок с его стенами, башнями и воротами вел свое происхождение от римских военных укреплений и германской усадьбы. Архитектура замка с течением времени претерпела изменения, оборонительный характер сооружения утратился, замок превратился в жилища – дома и дворцы.

Если замок был центром светской жизни, то центром духовной жизни был собор. Христианские храмы сооружаются на исходе первого тысячелетия, господствующий стиль их – романский. Храм имел

исходной точкой базилику, т.е. здание было прямоугольной формы, и разделен на три, пять, иногда более нефов рядами колонн. Центральный неф выделялся своими размерами. Зодчие христианских храмов позаимствовали форму базилики у римлян, использовавших ее при строительстве зданий для судопроизводства или торговли. Соответственно стиль, возникший на основе древнеримской традиции, получил название романского и характеризовался массивностью и простотой форм, сводчатыми и арочными конструкциями, лаконичностью скульптурных украшений. Храмов, а тем более замков романского стиля сохранилось не так уж много. Можно назвать в качестве примеров собор в Бамберге, построенный в 1009–1012 гг., и собор в Вормсе, построенный в 1171–1234 гг. Однако отдельные черты романской архитектуры можно обнаружить и в более поздних сооружениях, решенных в готическом стиле.

Готика как архитектурный стиль первоначально возникла на северо-западе Франции, а затем распространилась по всей западной Европе. Готический стиль характеризуется асимметричными разновеликими объемами здания, имеющего четкую вертикальную направленность. Готике присущи стрельчатые арки и своды, обилие каменной резьбы, витражи. В готическом соборе распор стрельчатого свода главного нефа передается на наружные опорные столбы (контрфорсы) с помощью опорных арок (аркбутанов). Готический стиль применим исключительно к церковной архитектуре, лишь отдельные готические детали и приемы могли использоваться при строительстве дворцов.

К числу наиболее ранних готических сооружений относят капеллу в Сен-Дени, построенную аббатом Сугериусом между 1140 и 1143 г., а далее соборы в Нюрнберге, Лимбурге, Реймсе и Амьене, Мариен-Кирхе в Марбурге, относящиеся к началу XIII в. Сооружение соборов было длительным процессом. В этом плане своеобразный рекорд был поставлен в Кельне, где начали строить собор святого Петра в 1248 г. К 1320 г. был сооружен алтарь, пять нефов и колокольня высотой почти 160 м. Строительство замедлилось, и только к 1400 г. возвели южную башню и южные боковые нефы. Однако в начале XVI в., в связи с Реформацией, начатой Мартином Лютером, католический собор перестали строить вовсе. Лишь в середине XIX в. работы возобновились, а в 1880 г. громада собора в законченном виде предстала перед взорами жителей Кельна. Но при этом стоит обратить внимание на то, что сооружение собора продолжалось более семи столетий,

что менялись архитектурные стили, однако собор сохранил верность готике и на основе чертежей и планов был завершен в том виде, каким он был задуман изначально.

Сам термин «готика» стал употребляться в XVI–XVII вв. для обозначения доренессансного неитальянского стиля. Время внесло коррективы в терминологию и обнаружило привлекательность готического стиля.

Однако собор прихожанами воспринимался в первую очередь не как произведение искусства, а скорее как энциклопедия духовной жизни.

Собор был призван увековечить и прославить Иисуса Христа, Богородицу, апостолов. Житие Спасителя, Мадонны или его учеников становилось основным содержанием собора. Через воплощение их образов строители и скульпторы умели передать всю историю христианской церкви. Готические соборы строились с целью воплотить на земле трансцендентальное бытие. Собор выполнял важнейшую функцию реликвария. Так, в Кельнском соборе хранятся мощи восточных царей-волхвов, пришедших с дарами первыми поклониться младенцу Иисусу. В кафедральном соборе в Валенсии хранится чаша святого Грааля. В церкви святого Николая в Демре (Мире Ликийской) хранятся мощи Николая-чудотворца, служившего епископом в этой же церкви. В дальнейшем эта традиция хоронить в храме священнослужителей утвердится повсеместно.

Каждый собор, обладая своими реликвиями, привлекал местных прихожан и паломников, желающих поклониться святыням.

Помимо этого в соборе хранилась церковная утварь, представляющая собой произведения ювелирного искусства.

В католических храмах отсутствует роспись, но есть витражи с религиозными сюжетами, которые, как правило, воссоздают важнейшие события христианской конфессии.

В соборах стены украшали картины величайших художников, которые могли быть посвящены житию местных святых. Так, например, кельнский художник Стефан Лохнер писал для собора картины на сюжет жития святой Урсулы, местной уроженницы. Примеров можно привести множество, но главное – следует иметь в виду, что большинство картин на религиозные сюжеты, которые сегодня находятся в музейных экспозициях, предназначались для храмов. «Сикстинская мадонна» в Дрезденской галерее потому и называется «Сикстинской», что предназначалась для Сикстинской капеллы.

Готический собор поражает своей каменной пластикой. У стен собора нет свободного пространства, он сплошь покрыт каменной резьбой – декоративной и сюжетной. Внутри собора всегда находят скульптурные изображения святых, иногда относящиеся к различным периодам средневековья.

Крестовую капеллу Кельнского собора украшает распятие, выполненное по заказу епископа Геро (ум. 976 г.), которое считается древнейшим из монументальных распятий в Западной Европе. Христос представлен обычным человеком, принявшим мученическую смерть. В его согбенной фигуре больше страдания, нежели величия. По легенде, трещина, расколовшая голову деревянного распятия, вновь закрылась, после того как епископ Геро приложил к ней просвиру. С тех пор распятие признано чудотворным.

Если рассмотреть в готическом соборе все разнообразные произведения изобразительного искусства, нетрудно обнаружить, что сюжетом почти каждого становится чудо, но чудо суждено пережить только истинно верующему человеку. Об этом афористично сказал крупнейший поэт средневековой Франции Франсуа Вийон в балладе «Поэтическое состязание в Блуа»: «Я сомневаюсь в явном, верю чуду». В сущности, все средневековье жило ожиданием чудес.

На исходе средневековья произошли великие географические открытия и было изобретено книгопечатание, возродились города и были открыты университеты.

Наконец, именно в средние века возникли литературные жанры, существующие и поныне: роман, сонет, баллада, мадригал, канцона и др.

Средневековье в историческом процессе до недавнего времени трактовалось как упадок в искусстве и литературе, – сейчас этот взгляд представляется устаревшим. В средние века словесные и пластические искусства имели свою специфическую особенность – анонимность. В большинстве случаев невозможно назвать автора произведений. Они создавались коллективным народным гением, как правило, на протяжении длительного времени, зачастую в течение нескольких столетий талантом и подвижничеством многих поколений. Другой характерной чертой средневековых литературных памятников явилось наличие так называемых бродячих сюжетов, в силу того что эпические песни распространялись изустно, они получили признание у разных народов, населявших Европу, но каждый народ вносил в рассказы о подвигах героев оригинальные подробности, по-своему истолковывая героический и нравственный идеал.

Ведущим жанром средневековой литературы были эпические поэмы, возникшие на заключительном этапе формирования наций и объединения их в государства под эгидой короля. Средневековая литература любого народа уходит своими корнями в глубокую древность. Мифы и исторические факты, легенды и предания о чудесах и подвигах на протяжении многих поколений постепенно синтезируются в героический эпос, в котором находит свое отражение длительный процесс становления национального самосознания. Эпос формирует знание народа об историческом прошлом, а эпический герой воплощает идеальное представление народа о себе самом.

В эпических сказаниях средневековья очень важную роль всегда играет верный вассал своего сюзерена. Таков герой французской «Песни о Роланде», не пожалевший своей жизни ради служения королю Карлу Великому. Он во главе небольшого отряда франков в Ронсевальском ущелье отражает нападение многотысячного сарацинского войска. Умирая на поле битвы, герой прикрывает телом свои воинские доспехи, ложится лицом к врагам, «чтобы Карл сказал своей дружине славной, что граф Роланд погиб, но победил».

Так же верой и правдой служит своему королю Альфонсу VI Руй Диас де Бивар, прозванный Сидом, – герой испанского народного эпоса «Песнь о Сиде», освободивший Валенсию и другие испанские земли от захвативших их арабских племен.

Идеология феодального общества требовала от вассала безусловного выполнения воли своего сюзерена. Долг Роланда и Сиды состоит в беспрекословном подчинении королю. Однако немецкий героический эпос имеет ряд отличий и специфических черт.

«Песнь о Хильдебранде» («Hildebrandslied»)

Это древнейший памятник немецкой эпической поэзии. Его возникновение относят к VII–VIII вв., рукопись, обнаруженная в Фульде на обложке богословского трактата, датируется IX в. До нас дошел только фрагмент памятника, состоящий из 68 стихов. Однако, несмотря на малый объем текста, ценность его огромна, так как он воссоздает коллизию, характерную для эпического сказания эпохи «переселения народов».

Хильдебранд – прославленный воин раннего средневековья. В предыстории, которая восстанавливается из устных легенд о Дитрихе Бернском, прообразом которого послужил основатель остготского

государства на севере Италии Теодорих Великий, рассказывается о его борьбе с Одоакром, низложившим в 476 г. последнего римского императора. Из исторических источников известно, что Теодорих (Дитрих) отобрал власть у Одоакра, а самого его казнил. В «Песни о Хильдебранде» конфликт интерпретирован иначе: Одоакр изгнал Дитриха из Италии. Вместе с Дитрихом в изгнание отправляется его верный вассал и советник Хильдебранд, оставляя дома жену и малолетнего сына. Они находят пристанище у короля гуннов Атиллы, которому служат тринадцать лет. Затем Дитрих вместе с Хильдебрандом возвращается, чтобы отвоевывать владения Одоакра. Войска готовы двинуться друг на друга. Но, прежде чем начнется сражение, по обычаю, должен произойти поединок между двумя сильнейшими воинами противников. Старому Хильдебранду предстоит сразиться с молодым воином Хадубрандом. О предстоящем поединке и рассказывает сохранившийся фрагмент «Песни о Хильдебранде». Прежде чем скрестить копья, старик спрашивает, какого роду-племени его противник. Из ответа Хадубранда, назвавшего имя отца и поведавшего историю бегства родителя с Дитрихом от гнева Одоакра, Хильдебранд понимает, что перед ним его сын. Когда же отец называет сыну себя, тот ему не верит. Хадубранд не хочет признать в нем отца, он подозревает, что это коварная уловка хитрого гунна. Сын отказывается принять от отца в подарок золотое запястье в знак приязни к нему: «Старый гунн, твои речи лукавы, копьё твоё смертью грозит».

Перед Хильдебрандом встает мучительная дилемма: убить собственного сына или быть убитым своим сыном. Но поединок неизбежен, в противном случае отказавшийся от него будет покрыт позором как трус. Эпическому герою предстоит сражение. Как верный вассал Дитриха, он обязан сражаться за него, даже если врагом становится самый близкий ему человек. В «Песни о Хильдебранде», как и в аналогичных коллизиях, возникающих в эпических сказаниях других народов, вассальное служение своему сюзерену ставится выше родственных связей.

Чем завершается поединок отца с сыном, неизвестно, так как окончание «Песни о Хильдебранде» в сохранившемся фрагменте рукописи отсутствует. Существует гипотеза, что победил в бою отец.

«Песнь о Нибелунгах» («Nibelungenlied»)

Германский героический эпос «Песнь о Нибелунгах» был записан около 1200 года, однако его сюжет восходит к эпохе «великого

переселения народов» и отражает реальное историческое событие: гибель Бургундского царства, разрушенного гуннами в 437 г. Но герои-нибелунги имеют еще более древнее происхождение. В скандинавском памятнике «Старшая Эдда», отразившем архаическую эпоху викингов, фигурируют такие герои, как Сигурд, Гуннар, Хегни, Кудрун. Звучание имен и пережитые ими испытания напоминают главных персонажей «Песни о Нибелунгах»: Зигфрида, Гунтера, Хагена и Кримхильду. Впрочем, у скандинавских и германских героев есть и существенные отличия. В «Эдде» события носят, в основном, мифологический характер, тогда как в «Песни о Нибелунгах», наряду с мифами и легендами, нашли свое отражение история и современность.

В силу того что «Песнь о Нибелунгах» формировалась на протяжении нескольких столетий, ее герои действуют в различных временных измерениях, соединяя в своем сознании дерзновенность доблестных подвигов с соблюдением куртуазного этикета.

«Песнь о Нибелунгах» была открыта в середине XVIII в. и впервые опубликована швейцарским литературоведом И.Я.Бодмером в 1757 г. Издание и последующее изучение памятника было поддержано Иоганном Вольфгангом Гёте, Иоганном Готфридом Гердером и поэтами-романтиками. Германский героический эпос сравнивался ими с «Илиадой» Гомера, его воспринимали как выражение немецкого духа. Начало научному изучению «Песни о Нибелунгах» было положено трудами Карла Лахмана (1816), который интерпретировал памятник не как акт индивидуального творчества, а как результат создания коллективного народного гения.

«Песнь о Нибелунгах» структурно разделена на тридцать девять авентюр (глав). Учитывая устный характер бытования, каждая авентюра обладает большей или меньшей законченностью, но несомненно предполагает необходимость продолжения. В этом смысле можно охарактеризовать генезис «Песни о Нибелунгах» как процесс циклизации отдельных авентюр вокруг наиболее существенных исторических событий и незаурядных подвигов героев, воспеваемых народными певцами – шпильманами.

«Песнь о Нибелунгах» – одно из самых трагедийных созданий мировой литературы. Коварство и козни влекут Нибелунгов к гибели. Но их исчезновение объясняется не только частными причинами, эпос древних германцев отразил завершение эпохи раннего средневековья.

Бедствия Нибелунгов начинаются с гибели Зигфрида – королевича с Нижнего Рейна, сына нидерландского короля Зигмунда и королевы Зиглинды, овладевшего золотом Рейна. Он благороден, храбр, учтив. Долг и честь для него превыше всего. Авторы «Песни о Нибелунгах» подчеркивают его необыкновенную привлекательность и физическую мощь. Само его имя, состоящее из двух частей (Sieg – победа, Fried – мир), – выражает национальное немецкое самосознание в пору средневековых распрей.

Несмотря на свой юный возраст, он побывал во многих странах, стяжав славу отвагою и мощью. Зигфрид наделен могучей волей к жизни, крепкой верой в себя и вместе с тем он живет страстями, которые пробуждаются в нем властью туманных видений и смутных мечтаний.

Пройдя обряд посвящения в рыцари, торжественно отпразднованный вместе с четырьмястами однолетками, Зигфрид решает покинуть отчий дом и отправиться в Вормс, столицу бургундов. К этому нет никакой внешней побудительной причины, но, в соответствии с рыцарской этикой, столь характерной для немецкого средневекового романа, Зигфрид отправляется на поиски приключений, чтобы испытать себя, дабы произошло самоосуществление личности. К тому же отправиться в путь его вынуждает желание вступить в брак с Кримхильдой, молва о красоте которой распространилась по всему свету. В этом стремлении связать свою судьбу с той, которую не видел, проявляется традиционный для куртуазной поэзии мотив «любви издалека», но можно усмотреть в этом и вполне реальные обстоятельства, так как династические браки в средневековье заключались нередко без предваряющих встреч.

Появление знатного чужеземца со свитой вызвало волнение в королевском дворце. Узнает Зигфрида прежде всех Хаген, его будущий убийца. Рассказывая о давних подвигах Зигфрида, Хаген переносит действие из рыцарских времен в далекое прошлое, ибо история завоевания клада Нибелунгов восходит к глубокой архаике и из мифологии перешла в историю.

В контексте «Песни о Нибелунгах» давняя история, о которой прежде не упоминалось, может быть воспринята как своеобразная вставная новелла. Мотив клада, приносящего несчастья его владельцам, более обстоятельно разработан в «Старшей Эдде» и других языческих памятниках скандинавского фольклора. В «Песни о Нибелунгах» борьба с великанами и карликами поэтически переосмыслена в

духе тех подвигов, которые совершает странствующий рыцарь Круглого Стола. Однако кладу Нибелунгов, которым овладел Зигфрид, придан символический, не вполне ясный смысл. Не поддается окончательной расшифровке этимология имени Нибелунги. Если *Nebel* – туман, то можно утверждать, что Нибелунги – правители далекой северной страны. Но нередко исходят из того, что в древнеисландском *nifl* – означало мрак, и тогда Нибелунги – правители подземного мира. Но в «Песни...» Нибелунгами всякий раз называют тех, кому принадлежит таинственное богатство. Овладев кладом, Нибелунгом становится Зигфрид.

В образе Зигфрида прихотливо сочетаются архаические черты героя мифов и сказок с манерами поведения рыцаря-феодала, честолюбивого и задиристого. Обиженный поначалу недостаточно дружеским приемом, он дерзит и грозит королю бургундов, посягая на его жизнь и трон. Вскоре смиряется, вспомнив о цели своего приезда. Характерно, что королевич беспрекословно служит королю Гунтеру, не стыдясь стать его вассалом. В этом сказывается не только желание заполучить в супруги Кримхильду, но и пафос верного служения сюзерену, неизменно присущий средневековому героическому эпосу. Зигфрид яростно сражается с саксами и датчанами, напавшими на бургундов. Отправляясь в бой, он присягает королю на верность и выполняет обещание. В сражении Зигфрид побеждает короля датчан, берет его в плен и делает своим вассалом. Однако победа в битве с датчанами еще не дает ему права женитьбы на сестре короля бургундов, но от нее он уже слышит приветливое слово благодарности.

Главным же подвигом Зигфрида становится добывание жены для своего короля. Гунтер – бургундский король, сын умершего короля Данкрата и королевы Уты, старший брат своих соправителей Гернота и Гизельхера, а также сестры Кримхильды. Имел обширные владения на среднем Рейне, подчинил своему влиянию многих вассалов. В начале «Песни о Нибелунгах» он представлен могущественным властелином, великодушным и мудрым королем, который печется о благе своих сородичей и подданных. Однако выпавшие на его долю испытания постепенно снижают идеализированный образ правителя бургундов. Первая часть германского героического эпоса строится на том, что в различных жизненных коллизиях бургундского короля подменяет прибывший с нижнего Рейна Нибелунг Зигфрид.

Завязкой всех последующих драматических событий становится сватовство Гунтера к Брюнхильде. Свойственная эпосу симметрия

проявляется в том, что Гунтер повторяет действия Зигфрида, влюбившись понаслышке в диковинную красавицу Брюнхильду. Повторяется не только психологическая коллизия, но и сами движения и жесты, которые имитируют поступки Зигфрида, надевшего плащ-невидимку.

Сказители подробно характеризуют все те воинские состязания, в которых Брюнхильда была непобедима. Витязь, пожелавший взять в жены Брюнхильду, обязан победить ее в трех сражениях: бросить камень, догнать его прыжком и поразить противника копьем. Победенных Брюнхильда приказывала казнить. Поединок Брюнхильды с Гунтером, а на самом деле с Зигфридом, прикрывшимся плащом-невидимкой, изобилует гиперболами, подчеркивающими неукротимую мощь королевы-девственницы.

В жизнеописании Зигфрида снова возникает экскурс в архаику, так как эпический герой в этих эпизодах превращается в героя волшебных сказок (мотив плаща-невидимки, фантастические гиперболы в описании воинского искусства).

Зигфриду принадлежит важнейшая роль в сватовстве Гунтера к Брюнхильде. Он не только помогает ему одолеть в поединке могучую богатыршу, но и собирает дружину из тысячи Нибелунгов, которые должны сопровождать жениха с невестой, возвращающихся в Вормс. Державный бургундский правитель посылает Зигфрида в стольный град с благой вестью о том, что он совладал с девой-воительницей, дабы родичи подготовили им торжественную встречу. Это вызывает сердечную радость Кримхильды, которая надеется на то, что посланник теперь может рассчитывать на брак с нею.

Однако главное еще впереди. Строптивая Брюнхильда не подчиняется Гунтеру на брачном ложе. Зигфрид хитростью помогает своему сюзерену овладеть невестой. Надев плащ-невидимку, он победил Брюнхильду в нешуточной схватке. Сняв с нее пояс и перстень, он вручил ее нетронутой Гунтеру, а сам невидимый удалился в спальню к Кримхильде, которой и передал брачные трофеи. Случившееся становится причиной последующей трагедии.

Отважный сын Зигмунда отправляется с молодой женой в чужедальний край в Ксантен к родителям, отказавшись от надела, который готовы были ей выделить братья-короли. В отчем граде он коронуется и занимает трон.

На десятый год супружества Кримхильда родила Зигфриду наследника, которого в честь ее старшего брата нарекли Гунтером.

Через десять лет разлуки Зигфрид и Кримхильда получают приглашение от Гунтера и Брюнхильды посетить Вормс. Нибелунги отправляются в гости, не ведая, какая беда их ждет там.

Ссора двух королев обернулась бедой для Зигфрида. Услышав от Кримхильды, что Зигфрид познал ее прежде законного супруга, Брюнхильда хочет погубить отважного Нибелунга. Выведав у Кримхильды, что Зигфрид, искупавшись в крови дракона, стал неуязвим для стрел, верный вассал Хаген понял, что у героя есть своя «ахиллесова пята»: упавший лист липы прикрыл тело меж лопаток, это-то и представляет опасность для храброго витязя. Доверчивая Кримхильда нашла на одежду мужа условный знак, чтобы Хаген в сражениях прикрывал это место шитом. Изменник Хаген убивает Зигфрида на охоте, метнув в безоружного героя, наклонившегося над ручьем, копьё, целясь меж лопаток. Удар оказался смертельным.

Зигфрид по своему происхождению – сказочный герой. Перенесенный на реальную почву в конкретное историческое время, с присущими этому периоду феодальными убеждениями, он гибнет, так как идеальные свойства его натуры, генетически заложенные в сказочном архаическом мире, приходят в противоречие с новыми историческими закономерностями эпохи, отвергающей честь и благородство, попирающей достоинство того, кто воспринимает реальность как столкновение мирового зла с природной человеческой добротой.

Со смертью Зигфрида внимание повествователей сосредоточено на судьбе его вдовы.

Главная героиня «Песни о Нибелунгах» – Кримхильда, ее судьба придает целостность эпическому сказанию. Образ Кримхильды претерпевает по мере развития событий существенную эволюцию.

Создавая образ Кримхильды, безымянные творцы фольклора и вслед за ними тот неизвестный автор, которому принадлежит запись сказаний, пользуются оригинальными стилевыми приемами. Они не индивидуализируют облик юной красавицы, но всегда говорят о ее красоте в превосходной степени, выделяя ее среди соперниц. Но красота Кримхильды приводит к трагическим последствиям, об этом говорится загодя, когда еще ничто не предвещает беды. Авторы готовятся к трагедии исподволь, что создает в рассказе о Кримхильде ощущение тревоги, непрочности ее счастья, ожидание беды. Такими средствами авторы концентрируют внимание на снах героини, которая живет предощущением счастья, что, однако, оказывается неосуществимым по вине ее самых близких людей.

Когда в столицу бургундского королевства приезжает Зигфрид, его с первого взгляда полюбила Кримхильда, тем более что и Зигфрид был наслышан о красоте бургундской принцессы. Первоначально все их поступки носят нормативный характер и основываются на совпадении желаемого и действительного.

Год томился Зигфрид по Кримхильде, еще не видя ее. Лицезреть возлюбленную ему довелось после разгрома саксов и датчан. Увидеть ее было для него самой большой наградой за победу. Права пойти с Кримхильдой к венцу Зигфрид добился, завоевав для Гунтера Брюнхильду.

Кримхильда для Зигфрида – прекрасная дама, которой он служит в соответствии с куртуазным этикетом, а когда все испытания выдержаны, он получает в награду ту, которой он поклонялся. Выйдя замуж за Зигфрида, Кримхильда предстает в ином качестве: она послушная верная супруга, рассудительная и добродетельная мать наследника. Поведение Кримхильды полностью соответствует идеалу жены и королевы, но внутренний мир героини до поры до времени замкнут.

Ее гордый независимый характер впервые обнаруживается в споре с Брюнхильдой, которая заманила их в Вормс.

Несмотря на прошествование десяти с лишним лет, Кримхильда по-прежнему пленяет всех красотой. Не постареет она и в дальнейшем, ибо эпические героини облик свой не меняют, а следовательно, не старятся. Но в поведении Кримхильды неожиданно проявляется качество вполне конкретное, реальное, присущее отнюдь не идеальным натурам. Оказывается, супруга Зигфрида тщеславна, и она первой задирает свою золовку Брюнхильду. Спор о том, чей супруг более могущественный властелин, приводит к страшным последствиям.

Из вздорного повода разрастается грандиозная ссора, вина за которую, несомненно, лежит на Кримхильде. Однако слушатель или читатель вскоре принимает ее сторону, так как супруга Зигфрида становится его вдовой. Трагическая вина Кримхильды не в том, что она затеяла ссору, а в том, что она невольно выдала убийце своего мужа его уязвимое место. Все последующие десятилетия она будет нести чувство вины, от которого, как ей кажется, ее освободит только месть.

Кримхильда величава в своей скорби по Зигфриду. В этот момент происходит раздвоение образа. Внешне она покорна судьбе и своим братьям. Она остается доживать свой век у них в Вормсе, не порывая кровных уз. Внутренне она сжигается одной страстью, стремясь во что бы то ни стало отомстить своим сородичам за смерть супруга. Лишив-

шись мужа, она лишается и клада Нибелунгов, что становится еще одной побудительной причиной мести. Оскорблением памяти Зигфрида является и то, что убийца присвоил его доспехи. Если ссора с Брюнхильдой была результатом чрезмерной гордыни Кримхильды, то, замышляя месть Хагену и Гунтеру, она поступает как глубоко оскорбленная женщина. Сказители не оправдывают Кримхильду, но разносторонне мотивируют ее поведение.

Сватовство Этцеля, а затем брак с королем гуннов Кримхильда использует исключительно для осуществления своих кровавых планов. Композиционная структура «Песни о Нибелунгах» симметрична, а персонажи повторяют поступки друг друга. Так, Кримхильда уговаривает Этцеля, как прежде Брюнхильда упросила Гунтера, звать в гости своих сородичей, чтоб учинить над ними расправу.

С момента появления бургундов в столице гуннов Кримхильда отбрасывает всякое притворство, встречая Хагена, да и собственных братьев, как заклятых врагов. Она убеждена, что теперь убийца Зигфрида в ее руках, и он откроет ей, где спрятано золото Рейна. По вине Кримхильды в сражениях хозяев и гостей погибли тысячи людей. Но ничья смерть, даже гибель собственного сына, не печалит Кримхильду. Она не может успокоиться до тех пор, пока Хаген и Гунтер не станут ее пленниками. Идея христианского всепрощения органически чужда ей. Объясняется это, по-видимому, тем, что сюжет «Песни о Нибелунгах» складывался в языческие времена. В окончательно оформившемся и записанном варианте авторы немецкого героического эпоса на примере судьбы Кримхильды показывают, сколь губительной оказывается одержимость мстостью для самой мстительницы, которая в заключительной тридцать девятой авантюре превращается в зловещую фурию: она приказывает отрубить голову брату. Держа в руках голову того, кому служил Хаген, она требует открыть ей тайну клада Нибелунгов. Но если в прошлом Хагену удалось выведать у нее тайну Зигфрида, то теперь она не может заставить Хагена сказать ей, где же наследие Зигфрида. Осознав свое моральное поражение, Кримхильда берет в руки меч Зигфрида и отсекает голову его убийце. Мсть свершилась, но какой ценой?..

Хаген – главный злодей «Песни о Нибелунгах». На его счету два страшных преступления: убийство мужа Кримхильды – Зигфрида и убийство малолетнего сына Кримхильды от второго брака с Этцелем – Ортлиба. Хаген выступает в повествовании как антипод главной героини. В сражениях с датчанами и саксами, а также в ходе кровавой

распри с гуннами от его меча погибли сотни его врагов. Хаген – самый сильный, бесстрашный и преданный вассал Гунтера. Однако он не только храбр, но и по-своему мудр. В образе владельца Тронье, как его часто именуют в повествовании, сконцентрированы политические и идеологические представления германских феодалов.

Хаген – роковой герой, ибо он единственный, кто провидит будущее. Сознывая неотвратимость фатума, он принимает на себя миссию вершителя судеб Нибелунгов. Авторы наделяют его неким универсальным знанием, ему, как никому другому, памятно прошлое и открыто будущее. Внутренний драматизм образа проистекает из того, что Хаген выступает одновременно как прорицатель грядущего и его творец.

Почему Хаген убивает Зигфрида? Объяснить преступление тем, что он, будучи вассалом Брюнхильды, выполняет ее волю, явно недостаточно, тем более что он и не получает такого приказа, а скорее лишь угадывает желание своей госпожи. Инициатива исходит от самого Хагена, который уговаривает пойти на подлость Гунтера. Он мстит Зигфриду за прежние мелкие обиды, но не ограничивается одним лишь убийством Зигфрида. По его предложению в Вормс привозят клад Нибелунгов, который он отбирает у Кримхильды. Тем самым он, отнявший у нее мужа, стремится истребить память о нем. Однако новая обида вопиет о мести. Он один выступает против второго замужества Кримхильды, потому что ясно понимает: брак с королем гуннов позволит вдове Зигфрида отомстить ему и Гунтеру за злодейство.

Хаген предстает в трагическом ореоле, когда идет сам и ведет за собой бургундов навстречу гибели. Ему не удалось отговорить Гунтера от поездки к сестре, но зато он заставил снарядиться бургундов, едущих в гости, как на битву. Он не сомневается, что предстоит сеча великая. Сам он в молодости служил гуннам и знает, сколь они сильны в бою. По мере приближения к королевству гуннов неотвратимость побоища становится для Хагена, но не для других бургундов, все более очевидной. Исполнена иносказательного смысла переправа через Дунай: в фольклоре река разграничивает миры – свой и чужой. Вещая дунайская дева Зиглинда – тезка матери Зигфрида – сулит Нибелунгам гибель. Предсказание Хаген воспринимает как неизбежность, сам же начинает действовать сообразно ему: убил перевозчика, разнес в щепки челн. Смысл его поступков ясен – обратной дороги бургундам не будет. Хаген понял это окончательно и с достоинством приемлет кару за содеянное прежде.

Почему Хаген умертвил ребенка Кримхильды и Этцеля? Бессмысленный с точки зрения общечеловеческого гуманизма поступок объясняется тем, что, поняв неизбежность сражения с гуннами, он тем самым объявил войну королю Этцелю.

В батальных эпизодах Хаген всегда на первом плане, авторы не устают перечислять всех, кому снес он головы. Это неудивительно, война – стихия Хагена, его существование в мирное время тускло и блекло, он отходит на задний план. В поединках раскрывается суть природы эпического героя, – преданного своему королю и сотоварищам, неукротимого в ярости к врагам. В средневековом героическом эпосе возникает специфический образ, целиком раскрывающийся как зачинщик и участник феодальных распрей.

У всех героев, возможно, существовали реальные исторические прототипы, однако с течением времени связи эпических героев с историческими были утрачены.

Этцель – единственный персонаж «Песни о Нибелунгах», имеющий конкретный исторический прототип, которым является вождь гуннов Атилла (V в.). В германском эпосе он изображен могущественным предводителем кочевых племен, подчинившим своему влиянию ряд европейских территорий. Столицей гуннов представлен крупный город в Венгрии на Дунае, что примерно соответствует местонахождению лагеря гуннов. Этцель и подвластные ему племена, в основном, – язычники. Овдовев, Этцель засылает сватов к Кримхильде, которая после смерти Зигфрида живет одна в Вормсе тринадцать лет. Этцель опасается, что его браку с Кримхильдой помешает то обстоятельство, что он язычник. В германском эпосе отразились реальные отношения, характерные для постепенного перехода от язычества к христианству, когда различие религиозных представлений не было препятствием брачных отношений.

Вдова Зигфрида позволяет своим братьям уговорить ее выйти замуж вторично.

Образ Этцеля интерпретируется с момента его появления в самой середине эпического сказания в традициях рыцарской куртуазии: он готов соединить свою судьбу с Кримхильдой, доверяясь лишь молве о ее красоте и знатности.

Однако сказители о счастливой жизни Этцеля с Кримхильдой много не распространяются, спеша перейти к главному: мести Кримхильды бургундам. Этцель доверчиво выслушивает просьбу супруги пригласить в гости сородичей. Он готов принять братьев Кримхильды со

всей подобающей пышностью и посылает с приглашением на Рейн двух шпильманов. Этцель по-прежнему выступает как гостеприимный могущественный государь, поддерживающий дружеские отношения с другими королями. Оказывая гостям честь, могущественный властелин встает с трона и учтиво приветствует трех рейнских королей и их свиту. Тут же хозяин потчует всех хмельной влагой и яствами.

Этцель наутро удивлен тем, что гости не снимают с себя боевых доспехов. Благородный Этцель обеспокоен, не нанес ли кто оскорбление гостям? Хаген его уверяет, что таков обычай их страны, Этцель верит обманщику, не подозревая о том, что гости готовы к сражению. Когда потешный бой превращается в нешуточный и погибает первый гунн от копья бургунда Фолькера, Этцель и в этот момент взывает к примирению. Только убийство его сына Хагеном открывает Этцелю глаза на происходящее. После случившегося король гуннов отказывается идти с Гунтером на мировую.

«Песнь о Нибелунгах» – это рассказ о превратностях человеческих судеб, о братоубийственных войнах, раздиравших феодальный мир. Этцель – самый могущественный правитель раннего средневековья, в народном сознании память о нем сохранялась на протяжении нескольких столетий. Но образ предводителя гуннов трансформировался. Перенесенный в иную историческую реальность – зрелое средневековье, – он обрел черты идеального правителя, поплатившегося за свое благородство и доверчивость, ставшего жертвой тех, кого он почитал за самых близких людей.

Битва гуннов с бургундами в народном сознании становится первопричиной гибели гуннской государственности, изначально непрочной, так как она представляла собой конгломерат кочевых племен. Однако историческое сознание народа игнорирует причины объективные, предпочитая отождествлять мировые катаклизмы с семейными распрями, моделируя государственность по образу и подобию семейных родственных связей и конфликтов.

Основной пафос средневековых эпических сказаний, будь то «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде» или «Слово о полку Игореве», – призыв к консолидации нации, сплочению вокруг сильной центральной власти. В «Песни о Нибелунгах» эта идея не выражена столь явно и определенно. В германском эпосе последовательно проводится мысль о том, к каким губительным последствиям приводит борьба за власть, какие катастрофы влечет за собой братоубийственная рознь, сколь опасны раздоры внутри одного семейного клана и государства.

В этом нельзя не увидеть прогноз на будущее и предупреждение, каким роковым может стать спор о том, кому главенствовать во дворце и церкви, в городе и мире. Однако предостережение из недр отдаленного прошлого не было услышано, понадобилось много новых уроков истории, чтобы убедить сегодняшних современников в нравственной и политической прозорливости безымянных творцов германского героического эпоса.

«Кудруна» («Kudrun»)

«Кудруна» (первая треть XIII в., публ. 1820) – немецкая эпическая поэма. Дошла в единственной рукописи – «Амбразской книге героев» («Ambraser Heldenbuch»), созданной в 1505–1515 гг. в замке Амбраз близ Инсбрука таможенным писцом Гансом Ридом по заказу императора Максимилиана I. Переписана с недошедшей до нас рукописи рубежа XIII – XIV вв. «Кудруна» представляет собой семейное предание о нескольких поколениях правителей Ирландии. Сюжет поэмы опирается на многочисленные эпические и фольклорные общегерманские источники. Поэма состоит из 32 аэвентюр различного объема. Строфа состоит из четырех длинных стихов, рифмующихся попарно и разделенных цезурой на два полустишия (кюренбергова строфа).

Кудруна (Kudrun, встречается северная форма Gudrun и древняя верхненемецкая форма – Gundrun) – главная героиня одноименной средневековой поэмы, дочь датского короля Хетеля и Хильды. Имя значаще: Gund – битва, run от rune – тайна, заклиятие. Форма имени – наиболее распространенная, свидетельствует об австро-баварском происхождении поэмы. Образ Кудруны несет в себе нравственный смысл всего памятника германского средневековья – прославление женской добродетели, превосходство внутренне свободной личности над теми, кто угнетает и унижает ее. Дочь Хетеля и Хильды всех затмевает красотой, как в свое время к матери, так и к ней сватаются (мотив сватовства, добывания жены главенствует в поэме) многие достойные королевичи. Но Хетель ведет себя сурово, не желая выдавать дочь замуж.

К прекрасной Кудруне поочередно сватаются трое женихов. Нормандский королевич Хартмут был отвергнут Хетелем и Хильдой из-за того, что его отец издавна был вассалом Хагена, деда Кудруны. Надеялся заполучить в жены Кудруну и король соседней Зеландии Хервиг, но и его постигла та же участь. Не увенчалось успехом и сва-

товство мавританского королевича Зигфрида, так как и он не ровня царственной Кудруне. Но женихи не смирились, и каждый на свой лад пытается покорить Кудруну.

Отважный пылкий Хервиг, возмущенный отказом, пошел войной на короля датчан. В героически-рыцарскую эпоху влюбленный отвагой покорял даму сердца. Стоило Кудруне увидеть, как храбро сражается зеландец Хервиг, она восхитилась им и упросила отца вложить мечи в ножны. Этика эпохи прекрасно выражена в словах Кудруны, обращенных к Хервигу, которого она считает не столь знатным, как она сама. И тем не менее:

Сказала дева: «Можно ль героем пренебречь,
Что верно служит даме и с честью носит меч?
Поверьте, вашей страстью я не пренебрегаю
И так люблю сердечно, как вас не полюбит другая».
(*Авент. XII, 652, пер. Р.В. Френкель*)

Раздор кончился миром, пора было подумать о свадьбе, но счастью Кудруны и Хервига вредят соперники. Любовь Кудруны и Хервига подвергается серьезным испытаниям. Достаточно сказать, что их разлука продолжается тринадцать лет. Зигфрид пошел войной на Хервига. Сперва им сопутствовал успех, но Хервиг, поддержанный отцом невесты, изгнал захватчиков со своей земли.

Коварнее всех поступил норманнский королевич Хартмут. Воспользовавшись военной смутой, он похитил невесту Хервига. Ведомые им норманны разрушили город, забрали в плен прекраснейших из женщин. Битва за Кудруну произошла на острове Вюльпензанд, где томилась в неволе прекрасная пленница. В сражении отец Хартмута Людвиг убил Хетеля. Кудруна могла теперь надеяться только на Хервига, он же обязан спасти и защищать Кудруну.

Хартмут и его мать королева Герлинда вначале пытаются лаской и вниманием заставить Кудруну забыть своего суженого. Кудруна отвергает любовь своего похитителя, а он воспринимает это как оскорбление. Испытания Кудруны превращаются в настоящую пытку, с королевской дочерью Герлинда обращается как с прислужницей, заставляя ее делать самую черную работу. Однако Кудруну страшат не голод и холод, которые ей теперь приходится терпеть, а бесчестье. Главным становится восстановление чести героини. По прошествии некоторого времени Хервиг собрал новое войско из юных рыцарей и отправился на выручку своей невесты.

В поэме «Кудруна» сильны религиозные мотивы. Бог посылает героине счастье и несчастье; беды и радости по воле Бога прихотливо соединяются в человеческом существовании. Вера в Бога и справедливость принесут спасение героям поэмы, какие бы тяготы им не пришлось вынести. Благоую весть о приближающемся войске Хервига приносит ангел, его слова успокаивают Кудруну и вселяют новую надежду. Кудруну выручают из беды ее младший брат Ортвин и Хервиг, хотя она и не сразу признает своего возлюбленного. Происходит узнавание героями друг друга: в «Кудруне» традиционный мотив имеет смысл не столько событийный, сколько психологический.

Борьба за освобождение Кудруны и ее подруг превращается в грандиозное побоище, в битвах погибают ее враги: злобная Герлинда и Людвиг, убивший отца Кудруны. Героический эпос всегда облагораживает причины сражений, в средневековой немецкой поэме происходит борьба за прекрасную Кудруну, являющую собой олицетворение красоты, любви и милосердия.

Освобожденная от невзгод и мучений Кудруна проявляет великодушие, прощая Хартмута. Этим Кудруна принципиально отличается от другой героини немецкого героического эпоса – Кримхильды, которой движет мстительное чувство к своим родичам Нибелунгам. Тема мести, центральная в «Песни о Нибелунгах», звучит в поэме лишь до момента поражения врагов героини, позже она полностью переосмысляется. Ненависть и месть уступают место милосердию и любви. В финале повествования, желая прекратить навсегда вражду норманнов, зеландцев и датчан, Кудруна повелевает заключить браки вчерашним врагам. Свадьбой Кудруны с Хервигом заканчивается поэма, утверждающая право человека на любовь и счастье, какой бы дорогой ценой оно ему не досталось.

Рыцарский роман

На смену героическому эпосу в начале XIII в. приходит рыцарский роман, который является результатом индивидуального авторского творчества. Вследствие этого в тексте рыцарского романа чрезвычайно велика роль повествователя, который полемизирует с другими сочинителями рыцарских романов, комментирует происходящее, дает оценку своим персонажам. В рыцарском романе речь идет о приключениях отважного героя, который сражается не с чужеземной ратью, а со всякого рода злокозненными волшебниками, мрачными чароде-

ями, коварными похитителями красавиц. Рыцарь во время своих скитаний совершает подвиги, но не во имя короля, а чтобы завоевать сердце прекрасной дамы. В рыцарских романах, как правило, основной мотив любовный. Таков роман Готфрида Страсбургского (Gottfried, жил около 1200 г. в Страсбурге) «Тристан и Изольда». Сказание о любви рыцаря Тристана к невесте, а затем супруге короля Марка, принадлежит к бродячим сюжетам, к нему обращались многие авторы во Франции. В Германии самый известный вариант принадлежит Готфриду. Тристан – племянник короля Марка, он рано осиротел, само имя Тристан (triste – печальный) – символично. Много грустного подстерегает его на жизненном пути. Тристан – отважный воин, искусный музыкант, его пение, учтивость, внимание и обаяние покоряет сердца. Он полюбил белокурую кельтскую красавицу Изольду, предназначенную в жены королю. Она ответила на его чувства. Согласно легенде автор снимает вину с молодых людей, так как страсть возникла после того, как они по ошибке выпили волшебный напиток. В дальнейшем весь сюжет становится прославлением земной чувственной любви. Тристану и Изольде удается обмануть ревность короля и козни придворных, они по-настоящему счастливы, когда им удалось скрыться в гроте любви, высеченном в давние времена великанами в скалах. Готфрид заставляет читателей любоваться великолепием природы, изысканностью архитектуры, а главное – силою страсти героев. Роман остался незавершенным.

В немецких рыцарских романах видное место занимает религиозная проблематика. Таковы произведения Вольфрама и Гартмана.

Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach, ок. 1170–1220), крупнейший поэт немецкого средневековья, автор незаконченного романа «Виллехальм» (ок. 1198–1210), множества лирических произведений, монументального романа «Парцифаль» («Parzival», ок. 1200–1210), насчитывающего 28 840 стихов. Сюжет «Парцифалья» заимствован из одноименного рыцарского романа Кретьена де Труа («Персеваль, или Повесть о Граале», незаверш., ок. 1181–1191), относится к так называемым романам артуровского, или бретонского, цикла. Вольфрам фон Эшенбах внес немало изменений и дополнений в кретьеновский сюжет.

Гамурет – отец Парцифалья. Гамурет, охваченный рыцарским рвением, устремляется странствовать в дальние края, дабы громить рати врагов и тем стяжать славу. Вместе с двадцатью вассалами-оруженосцами, игнорируя уговоры брата и плач матери, он двинулся в поход.

Путь его лежал на восток. В устремленности героя Вольфрама на восток отразились события крестовых походов. Гамурет оказывает помощь багдадскому властелину Баруку (его имя заимствовано Вольфрамом из Библии и означает «благословенный»), который вел войну с вавилонскими правителями. Барук одерживает победу с помощью Гамурета. Багдадский властелин повелел рыцарю из Анжу сменить фамильный герб и на новом щите изобразить якорь как символ скитаний. Гамурет уплыл далеко, много сражался, неизменно одерживая победы в Персии, Сирии и Марокко. Затем он бросил свой якорь в чудесной (вымышленной) стране Зазаманке. Здесь также ведутся войны, и королева Зазаманки взывает о помощи. Рыцарский долг повелевает Гамурету спасти королеву и ее народ от происков коварных халифов. Белакана, чернокожая правительница Зазаманки, с первого взгляда полюбила своего избавителя, и он не остался равнодушен к чарам венценосной дамы (куртуазные законы действуют в любом географическом и религиозном пространстве). Но счастье их длилось недолго, ибо душа Гамурета вновь охвачена влечением к странствиям и подвигам. Оставив Белакану в тоске и печали, Гамурет покинул Зазаманку, отправившись вновь в поход, на этот раз в город Конвалуа.

Географические представления Вольфрама весьма условны. Он называет правительницу Конвалуа испанской королевой, а между тем город с похожим названием находился на севере Франции. Имя новой прекрасной дамы, которой служит Гамурет, — Херцлойда, что означает «тоскующая сердцем». Херцлойда должна была выбрать себе супруга, и с этой целью был объявлен рыцарский турнир, в котором наградой победителю была сама королева. Отважный Гамурет побеждает всех соперников. В сердце героя еще была жива его любовь к зазаманской королеве Белакане, но страсть к Херцлойде вытесняет былую привязанность. Увы, и обвенчавшись с испанской королевой, он не может долгое время оставаться на одном месте, Гамурет не может без ристалищ. Воспользовавшись свободой, которую ему предоставила великодушная Херцлойда, он опять отправился воевать. От смертельных ран героя спасает рубашка, в которой он был с Херцлойдой на супружеском ложе. Но Гамурет не всегда сохранял верность покинутой супруге и за это был сурово наказан: рубашка ему не помогла. Вскоре Херцлойда узнает, что ее супруг погиб. Сын Гамурета и Херцлойды Парцифаль родился, когда его отца уже не было в живых.

Неистовая страсть Гамурета к скитаниям и сражениям иногда производит трагикомическое впечатление, к чему, по-видимому, автор

вовсе не стремился. Вольфрам фон Эшенбах пытался в этом образе показать идеального рыцаря-воина, прибегая для этого к гиперболам и нагромождениям невероятных событий. Гамурет – персонаж весьма условный, типичный рыцарь артуровской эпохи, для которого главное – это рыцарские испытания и служение прекрасной даме. Его следует воспринимать и как сказочного героя, непобедимого в сражениях, неотразимого в глазах прекрасных женщин, с невероятной быстротой путешествующего по всему свету.

Парцифаль (Parzival, от фр. *perce val*, что означает «пронизывающий донизу») – самый загадочный герой немецкого рыцарского романа. Сын Гамурета и Херцлойдды поначалу не ведает о рыцарском долге (он даже не знаком с самим словом «рыцарь»). Потеряв мужа-рыцаря, Херцлойда боится и за сына. Мать вместе с Парцифалем и слугами покидает дворец и поселяется в лесу. Херцлойда надеется, что, живя среди девственной природы, юноша не узнает, в чем предназначение рыцаря. Парцифаль вырастает таким простаком, до поры до времени он чужд и религиозности, у него нет представления о Боге.

Парцифаль – это герой первого немецкого воспитательного романа (традиционный рыцарский роман не показывает становление героя, не дает его биографии, ибо рыцарь в нем обычно не претерпевает никакой эволюции). Вольфрам стремится показать, как «естественный» человек, выросший на лоне природы, постигает свое божественное предназначение, которое автору видится в рыцарском служении добру, справедливости и божественной благодати. Парцифаль ничего не знает о своем отце, но интуитивно хочет стать таким же, как он. Парцифаль вырос могучим рыцарем, отважным и благородным. Воинская доблесть сочетается в нем с чистотой, наивностью и невинностью.

Однажды в лесу юноша увидел рыцарей, проскакавших мимо него. Кто они? Матери пришлось объяснить, кто такие рыцари. Херцлойда называет рыцарей верными слугами Господа Бога, которые, выполняя его волю на земле, служат добру и свету. У Парцифала возникает непреодолимое желание стать рыцарем. Напрасно мать отговаривает его, он торопится ко двору короля Артура, чтобы занять достойное место среди рыцарей Круглого Стола. Тогда мать прибегает к последней хитрости. Херцлойда велит надеть на него шутовскую хламиду, а вместо боевого коня оседлать старую клячу, думая, что комический облик вызовет насмешки и, обиженный, он вернется домой. Не тут-то было. Могучий Парцифаль умеет постоять за себя, а вскоре он усвоит и куртуазные манеры. Поразив достойного рыцаря Итера, он

овладел его доспехами, стяжал громкую славу, вместе с тем испытал чувство вины за убийство благородного воина.

Вскоре он встретил старого бывалого рыцаря по имени Гурнеманц, который преподавал ему основы достойного поведения. Старик внушил юноше, что он должен оставаться всегда добросердечным, скромным, разумным, стремиться быть привлекательным и хранить верность прекрасной даме. Главный же совет заключался в том, что следует во всем соблюдать меру и не проявлять излишнего любопытства, ибо рыцарь не задает праздных вопросов. Парцифаль как истинный герой разгромил целое полчище врагов королевы Кондвирамур (имя означает «Созданная для любви») и женился на ней.

По мысли Вольфрама, в человеческой судьбе удачи чередуются с суровыми испытаниями. Герой еще не осознал свое главное предназначение: обрести чашу святого Грааля как символ благодати, связующий мир земной и небесный. Символику чаши святого Грааля нельзя расшифровать однозначно. Этот образ встречался в легендах средневековья и первоначально означал сосуд, возможно, использованный на Тайной Вечере, в который позже была собрана кровь распятого Иисуса Христа. Вольфрам трактует святой Грааль несколько иначе: это драгоценный камень, который насыщает приблизившегося к нему рыцаря духовно и физически. Во всяком случае, у Вольфрама Грааль — материализовавшаяся христианская святыня, которую предстоит отыскать. Отважный рыцарь во время своих странствий проник в таинственный прекрасный замок Мунсальвеш. На ложе истекал кровью король Анфортас, возле него стоял оруженосец с копьем, с которого капала кровь. Парцифаль поражен увиденным, но, помня, что рыцарю не подобает задавать вопросов, он промолчал, а видение исчезло из замка. Он упустил из-за излишней скромности, трактуемой как слепое следование законам куртуазного вежества, возможность исцелить короля и принести в мир радость спасения от недугов и страданий. Теперь Парцифалю предстоит вновь отыскать путь в таинственный замок, чудом возникший на пути героя. Чтобы овладеть в дальнейшем чашей святого Грааля и спасти истекающего кровью короля Анфортаса, ему надо пройти немало испытаний, пережить чужое горе и страдание как свое собственное, и только тогда радость озарит жизнь доблестного прославленного рыцаря и очистит его от всех совершенных по неведению грехов.

Слава об отважном сыне Гамурета и Херцлоиды распространилась по всему свету. Сам король Артур готов предоставить ему почетное

место среди рыцарей Круглого Стола. Но происходят несколько недоразумений: посланные королем навстречу ему рыцари не узнают с первого взгляда прославленного Парцифалья, и встречи перерастают в стычки. Побеждает в них, разумеется, Парцифаль. Король Артур и королева Гиневра с почестями принимают отважного рыцаря, но он не задерживается в гостях и вновь отправляется в странствия. Парцифаль переживает религиозный кризис: судьбы человеческие столь плачевны, что ему кажется, будто Бог оставил людей своими милостями. Он отказывается служить Богу, отныне герой Эшенбаха будет верить только в Любовь, хранящую человека от гибели. Вольфрам исподволь будет в ходе скитаний и испытаний подводить своего героя к заветной мысли: Бог и Любовь – синонимы, одно не может существовать без другого.

Парцифаль становится свидетелем и соучастником многих человеческих драм. Так, в самом начале своего пути он, веселый и беспечный, поцеловал герцогиню Ешуту, да при этом еще снял с ее руки кольцо. Мог ли он предположить, что невинная шутка юноши обернется трагедией? Герцог Орилус де Лаландер («Гордец из долины») в соответствии с рыцарским кодексом чести обвинит супругу в неверности, подвергнет ее оскорблениям. Встретив несчастную герцогскую чету, Парцифаль потратит немало сил, чтобы восстановить истину и справедливость, вернуть Орилусу и Ешуте друг друга.

Нравственным уроком Парцифалю служат и периодически повторяющиеся встречи со своей двоюродной сестрой Сигуной. Неутешная вдова, она оплакивает кончину своего возлюбленного. Сигуна выступает как символ человеческого горя и страданий. Парцифаль разделяет ее скорбь, именно от Сигуны он узнает о жестокости и несправедливости людей, о всесиили мирового зла. Несчастная молодая женщина открывает ему тайну замка Мунсальвеш, рассказывает двоюродному брату, что такое святой Грааль и в чем предназначение самого Парцифалья.

Немалую роль в самопознании Парцифалья играет и ведьма Кундри (от нем. Kunde – знание, весть, – что подчеркивает всеведение этой героини). Злая, по-звериному безобразная Кундри громогласно обличает Парцифалья за то, что он не разрушил чары заколдованного замка Мунсальвеш. Не пожелав задать вопрос о причинах болезни короля Анфортаса, он обрек его и весь род человеческий на неизбывные страдания. Кундри, терзающая Парцифалья, очевидно, олицетворяет совесть героя, призывающую его к подвижничеству. Харак-

терно, что именно Кундри указывает Парцифалю дорогу к сказочному дворцу, где хранится чаша святого Грааля. Кундри становится путеводительницей Парцифалья на всех поворотах его судьбы. Этот образ подчеркивает единство веры и знания в обретении человечеством мировой гармонии.

Возвращение к вере происходит после встречи с отшельником. Парцифаль выслушивает религиозную проповедь отшельника, который внушает ему мысль о самоотречении ради служения высшей цели. Монах Треврицент оказывается братом матери Парцифалья. Все эти, казалось бы, случайно обнаруженные родственные связи, по замыслу Вольфрама, должны внушить идею сродства всего человечества. Отшельник объясняет смысл Грааля, постигнуть тайну которого возможно не умом, а сердцем. Он же наставляет Парцифалья на истинно христианский путь, возвращая ему веру в Бога, который и есть Любовь к человечеству, а вместе с тем Истина, Верность, Добро, Свет. Вот почему Треврицент повелевает: «Будь в вере тверд и чист в любви, / И даром Бога не гневи...»

Проведя две недели в отшельнической келье, Парцифаль вновь обрел Бога. Вдохновленный проповедником Парцифаль отправляется на поиски Грааля и спасение короля Анфортаса. Ради этой благой цели он выигрывает не одно сражение с врагами. Последним его противником становится невесть откуда взявшийся мавр. Эпоха крестовых походов находит отражение в этом эпизоде. Парцифаль сражается с неверным за веру и побеждает его. Но каково же удивление Парцифалья, когда в противнике он узнает своего брата Фейрефица, сына Гамурета и чернокожей королевы Белаканы. Вопреки распространенным религиозным раздорам Вольфрам вкладывает в эту встречу утопическую мысль о всеобщем человеческом братстве независимо от расы и конфессии: «Мир между братьями настал... / И те, что друг с другом сражались, / Теперь облобызались... / Так восторжествовала вновь / Святая Верность и Любовь».

Ведомые мудрой Кундри, братья направляются в заколдованный замок. Своим участливым вопросом о причинах страданий Анфортаса Парцифаль его исцеляет. Не стоит удивляться, что король Анфортас оказался родным дядей Парцифалья, которого он и провозгласил владыкой и королем Грааля.

История Парцифалья завершается торжеством справедливости и всеобщей радости. В замок прибывает и любимая жена Кондвирамур, о которой так долго тосковал странствующий рыцарь. Счастли-

вый Парцифаль увидел тут же своих замечательных сыновей Кардейса и Лоэнгринга. Финал истории Парцифалья носит откровенно идиллический характер: святой Грааль питает всех яствами и утоляет вином жажду. Фейрефиц принимает христианскую веру и женится на прекрасной знатной даме. Парцифаль правит своей страной мудро и справедливо.

Р. Вагнер использовал сюжет Вольфрама в торжественной сценической мистерии «Парцифаль» (1882), в которой усилены религиозно-мистические мотивы. Парцифаль Вагнера – посланец небес. Святой Дух посылает на землю знамение страждущему королю: «Любовью мудрый, отрок простой, – жди его, он послан мной». Парцифаль исцеляет Анфортаса Копьем Христовых Страстей, прикасаясь им к ранам короля.

Образ Парцифалья – первый персонаж в немецкой литературе, который раскрыт автором в психологической и нравственной эволюции. Несовершенству мира Вольфрам фон Эшенбах попытался противопоставить святость. Парцифаль искупил свою невольную вину через мучительное познание жизни и ревностное служение религиозному идеалу.

Гартман фон Ауэ (Hartmann von Aue, ок. 1170–1215), немецкий писатель, автор куртуазных романов. Гартман был вассалом владельца замка Ауэ, участвовал в крестовых походах; в творчестве проповедовал идеи благочестия и смирения. Гартман фон Ауэ переложил на средневерхненемецкий рыцарские романы Кретьена де Труа «Эрек и Энида» и «Ивейн». Автор поэмы «Грегориус», многочисленных лирических произведений, характеризующихся разнообразием риторических и поэтических средств, что сделало его образцом для позднейших поколений поэтов. Наиболее значительное произведение – стихотворная повесть «Бедный Генрих» («Der arme Heinrich», ок. 1195).

Главный герой поучительной истории – благородный рыцарь, он учтив, хорош собой, сочиняет стихи, охотно помогает бедным и сирым, ему самому во всем сопутствует удача. В представлении автора у него один существенный недостаток – ему не хватает благочестия. Он считал, что своим счастьем обязан только самому себе, а между тем все в руках Божьих. Бог, как когда-то библейскому Иову, посылает герою Гартмана испытание, Генрих заболел проказой. Друзья отворачиваются от него, он обречен на одиночество. Вместо того чтобы смиренно переносить несчастья, он ищет средство излечения от болезни. Никто из врачей, к которым он обращается, не может ему

помочь. Впрочем, один из врачей говорит, что его может излечить только кровь невинной девушки. Понимая, что никто не пожертвует ради него жизнью, Генрих покоряется судьбе. Оставленный всеми, он находит приют в хижине своего крестьянина-арендатора, который вместе с женой и юной дочерью заботливо ухаживает за ним. Душа Генриха постепенно обретает умиротворение. Когда же девушка узнает, как можно спасти бедного Генриха, она принимает решение пожертвовать собой ради господина. Напрасно отец и мать отговаривают ее, девушка непреклонна. После мучительных колебаний герой Гартмана склонен принять жертву. Вдвоем они являются к врачу, который боится пролить кровь, но девушка решительно настаивает. Она убеждена, что жертва ее не будет напрасной и ей за нее воздастся на небесах. Но в последний момент Генрих понимает, что он, будучи глубоко верующим человеком, обязан нести свой крест. Он не вправе распоряжаться чужой жизнью. Когда страдалец преодолел себялюбие, произошло чудо: он излечился. Все высокородные друзья изумлены, но они могли убедиться, что Господь исцелил раскаявшегося грешника. Граф Генрих принимает благоразумное решение разделить свою жизнь и богатство с той, которая спасла его от гибели и зла. Все заканчивается свадьбой, а автор просит Господа ниспослать людям свое милосердие. В повести «Бедный Генрих» Гартман убеждает читателя в пагубности греха и благости раскаяния, а биография Генриха становится поучительным примером, изложенным с назидательной целью. С точки зрения автора, высшие нравственные ценности – это вера и самоотверженность.

Миннезанг (Minnesang)

Наряду с рыцарским романом бытовал в культуре высшего феодального сословия и миннезанг – лирическая любовная поэзия.

Термин «Minesang» был введен немецкими филологами в XVIII в. и происходит от средневерхненемецкого *minne* – любовь и *sang* – песня. Немецкая лирика испытала воздействие провансальской куртуазной поэзии. На юге Франции в Провансе в XII в. возникает куртуазная (от фр. *cour* – двор) поэзия, прославлявшая возвышенную платоническую любовь к Прекрасной Даме. Куртуазных поэтов именовали трубадурами (от фр. *troubar* – искать, находить). Трубадуры стали широко пользоваться рифмой, изобретая сложные по построению строфы. Ими была разработана система лирических жанров. Так

появилась плясовая песнь, именуемая балладой, которой в миннезанге соответствовала Tanzlied (танцевальная песня). Провансальская альба – утренняя песнь, у миннезингеров – Tagelied.

Но в миннезанге существовали и собственные жанровые формы: крестовая песнь (Kruzlied), зовущая в крестовый поход; дидактическая и сатирическая поэзия использовала шпрух (Spruch) – изречение; лейх (Leich) был близок латинским гимнам.

Нередко поэты миннезанга обращались к тем же мотивам и образам, что и авторы рыцарских романов. Так Генрих фон Фельдеке сравнивал себя с Тристаном:

Королеве верен был
Потому Тристан, что к страсти
Роковой его склонил
Кубок ядовитой сласти.
Я такого не испил,
Но Тристана я затмил
В подчиненье сладкой власти.
(Пер. О. Румер)

В лирике миннезингеров соединялась народная песенная традиция с рыцарским этикетом. В одних случаях образ Прекрасной Дамы поднимался на пьедестал, в других стихотворец намекал, что ей придется тосковать, когда рыцарь ее оставит.

Подъем светской культуры в Германии на рубеже XII–XIII вв. ознаменовался появлением целой плеяды лирических поэтов. К любовной поэзии обращались авторы рыцарских романов Вольфрам фон Эшенбах и Гартман фон Ауэ, а также Рейнмар фон Хагенау, Фридрих фон Хаузен, Кюхенберг, Генрих фон Морунген. Биографических сведений об этих поэтах почти не сохранилось. В большинстве своем они чуждались политической проблематики, исключение делая лишь для призывов к крестовым походам.

Основоположником миннезанга принято считать Фридриха фон Хаузена (Friedrich von Hausen, ок. 1150–1190). Известно, что он побывал в Италии, участвуя в походах Фридриха I. Погиб он 5 мая 1190 г. во время крестового похода во главе с Фридрихом II Барбароссой. Храбрый рыцарь был весьма чувствительным поэтом, он посвятил ряд стихов гордой непреклонной красавице, имя которой осталось неизвестным. Лирический герой страдает от неразделенной любви, и оттого стихотворения по большей части меланхоличны:

Слишком редко доводилось быть мне с ней.
 Роптать мне постоянство не велит.
 Пусть на сердце год за годом все грустней,
 Пусть нет лекарства от моих обид,
 Говорю от всей души:
 Прекрасных дам грешно порочить!
 Нет, я не злоязычник. Дамы хороши.
 (Пер. В. Микушевича)

Высшие достижения миннезанга связаны с творчеством Вальтера фон дер Фогельвейде (Walter von der Vogelweide, ок. 1170–1200). О жизни его сохранилось немного сведений. Не известно, где он родился, возможно, в Тироне или в Австрии, но есть предположения, что в Швейцарии или Средней Германии. Был бедным рыцарем, вечно нуждался. Сохранился единственный документ от 12 ноября 1203 г. – путевой счет епископа Пассауского Вольфгера: «Вальтеру певцу из Фогельвейде выдать пять сольди на приобретение меховой шубы». Фридрих II пожаловал ему ленное владение предположительно в Вюрцбурге. Поэт откликнулся благодарственными стихами:

Есть у меня удел, уделом я владею;
 От страха перед стужей не холодею,
 За подаванием я не пойду к злодею,
 Призрел меня король великий, право слово!
 (Пер. В. Микушевича)

Эти дары красноречиво говорят о том, как нуждался поэт.

Как это было принято у миннезингеров, Вальтер нередко пишет о неразделенной любви, подчеркивая, что он счастлив, оттого что любит сам. Таков был этикет рыцарской поэзии. Но Вальтер в отличие от современников создает апологию земных радостей, позволяя себе рифмовать Kissen (подушки) и Küssen (поцелуи). В его стихах ошутима жажда земных радостей, он готов вновь и вновь воспевать госпожу его сердца за то, что она подарила ему счастье быть любимым. Прославленный миннезингер слагает стихи во славу весны, которая вновь пробуждает в нем чувство («Весенний зачин», «В майский день, порой чудес...»).

Задолго до Лютера Вальтер обрушивает свой гнев на папство за продажу индульгенций, используя шпрух:

Скажите, кружка, мне вас папа посылает,
Чтоб немцев разорять, которым зла желает,
Чтобы сокровища стекались в Латеран?
Задумал папа вновь чудовищный обман?
(Пер. В. Микушевича)

Порою Вальтер размышляет о Конце Света и Страшном Суде за грехи клириков и мирян. Исследовательница творчества Вальтера фон дер Фогельвейде справедливо констатирует: «Более чем где-либо он передает здесь собственное трагическое мировосприятие. Оно – следствие противоречия между глубоким доверием ко всему, что создано Богом, и познанием богопротивной действительности»².

Вальтер фон дер Фогельвейде вошел в историю немецкой литературы как зачинатель лирической поэзии.

Бюргерская литература

Бюргерская литература оппозиционна по отношению к рыцарскому роману и миннезангу. Рыцарь, вздыхавший о прекрасной даме и отправлявшийся в странствия дабы прославиться и тем самым завоевать ее сердце, вызывал у горожан насмешки. В городской среде почиталась не столько геройская отвага, сколько ловкость, хитрость, бойкий язык и свободомыслие. «Городской воздух делает человека свободным» – это выражение стало поговоркой. Вчерашний крестьянин, сделавшийся ремесленником или торговцем, чувствовал себя свободным. Он много трудился, но в воскресные дни развлекался в трактире, где в подвыпившей компании ценились побасенки, в которых высмеивались спесивость знати и богачей, ханжество духовенства и трусость рыцарства. Такие стихотворные рассказы анекдотического характера были распространены по всей Европе. Во Франции их называли фаблио (fabliau – побасенка), в Германии – шванк (Schwank, букв. – шутка). Возможно, некоторые сюжеты первоначально бытовали во французских городах, затем они адаптировались в немецкой бюргерской среде. В большинстве своем шванки были анонимными, однако сохранилось имя одного из сочинителей шванков. Это Штрикер (Stricker, ум. ок. 1250), который помимо шванков со-

² Чагчанидзе Д.Л. Куртуазный поэт на исходе рыцарской эпохи // Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. М., 1985. С. 284.

чинял басни и рыцарские романы. Шванки как малый жанр имели тенденцию к циклизации. Почувствовав это, Штрикер сделал героем своих шванков попа Амиса – мошенника, хитреца, прощелыгу, который дурачит наивных простаков. Амис постоянно меняет род занятий, но никогда не попадает впросак. Притворившись художником, он «нарисовал» картины, которые увидит только тот, кто рожден в законном браке. Прикинувшись целителем и собрав мзду со всех хворых, он по секрету сообщил, что лечить будет пеплом самого безнадежного больного. Все расплозлись, кто как мог. Поп Амис плутует, но делает это очень артистично, очередная его проделка всегда вызывает к нему симпатию. Он сообразителен, ловок и хорошо знает психологию своих современников. Целый ряд сюжетов были известны до Штрикера и стали еще более известны после него.

Шванки бытовали в городской культуре на протяжении нескольких столетий. Первоначально они распространялись преимущественно в устной форме, а с появления книгопечатания в XVI в. публикуются целые сборники шванков: «И в шутку и всерьез», «Средство от тоски», «Книжечка для чтения на ночь» и др. Составитель обрабатывал шванки, приспособляя к современному вкусу.

В средние века авторы стремились внушить своим читателям мысль о том, что человек должен гордиться тем сословием, к которому он принадлежал. Таков основной мотив сочинений Вернера Садовника.

Вернер Садовник **(Wernher der Gartenaere)**

Даты жизни австрийско-баварского поэта неизвестны. Он автор стихотворной повести «Крестьянин Гельмбрехт» («Maier Helmbrecht», вторая пол. XIII в., рукописи XV–XVI вв.). Биографических сведений об авторе не сохранилось. Высказывалось предположение, что он происходил из крестьянской среды, которую хорошо знал. Был знаком с творчеством поэтов – современников Вольфрама фон Эшенбаха и Гартмана фон Ауэ, имена которых упоминаются в тексте повести. Сюжет произведения, возможно, заимствован из популярной песни, в которой рассказано о крестьянском парне, вознамерившемся стать рыцарем.

Гельмбрехт – заглавный герой сатирической повести «Крестьянин Гельмбрехт», рассказывающей о том, как крестьянский парень вознамерился сделаться рыцарем. Пахать землю и ходить за скотом ему было не по нраву. Он отрастил на рыцарский манер чудо-кудри до

самых плеч. Сестрица-черница расшила ему дивными узорами шапку, на которой были изображены паденье Трои и спасающийся Эней, Карл Великий и его верный рыцарь Роланд, Дитрих Бернский и другие герои эпических сказаний. У сына богатого крестьянина что на шапке вышито, то и в голове: он во что бы то ни стало решил отправиться в рыцарские скитания. Мать справила ему шегольской кафтан, кольчугу и меч, что крестьянам носить не дозволялось. Теперь уже у него не было возврата в деревню. Несмотря на уговоры отца, который красноречиво прославляет крестьянский труд и быт, наследник, оседлав приобретенного на родительские средства коня, подался в рыцари.

Однако рыцарское достоинство Гельмбрехт понимает своеобразно: для него рыцарь – это вооруженный разбойник, который имеет законное право грабить. Гельмбрехт прибыл в замок и вступил в дружину головорезов. В первый же год он преуспел, награбив много всякого добра. Отнимал у таких же, как его батюшка, крестьян и скот, и скарб, и одежду.

Однако спустя какое-то время он затосковал по дому и отправился в родимую деревню. Там блудного сына с радостью встретили отец, мать и сестра, но мнимый господин чванится с ними, на приветствия отвечает на басурманском наречии, что, очевидно, должно свидетельствовать о том, в сколь многих странах он побывал, пробавляясь грабежами. Отец, обидевшись на гордеца, дает ему от ворот поворот, что с самозванца мгновенно сбивает спесь. Молодой Гельмбрехт покорно выслушивает отцовские наставления, но жить, как крестьянин, уже не может. Погостив в родительском доме всего неделю, он вновь отправился разбойничать.

Вместе с братом покидает отчий дом и его сестра Готлинда, которую он пообещал выдать замуж за одного мошенника из своей шайки. Награбив снеди у соседних крестьян, разбойники-рыцари празднуют пышную свадьбу. Во время пиршества являются незваные гости – судья с палачами, которые и повязали десятерых злодеев. Судья приказал девятерых разбойников повесить, а десятого – Гельмбрехта – «помиловал»: ему палач отрубил руку и ногу и ослепил. Нищему калеке ничего не осталось, как просить приюта у собственного отца. Но старик непреклонен, ведь за грехи подобает расплата. Бывший гроза окрестных крестьян вынужден просить у них же милостыню. Здесь-то и подстерегает его возмездие. Крестьяне, которым он причинил много зла и горя, поколотили его, изорвали в клочья чудом сохранившуюся

шапку, а затем: «За все, в чем на земле он грешен, он был на дереве повешен».

История крестьянина Гельмбрехта, несомненно, дидактична, что вообще свойственно средневековой литературе. Взяв за основу фабулы евангельскую притчу о блудном сыне, автор завершает ее по-иному. Гельмбрехт не заслуживает прощения, его разгульное поведение должно быть наказано, дабы другим юнцам лиходейство было неповадно. Вместе с тем биография Гельмбрехта представляет собой пародию на жизнеописания героев рыцарских романов, подвиги которых снижаются многочисленными натуралистическими подробностями деяний Гельмбрехта.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Какие исторические события нашли свое отражение в немецком героическом эпосе?
2. Кто такие Нибелунги? Почему Зигфрид становится вассалом Гюнтера?
3. Каковы причины гибели Зигфрида?
4. С какой целью совершает свои злодеяния Хаген?
5. Претерпевает ли эволюцию образ Кримхильды?
6. Осуждают ли шпильманы своих персонажей?
7. Каковы цели странствий рыцарей в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль»?
8. Что такое чаша святого Грааля?
9. Какие библейские ассоциации вызывают житейские истории бедного Генриха и Гельмбрехта?
10. Чем отличаются миннезингеры от майстерзингеров?

ЛИТЕРАТУРА

КРЕСТЬЯНСКОЙ ВОЙНЫ И РЕФОРМАЦИИ

Начиная с XIV столетия итальянские художники и поэты обратили свой взор к античному наследию и попытались возродить в своем искусстве облик прекрасного гармонически развитого человека. В числе первых, кто взял за образец произведения древних греков и римлян, были Джотто и Данте, а затем поэт Франческо Петрарка и новеллист Джованни Боккаччо, скульптор Никколо Пизано и живописец Симоне Мартини. Первоначально термином «Возрождение» или «Ренессанс» (фр. Renaissance), обозначали культурно-исторический этап, с которого началось изучение античного искусства и литературы, воспринятых как идеальное воплощение внешнего облика и внутренней духовной жизни человека. Понятие «эпоха Возрождения» было введено в научный оборот выдающимся историком искусства Джордже Вазари в «Жизнеописании великих живописцев, ваятелей и зодчих» (1550).

Принципиальным отличием ренессансного искусства от средневекового явилось воплощение не божественной, а человеческой сущности бытия. Отсюда возникает главный философский принцип эпохи Возрождения – антропоцентризм, согласно которому человек есть центр и высшая цель мироздания.

Поэтому все деятели эпохи Возрождения могут быть названы гуманистами, призванными защищать и прославлять личность от посягательств духовных и светских властей на право человека развивать свои способности и таланты. Выдающийся итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494) посвящал свои трактаты прославлению человеческого достоинства. В уста Всевышнего он вложил следующие слова, обращенные творцом к первому человеку на земле, сотворенному им: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты чуждый стеснения, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени существа животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле»³.

³ Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т.1. С. 248.

Гуманистами впервые была провозглашена суверенность человеческой личности, каждый человек обрел право создать себя, т.е. выбрать нужный путь, стремиться к успеху и процветанию, заниматься нравственным самоусовершенствованием, не гнушаться физической привлекательности, но, напротив, выявлять собственное обаяние и искать красоту в окружающем мире.

В эпоху Возрождения устанавливаются новые отношения с Богом, образ которого очеловечивается. Достаточно посмотреть на фрески в ренессансных архитектурных сооружениях, чтобы убедиться в этом. Божество предстает страдающим и размышляющим, физически привлекательным, при этом наделенным национальными чертами, присущими разным странам и народам, в зависимости от того где трудился над образом творца ваятель или живописец.

Переход от средневековья к гуманизму не был скорым и повсеместным. Начало гуманистическому движению было положено в Италии. Это объясняется тем, что на Аппенинском полуострове более всего сохранилось памятников античности. К тому же Италия была самой развитой страной средневековья. В Италии было больше крупных городов, чем где бы то ни было, а идеи гуманизма могли зародиться только в свободной городской среде. Итальянские купцы совершали дальние торговые экспедиции, мир пред ними раскрывался во всем своем величии и многообразии. Далекое путешествие формировало новый тип человека – предприимчивого, деятельного, привыкшего в опасных ситуациях рассчитывать только на себя. Во многих итальянских городах открывались университеты, где наряду с богословием изучались и науки, необходимые для жизни. Важнейшими социально-психологическими предпосылками Ренессанса являлись великие географические открытия, вытеснение ремесленного хозяйства мануфактурами, изобретение книгопечатания Иоганном Гуттенбергом.

Современная система жанров литературы и искусства в значительной мере оформилась в период Ренессанса. Интерес к внутреннему миру человека и его внешним проявлениям находит свое выражение в жанре портрета. Изучение человека, как правило, начиналось с себя самого, вследствие этого широкое распространение получил автопортрет. Гениальные ренессансные живописцы Леонардо да Винчи, Рафаэль, Дюрер, Караваджо оставили потомкам свои изображения, будучи глубоко уверены в том, что их внешний вид будет привлекать внимание спустя столетия. Они не ошиблись, вглядываясь в эти автопортреты, зритель стремится постичь внутренний мир гения.

Своего рода аналогом автопортрета в литературе можно считать лирическую поэзию. Лирика Франческо Петрарки, Пьера Ронсара, Уильяма Шекспира, Луиса Камозенса интерпретировала их внутренний жизненный опыт, однако ценители их лирики узнавали в стихах поэтов не только и не столько авторов, сколько самих себя, обнаруживая совпадение и сходство в горестях и в радостях. Лирика субъективна, но вместе с тем лирическая поэзия способна в эмоциональном порыве стать объединителем людей. В эпоху Возрождения главным жанром лирики был сонет. Все перечисленные выше поэты писали сонеты, им удавалось в четырнадцати строках сонета передать творческую устремленность, мечту о поэтическом бессмертии, обретение любви и утрату возлюбленной.

Эпохе Возрождения человечество обязано возникновением романа. На смену средневековому рыцарскому роману с его невыносимой фантастикой приходит изображение реальности, пропущенной сквозь призму иллюзий и фантазий. «Дон Кихот» Сервантеса – первый реалистический роман, воплотивший эпос частной жизни на широком фоне объективной действительности. В романе героем выступает отдельный человек, биография которого неразрывно связана с историей, формирующей его личностное сознание. Роман – большая эпическая форма, которой в литературном процессе предшествовала малая эпическая форма – новелла, ведущая свою родословную от средневековых французских фавль и немецких шванков. Сохраняя их событийность, новелла в эпоху Возрождения обретает более конкретную обрисовку характеров всех участников необычных происшествий, психологическую мотивированность поведения.

Новелла и роман в эпоху Возрождения тесно между собой взаимодействуют: циклы новелл, объединенных одним героем, способствовали формированию романного жанра, а в текст романа включались нередко вставные новеллы.

В эпоху Возрождения предстояло заново возникнуть драматическим жанрам. В средние века связь с античной драматургией прервалась. В мистериях и мираклях ставились и разрешались религиозные конфликты. В ренессансной драматургии конфликтом становятся взаимоотношения героя с окружающим миром и самим собой («Гамлет» Шекспира).

Итальянское искусство и литература оказали огромное влияние на развитие Ренессанса во Франции, в северных странах, а затем и в Англии и Испании. Просвещенные читатели всей Европы знакоми-

лись в переводах и переложениях с произведениями итальянских поэтов и новеллистов; с картин знаменитых итальянских живописцев делались гравюры, которые имели самое широкое хождение. Художники северной Европы устремлялись в Италию, чтобы воочию увидеть памятники античности и шедевры современных мастеров.

Однако заря Ренессанса была омрачена религиозной рознью: борьба католиков и протестантов казалась нескончаемой. Поводом для кровопролитий были не столько церковные догмы, сколько причины материального свойства: борьба за власть, перекраивание географических карт, усиление касты собственников, вступивших в схватку с феодальной аристократией.

Но чтобы побоище стало всеобщим, надо было верующих разделить на сторонников Папы и протестантов. Инициатором борьбы с Ватиканом выступил Мартин Лютер (Martin Luther, 1483–1546). Ревностно изучая Библию, августинский монах пришел к мысли, что путь к спасению души только в вере и не зависит от того, сколь усердно верующий соблюдает католические обряды. Христианин сам по себе обладает божественной благодатью без церковного посредничества, его долг в самостоятельном следовании божественному промыслу. Всякая достойная мирская деятельность есть не что иное, как служение Господу. 31 октября 1517 г. в Виттенберге он прибил к дверям местной церкви 95 тезисов, которые вскоре стали известны по всей Германии и всюду были встречены с пониманием. Лютер выступил против отпущения грехов церковью посредством индульгенций, продажа которых приносила немалый доход Ватикану. Лютер протестовал против монашества как высшей формы религиозного подвижничества и тем самым санкционировал секуляризацию монастырской собственности. В чем причина его успеха? Бюргерство жаждало дешевой религии и получило ее. Феодалы хотели сами распоряжаться своими доходами, не делая никаких отчислений в папскую казну. Мартин Лютер и его многочисленные последователи не были борцами за свободу разума и совести, они лишь ограничили духовную власть разумными пределами.

Проповеди Мартина Лютера имели грандиозный успех еще и потому, что он заговорил в кирхе на немецком языке. Он сам перевел Библию, которая стала по-настоящему понятна прихожанам. Еретик стал героем и основателем новой конфессии.

Под влиянием проповедей Лютера вспыхнула Великая Крестьянская война, которая потрясла устои феодального мира. Сам Лютер

открещивался от крестьянского бунта, но многие гуманисты Германии, такие, например, как Ульрих фон Гуттен, поддерживали восставших.

Немецкая литература рубежа XV–XVI вв. способствовала росту недовольства в бюргерстве и крестьянстве, ибо в большинстве своем произведения писателей-гуманистов носили обличительный характер.

Литература о дураках (Narrenliteratur)

Это особый род сатиры, основанный на том, что дураки как носители различных социальных пороков являются объектами обличения. Возможна и иная ситуация: дурак высмеивает людей якобы здравомыслящих, а на самом деле пребывающих в неразумении, тогда как мнимый глупец является носителем истины. У «дурацкой литературы» глубокие корни в народной культуре, идущие из античности. В средние века многие сюжеты «дурацкой литературы» становились бродячими, переходя из страны в страну, из жанра в жанр. Непосредственным истоком «дурацкой литературы» стал так называемый праздник дураков – средневековое карнавальное действо, травестирующее привычные ритуалы. Представление устраивалось обычно на масленицу, ряженые, надев дурацкие личины, водили хороводы, затевали потешные потасовки, выбирали короля уродов и дураков. Происходило игровое освоение реальности, оказавшее влияние на словесное искусство. Обличительная «дурацкая литература» приобрела особую актуальность в период Крестьянской войны и Реформации.

Искусство и литература по ту сторону Альп ориентировались на бюргерскую среду и были самым тесным образом связаны с церковной реформацией. В Германии, Нидерландах, Фландрии Ренессанс сохранял интерес к религиозной проблематике, наблюдалось сатирическое осмеяние католического мира, звучала проповедь благочестия. Причем главной добродетелью почитались бедность и скромность. Немецкие гуманисты рассуждали так: богатство разделяет людей, а бедность уравнивает. Поэтому не пора ли вернуться к заветам вероучителя и его апостолов? Таков Себастьян Брант (Sebastian Brant, 1457 или 1458–1521) – представитель раннего немецкого гуманизма. Наиболее значительное его произведение – сатирико-дидактическое «зерцало» «Корабль дураков» (1494), в котором критика общественных нравов сочетается с дидактикой – стремлением привить бюргерству добропорядочное поведение.

Сто одиннадцать разновидностей человеческой глупости олицетворяют персонажи С.Бранта. Каждый из них персонифицирует какую-то одну человеческую слабость (стяжательство, дурные манеры, бражничество, прелюбодеяние, зависть и т.д.), но все пороки, с точки зрения автора, проистекают вследствие природной человеческой глупости.

Галерея образов многолика. Это и дурачки-старички, обучающие молодых всякому вздору; это и волокиты, готовые терпеть любые издевки плутовки Венеры; это и сплетники, интриганы и склочники. На корабле находятся и самовлюбленные, подхалимы, игроки, врачи-шарлатаны и представители других профессий. Автор старается не упустить ни одно человеческое преступление. Гуманист-сатирик собрал всю разношерстную компанию дурней, чтобы посадить их на корабль, отплывающий в Глупландию – мифическую страну дураков. Он жаждет очистить свой народ от всего, что не согласуется со строгими евангельскими моральными требованиями.

Вслед за Себастьяном Брантом традиции немецкой простонародной литературы о дураках использовал в своем сочинении наиболее значительный представитель гуманистического движения Северной Европы Дезидерий Эразм Роттердамский (Erasmus, 1469–1535), сатирик, философ и богослов, писавший на латыни. Он принял монашеский сан, однако вскоре покинул монастырь. Приобрел авторитет как толкователь священных текстов и знаток античной филологии. Жил во Франции, Англии, Италии, Германии, Швейцарии. Издал с комментариями греческий текст Нового Завета (1516), а также сочинения Аристотеля, Сенеки, Теренция.

Самым популярным произведением Эразма является его сатира «Похвала Глупости» (1509). Эразм изобразил госпожу Глупость на кафедре, произносящей пространную речь по всем правилам риторики. Эразм прячется за госпожу Глупость, чтобы изрекать истины, которые не рискнул бы произнести он сам, гуманист и мудрец, немало странствовавший по городам и весям средневековой Европы, чтобы убедиться в том, что всюду царствует госпожа Глупость. С точки зрения автора, глупость – это порок, который никогда не бывает единственным. Госпожа Глупость шествует по миру в окружении своих ближайших подруг Лести, Лени, Слостолюбия, Чревоугодия и прочих человеческих слабостей, которым автор дает древнегреческие имена.

Сатирическая мысль Эразма развивается по нарастающей. В начале сатира имеет бытовую и нравственную направленность. Госпо-

жа Глупость хвастает тем, что люди обязаны ей жизнью, ведь женщины нравятся мужчинам благодаря глупости тех и других. Ссорящихся супругов способна примирить лишь только она – всеильная госпожа Глупость. Эразм в своих иронических сентенциях утверждает, что именно глупость соединяет друзей. В подтверждение этого госпожа Глупость говорит о том, что чем больше люди пьют, тем глупее становятся, а пьяный готов считать своим другом кого угодно.

От сравнительно безобидных наблюдений над нравами своих современников автор «Похвалы Глупости» переходит к социальным заключениям, перенося межличностные отношения в сферу государственную. Преподававший в нескольких европейских университетах, в том числе в Парижском и Кембриджском, Эразм дает весьма нелестную характеристику своим коллегам и питомцам. Госпожа Глупость полагает, что самыми ревностными ее служителями являются грамматика, правоведы, философы и богословы. Будучи невеждами, они вдальбливают в головы своих учеников всевозможные псевдоистины, дабы последние превзошли первых глупостью и невежеством.

Госпожа Глупость числит среди своих подданных и королей, потому что, по мнению Эразма, глупость создает государства, поддерживает трон и церковь.

Накануне Реформации Эразм позволяет себе обличать папство, за несоответствующую заветам Христа страсть к роскоши и пышности богослужения. Эти сатирические пассажи встречали особое сочувствие всех протестантов, недовольных поборами папской курии.

Но Эразм не ограничивается критикой католического клира. В устах известнейшего богослова, вернее, его героини госпожи Глупости, прозвучала мысль, опередившая свой век не на одно столетие: «Христианская вера – сродни глупости». Конечно, это можно было посчитать чрезмерным бахвальством госпожи Глупости, но несомненно ощутимо здесь скептическое, до конца не сформулированное отношение Эразма к религии в целом. Этим, по-видимому, можно и объяснить тот факт, что великий гуманист в пору религиозной борьбы католиков и лютеран не принял ничью сторону. Причина также в том, что, будучи миротворцем, он ненавидел любые войны.

Взаимоотношения автора и героини не однозначны. Временами она выступает как антагонистка автора, частенько он готов с нею не согласиться, но по мере повествования голос автора заглушают разглагольствования госпожи Глупости. Когда в ходе размышлений воз-

никает вывод, что жизнь человеческая – это забава Глупости, слышится скептический голос автора.

Вслед за Брантом и Эразмом сатиры на дураков создает Томас Мурнер (Murner Thomas, 1475–1537). Используя сложившиеся типаж «дурацкой литературы», он выводит дураков, принадлежащих к сильному миру сего, и рядовых дурней, посвящая им книги «Цех плутов» (1512) и «Заклятие дураков» (1512). Перечень персонажей уже привычен, в когорту слабоумных попадают ландскнехты, схоласты, судьи, монахи, ростовщики. Но дурнями Мурнер именует и бедняков, которые позволяют себя грабить и дурачить. Во второй половине XVI в. «дурацкая литература», сохраняя сатирическую направленность, приобретает жанровые признаки утопии. Нюрнбергский мейстерзингер Ханс Сакс (Hans Sachs, 1494–1576) прославился фастнахтшпилями, в которых он высмеивал ротозеев и простаков, становившихся жертвами ловкачей и плутов. В фастнахтшпиле «Школяр в раю» (1550) хитрец обещает вдове передать в раю ее мужу снедь и одежду, которую она школяру доверчиво вручила. В фастнахтшпиле «Фюзингенский конокрад и вороватые крестьяне» (1553) пойманный деревенскими дурнями вор соглашается, чтоб его повесили после жатвы, ибо мужикам сейчас некогда. Тут его и поминай как звали. Сакс не столько сатирик, сколько юморист. Ему удалось изменить тенденцию «дурацкой литературы», которая из обличительной постепенно превращается в развлекательную. В фастнахтшпиле «Пляска носов» (1550) происходит потешное состязание, чей нос длиннее. В сказке «Земля обетованная» (1530) Сакс, воспользовавшись фольклорным источником, изобразил страну молочных рек и кисельных берегов – Шларафию, которую прежде рисовал Питер Брейгель. Это страна лентяев и простаков, которым, несмотря на безделье, живется вольготно.

На основе анекдотов, шванков и сказок сложилась народная книга «Шильдбюргеры» (1597), в которой читатель знакомился «с удивительными, причудливыми, неслыханными и доселе неописанными похождениями и деяниями жителей Шильды из Миснопотамии, что позади Утопии». Жители саксонского городка Шильда когда-то слыли мудрецами, их постоянно звали князя учить их уму-разуму, а жены умников сидели дома и скучали. Им это надоело, и они уговорили мужей прикинуться дураками. Привычка вскоре стала второй натурой, потом шильдбюргеры разбрелись по белу свету. Насмешки безымянных народных рассказчиков над шильдбюргерами незлобивы, а их беззаботной блаженной жизни в земле обетованной можно позавидовать.

Немецкие народные книги (Deutsche Volksbücher)

Это оригинальный образец низовой литературы, адресованной демократическому читателю. Возник в Германии с изобретением книгопечатания. Первые немецкие народные книги появились в середине XV в. и получили распространение в конце XVI в. Однако отдельные издания продолжали выходить до начала XVIII в. Первоначально представляли собой прозаический пересказ рыцарских романов, чаще всего французского происхождения. Затем безымянные авторы обратились к переложению средневекового героического эпоса, сказок и легенд. Значительную роль с конца XV в. играют немецкие народные книги обличительного содержания, построенные на материале шванков.

Героями народных лубочных изданий выступали как исторические герои, будь то Александр Македонский, Карл Великий или Генрих Лев, так и вымышленные, вроде мошенника и балагура Тиля Уленшпигеля, пронырливого Рейнеке-Лиса или счастливого Фортуната. В первом случае персонаж внушал почтение богатырской отвагой, во втором – привлекал изворотливостью и сообразительностью, которые были в большой цене в бюргерской среде. Постепенно сметливый горожанин заставил потесниться отважного рыцаря, все большую популярность завоевывали книги, которые, развлекая, поучали. Грамотные крестьяне и горожане нарасхват раскупали на ярмарках лубочные книжицы, «повествующие о делах мирских на примере поучительных и забавных притч и историй, ради улучшения и исправления человеческой натуры».

Отправляясь в деловую поездку, купец приобретал «Дорожную книжицу» (1555), которую можно было «пересказывать на вокзалах, кораблях, в цирюльнях, рассеивая тягостную меланхолию в хорошей компании». Стоило остановить свой выбор и на «новой приятной книжице «Общество в саду» (1557), содержащей многие веселые беседы, шутки и прибаутки, а также другие забавные рассказы, истории и побасенки. Все это были сборники старинных шванков, которые своими сюжетами уходили в раннее средневековье. Нередко шванки объединялись в циклы, все проделки учинял один герой, отличавшийся своим неиссякаемым остроумием и наблюдательностью. В 1498 г. в Любеке появилась книжка о проделках Рейнеке-Лиса, где рассказывалось о расправах Лиса и Волка, в которых рыжий ловко дурчил серого. Рейнеке-Лис, как и другие вассалы короля, обитает в

замке, он, хотя и неохотно, все-таки подчиняется монарху, участвует в диспутах и турнирах, перерастающих в драки. Словом, он по своему месту на феодальной лестнице – рыцарь. Но характер Рейнеке-Лиса выдает в нем бюргера. Этот персонаж возник в народной среде и полюбился горожанам, наделившим его смекалкой, умом и красноречием. По мотивам памятника народной культуры И.В. Гёте создал эпическую поэму «Рейнеке-Лис» (1793).

Рейнеке-Лис и компания – фигуры животного эпоса, а сам сюжет похож на сказку. На смену Лису приходит персонаж, родившийся в народной среде и живущий одной жизнью со своими современниками и земляками. Это Тиль Уленшпигель – герой одноименной немецкой народной книги, первое дошедшее до нас издание, которой появилось в 1515 г. Однако наиболее ранняя публикация относится к 1478 г. Популярный персонаж немецкого фольклора имел своего реального прототипа, который жил в XIV в., был выходцем из брауншвейгских крестьян, много странствовал по Германии, прославился как шутник и ловкач, похоронен в Мельне (Шлезвиг). Прозвище персонажа состоит из двух слов: Ule (сова) и Spiegel (зеркало). «Совиное зеркало» воспринимается как мудрая насмешка над человеческой глупостью. Жизнеописание Тиля Уленшпигеля составляют 95 юмористических и сатирических историй, в которых рассказывается, как Тиль, скитаясь по белу свету, дурачит представителей различных сословий и профессий. Тиль Уленшпигель – собирательный образ, в котором отразилась критическая обостренность народного сознания в период, непосредственно предшествующий Крестьянской войне и Реформации в Германии первой четверти XVI в. Любимец народа постоянно ломает устойчивый, сложившийся сословный порядок, осмеивая знать, богачей и святош. В образе Уленшпигеля запечатлелась средневековая карнавальная традиция. В каждой истории Тиль меняет маски, выдавая себя то за звонаря или пономаря, то за лекаря, а то за пивовара. В последних историях рассказывается о болезни и смерти Тиля. Как и подобает комическому персонажу, он дурачится даже на смертном одре, оставляя наследникам красивый сундук с камнями, чтобы, вскрыв его, они перессорились, подозревая друг друга в мошенничестве. В могиле гроб перевернулся, так что «Уленшпигель остался на ногах в могильной яме».

Повседневная жизнь и экзотика переплелись в приключениях Фортуната – героя одноименной немецкой народной книги анонимного автора, выпустившего ее в 1509 г. в Аугсбурге. В «Фортунате»

сочетаются сказочные элементы, сюжет путевого эпоса и приключения, заставляющие вспомнить рыцарские романы. Жанровая многослойность отразилась и в противоречивости характера заглавного персонажа. Имя Фортуната происходит от лат. *fortuna* – судьба. Можно было перевести его как «счастливчик», но смысл имени скорее в другом: герой постоянно пребывает во власти всемогущей судьбы, независимо от его воли и усилий бедствия и удачи чередуются. В характере Фортуната отразилось свойственное раннему гуманизму сращение веры и разума как некоего единого средства постижения окружающей реальности и мира потустороннего. Первой немецкой народной книгой, ставшей известной русскому читателю, стала «Прекрасная Магелона», которая была переведена в 1608 г. на русский язык под названием «История о храбром рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной королевне неаполитанской Магилене». Повествование местами напоминает сказку, а временами – куртуазный рыцарский роман.

К XVI в. относится легенда о Фаусте, впервые зафиксированная в немецкой народной книге, напечатанной во Франкфурте-на-Майне Иоганном Шписом в 1587 г. Пространное заглавие передает ее содержание и цель издания: «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большой частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям». Фауст был реальной личностью, свои диковинные проделки он совершал между 1507 и 1540 г. Множество рассказов священников, монахов, богословов, в том числе Мартина Лютера, свидетельствуют о богохульстве Фауста, который якобы умел загонять дьявола в бутылку, выставлял на лицезрение Елену Спартанскую, летал по воздуху, превращал воду в вино. В легенде о Фаусте произошла контаминация сюжетов о многих магах и чародеях, чьи неординарные поступки волновали воображение средневекового человека. Фамилия Faust (кулак) была довольно распространенной; он фигурирует то как Георг, то как Иоганн. Все эти детали убеждают, что легендарный Фауст – образ собирательный. Отношение к нему в немецкой народной книге далеко не однозначно. С одной стороны, богоотступник Фауст заслуживает безусловного осуждения, с другой – он вызывает восхищение как человек, рискнувший

расширить людские возможности, преодолеть предел, который положен человеческому существованию Богом. Именно эта сторона натуры безымянных сочинителей. Образ Фауста получил свое дальнейшее развитие в кукольной комедии неизвестного автора «Доктор Иоганн Фауст» (XVII в.), в «Трагической истории доктора Фауста» (1588–1589) английского драматурга Кристофера Марло, в трагедии И.В. Гёте «Фауст» (1808–1831), в либретто танцевальной поэмы «Доктор Фауст...» (1847) Г. Гейне, в романах Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) и К. Манна «Мефисто» (1936).

Особое место в литературе Германии занимает наследие Ульриха фон Гуттена.

Ульрих фон Гуттен (Ulrich von Hutten, 1488–1523)

В возрасте Иисуса Христа великий немецкий гуманист Ульрих фон Гуттен сочинил диалог, который он мысленно вел с Фортуной. Богиня счастья была не слишком благосклонна к рыцарю: многое довелось ему претерпеть на грешной земле. Он знал голод, холод и нужду, его грабили и унижали, ему угрожала инквизиция, он вкусил «гостеприимство» в остроге. К тридцати трем годам – а жить ему оставалось еще всего два года – он так и не познал семейного счастья, не достиг обеспеченной жизни. Он все равно не терял надежды на милости Фортуны, надеялся, что она в конце концов наградит его за усердные труды и ратные подвиги. Но госпожа Удача не вняла мольбам Гуттена – мучительная болезнь безжалостно прервала его земной путь. Всезнающие астрологи легко нашли причину напастей, сопровождавших всю жизнь Гуттена: расположение звезд в момент его появления на свет было несчастливым.

Но так ли уж в самом деле был несчастен убежденный борец против княжеской и церковной тирании, образованнейший человек своего времени, исколесивший Германию вдоль и поперек, приобщившийся в Италии к культуре античности и Ренессанса?

Ульрих фон Гуттен родился в рыцарском замке Штекельберг во Франконии. Имя первенцу дали в честь отца, которого тоже звали Ульрих. Родители хотели, чтобы он избрал духовное поприще. Объяснялось это, видимо, тем, что мальчик рос хилым и болезненным, рыцарские доспехи были ему явно не по плечу: он был мал ростом и телосложения слабого. Зато с детства он был любознателен и сообра-

зителен. Когда ему исполнилось одиннадцать лет, отец решил поместить его в монастырь, который находился неподалеку от родового замка в Фульде. Бенедиктинское аббатство славилось строгими правилами. Поначалу Ульрих был готов стать монахом, так как он мог приобрести в обители солидные богословские и филологические познания. Он старательно изучал латынь, которая в ту пору была языком науки и международного общения. Греческий язык ему изучить не удалось: едва приступив к освоению гомеровских текстов, он в 1505 г. внезапно решил покинуть монашескую келью в Фульде. Планы Ульриха переменялись, он не мог больше выносить монастырский устав и отказался принять монашеский обет.

Тяга к знаниям взяла свое: Ульрих фон Гуттен вскоре устремился в Италию, где изучал древности в Болонье и Павии. Его любимыми авторами стали Аристофан, Вергилий, Лукиан, а из современников он особенно ценил труды Эразма Роттердамского и Иоганна Рейхлина. Начинаются долгие мучительные годы скитаний, не случайно Генрих Гейне назовет его потом блуждающим рыцарем свободы. Он отправился вначале в Кельн, но быстро понял, что Кельнский университет – оплот средневековой схоластики.

Он побывал в Кобленце и Майнце, затем – в Эрфурте. Эрфуртский университет славился просвещенными либеральными преподавателями. Его наставником и старшим другом стал известный гуманист Крот Рубеан, он подружился в Эрфурте с молодыми вольномыслящими студентами, которые поддерживали его во всех жизненных передрыгах. Друзья восхищались его разнообразными талантами, одобряли его первые поэтические опыты, прощали ему постоянные вспышки гнева.

Ульриху фон Гуттену с течением времени предстояло стать сатириком. Удивительно ли, что ярость давала ему стимул к творчеству?

Он задумал продолжить обучение во Франкфурте, где и получил низшую степень артистического факультета – степень бакалавра. Впрочем, академическим регалиям великий гуманист не придавал никакого значения.

В 1513 г. Гуттен написал сатирическое стихотворение «Никто», которое принесло ему известность как поэту. В 1515 г. он увеличил его вдвое, а в 1518 г. напечатал. Используя гомеровский образ (Одиссей назвал себя Полифему Никто), он пишет о вездесушем Никто, который хранит добродетели, воздаст должное просвещению и наукам, стремится быть честным, воюет с врагами Германии, осуждает

самого Папу. Этот герой – Никто, и, стало быть, его вовсе нет, им мог стать лишь сам автор да немногие из его друзей. Так оно и было на самом деле.

Во время новой поездки в Италию Ульрих фон Гуттен побывал в Риме. Он увидел страшное падение нравов в папской курии и понял, на что идут доходы от продажи индульгенций: отпуская за денежки грехи, пастыри католической церкви не гнушались ни винопитием, ни блудом! Все это возмутило добродетельного германца, и он употребил свой дар на борьбу за освобождение немецкого народа от поборов католического Рима. В этом Ульрих фон Гуттен проявил себя как самый деятельный союзник великого реформатора церкви Мартина Лютера.

В те же самые годы в Германии возник скандальный спор: уничтожать или сохранять священные древнееврейские книги. Инициатором уничтожения выступил крещеный еврей Иоганн Пфэфферкорн. С энтузиазмом новообращенного христианина он обрушился на своих вчерашних единоверцев.

В средние века знание древнееврейского языка в христианском мире было практически утрачено, богослужение велось на основе «Вульгаты» – латинского перевода «Библии». Хранителями языка оставались только евреи. Однако некоторые немецкие гуманисты, стремясь приобщиться к истокам христианской цивилизации, изучали древнееврейский, чтобы читать «Библию» в подлиннике.

Новоявленный борец с иудейством Пфэфферкорн добился императорского указа, дозволявшего ему самолично изымать в синагогах Талмуд и Каббалу, которые, дескать, могут подвинуть иудеев на святотатства и преступления.

Рвение Пфэфферкорна поддержали кельнские профессора-богословы Арнольд Тонгрский и Ортуин Граций, а также кельнский инквизитор Яков Гоохстратен и профессора Майнцского университета.

Против мракобесов выступил выдающийся знаток священных текстов немецкий гуманист Иоганн Рейхлин (Johannes Reuchlin, 1455–1522), писатель, правовед, филолог, за что кельнский инквизитор тут же обвинил его в ереси. Дело приняло нешуточный оборот. В защиту Рейхлина поднял свой голос Эразм Роттердамский, а затем за него вступились Ульрих фон Гуттен и его друзья по Эрфуртскому университету Крот Рубеан, Герман Буш, Муциан Руф.

Рейхлин принял вызов обскурантов и опубликовал книгу «Письма знаменитых людей» (1514), в которой собрал все выступления в его защиту знаменитых государственных мужей, поэтов и философов.

Вскоре появилась другая книга – «Письма темных людей» (1515; вторая, расширенная часть – 1517), которая представляла собой якобы эпистолы всякого рода неучей и невежд, со всей силой безграмотного красноречия защищавших Ортуина Грация и всю компанию. Эта книга, изданная анонимно, была талантливой мистификацией Ульриха фон Гуттена, Крота Рубеана и их ближайших друзей.

Epistolae obscurorum virorum означали и письма неизвестных, в качестве которых фигурируют Иоанн Губошлеп, Иоанн Храп, Корнелий Тупиций, Варфоломей Ослятий, Петр Камнелобст, Симон Шут, Фредерик Плешивец, Бертольд Меринау, Бернард Хвастуниц, Валтасар Виниус, Генрих Пивиц и им подобные. Имена темных людей говорят сами за себя. Восхваляя божественную премудрость своего вождя Ортуина Грация, они тем самым жаждут прославиться. Пафос посланий в том, что не худо бы предать огню не только еврейские книги, но и заступника евреев Рейхлина.

«Письма темных людей» – это энциклопедия невежества и разгугла, их авторы – тупые схоласты, с трудом постигающие азбучные истины. Они слыхом не слыхивали ни о Гомере, ни о Цицероне, разве что краем уха о любовной лирике Овидия. Они безбожно перевирают Священное Писание и не стыдятся своего скудоумия, ссылаясь на Екклезиаста, говорившего, дескать, «кто умножает познания, умножает скорбь». А скорбь и печаль темным людям ни к чему, они предпочитают бражничать и повесничать, ни одно письмо не обходится без перечисления всяческих яств и питья, не говоря уж о мелькании имен продажных красоток. Достается и торговцам индульгенциями.

М.М.Бахтин в свое время обратил внимание на совершенно исключительное стилистическое мастерство авторов «Писем темных людей»: «Эта сатира – сложный намеренный языковой гибрид. Язык темных людей пародируется, т.е. определенным образом сгущается, утрируется, типизируется – на фоне корректной и правильной латыни гуманистов. В то же время за латинским языком темных людей просвечивает их родной немецкий язык: они пользуются синтаксическими конструкциями немецкого языка и наполняют их латинскими словами, кроме того, специфические, немецкие выражения они буквально переводят на латынь; интонация у них грубая, немецкая. С точки зрения темных людей, это гибрид не намеренный; они пишут, как умеют»⁴.

⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 444.

«Письма темных людей» – яркий образец ученой сатиры. Они сделали доброе дело: вопрос об уничтожении древнееврейских книг постепенно отпал сам собой.

Речи и памфлеты Гуттена, не боявшегося назвать папский двор волчьей сворой, были созвучны тезисам Мартина Лютера, ставшего вождем протестантизма. Он защищал Лютера, вызванного на рейхстаг в Вормс, где его обвиняли в ереси. Когда Лютеру угрожал суд, не кто иной, как Гуттен, призвал создать союз городов и рыцарей в защиту свободы совести и ее ревностного борца Лютера. В письме от 4 июня 1520 г. он клялся Лютеру в верности: «Мужайся, будь тверд и непоколебим... Вернем Германии свободу, освободим отечество, так долго терпевшее ярмо угнетения! В наших рядах – Господь, а если Господь за нас, кто против нас устоит?»

Однако Лютер отверг поддержку Гуттена. Богослова явно испугал радикальный пафос мятежного рыцаря.

Реформация и надвигавшаяся Крестьянская война развела двух поборников германской свободы – слишком они были разными: Лютер был осторожным церковным реформатором, Гуттен же ратовал за политические преобразования в германском отечестве.

Однако и над самим Гуттеном сгустились тучи.

Римские прелаты не могли дольше не замечать постоянных нападок на папскую курию, они потребовали отлучения от церкви богохульника и передачи его в руки инквизиторов. Ульрих фон Гуттен нашел заступника в лице Франца фон Зиккингена, вождя рыцарского движения, который был живым воплощением представления Гуттена о доблестном борце за централизацию страны и освобождение от римского засилья. Гуттен нашел приют в его замке и вместе с ним разрабатывал план имперской реформы, которая должна была объединить страну и возвысить рыцарское сословие.

Свои идеи политических преобразований Гуттен пропагандирует в сатирических диалогах. В диалоге «Придворная жизнь» он обличает льстецов и подхалимов, которые окружают властителей, потакают им во всем, оправдывают в глазах окружающих все их дурные поступки и преступления.

В диалогах «Лихорадка» вновь развенчиваются корыстолюбие и распутство папских прислужников. Гуттен, используя традицию средневекового фольклора, одушевляет отвлеченное понятие: к нему в гости является сама госпожа Лихорадка, от которой ему не раз пришлось страдать. Он не пускает ее в дом, однако настырная особа, не-

смотря на все препоны, проникает в его жилище и затевает занятный разговор о нравах клириков и мирян. Гуттен обрушивает свой сарказм на куртизанов и куртизанок. Куртизанами именует он папскую челядь, окружавшую святой престол. Заискивая перед высшим духовенством, всякие проходимцы добивались щедрых подачек и теплых местечек. Куртизаны вели роскошную и донельзя распущенную жизнь, не брезгуя сводничеством. Все это хорошо известно Лихорадке, которая заставляла частенько попов и монахов дрожать от вожделения. Ей довелось повидать немало женщин, которые, уступив домогательствам поклонника, считали, что даром терять честь ни к чему, и заставляли престарелого священнослужителя расщедриться на подарки, лишь бы жить на широкую ногу. Строгий моралист Гуттен сокрушается, что ни один из греховодников не помышляет о спасении души, предаваясь пьянству и всевозможным утехам с куртизанками. В заключение диалога с Лихорадкой Гуттен не преминул возгласить: «Рим – рассадник этих злых бедствий».

Огромный успех имел диалог «Вадиск, или Римская троица» (1520). В предисловии к нему Ульрих фон Гуттен громогласно заявлял: «Наша свобода была скована и связана папскими путами – я расторгаю их. Истина была изгнана – я возвращаю ее назад. Сознывая за собой такую великую заслугу, я не жду награды от публики. Я желаю только одного: когда меня станут преследовать, пусть все благомыслящие вступятся за меня. Вот какова должна быть плата за эту работу».

С отвагой и дерзостью объявил автор «Вадиска» войну папству. В этом он не уступал самому Мартину Лютеру. Гуттен доказывает, что так называемый «Константинов дар» – фальшивка. В этом поддельном документе, составленном, по-видимому, во второй половине VIII в., утверждалось, что якобы император Константин Великий (306–337) передал папе Сильвестру I и его преемникам власть над Римом, Италией и всей западной частью Римской империи, в том числе и германскими территориями. «Константинов дар» обосновал юридически право пап подчинять себе все эти земли. Подложность документа была к этому времени уже доказана. Гуттен, напоминая об этом, говорит, что, оправдываясь так называемым даром, прислужники Папы «ведут ожесточенные войны на суше и на море из-за царств земных, проливают кровь и не жалеют яда».

Ульрих фон Гуттен говорит евангельским языком, но смысл понятий переинтерпретирует. Как опытный проповедник, призывает он своих соотечественников к совместной борьбе против папства. Он видел

вождя не в Лютере, а призывал к борьбе Франца фон Зиккингена, который, объединив князей, поднял восстание в 1522г. Гуттен принял активное участие в походе против архиепископа Трирского: восстание потерпело неудачу, Франц фон Зиккинген был смертельно ранен. Лишившись друга, Гуттен потерял поддержку недавних единомышленников. Он решил бежать от расправы в Швейцарию, надеясь на приют у Эразма Роттердамского, который, однако, побоялся принять беглеца у себя в доме. Более того, Эразм сочинил памфлет против Гуттена, но об этом оскорблении и предательстве он уже не узнал. Гуттен умер 1 сентября 1523 г. на цюрихском острове Уфенау, не выдержав всех испытаний и тяжких недугов.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Чем отличается северный гуманизм от средиземноморского Ренессанса?
2. Почему в Германии в XV–XVI вв. преобладали сатирические жанры?
3. Что такое «дурацкая литература» и в чем ее пафос?
4. Перечислите героев «немецких народных книг».
5. Фауст – герой или грешник?
6. Как возникли сатирические «Письма темных людей»?
7. Какова роль Гуттена в распространении гуманистических идей?

XVII ВЕК: КЛАССИЦИЗМ И БАРОККО

Классицизм (нем. Klassizismus от лат. classicus – первоклассный, образцовый) и барокко (ит. barocco, букв. – вычурный) – основные направления в искусстве и литературе семнадцатого столетия, ознаменовавшегося утверждением абсолютизма во Франции и Испании, контрреформацией и Тридцатилетней войной в Германии, первыми буржуазными революциями в Нидерландах и в Англии. Эти события находили свое отражение в драматургии и поэзии, в прозе и в изобразительном искусстве. Однако писатели и поэты XVII в. сравнительно редко иллюстрировали политическую жизнь своей эпохи, предпочитая говорить о современности, прибегая к историческим ассоциациям и мифологическим аллюзиям.

Классицизм и барокко возникли в недрах Ренессанса. В XVII в. классическими считались произведения античных авторов, в особенности Вергилия и Горация, прославлявших Октавиана Августа. Применительно к творениям XVII в., созданным в соответствии с канонами классицизма, употребляется определение «классицистический» или «классицистский».

Подражая античным художникам и поэтам, поборники классицизма, в отличие от ренессансных гуманистов, заимствовали из наследия античности не столько содержание, сколько художественные принципы, которые понимались достаточно формально. Так, исходя из того, что в античных трагедиях события происходили перед дворцом с восхода до заката, а все сюжетные линии были взаимосвязаны, выдвигается знаменитое требование трех единств: единства места, времени и действия, которым обязан был подчиняться драматург.

Классицизм нашел наиболее полное воплощение во французском искусстве, которому оказалась весьма созвучной идея служения государю и государству. Во Франции при Людовике XIII (1610–1643) фактическим правителем страны был кардинал Ришелье, который сумел победить Фронду – выступления знати против централизованной власти, что впоследствии нашло свое отражение в исторических романах Александра Дюма. Тогда же складывается этика, основанная на подчинении частных интересов государственным, а приоритет соответственно отдается долгу, а не чувствам. Герой классицистов был обязан смирять свои страсти силою разума, что нашло отра-

жение и в знаменитом афоризме Декарта: «Я мыслю, следовательно, я существую». Вспомним еще одну известную сентенцию. Король Людовик XIV (1643–1715) заявлял: «Государство – это я». Король-Солнце был по-своему прав, ибо монарх становился символом консолидирующейся нации, служить королю означало исполнять государственный долг.

Политическая централизация повлияла на искусство: дворцы и парки имели симметричное построение, взгляд зрителя был обращен к центру. В пятиактной трагедии третий акт всегда был кульминационным. В королевской резиденции в Версале был разбит регулярный парк, украшенный фонтанами и копиями античных скульптур. Крона деревьев была подстрижена в виде конусов и шаров, что тоже было неслучайно. По мысли садово-парковых архитекторов, природа нуждалась в преобразовании, ей необходимо было придать правильную форму.

Французское общество жилось на сословных принципах, которые были перенесены и в сферу искусства, разделявшего на высшее и низшее.

Высшие жанры – эпопея, ода, трагедия – воплощали судьбы монархов и их приближенных. Низшие жанры – комедия, сатира, басня – отражали повседневную жизнь простолюдинов.

Основные положения классицистического искусства были определены Французской Академией, созданной Ришелье. Членам Академии, именуемым «бессмертными», а правильнее их стоило бы называть бессменными, надлежало следить за тем, чтобы все пишущие соблюдали единства, разделяли жанры на трагические и комические. Отступников сурово карали, отказывая им в субсидиях, которые получали все правоверные творцы.

Окончательно эстетика классицизма сформировалась в трактате Никола Буало (1636–1711) «Поэтическое искусство». Сын судейского чиновника в начале своего творческого пути выступал как сатирик. Представленный королю, он вскоре становится придворным историографом. В «Поэтическом искусстве» (1674), написанном в стихах, он формулирует официальную доктрину классицистского искусства, причем делает это талантливо, будучи убежденным, что отстаиваемые им принципы существовали всегда и останутся вечно.

«Поэтическое искусство» Буало – целостная эстетическая система, в которой обозначены цели искусства – прославление монархии – и поэтические средства достижения нужного эффекта. Во главу угла

первый литературный теоретик нового времени ставит разумность, целесообразность и правдоподобие, чуждое подражательности. Однако для создания истинного произведения искусства этого мало, нужны еще вкус и талант.

Н. Буало опирался на драматургический опыт П. Корнеля, своим авторитетом поддерживал Ж. Расина и Ж.Б. Мольера.

Барокко – оппозиционно по отношению к классицизму. Классицистскому рационализму барокко противопоставляло повышенную эмоциональность и пышность форм. Художникам барокко присущ религиозный мистицизм, реальность, мера представляется им иллюзорной. В этом плане весьма показательным названием пьесы крупнейшего драматурга эпохи барокко испанца Педро Кальдерона «Жизнь есть сон» (1634), в которой принц Сехисмундо брошен своим отцом (польским королем Басилио) в темницу. Наследник не станет королем, ибо было предсказано: Сехисмундо будет жестоким кровавым правителем. Но прав ли отец-король, который во имя блага подданных обрек сына на полуживотное существование? Басилио решает исправить ошибку, Сехисмундо на время становится правителем страны. Он управляет королевством с непомерной жестокостью, мстя за прошлые обиды. Так что же, пророчество сбылось? Сехисмундо снова брошен в узилище. Его разум мутится, он не в состоянии отличить, где явь, где сон. Смирившись со своим существованием, он обретает покой. Когда бунтующий народ провозгласил его королем, он принял власть и стал править, сообразуясь со справедливыми законами.

Судьба Сехисмундо – парабола человеческого существования в интерпретации глубоко религиозного драматурга. Кальдерон полагает, что божественные тайны бытия человеческому уму не постигнуть. Жизнь человека – сон в вечности. Спасительна только вера, высшая победа человека – победа над самим собой, смирение примиряет верующего с мирозданием. Эта идея выражена в драмах Кальдерона «Поклонение кресту», «Стойкий принц» и др.

Изобразительное искусство Испании также тяготело к барочным тенденциям. Испанские живописцы Х. Рибера, Д. Веласкес, Ф. Сурбаран весьма склонны к изображению страданий святых, а также крестных мук Христа, которые преодолеваются силой духа. Для католической Испании, воевавшей не одно столетие с маврами, где движение протестантов не встретило никакой поддержки, авторитет веры оставался незыблем и вдохновлял художников на прославление подвига во славу Христа.

В немецкой литературе XVII в. обнаруживается сложное переплетение классицистских и барочных тенденций.

Поэты немецкого барокко исходят из того, что существование человека – это просвет во мраке, мир – юдоль страданий, спасительна только вера во Всевышнего. Эти представления были характерны для немецких лириков, писавших в годы Тридцатилетней войны (1618–1648), нескончаемого побоища между католиками и гугенотами, куда были втянуты народы Чехии, Силезии, Швеции, Дании, Германии. Крупнейший немецкий поэт периода Тридцатилетней войны Мартин Опиц пишет поэму «Слово утешения среди бедствий войны». Видя повсеместную разруху и разорение, падение нравов и нарастающее насилие, в чем он пытается обрести жизненную опору? Только в религии.

Ему вторит/другой поэт-современник – Христиан фон Гофмансвальдау (Christian von Hofmannswaldau, 1617–1679), которому мир, охваченный пожаром войны, кажется обманчивым призраком:

Что здешний мир и гул молвы крылатой?
 Что здешний мир и вся его краса?
 Неверный луч, глухим ущельем сжатый,
 На миг во мгле сверкнувшая гроза;
 Цветущий мед, терновником повитый,
 Нарядный дом, таящий скорбный стон,
 Приют рабов, для всех равно открытый,
 Могильный тлен, что в мрамор облачен, –
 Вот наших дел неверная основа,
 Кумир, что плоть привыкла возвышать.
 А ты, душа, за узкий круг земного
 Всегда стремись бестрепетно взирать.

(Пер. Б.И. Пуришева)

Ужасы и жертвы Тридцатилетней войны стали основным мотивом немецкой литературы семнадцатого столетия. Виднейшим ее теоретиком и практиком стал Мартин Опиц.

Мартин Опиц (Martin Opitz, 1597–1639)

Будущий дипломат, поэт и теоретик искусства поэзии родился в Силезии в небольшом городе Бунцлау (ныне Болеславец в Польше). У отца была профессия отнюдь не творческая: он был мясником. Зато родитель обладал приличным состоянием, что позволило сыну полу-

чить солидное образование. Он учился сперва в Бунцлау, затем в Бреслау и Бейтене. Его способности раскрылись очень рано, уже в 1618 г. он сочинил трактат «Аристарх, или О презрении к немецкому языку». Парадокс заключался в том, что написанный на латинском языке, «Аристарх» защищал родной немецкий язык, на котором, по мнению Опица, вполне можно выразить все оттенки чувств и тонкости мысли в лирике и прозе.

В следующем году он поступил в Гейдельбергский университет, где приобрел серьезные познания в классической филологии и современной литературе. В Гейдельберге ему суждено было проучиться недолго, после вторжения испанской армии в Пфальц Опиц вынужден был искать пристанище в Голландии, где он продолжил свои штудии. Познакомившись с голландской, а затем итальянской и французской поэзией, Мартин Опиц осознал, насколько поэзия этих стран опередила германскую. Дело не в том, что в Германии не было поэтов, равных по масштабу таланта Ф. Петрарке, П. Ронсару, а тем более У. Шекспиру. Существенным недостатком немецкой литературы была архаичность поэтики. М. Опиц поставил перед собой задачу внедрить в немецкую словесность силлабо-тоническую систему стихосложения. С этой целью он издал в 1624 году «Книгу о немецкой поэзии». По его собственному утверждению, он работал над ней всего пять дней! Однако даже если это так, то следует иметь в виду, что Опиц обладал незаурядной эрудицией, которая подготовила его к созданию книги. В начале ее он особо подчеркивает, что знание правил и норм стихосложения необходимо поэтам. М. Опиц полагал, что назначение литературы – быть «школой добродетели и мудрости».

В духе эпохи Опиц находил истоки поэзии в теологии, полагая, что главная задача поэта – постижение Божества. Что же касается немецкой поэзии, он находил подтверждения у Тацита тому, что она возникла еще у древних германцев, и сожалел, что памятники устной словесности не сохранились.

Современность, с точки зрения М. Опица, нуждается, прежде всего, в героической поэзии. Его привлекают поэмы, оды, трагедии, гимны. Словом, если помнить, что семнадцатый век – торжество классицизма, разделявшего поэзию на высокую и низкую, то М. Опиц рассуждал как классицист, отдавая приоритет гражданской проблематике, а частную жизнь дозволяя изображать сатирикам в комедиях.

Ратуя за благозвучность поэзии, М. Опиц советовал, как размещать ударные и безударные слоги, как рифмовать окончания строк. Он разъяснял, что такое сонет, ода и другие лирические жанры.

«Книга о немецкой поэзии» научила, как делать стихи, современников М. Опица и его последователей на протяжении всего семнадцатого столетия. Теоретические положения нашли свое продолжение в собственных стихах М. Опица и его же переводах. Он перевел трагедию Сенеки «Троянки» (1621), пасторальный роман Ф. Сидни «Аркадия» (1629) и ряд других произведений.

Хотя уже в предисловии к «Книге о немецкой поэзии» М. Опиц посчитал нужным заверить своих читателей, что собирается посвятить себя не одной только поэзии: «В дальнейшем же я приложу все старание, чтобы с божьей помощью испытать свое счастье в более крупных и более важных делах (так как я очень хорошо знаю, что с помощью одной только поэзии еще всего не устроишь и исполнению общественных и должностных обязанностей стихами не поможешь)».

Мартин Опица влекла политика, он стал деятельным дипломатом, употребившим немало усилий, чтобы прекратить побоище католиков и протестантов. Потому, пренебрегая принципами лютеранства, которое исповедовал, он служил то немецким князьям, то католическому императору. В 1627 г., по ходатайству буркграфа фон Дона, он получил дворянский титул фон Боберсфельд. Тогда же, обладавший лауреатским званием, он был принят с титулом «Коронованный» в аристократическое «Плодоносящее общество», члены которого в условиях войны, когда немецкий язык огрубел и одичал, стремились сохранить его благозвучие и поэтичность.

По приглашению польского короля Владислава IV в 1636 г. Мартин Опиц переехал в Данциг (ныне Гданьск в Польше) и получил официальную должность секретаря и королевского историографа. Казалось бы, поэту сопутствует удача, однако внешне благополучная жизнь оборвалась трагически: через три года в Данциге он умер от чумы.

На смерть М. Опица откликнулся сонетом его младший современник П. Флеминг:

Так в Элизийские ушел и ты поля,
Ты, кто был наших дней Гомером и Пиндаром,
Кто, наделенный их необычайным даром,
Жил, с ними славу и бессмертие деля.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Самым значительным достижением не только самого Мартина Опица, но и всего семнадцатого столетия в немецкой поэзии явилась поэма «Слово утешения среди бедствий войны». Она была написана

в 1621 г., а опубликована поэтом только через двенадцать лет. Поэма была выдержана в протестантском духе, и автор, по-видимому, не хотел публикацией усугублять религиозную рознь. Сетуя на бедствия войны, разорившей страну, поэт уповает на Бога, выражая в молитве надежды на спасение отчизны и находя утешения в мольбах.

Поэзия Мартина Опица исполнена скорби. Мысль о том, что все сущее подвержено времени, не оставляла его.

Жизнь в понимании Опица – это непрекращающиеся испытания, а в условиях войны они возросли во множество раз. Оттого нерадостным предстает у него любовное чувство, потому суетными и пустыми кажутся ему попытки променять душу на золотые слитки Нового Света.

Лирические произведения поэта нередко представляли собой переложения псалмов. У М. Опица нет богоборческого протеста, но всю его поэзию пронизывает глубокое недоумение: почему Господь посылает все новые и новые испытания, которые губят людей физически и растлевают морально:

Любимая страна, где мера нашим бедам?
Какой из ужасов тебе еще не ведом?
Ответствуй: почему за столь короткий срок
Твой благородный лик так измениться смог?
(Пер. Л. Гинзбурга)

Патриотическая поэзия Мартина Опица вышла за пределы своей эпохи, к его стихам обращаются читатели в моменты исторических испытаний. Особенно актуально его наследие оказалось в годы борьбы с фашизмом. Тогда его стихи даровали слово утешения и надежды всем, кто, как и он, верили, что милость и истина встретятся.

Пауль Флеминг (Paul Fleming, 1609–1640)

Пауль Флеминг – самый видный последователь и продолжатель Мартина Опица. Ему удалось в творческой практике воплотить реформу немецкого стихосложения, разработанную Опицем. П. Флеминг вошел в немецкую литературу как певец любви и природы, которая выступает в его стихах мудрой наставницей лирического героя. Он первым среди лириков Германии воссоздал яркие красочные ландшафты своего отечества.

Сын учителя в саксонском городе Гартенштейне, он изучал медицину в Лейпцигском университете. Будучи студентом, начал сочинять

стихи. Как и другие поэты-современники, он откликнулся на горестные события Тридцатилетней войны, при этом нередко использовал сатирические образы для обличения княжеской тирании и религиозной распри.

Словно предвидя, что земное существование его окажется кратким, он страстно жизнелюбив, стремится испытать все доступные радости и наслаждения. Но веселье лирического героя носит лихорадочный характер, резко сменяясь приступами меланхолии:

Я сам – свой друг и враг. Во мне ведут сраженье
 Война и мир... Когда ж, устав, в изнеможенье,
 Плоть просит отдыха, мой ошалелый дух,
 Из тела вырвавшись, как молодой петух,
 Кричит, беснуется и – неразумный кочет, –
 Где надо бы рыдать, неистово хохочет.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Самым важным событием в жизни Пауля Флеминга стало посещение России и Персии с посольством герцога Голштинского. Поэта пригласил участвовать в посольской миссии его друг Адам Олеарий, известный немецкий путешественник. Посольство прибыло в Москву в августе 1633 г. и было принято царем Михаилом Федоровичем, который дал согласие на торговлю. В апреле 1635 г. началось второе путешествие из Гамбурга в Персию через Россию. В Москву послы вместе с Олеарием и Флемингом на этот раз добрались только в марте 1636 г. По пути в Персию они посетили Нижний Новгород и другие волжские города, однако в ноябре 1636 г. потерпели кораблекрушение на Каспии. С трудом добравшись до столицы Персии Исфагани, путешественники застряли там на несколько месяцев. Торговая миссия успехом в Персии не увенчалась, им пришлось возвращаться вверх по Волге.

Флемингу довелось еще раз повидать Москву, которая произвела на него неизгладимое впечатление.

Стольному граду П. Флеминг посвятил три сонета, которые были переведены на русский язык А. Сумароковым. Вот один из них:

О ты, союзница Голштинския страны
 В российских городах под именем царицы:
 Ты отверзаешь нам далекие границы
 К пути, в который мы теперь устремлены.

Мы рек твоих струей к пристанищу течем
И дружество твое мы возвестим Востоку;
Твою к твоим друзьям щедроту превысоку
По возвращении на Западе речем.

Дай небо, чтобы ты была благополучна,
Безбранна, с тишиной своею неразлучна,
Чтобы твой в спокойствии блаженный жил народ!

Прими сии стихи. Когда я возвращуся,
Достойно славу я твою воспеть потщуся,
И Волгу похвалой промчу до Рейнских вод.

Заслуга немецкого поэта семнадцатого столетия перед русским читателем несомненна, так как он первым среди европейских поэтов создал с большой любовью образ Москвы.

Но не только столица запечатлена в поэзии П. Флеминга: небольшую поэму он посвятил Нижнему Новгороду. Волгари в поэме предстают истинными богатырями, пекущимися о благе города и всей Руси.

Образы русских городов величавы, торжественны, отчасти напоминают идиллии. Это объясняется, по-видимому, тем, что автор стремился противопоставить военному хаосу, царившему дома, мир и покой чужеземного края.

Путешествия, занявшие семь последних лет жизни, совпали с периодом творческой зрелости поэта, он умер в Гамбурге вскоре после возвращения на родину. В 1646 г. Олеарий издал сборник «Немецкие стихотворения П. Флеминга», а в 1649 г. – книгу его же стихов, написанных на латыни.

В жанре сонета П. Флеминг передал сказания и легенды, услышанные им во время путешествия: о Девичьей горе, Цареве кургане и Казацкой горе, служившей пристанищем казацкой вольности. Русь покорила его своими просторами; люди, встречавшиеся в пути, очаровали своим трудолюбием, семейственностью и глубоким религиозным чувством. Поэт внушал своим соотечественникам, что Россия вовсе не варварская страна, здесь живут достойные, благородные люди.

В истории немецкой литературы Паулю Флемингу принадлежит совершенно особая роль: он был первым посредником между нашими странами и культурами.

Андреас Грифиус (Andreas Griphius, 1616–1664)

Если бы на театральной афише довелось увидеть название пьес «Лев Армянин» и «Екатерина Грузинская», то могло показаться, что драматург – «лицо кавказской национальности». Но автор трагедий немецкий поэт и драматург Андреас Грифиус ни на Кавказе, ни в России не бывал. Он просто был любознателен, и его волновали судьбы разных народов, как и участь отчизны.

Андреас родился в силезском городе Глогау за два года до Тридцатилетней войны (1618–1648). Поводом к кровопролитию послужили антикатолические выступления в Чехии, Моравии, Силезии и Венгрии. Германия разделилась на два антагонистических лагеря: Евангелическую унию и Католическую лигу, которую поддерживали Испания, Дания, Швеция, Франция. Германские земли подверглись разорению, население сократилось с шестнадцати до шести миллионов человек. Большая часть жизни Андреаса Грифиуса прошла в условиях военного времени, он на собственном примере познал все горести и страдания, какие несла людям Тридцатилетняя война, пережив горечь утрат самых близких людей.

Грифиус не изменял вере своих предков; несмотря на все жестокие преследования католических пастырей и ландскнехтов, он остался протестантом.

Отец Андреаса Пауль Грифиус был главой местной протестантской общины. Победившая армия католиков вторглась в Глогау. От отца потребовали, чтобы он сдал драгоценную церковную утварь. Архидьякон Пауль Грифиус той же ночью умер от сердечного приступа. По городу поползли слухи, что его отравили. Будущему поэту не было тогда и пяти лет. Мать вышла замуж за учителя гимназии Михаэля Эдера. Иезуиты потребовали закрыть протестантское учебное заведение. Эдер покинул Глогау, поселился в деревне Дрибиц, которая находилась уже в Польше. Бывший учитель стал протестантским пастором. Вскоре он овдовел, но при этом не оставил своими заботами сироту Андреаса. Новая жена Эдера заменила поэту мать, но и ее мальчику было суждено потерять.

Когда спустя несколько лет в одном из самых мрачных стихотворений «Мертвец говорит из своей могилы» Грифиус с горечью замечает:

Как ни молись, как ни постись, –
Нельзя от смерти упасть! –

поэт вспоминает о нескончаемых потерях, которые преследовали его в течение всей жизни. Всевластие смерти закономерно станет одним из главных мотивов его творчества.

Близкие и соотечественники погибали, становясь жертвами двух враждующих армий. К бедствиям войны в 1632 г. добавилась эпидемия чумы.

Андреас Грифиус учился в гимназии во Фрейштадте. Он был свидетелем разрушения этого города и гибели его жителей, ставших жертвами обстрела и пожара. «Гибель города Фрейштадта» – это поэтический реквием Грифиуса, в котором боль потерь не искоренила веру, что дорогой сердцу поэта город и вместе с ним вся Германия возродятся из пепла, когда воцарится мир на земле:

О знай, Германия! Из т в о е г о кремня
Стихии высекли зловещий сноп огня.
И лишь когда в тебе погаснет эта злоба,
Несчастный Фрейштадт наш поднимется из гроба,
Подставив голову живительным ветрам.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Еще гимназистом он был приглашен домашним учителем детей фрейштадтского врача Карла Отто. Вскоре он пережил еще одну трагедию: жена и дети доктора умерли от чумы, а самого врача приковал к постели паралич.

Андреас Грифиус спасся только благодаря тому, что покинул Фрейштадт. Он продолжил образование в Данциге, где учился в академической гимназии, изучая математику, астрономию, риторику, иностранные языки. Он был знаком с идеями великого математика Кеплера, с открытиями Коперника, с философией Декарта. В Данциге он встретился с крупнейшим поэтом тогдашней Германии Мартином Опицем, автором «Книги о немецком стихотворстве», откуда Грифиус почерпнул основы немецкого стихосложения.

Андреас Грифиус был одним из первых немецких поэтов, обратившихся к жанру сонета.

В 1636 г. его пригласил в качестве домашнего учителя к детям высокообразованный граф Георг Шенборнер. Двадцатилетний Андреас влюбился в свою ученицу Элизабет. В сонетах он прославляет свою возлюбленную:

Потерян, удручен, печален, как могила,
Отторгнут от тебя, ты, без которой мне
Все тошно и ничто на всей земле не мило!

И проклинать судьбу, и злобствовать я вправе!
Но одинок ли я? Ты здесь – в мечте, во сне.
И пропадает боль... Так что ты значишь въяве?!
(Пер. Л. Гинзбурга)

А наяву им не суждено было общее счастье. Помешала неожиданная смерть отца Элизабет, благоволившего к поэту, при поддержке графа были напечатаны его сонеты. Однако после смерти Шенборнера Грифиус вынужден был искать другое пристанище, он задумал продолжить учебу в Лейденском университете, куда поступил в 1638 г. и проучился там шесть лет. Элизабет не дождалась его возвращения и вышла замуж за другого.

Андреас Грифиус был одним из образованнейших людей своего времени, он владел десятью языками, а знание обычаев и нравов различных народов он приобрел во время путешествий. Он посетил Амстердам, Париж, Рим, Флоренцию, Страсбург.

В 1646 г. поэт вернулся в родной Глогау, где до самой своей смерти исполнял должность синдика – выбранного главы городского самоуправления.

Он разработал свод законов города Глогау. Через два года после его возвращения Вестфальским миром закончилась Тридцатилетняя война. Однако политическая раздробленность и религиозная рознь сохранялась, объединяющей национальной идеи не возникло. В этих условиях поэзия играла исключительную роль: единство народа сохранялось в его культуре и в творчестве выдающихся писателей этой эпохи, среди которых одно из самых выдающихся мест занимал Андреас Грифиус.

Его поэзия утверждала стоическую мудрость, помогала людям не потерять себя в жестоком враждебном окружении. Мир рисуется по-этом как юдоль страданий. В этом смысле он следует за библейским проповедником Екклесиастом, повторявшим: «Суета сует – все суета!» Эта печальная мысль неотделима от поэзии Грифиуса. Земные стремления человека представляются ему зачастую суетными и тщетными, роковые заблуждения преследуют человека вплоть до самой смерти. Грифиус вместе с тем неустанно поучал, сколь важно беречь сокровища души в годину испытаний. Программным в этом плане стал его сонет «Слезы отечества, год 1636»:

В руинах города, соборы опустели,
В горящих деревнях звучит чужая речь.
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле.

Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?!

(Пер. Л. Гинзбурга)

Не менее важным было для Грифиуса в условиях войны показать, что немецкий язык объединяет нацию и немецкая речь может достойно звучать на сценических подмостках.

Свои тираноборческие трагедии «Лев Армянин» и «Екатерина Грузинская» он написал вскоре после возвращения в Глогау. Как драматург, он стремился следовать классицистским единствам, но при этом испытал воздействие умонастроений барокко, полагая, что человек – лишь странник на грешной земле, а подлинное призвание героя – жертвовать собой во имя истины небесной.

Лев Армянин – заглавный герой трагедии, написанной на сюжет из византийской истории IV в. Автор погружает читателя в атмосферу дворцовых интриг в борьбе за власть в Константинополе. Лев Армянин – реальное действующее лицо. Ему помог захватить трон полководец Бальб. Прийдя к власти незаконным путем, он правит страной как тиран. Это вызывает недовольство подданных и приближенных, в том числе и Бальба, который стремится сам стать первым лицом в государстве. С этой целью он организует заговор знати и честолюбивых военных. Но заговор раскрыт, а Бальб арестован. Его должны сжечь на костре. Императрица Феодосия уговаривает мужа отложить казнь, так как не подобает омрачать Рождество Христово казнью. Из-за праздника возмездие за заговор отложено. Лев Армянин идет на это с неохотой. Во сне ему является видение, предвещающее скорую гибель. Сон оказывается пророческим.

Бальб из тюрьмы руководит своими приспешниками. Заговорщики, переодетые в священнослужителей, врываются в храм и убивают императора во время рождественской литургии. Их выступление безбожно. Трон занял после смерти Льва Армянина его бывший союзник Бальб. Произошла смена власти тиранов.

Борьба за власть – призрачна и тщетна, за преступлением неизменно грядет возмездие. Оправдание Льва Армянина лишь в том, что

он не отступает от религиозных предписаний. Изображение его смерти изобилует множеством кровавых натуралистических подробностей, что неслучайно. По мысли Грифиуса, страдание очищает личность, а смерть за веру есть искупительная жертва гбнущего правителя.

Куда более привлекателен заглавный образ другой исторической трагедии Грифиуса.

Екатерина Грузинская – идеальная героиня А. Грифиуса. Опираясь на сочинения итальянского путешественника и историка Пьетро делла Валле, автора очерков о генеалогии и царствовании персидского шаха Аббаса, стремившегося подчинить Грузию своему влиянию, автор трагедии воссоздает достаточно объективную картину политической борьбы.

С трудами П. делла Валле А. Грифиус, очевидно, познакомился во время своего путешествия в Италию. Дополнительный материал для создания трагедии Грифиус мог почерпнуть из «Описания путешествия в Московию и Персию» (1647) Адама Олеария. Среди действующих лиц, поддерживающих и защищающих Грузию и правительницу страны, Грифиус особо выделяет русского посла.

Разоренная междоусобными войнами Грузия оказалась беззащитной перед нашествием войск шаха. Королева Грузии Екатерина (правильнее Кетевана) отправляется в Персию к шаху Аббасу с мольбой о мире. Героиня трагедии оказалась в положении заложницы. Персидский шах, влюбленный в свою пленницу, хочет сделать ее своей супругой, для чего требует, чтобы она приняла мусульманство.

Патриотическая тема трагедии связывается автором с мотивом религиозным. Екатерина готова расстаться с жизнью во имя верности христианству, ей присущи стоицизм и мученичество, она достойно сносит все унижения и оскорбления шаха, ею движет любовь к родине и преданность православной вере.

Восемь лет Екатерина томится в плену. Поняв, что отступничество для его возлюбленной невозможно, шах Аббас повелевает ее казнить. Грузинская царица гордо встречает смерть, осознавая, что ее мученическая кончина послужит вдохновляющим примером для ее подданных. Грифиус рисует образ Екатерины в героическом ореоле христианской святой. Ее гибель производит сильнейшее впечатление на ее тюремщика и палача: Аббас оплакивает смерть прекрасной женщины, чьей любви он оказался недостоин. Королева Екатерина остается в памяти народа образцом верности отечеству и христианству, которые выступают в сознании героини неразрывно.

В трагедии «Карденио и Целинда, или Несчастливые влюбленные» Грифиус сделал центральными персонажами не исключительные личности, а вполне обычных молодых людей, тем не менее попадающих в трагическую коллизию. Карденио – испанский студент; учась в Италии в университете, ведет довольно разгульную жизнь. В него влюблена Целинда, которая прежде не отличалась добродетельным поведением, однако страсть облагораживает ее натуру. Но Карденио изменяет Целинде, полюбив прекрасную Олимпию, чье поведение безупречно. Поклонник Олимпии Лизандр склонил Олимпию к браку. Карденио, тяжело переживая потерю возлюбленной, задумал убить Лизандра. Убийство предотвращает преданная Целинда с помощью ворожбы. Студента останавливает у дверей дома Лизандра призрак-скелет. Близость смерти охлаждает пыл мстителя, он напуган, понимая, сколь призрачны греховные земные страсти. Помыслы его обращены к Спасителю, он раскаивается и молит Бога простить его преступления и проступки.

Андреас Грифиус обращается к сюжету, схожему с ренессансной итальянской новеллой, но достаточно традиционную ситуацию он интерпретирует в соответствии с представлениями семнадцатого века. На примере судьбы Карденио драматург проводит мысль о том, сколько пагубна безграничная свобода личности. Спасение заблудшей души во всепрощении и стоическом терпении, с каким подобает переносить все жизненные испытания.

В конце XVII в. сын поэта и драматурга Христиан Грифиус издал сочинения отца. С этого момента и началось вхождение наследия Андреаса Грифиуса в сокровищницу всемирной литературы.

Силезская школа поэтов второй половины XVII в.

Старшее поколение силезских поэтов и драматургов (М. Опиц, А. Грифиус) считается первой силезской школой. Вторая силезская школа возникла в Бреславле (Вроцлав), объединив немецких писателей, сохранявших в своем творчестве черты барокко и драгоценной литературы. Во главе второй школы стояли поэт Христиан Гофман фон Гофмансвальдау (Christian von Hofmannswaldau, 1617–1679) и поэт, романист, драматург Даниил Каспар фон Лознштейн (Daniel Casper Lohenstein, 1635–1683). Образцом для бреславских поэтов был итальянец Дж. Марино, следуя которому, они живописали яркими красками роскошь драгоценных камней, красоту южной природы.

Вычурная риторичность описаний и пышность стали обязательными атрибутами их поэзии. Гофмансвальдау почитатели его таланта называли немецким Овидием. В своих стихах он утверждал культ наслаждения, его лирика изобилует галантными намеками, библейскими, мифологическими и историческими реминисценциями. Однако сладострастье омрачено мыслью о неизбежности старости и смерти, и тогда в поэзии Гофмансвальдау возникает свойственное барокко восприятие реальности как призрачного фантома. Поэт использует все разнообразие стилистических приемов (риторические вопросы, анафоры, антитезы, эпитеты, оксюмороны и метафоры), дабы передать трагизм земного бытия, которое он трактует как краткий миг в вечности. Гофмансвальдау упрекали за формалистическую изошренность, игнорируя то обстоятельство, что поэтические тропы вошли в широкое употребление в немецкой лирике во многом благодаря именно ему, разработавшему 66 видов поэтической строфы. Излюбленным жанром его лирики был сонет, наряду с которым он создавал мадригалы, эпиграммы, рондо и прославившие его героиды, т.е. стихотворные послания, которыми обмениваются знаменитые влюбленные (Эней и Дидона, Абельяр и Элоиза), Гофмансвальдау стал одним из действующих лиц повести Гюнтера Грасса «Встреча в Тельgte» (1979). Лоэнштейн приобрел известность как поэт. Он издал антологию «Печальные и веселые стихи» (1680), в которой использовал символику цветов. Он автор одного из наиболее значительных прециозных романов, где поэтика галантного авантюрного романа перенесена на германскую почву, — «Арминий и Туснельда» (1689, посмертно), посвященного любви вождя херусков Арминия к прекрасной Туснельде. Творчество писателей второй силезской школы завершило период барокко в немецкой литературе.

Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен (Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen, 1621–1676)

В 1668 г. вышел в свет авантюрный роман «Затейливый Симплициссимус». Само имя героя (Simplicissimus от лат. simplex – простой) указывало на простодушие и наивность его натуры. Сложнее обстояло дело с автором, в роли которого фигурировал некий Герман Шлейфхейм фон Зульсфорт. Многие современники догадывались, что это псевдоним. Но кто и почему скрывается под выдуманнным именем?

Роман, которым зачитывались образованные люди, отнюдь не принес славы писателю при жизни. Прикрывшись псевдонимом, как маской, он предпочитал оставаться в тени своего прославившегося на всю Германию удачливого простака. К тому же у Ганса Гриммельсгаузена – а автором «Затейливого Симплициссимуса» был он – появилось множество подражателей и продолжателей, которые, воспользовавшись популярностью персонажа, сочиняли все новые приключения Симплициссимуса. Впрочем, и сам Гриммельсгаузен не терял времени даром, создавая все новые произведения, в той или иной степени являющиеся продолжением главной его книги. Так в 1670 г. появился еще один роман с пространным озорным заголовком «Назло Симплицию, или Обстоятельное и диковинное жизнеописание обманщицы и побродяжки Сорви-головы». В качестве автора был обозначен неведомый Филарх Гроссус фон Тромменхейм, будто бы писавший под диктовку любвеобильной плутовки, вынужденной в связи с утратой красоты сделаться маркитанткой. В подлиннике ее прозвище Courage, и, как не трудно догадаться, она послужила Бертольту Брехту прообразом героини знаменитой антивоенной драмы «Мамаша Кураж и ее дети».

Маркитантка Кураж дала толчок Генриху Гейне для сочинения лихого стихотворного монолога, прославляющего сомнительные радости ее ремесла.

Гриммельсгаузен отличался удивительной плодовитостью. В том же 1670 г. увидело свет еще одно сочинение, продолжающее рассказ о похождениях Симплициссимуса: «Первый лежебок, сиречь Медвежья шкура с присовокуплением Симплициссимусова Кошеля различных фокусов. Издал illiterato ignorantio, прозванный Идиотом». Подчеркнутая в заглавиях эволюция умственных способностей как будто свидетельствует об одном и том же иронизирующем авторе, но все-таки есть сомнения в принадлежности этого опуса самому Гриммельсгаузену. К тому же в 1670 г. издан был еще один роман Гриммельсгаузена «Шпрингинсфельд», косвенно связанный с жизнеописанием Симплициссимуса.

Помимо забавных заголовков и псевдонимов Гриммельсгаузен любил украшать свои книги загадочными иллюстрациями. Так, на обложке первого издания «Затейливого Симплициссимуса» была помещена гравюра, на которой было изображено чудовищное существо. Хитрая рожица с дьявольскими рожками и ослиными ушами принадлежала то ли птице, то ли рыбе, у которых одна лапа гусиная, а другая

похожа на копыто. Но есть еще и рука, которая держит объемистую книгу, на страницах которой можно разглядеть корону и шутовской колпак, рапиру и рюмку, пушку, башню, корабль и даже спеленутого ребенка. Лапы топчут маски. Если пытаться расшифровать изображение, можно предположить, что вещи – знаки судьбы героя, отражающие различные этапы его биографии. Странность существа по-своему передает причудливый характер повествования, в котором реальная историческая действительность выступает в карнавальных костюмах и масках.

В стихах, посвященных Гриммельсгаузену, Иоганнес Р. Бехер тонко подметил это свойство его таланта:

Через него себя увидел век
Жестоким, обезумевшим и диким.
И лик меняя, этот человек
С тех пор был назван «вечно многоликим».
(Пер. Ю. Корнеева)

Гриммельсгаузен тяготел к искусству барокко, ему свойственна чрезмерность фантазии, нагромождение маловероятных ситуаций, он создавал гиперболические образы злодеев и не желал давать всему происходящему какое-либо разумное объяснение.

Почему Гриммельсгаузен прибегал ко всякого рода мистификациям? Очевидно, потому, что творчество было для него, прежде всего, игрой воображения, как жестокой игрой жизни со смертью было само существование его современников в условиях Тридцатилетней войны.

Однако жертвой своих мистификаций оказался в первую очередь сам автор: в восемнадцатом столетии о нем забыли, в начале девятнадцатого его имя было уже никому не известно. Понадобились усилия многих исследователей, чтобы выяснить, кому же на самом деле принадлежит «Затейливый Симплициссимус», который вызвал к себе интерес поэтов-романтиков и писателей последующих поколений.

Псевдонимы Гриммельсгаузена оказались анаграммами его имени, а натолкнуло на это открытие то обстоятельство, что в конце романа «Затейливый Симплициссимус» имеется «Напутствие несравненному господину Иог. Кристофу Гриммельсгаузену». Возникла догадка, что склонный к розыгрышам автор посвятил его самому себе.

Установив имя писателя, немецкие филологи принялись изучать его биографию. К сожалению, о жизни Гриммельсгаузена сохрани-

лось мало сведений. Неизвестно место рождения писателя, но его предки были родом из небольшого города Гельнхаузена в Шварцвальде. Он рано осиротел, был призван в армию. Занимал должность писца у коменданта города Оффенбурга. Был писарем – стал писателем! После войны служил стряпчим в Ренхене, был комендантом замка, затем старостой селения, открыл трактир. Был женат, нажил денежки – словом, обычная биография германского бюргера. Но самым выдающимся прозаиком своей эпохи его сделал грандиозный талант и удивительное трудолюбие. Неизвестно, где учился Гриммельсгаузен, но он был образованнейшим человеком своего времени. Хорошо знал литературу, был знаком с открытиями Николая Коперника и Джордано Бруно, основательно изучил античную мифологию и средневековый городской фольклор.

В историю немецкой и мировой литературы Ганс Гриммельсгаузен вошел как создатель одного из первых воспитательных романов. Симплициссимус вступает в жизнь с совершенно незамутненным сознанием. Его разум – это настоящая *tabula rasa* – чистая доска, где общество пишет свои законы, правила и нормы, которым постепенно привыкает подчиняться «естественный» человек.

Автор показывает кровопролитную Тридцатилетнюю войну глазами невинного ребенка, добродушного подростка и, наконец, взрослого солдата, пережившего в ходе ее тяготы и потери.

Симплициссимус сам выступает в качестве рассказчика. Сочиняя автобиографию, он не преминул подчеркнуть свое аристократическое происхождение. У отца, дескать, был дворец, построенный его собственными руками. Не важно, что был он крыт соломой, а топили в нем по-черному. В хижине имелся целый арсенал, состоящий из лопат и мотыг. Симплициссимус приемлет пастушеский сан, пасет с малолетства отцовых свиней и коз. Что ж, это тоже вполне почетное занятие, которого не чурались герои мифов и легенд.

Мирное течение деревенской жизни прерывается вторжением ланскнехтов, которые дочиста разграбили бедняков, а домишко на прощание спалили. Так Симплициссимус впервые узнал, что такое война. Ему чудом удалось спастись. Бродя по лесу, он встретил отшельника, с которым вместе прожил в его лачуге около двух лет до самой смерти старика. Отшельник стал его духовным наставником.

Жизнеописание строится по принципам авантюрного романа, когда напасти и удачи героя чередуются независимо от его воли и усилий.

Умирая, отшельник преподал Симплициссимусу три жизненных правила: «познавать самого себя, убежать худого товарищества и пребывать твердым» (Кн. первая, гл.12).

Поначалу Симплициссимус собирался продолжать прежнюю жизнь, оставаясь пустынноиком. Однако его уединение снова нарушают солдаты, которые глумятся не только над окрестными крестьянами, но даже над священнослужителями.

Он вознамерился узреть реальный мир, за что тут же был наказан: его приняли за вражеского лазутчика. От тюрьмы его спас знакомый священник. Облик Симплициссимуса показался губернатору столь странным, что после объяснений священника тот повелел нарисовать портрет юного пустынноика, а вериги и лохмотья поместить в кунсткамеру. Самого господина Симплициссимуса помыли, постригли и обрядили в модную одежду. Гриммельсгаузен, как и другие представители литературы барокко, стремится доказать призрачность земных побед. Все успехи Симплициссимуса преходящи, он вознесен по воле случая.

Взращенный в пустыне, он становится пажом у коменданта крепости Ганау. Наблюдая нравы солдатни и знати, новоиспеченный паж предается размышлениям о том, почему же они не соблюдают евангельские заповеди, предпочитая грабить и мародерствовать, пьянствовать и насильничать. Чем больше жизненного опыта набирается Симплициссимус, тем сильнее обнаруживается разрыв между тем, чему его учил отшельник и с чем он сталкивается на каждом шагу. Простодушие и прямота делают его шутом.

В непрерывных скитаниях Симплициссимуса Гриммельсгаузен вскрывает абсурдность и безумие мира, погрязшего в кровопролитиях, алчности и пороках. Но этот мир не хочет признавать своего безумия и потому объявляет безумцем того, кто не хочет жить по его законам.

История героя развивается по спирали. Симплициссимус периодически приходит к тому, от чего ушел, что красноречиво подчеркивает тщету человеческих усилий. Он опять шут, услаждающий слух благородного семейства игрой на лютне, его притворство вновь обнаруживается, так как мнимому дурню не удается избежать здравых суждений.

Образ главного героя в романе претерпевает эволюцию. Из простака Симплициссимус превращается в хитреца. Наивность он сохраняет как маску, пряча за ней незаурядную сообразительность.

В ходе военных действий Симплициссимус переменял шестерых начальников, исполнял несколько должностей, снабжал армию фуражом и провиантом, не раз бывал на краю гибели, но оставался цел и невредим.

Хитроумие вчерашнего простака – это только ступень к следующему уровню сознания. Под влиянием всего пережитого Симплициссимус обретает здравый смысл, который позволяет ему несколько со стороны взирать на происходящее, заботясь в первую очередь о собственном благополучии. Из ограбленного он превратился в грабителя: крал скот у окрестных крестьян, воровал из казны.

Символом успехов Симплициссимуса становится приобретенное по протекции дворянство, он сочиняет себе родословную и придумывает герб. Так награбленное богатство превращает вчерашнего чистого босяка в дворянчика.

Однако на гребне успеха героя всякий раз подстерегает беда, на этот раз он нечаянно попал в плен.

Каждая глава романа имеет стихотворный эпиграф; так, например, шестнадцатой главе третьей книги предпосланы строки:

Симплиций решил, что с Фортуной сдружился,
Не успел оглянуться, опять оступился.

(Пер. А. Морозова)

Этот эпиграф мог бы быть повторен в романе бесчисленное множество раз.

Тридцатилетняя война разъединила Германию и ряд других стран на непримиримых католиков и протестантов. А на чьей стороне воюет Симплициссимус? Он – католик, но когда ему предлагают перейти к лютеранам, он ничтоже сумняшеся совершает этот шаг, так как религиозные проблемы его не волнуют. В дальнейшем он будет опять менять вероисповедание. В этом проявляется не столько церковная и моральная беспринципность героя, сколько религиозная веротерпимость самого автора.

Повзрослевший Симплициссимус безудержно предается любовным утехам, беря пример с героев мифов и легенд и не желая ни в чем им уступать. Гриммельсгаузен в образе Симплициссимуса стремится запечатлеть все многообразие человеческой природы, множество желаний и ограниченность возможностей. В этой связи образ следует рассматривать не столько как типический персонаж времен Тридцатилетней войны, сколько как типический персонаж времен Тридцатилетней войны.

тилетней войны, сколько универсальное воплощение человеческой природы.

Он женится на богатой невесте, возмечтав пожить в довольстве и холе. Однако надежды вскоре улетучились, так как тесть оказался скупердяем. Фортуна и здесь сыграла шутку. Пришлось ему отправляться в Париж, дабы поправить свои дела.

Снова Симплициссимус то вознесен, то сброшен вниз могущественной судьбой. Будучи без денег в Париже, он находит себе покровителя в лице модного доктора-шарлатана. Потом и сам Симплициссимус, оказавшись в очередной раз на мели, будет лечить всевозможными сомнительными снадобьями. Видимо, Гриммельсгаузен имел представление о жизни французского двора, во всяком случае, он описывает спектакли, в которых довелось снискать успех Симплициссимусу, вполне правдоподобно.

Beau Alman, как прозвали его поклонницы, пользуется большим успехом у дам, но и за любовные победы ему пришлось расплачиваться собственным здоровьем, он подхватил оспу.

Стремясь к универсальности биографии Симплициссимуса, автор отправляет своего героя в Москву вместе со шведским полковником. Герой Гриммельсгаузена занимался изготовлением пороха, в чем изрядно преуспел. Но иностранец вновь попал впросак:

Симплициссимус на Волге неожиданным манером
К татарам попал, а затем на галеры.

(Пер. А. Морозова)

Нападение кочевых татар, пожалуй, все-таки маловероятно, такое случалось столетием раньше, но Гриммельсгаузен историю России представлял в самом обобщенном виде.

Все странствия Симплициссимуса, в конечном счете, преследуют одну цель – поиск обетованной земли, где счастье не изменчиво, а постоянно. Автор предлагает герою на выбор различные варианты утопий. Это волшебное озеро Муммельзее, где обитают наивные и доверчивые существа, лишённые обычных человеческих чувств и стремлений. Это община анабаптистов (перекрещенцев), куда он случайно попадает в Венгрии. Здесь царит порядок и справедливость, но ощутим фанатизм добродетельных сектантов, столь чуждый свободному духу Симплициссимуса.

Не приняв чужие утопии, он создает свой идеальный маленький мир. Роман и жизнь героя романа обретают кольцевую композицию.

Как было в начале, так стало в финале книги: герой, испытывая отвращение к миру, становится отшельником, предавая грешный мир проклятиям и осуждениям.

Однако уединение и отрешенность оказываются непродолжительными и мнимыми. Он вновь пускается в путь, а вернее, автор никак не мог расстаться со своим любимцем.

Гриммельсгаузен в своем грандиозном романе не проходит мимо какой-либо значительной стороны жизни не только Германии, но и Европы. Упоминает он и паломничество по святым местам. Отправившись в Иерусалим, герой, вместо обретения веры и утешения, попадает в плен, а затем – снова кораблекрушение, после которого наступает завершение повествования, а биография героя заканчивается тем, что он решает остаться на необитаемом острове, не вступая более ни в какие отношения с человечеством, которое разочаровало его навсегда.

«Симплициссимус» сыграл важную роль в формировании немецкой сатирической прозы. Его влияние испытали на себе многие писатели. В 1896 г. в Мюнхене начал выходить юмористический журнал «Симплициссимус», в котором сотрудничали Генрих Манн, Томас Манн, Кнут Гамсун, Якоб Вассерман и др. Воздействие прозы Гриммельсгаузена ощутимо в таких романах, как «Глазами клоуна» Генриха Белля, «Дело Д'Артеза» Ганса Эриха Носсака, «Чудодей» Эрвина Штритматтера, показавших Германию в годы войны и гитлеризма глазами наивных чудаков.

К трехсотлетию юбилею писателя в Гельнгаузене был установлен памятник Гансу Якобу Гриммельсгаузену работы знаменитого скульптора Джакомо Манцу.

Христиан Рейтер (Christian Reuter, 1665–1712?)

Автор сатирических комедий и романа «Шельмуфский» (1696) высмеивал нравы немецкого мещанства. В своем творчестве испытал влияние Г. Гриммельсгаузена.

В эпоху Просвещения анонимно изданный роман Рейтера был предан забвению. Авторство романа о рассказнях и проделках Шельмуфского было раскрыто только в 1884 г. С этого момента творчество выдающегося сатирика заняло видное место в истории немецкой литературы: «Описание истинных, любопытных и преопасных странствований на воде и на суше Шельмуфского».

Шельмуфский – главный персонаж и рассказчик в сатирическом романе.

У героя был реальный прототип – Евстахий Мюллер, сын хозяйки лейпцигской гостиницы «Красный лев» Анны Розины Мюллер, которая выгнала студента Рейтера на улицу за неуплату долгов. Остроумный молодой человек высмеял ее в образе самодовольной мещанки фрау Шлампампе (нем. Schlampampe – кутила, Schlampe – неряха) в комедиях «Честная женщина из Плиссина» (1695) и «Болезнь и кончина честной женщины Шлампампе» (1696), опубликованных под псевдонимом Хилариус (лат. hilarius – веселый). Обиженная квартирная хозяйка подала на автора в суд, добившись исключения его из Лейпцигского университета и конфискации напечатанных экземпляров книги.

Однако на этом конфликт не был исчерпан. Неугомонный Рейтер сочинил роман «Шельмуфский», изобразив в нем наглого пьяницу и лжеца Евстахия Мюллера, придав герою типические черты немецкого мещанина, стремящегося попасть во дворянство.

Фамилия героя значащая: нем. Schelm – плут, обманщик, мошенник. Живет он, соответственно, в деревне Шельменроде.

Если раньше комедии Рейтера были пробой пера, то роман выдвинул его на одно из первых мест среди немецких прозаиков XVII в. Сатирический плутовской роман «Шельмуфский» – многоплановое произведение, соединяющее в себе элементы бытовой и социальной сатиры и литературной пародии. Шельмуфский – завсегдатай окрестных трактиров, забулдыга, враль и трус, который, напившись в стельку и подравшись с собутыльниками, является домой к своей честной добродетельной матушке в лохмотьях, весь в синяках, без гроша в кармане. Но свое бедственное жалкое положение он объясняет тем, что он путешествовал по свету и с ним произошли самые невероятные приключения.

По форме роман представляет собой описание путешествий невежды и хвастуна, будто бы посетившего Стокгольм, Амстердам, Лондон и несколько итальянских городов. Поскольку знание географии у Шельмуфского весьма скудное, то описание достопримечательностей изобилует всякого рода нелепицами: в Стокгольме зреет виноград, по улицам Венеции он шляется пешком, а Тибр в Риме, если верить Шельмуфскому, кишмя кишит аппетитными селедками.

Лодырь ничему не учился, но при каждом случае хвастает, что владеет иностранными языками лучше, чем родным немецким, а таб-

лицу умножения знает наизусть! Его речь изобилует грубыми бранными выражениями, поскольку иначе он свои чувства не умеет передать.

Жизнеописание начинается с самого рождения, которое произошло, как всех уверяет врун, необыкновенным способом. Мать, будучи на сносях, до смерти перепугалась прошмыгнувшей мимо огромной крысы, потеряла сознание и заболела. Ребенок же преждевременно появился на свет, хотел было броситься вдогонку за крысой, но остался с матушкой и за несколько недель стал взрослым. Историю про крысу он рассказывал как нечто удивительное и увлекательное всем, с кем ему будто бы довелось познакомиться в скитаниях.

Далее вся жизнь Шельмуфского протекает в беспрестанных страстих, а частые удачи сменяются редкими неприятностями. Автор отправляет своего героя путешествовать, пародируя тем самым устойчивые литературные приемы.

В аристократическом обществе того времени в моде были так называемые прециозные романы, воспевающие изысканные утонченные чувства.

Шельмуфский постарался выдать себя за аристократа, обладающего благородными манерами. В соответствии с этикетом беспардонный прощелыга будто бы посещает экзотические страны, где его с почестями принимает местная знать, в него влюбляются без памяти гордые красавицы, он сочиняет любовные вирши и сражается на дуэлях с соперниками, проявляя чудеса героизма и храбрости. Шельмуфский водит дружбу с графом, которого он именует братом, и другими знатными особами разных стран. Он отправляется в Индию к самому Великому Моголу, которому он, кстати, и посвятил свои записки. Высадившись на Троицыном лугу, лгун немедля отправляется во дворец Великого Могола, проигнорировав как недостойного его внимания Могола Малого. Двести трубачей и девяносто девять барабанщиков исполнили в честь прибытия пьяницы из Шельмроде приветственный марш. Великий Могол и Моголиха ведут с ним учтивую беседу о достоинствах немецкого пива, а на прощание вручают ему драгоценные подарки. Неведомый далекий мир представляется неким подобием сказочной страны молочных рек и кисельных берегов, где всего вволю, а каждый лодырь вправе урвать от этого богатства сколько заблагорассудится.

Следуя традициям прециозных романов, Шельмуфский рассказывает о своих бесчисленных любовных победах над знатными девица-

ми, которые все умоляют его жениться. Однако, присмотревшись к его пассиям, таким, как мадам Шармант в Гамбурге или Лизетте в Стокгольме, легко заметить, что за аристократок выдает он обычных трактирных потаскушек. В рыцарских романах герой беззаветно служил прекрасной даме, тогда как Шельмуфский ради новой красотики готов забыть прежнюю, а одну из своих дам во время кораблекрушения просто-напросто столкнул в морскую пучину, так как вдвоем им никак было не удержаться на одной доске. Словом, он никак не похож на благородного чувствительного аристократа, сколько бы он ни похвалялся своими любовными приключениями.

Что же касается дуэлей Шельмуфского, то они похожи на деревенские драки, да и трусливый сынок трактирщицы предпочитает всякий раз поскорее унести ноги, пока его опять не поколотили.

Не обходится рассказ о необыкновенных приключениях и без нападения на корабль пиратов и тюремного застенка, где ему пришлось провести за неимением выкупа полгода. К. Рейтер включает в жизнеописание своего фантазера широкоизвестные по авантурным романам ситуации, лишая их вместе с тем героического ореола.

Изрядно потрепанный жизнью блудный сын возвращается под крыло своей матушки. Поправив здоровье и обзаведясь деньгами, он вновь отправляется в странствия, на этот раз в Италию, где с почестями его принимает Папа Римский. Глава католической церкви не внушает Шельмуфскому должного уважения, в этом, очевидно, косвенно отразилось отношение немецких лютеран к католическому клиру.

Создавая сатирический образ, автор использует гиперболы: краткосрочные отлучки из родной деревни героя он превращает в долгие путешествия, а захолустье Шельмроде становится подобием большого мира, каким он представлялся невежественному обывателю. Сатира К. Рейтера имеет двойную направленность. Высмеивая претензии германских бюргеров на аристократизм, автор вместе с тем в дворянстве подмечает грубую примитивность, которая роднит знать с филистерством.

Образ Шельмуфского связан с немецкой традицией «литературы о вралях» (*Lügenliteratur*), возникшей в фольклоре и народных книгах. Вместе с тем Шельмуфский явился предшественником образа самого яркого и талантливого обманщика и фантазера барона Мюнхгаузена.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Какое отражение нашла Тридцатилетняя война в поэзии барокко?
2. Выделите основные теоретические положения, выдвинутые Мартином Опицем.
3. Каков результат поездки П. Флеминга в Россию?
4. Чье влияние испытал Грифиус-драматург?
5. В чем смысл названия романа Гриммельсгаузена «Симплициссимус»?
6. Остается ли герой простаком к концу повествования?
7. Охарактеризуйте повествовательную манеру Гриммельсгаузена.
8. Есть ли сходство Шельмуфского с Симплицием?

XVIII ВЕК: ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Восемнадцатое столетие вошло в историю мировой культуры как эпоха Просвещения. Выдающиеся мыслители и художники уверовали в то, что гуманистические идеи способны изменить мир, а в будущем человечество ожидает торжество Разума. Социальные несправедливости, нравственные пороки и суеверия просветители были склонны объяснять неразумием человека и человечества. А коль это так, выдающиеся умы столетия направили свои усилия на то, чтобы просвещать и образовывать своих современников. Стоит ли в этой связи удивляться тому, что в литературном процессе XVIII в. особую роль играла сатира и дидактика. Дефо и Свифт, Вольтер, Дидро и Лессинг постоянно обращались к таким жанрам, как нравоучительный роман, памфлет, обличительная комедия и даже басня. В произведениях такого рода государственные законы, устоявшиеся обычаи и верования подвергались беспощадному суду разума. Наследники мольеровского господина Журдена теперь уже не стремились присвоить себе аристократический титул. Их цель была куда более радикальной: добиться равенства в правах с дворянством. Основной политический постулат просветительства прозвучал в трактате Жана Жака Руссо (1712–1778) «Об общественном договоре»: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах». Эта мысль оказалась близка всем просветителям и их последователям. Герой комедии Бомарше (1732–1799) «Севильский цирюльник» Фигаро бросает своему господину графу Альмавиве слова, исполненные чувства собственного достоинства, которое он готов защищать: «Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности – от всего этого не мудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилия для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего».

На общественную арену вышло третье сословие – буржуазия, которая представляла собой в ту пору революционную силу. Философы, игравшие роль идеологов третьего сословия, стремились внушить каждому умение пользоваться своим умом, подвергая сомнению ходячие представления. В этой связи нельзя не заметить, что проза, которая доминировала в литературе, носила демонстративно рационалистический характер. Английские и французские просветители в

творческих замыслах исходили из идей, которые иллюстрировались повествованием.

Сюжеты многих прозаических произведений эпохи Просвещения представляют собой эпос больших дорог. Герой, отправляясь в странствия, в силу непредвиденных обстоятельств сбивается с намеченного пути, переживает множество приключений, что позволяет персонажу, а заодно и автору, сопоставить умозрительные представления с суровой реальностью.

Первые просветительские романы были созданы в Англии Даниэлем Дефо (1660–1744) и Джонатаном Свифтом (1667–1745). Прочитанные нами, как правило, в детстве, их книги кажутся похожими, ибо оба мореплавателя, Робинзон и Гулливер, переживают захватывающие приключения. Однако сюжеты романов и жизненная философия авторов принципиально различны.

Даниэль Дефо, прежде чем сделаться удачливым писателем, переменил множество профессий. По его признанию, он «вел оптовую торговлю вязаными изделиями, табаком, спиртным; фрахтовал торговые суда, спекулировал земельными участками; был владельцем черепичного завода; интересовался водолазным делом». Дефо не упоминает, что он издавал журналы, в которых печатал собственные памфлеты, сидел в тюрьме, много разъезжал по стране, мечтал отправиться в заморские страны, но помешало очередное банкротство. Дефо был наделен завидной целеустремленностью и несгибаемой волей. Этими качествами он наделил и своего героя – Робинзона Крузо. Полное название романа выглядит так: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим» (1719). Пространное заглавие – своего рода дайджест, в котором уместились все основные события романа.

У Робинзона Крузо был реальный прототип – матрос Александр Силькирк, который, поскандалив с командой, потребовал, чтобы его высадили на необитаемом острове, где он прожил около четырех лет. За это время он изрядно одичал, едва не забыл родной язык.

Робинзон Крузо прожил в одиночестве куда дольше, но при этом он сохранил человеческое достоинство, оставаясь образцовым английским буржуа – верующим, трудолюбивым, бережливым, изобре-

тательным, заботящимся об аборигене Пятнице. Герой Дефо на острове в одиночку проходит все стадии человеческой цивилизации. Он занимается охотой, земледелием, приручает диких животных, изобретает орудия труда и оружие. Человек не может повторить путь человечества, но Дефо верит в неограниченные способности своего героя и достаточно убедительно показывает его незаурядные способности.

Сенсационный успех приключений Робинзона Крузо заставил Дефо их продолжить, хотя вторая часть в художественном отношении уступает первой. Моряк из Йорка, став удачливым коммерсантом, едет в Индию и Китай, откуда возвращается домой, посетив Сибирь. Особенно долго он задержался в Тобольске. Итог поездки таков: «В общей сложности Робинзон провел в России один год, пять месяцев и три дня. Его барыши от коммерции составили 3475 фунтов, 17 шиллингов и 3 пенса». Дебет составлен писателем, никогда не гнушавшимся бухгалтерских подробностей.

Название книги Свифта как будто похоже на заголовок Дефо: «Путешествия в разные отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» (1725). Однако следует обратить внимание на одну деталь. Дефо точно указывает место пребывания персонажа, тогда как о маршрутах Гулливера сказано довольно туманно, что и неудивительно. Приключения Робинзона исключительны, но вероятны, тогда как скитания Гулливера фантастичны.

Рисуя страны лилипутов и великанов, Свифт имеет в виду Англию, аллегорически изображает борьбу партий и религиозных конфессий, войны с соседними государствами. Сатирик иронически относится к науке как двигателю прогресса. В фантастической стране Лапута Гулливер наблюдает, как мудрейшие ученые отыскивают способ добывания солнечных лучей из огурцов.

Гулливер читателю кажется великаном в стране лилипутов. Напротив, он выглядит крохотным на ладони великана. У Дефо человек велик в любой, даже самой драматической ситуации. У Свифта величина личности относительна, все зависит от обстоятельств. Свифт вносит долю скепсиса в радужные упования просветителей, в идеалы которых он не может заставить себя поверить.

В течение многих лет Свифт служил настоятелем собора св. Патрика в Дублине. Там же он похоронен. Он сам сочинил себе эпитафию, на могильной плите начертано: «Жестокое негодование не мо-

жет больше терзать его сердце. Иди, путник, и, если можешь, подражай ревностному поборнику мужественней свободы».

Французских просветителей называют нередко энциклопедистами.

Под редакцией Д. Дидро и Ж. д'Аламбера была предпринята уникальная попытка создания «Толкового Словаря наук, искусств и ремесел», именуемого для краткости «Энциклопедией» (1751–1780). Это был систематический свод знаний по самым разным отраслям. Для просветителей «Энциклопедия» была практическим воплощением теоретических идей, ибо издание делало доступными все достижения человеческой мысли. Разумеется, доступность была весьма относительна. Каждый из тридцати выпущенных томов стоил очень дорого. Вокруг изданий объединились лучшие умы Франции. Статьи для «Энциклопедии» писали Вольтер, Шарль Монтескье, Гельвеций, Жан Жак Руссо и др. Всего в издании участвовали около двухсот авторов.

Сам Дени Дидро (1718–1784) был разносторонне образованным писателем. Он начинал как драматург, однако его пьеса «Побочный сын» (1757) сценического успеха не имела. Дидро в дальнейшем широко пользовался в прозе диалогической формой, подчеркивая тем самым, что истина не принадлежит спорящим, но рождается в дискуссии.

Так в повести «Жак-фаталист и его Хозяин» (1773, опубл. 1796), создавая свою версию донкихотских странствий господина и слуги, которые одержимы жадой приключений, он сталкивает философию фатализма и оптимизма. Спорят слуга и Хозяин, иллюзии рушатся, но вывод, кто из спорящих прав, делает читатель.

В повести «Племянник Рамо» (1782) автор вступает в спор с персонажем. Это вполне реальный человек – племянник знаменитого французского композитора Жака Франсуа Рамо. Одаренный молодой человек, наделенный трезвым умом, он весьма критически судит светское общество: «В природе все виды пожирают друг друга, в обществе друг друга пожирают сословия». Но герой циничен и ленив, его способности не возвышаются над уровнем дилетанта. Он выбирает для себя роль прихлебателя, шута: «Буду смешным, если этого хотят». Дидро раскрыл в «Племяннике Рамо» трагедию саморазрушения личности. Повесть была переведена на немецкий язык И.В. Гёте, что свидетельствует об ее исключительном новаторстве в сфере литературных идей.

В основе антиклерикальной сатирической повести «Монахиня» (1760) судьба реальной женщины, насильственно отправленной в

монастырь, где ей приходилось терпеть глумления настоятельницы и сестер. Сюзанна Симонен – так назвал Дидро свою героиню – страдает за грехи матери, которая родила ее от внебрачной связи. Мать решает посвятить свою дочь Богу, не спрашивая ее согласия. Сюзанна пытается вырваться из стен монастыря, вся повесть – мольба о заступничестве перед церковными и светскими властями, обращенная к ее отцу. Однако надежды на освобождение нет. Проза Дидро не была издана при жизни автора, но она стала в дальнейшем одним из истоков французского философского романа.

Вольтер (1694–1778) – самый остроумный человек восемнадцатого столетия. Сын состоятельного нотариуса, он получил прекрасное образование. В молодые годы он сочинил сатиру на королевский двор, за что был брошен в Бастилию. Но регент при малолетнем короле Филипп Орлеанский приказал освободить поэта из тюрьмы, облагодетельствовал его щедротами в надежде сделать из узника придворного стихотворца. Вольтер поблагодарил и просил больше не селить его в казенную квартиру.

В дальнейшем он побывал в Англии, где познакомился с учением Ньютона. Затем нашел пристанище в замке Сирей у образованнейшей маркизы дю Шатле. После смерти хозяйки замка в 1749 г. он принял приглашение прусского короля Фридриха II погостить у него в Берлине, но вскоре монарх и философ поссорились. В 1768 г. Вольтер купил поместье Ферней, которое находилось на границе Швейцарии и Франции, где прожил до конца жизни. Ему импонировало то, что он не был ничьим подданным, а ощущал себя настоящим гражданином мира.

Многие высказывания Вольтера афористичны и широко известны. Часто цитируют его слова: «Все жанры хороши, кроме скучных». Вольтер доказал это на деле. Он написал несколько десятков драматических произведений на мифологические и исторические сюжеты в соответствии с канонами классицизма. Они ставились в XVIII в. на всех сценах мира. Особенно популярны были его трагедии «Эдип», «Магомет», «Брут», «Смерть Цезаря». Обращаясь к эпосу, он создал поэму «Орлеанская девственница», в которой весьма дерзко обошелся с национальной героиней, лишив ее нимба святой. Вольтер слегка подшучивал над девой из Орлеана, но издевался над церковниками, которые сначала предали ее инквизиторам, а потом канонизировали.

Вольтер неустанно повторял: «Раздавите гадину!» Он имел в виду Церковь, прежде всего католическую. А вот еще один его горький

парадокс: «Со времени смерти Сына Святой Девы не было, вероятно, почти ни одного дня, в который кто-либо не оказался убитым во имя Его».

Однако обличая церковный фанатизм, Вольтер не покушался на авторитет Бога. Он не раз говаривал, что если бы Бога не было, его стоило выдумать. Шутя признавался, что мечтает поставить памятник с надписью: «Богу от Вольтера». Стоит ли говорить, что проект реализован не был!

Бог для Вольтера некая высшая сила, которая объединяет, сплачивает людей в сообщество. Не будь Бога, наступил бы хаос.

Самые значительные произведения Вольтера написаны в разработанном им жанре философской повести. Это «Задиг» (1747), «Кандид, или Оптимизм» (1758), «Простодушный» (1767), «Царевна Вавилонская» (1768). В повестях он неоднократно пытается в судьбе личности отделить случайное от закономерного, ставя вопрос о том, сколь свободен человек в своих поступках и решениях.

Как уже было сказано, философия просветителей была оптимистична, они верили в поступательное движение человечества, которое обеспечено наукой и просвещением. Мировая гармония была предустановлена самим развитием природы. Но вот в 1755 г. произошло землетрясение в Лиссабоне, которое унесло тысячи жителей. Мировое зло заявило о себе, обратив оптимистов в скептиков. Вольтер изрек: «Что такое оптимизм? Это страсть утверждать, что все хорошо, когда в действительности все плохо».

Кандид (фр. *candide* – простодушный, наивный) – в соответствии со значащим именем – простодушный наивный – молодой человек, стремящийся жить по законам природы. Влюбленный в знатную барышню Кунигунду, он воспитан доктором Панглосом, неустанно повторявшим: «Все к лучшему в этом лучшем из миров». Выброшенные войной из уютного поместья, герои претерпевают множество бедствий, оказываются не раз на краю гибели, превращаются в каторжников, влюбленные теряют друг друга. Что же касается Панглоса, то он и на виселице остается оптимистом. К счастью, его не вздернули: автор пожалел учителя философии. Лишь однажды все персонажи могли обрести счастье, если бы захотели остаться в благословенной стране Эльдorado. Но они, как ни странно, покидают ее: всеобщее благополучие столь же неприемлемо, как тотальное унижение, насилие, нищета. В финале герои вернулись домой постаревшими, набравшимися жизненного опыта. Они спорят о том, каков он, этот мир, и в

чем предназначение человека. Кандид в конце повести делает резюм: «Надо возделывать свой сад». Трудиться вопреки всему, без надежды на успех, трудиться в своем саду на той земле, которая принадлежит тебе, в саду, где появятся плоды, которых ты ждешь. Удивительно, но, опровергая пафосный оптимизм философа Панглоса, Вольтер подводит читателя к оптимистическому восприятию мира, вопреки всем его несовершенствам и непостижимым катаклизмам. Труд делает человека оптимистом. К такому же итогу подведет и Гёте своего Фауста.

В политическом отношении Германия уступала своим соседям. Страна по-прежнему оставалась раздробленной, что препятствовало ее экономическому развитию. Третье сословие существенной роли в обществе не играло, на устои феодализма не покушалось. Однако в философии и художественном творчестве Германия опередила другие страны благодаря своим гениям: Гёте и Шиллеру, Канту, Винкельману и Лессингу, – которые предприняли попытку духовно и эстетически возвыситься над современностью.

Ранние немецкие просветители

Первые немецкие просветители опирались на опыт европейских предшественников, а в эстетике неукоснительно следовали принципам классицизма, соблюдая иерархию жанров и принцип трех единств.

Теоретик немецкого классицизма Иоганн Христоф Готшед (Johann Christoph Gotsched, 1700–1766) выступал поборником разумного преобразования жизни путем распространения образования. Вслед за знаменитым немецким математиком, физиком и философом Готфридом Вильгельмом Лейбницем (1646–1716) он утверждал предопределенность мировой гармонии, усматривал идею прогресса в движении мироздания и некоей изначально предписанной цели.

Готшед был избран в 1726 г. президентом Лейпцигского поэтического общества, а в 1730 г. он стал профессором Лейпцигского университета, сначала по кафедре поэзии, а затем занял кафедру логики и метафизики.

В своих трудах: «Рациональная риторика» (1728), «Опыт критической теории поэзии для немцев» (1730), «Основоположения немецкого стиля» (1748), «Материалы для критической истории немецкого языка, поэзии и красноречия» (1732–1742) – он ратовал за создание и развитие единого немецкого литературного языка, что было осо-

бенно значимо для раздробленной Германии. Труды Готшеда вместе с тем утверждали нормативную поэтику, причем совершенно игнорировалась авторская индивидуальность. Главный критерий в подходе к литературному произведению – его разумность, а что разумно, то и представлялось Готшеду полезным. Готшед-классицист категорически отвергал барокко, сурово критиковал призрачные фантазии трагедий А. Грифиуса.

Важным средством пропаганды классицизма Готшед считал театр. Он привлек на свою сторону знаменитую актрису Каролину Нейбер (Neuberin, 1697–1760), которая, под влиянием Готшеда, стала включать в репертуар классицистские трагедии. Он предпринял попытку выступить как драматург, однако его трагедии успеха не имели, за исключением «Умирающего Катона» (1732), где он прославил республиканскую доблесть римлянина, вступившего в борьбу с узурпатором власти Цезарем. Силы не равны, Катон побежден, не желая видеть крушения республики, отважный воин бросился на свой меч. Готшед финалом трагедии стремился доказать неразрывность политических убеждений и моральных принципов, хотя аргументы его были весьма декларативны.

Наиболее последовательным воплощением теории классицизма явилось творчество Фридриха Готлиба Клопштока (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803). В молодые годы он воспринял наставления Готшеда. В 1748 г. он опубликовал первые три песни поэмы «Мессиада», работа над которой продолжалась вплоть до 1773 г. Клопшток заимствовал сюжет из Библии, а замысел возник под влиянием поэмы Джона Милтона «Потерянный рай» (1667).

«Мессиада» посвящена последним дням земной жизни Христа. Автор противопоставляет скромную благую жизнь Спасителя и апостолов роскошеством современной поэту католической церкви. Во второй части поэмы рассказывалось о явлении Мессии уже после его кончины ученикам и верующим. Клопшток в «Мессиаде» прославил подвиг Христа, указавшего всем людям путь к спасению. Уже первые песни поэмы прославили автора, а завершенная «Мессиада» навсегда осталась шедевром классицизма, хотя религиозный пафос смущал Лессинга и других просветителей. Написанная гекзаметром, она ввела в оборот этот античный размер, которым впоследствии воспользовался Гёте.

Помимо поэмы, Клопшток писал оды и духовные гимны, а также создал драматическую трилогию: «Битва в Тевтобургском лесу» (1769),

«Арминий и князья» (1784) и «Смерть Арминия» (1787), в которой прославлялась победа германского племени херусков над римлянами, одержанная в Тевтобургском лесу в 9 г. В драмах прозаический текст перемежался со стихами. Несмотря на схематизм сюжета и холодность характеров, современниками автора его патриотическое сочинение было встречено с энтузиазмом.

«Бременская группа»

Одна из наиболее авторитетных групп раннего этапа Просвещения в Германии (начало 1740-х) объединила писателей, ориентированных на традиции главы немецкой классицистической школы Иоганна Христофа Готшета, ратовавшего за ясность и правильность стиля, за разумное преобразование общественной жизни. Последователи Готшета: Карл Христиан Гертнер (Karl Christian Gärtner, 1712–1791), Иоганн Андреас Крамер (Johann Andreas Kramer, 1723–1788), Иоганн Адольф Шлегель (Johann Adolf Schlegel, 1721–1793) – объединились вокруг журнала «Увеселения ума и остроумия» (1741–1743), выходившего в Лейпциге. Редактором его был ученик Готшета Иоганн Иоахим Швабе. Неудовлетворенные бесплодными спорами, последователи Готшета порывают со Швабе и начинают выпускать свой журнал «Новые материалы для удовлетворения ума и остроумия». Материалы готовились в Лейпциге, но журнал печатался в Бремене, поэтому писателей, объединившихся вокруг него, стали называть «Бременской группой». Обязанности редактора выполнял Гертнер. В журнале печатались преимущественно анакреонтические и духовные стихотворения, а также басни и другие сатирические произведения. Среди членов «Бременской группы» не было заметных дарований, однако они сумели привлечь к сотрудничеству авторов, с которыми поддерживали дружеские отношения.

В «Бременскую группу» вошел младший брат И.А. Шлегеля (отца Августа и Фридриха Шлегеля) Иоганн Элиас Шлегель (1718–1748), получивший известность классицистической трагедией «Германн» (1743), посвященной вождю племени херусков, который разгромил в Тевтобургском лесу в IX в. три легиона римского наместника Вара. И.А. Шлегель явился создателем первых немецких классицистических комедий «Деятельный бездельник» (1743), «Таинственный человек» (1743) и «Торжество честных женщин» (1743), в которых были

использованы сюжеты французских комедиографов-классицистов. Юрист по образованию и сатирик по призванию, Готлиб Вильгельм Рабенер (Gottlieb Wilhelm Rabener, 1714–1771) сотрудничал сначала в журнале Швабе, а затем в «Бременских материалах» Гертнера. Рабенер полагал, что сатирик, движимый любовью к согражданам, должен помогать им избавиться от глупости, тщеславия, подхалимства, ревности. В сатире «Памятное известие о завещании доктора Джона-тана Свифта» (1746) он создал серию карикатур на представителей знати, которым место в сумасшедшем доме, на постройку которого якобы оставил деньги создатель «Путешествия Гулливера». В «Сатирических письмах» (1751) он критиковал семейный уклад и чванство дворян и филистеров. Подражательный характер носят комические поэмы Юста Фридриха Вильгельма Цахариз (Friedrich Wilhelm Zachariä, 1726–1777), принимавшего участие в «Бременской группе». Он был хорошо знаком с «Мессиадой» (1751–1773) Ф.Г. Клопштока и «Потерянным раем» (1667) Дж. Милтона, по образцу которых сочинял свои поэмы. Наиболее самобытное творение Цахариз — поэма «Забияка» (1744), в которой он высмеял нравы лейпцигских студентов-пьяниц, шеголей, задира и дуэлянтов. Самая заметная фигура в «Бременской группе» — Христиан Фюрхтеготт Геллерт (Christian Fürchtegott Gellert, 1715–1769), автор нравоучительных басен, сатирических комедий и авантюрного любовного романа. Заимствуя сюжеты басен у Лафонтена, он насыщал их подробностями бюргерского быта, а нередко брал случаи из повседневной жизни. Басни Геллерта приближались к жанру сентиментальной новеллы. В комедиях он склонен изображать добродетельные характеры и благородные поступки. Успех писателю принес авантюрный нравоучительный роман «История шведской графини фон Г.» (1747–1748), в котором ощутимо влияние «Памелы» (1740) С. Ричардсона.

Авантюрный роман прославляет добродетель героини, которая хранит верность мужу, который томится в плену у русских в Сибири. Графиня пытается выволить супруга из неволи. Граф подвергается унижениям со стороны властей и пользуется помощью и поддержкой простолудинов. После многих испытаний благородные герои вновь обретают друг друга. Экзотичность жизненного материала обеспечила роману «История шведской графини фон Г.» успех, а чрезмерная чувствительность дала толчок становлению сентиментализма в Германии.

Христов Мартин Виланд (Christof Martin Wieland, 1773–1813)

Творческая деятельность Виланда протекала в русле просветительства. В юности он восхищался «Мессиадой» Клопштока, ездил на поклон к видному швейцарскому просветителю Иоганну Якобу Бодмеру (Johann Jakob Bodmer, 1698–1783), чьи поэмы о библейских патриархах восхищали его.

Однако в период творческой зрелости Виланда произошел перелом. Сын пастора и выпускник Тюбингенского университета, где он изучал право, теологию и философию, вскоре разочаровался в метафизике и религиозном догматизме. В подражание Лукиану он сочинил «Новые разговоры богов», где высмеял христианский обскурантизм.

Увлеченный античной культурой, он преисполнен гедонизма и обращается к поэзии в стиле рококо (франц. *rococo*, от *rocaille* – декоративный мотив в виде раковины, *coquaille* – мелкие камешки), которое характеризуется изяществом, элегантностью, интимностью и эротизмом. Как поэт рококо, Виланд охотно обращался к анакронтическим мотивам.

В 1772 г. Виланд был приглашен в Веймар в качестве воспитателя наследного принца. Здесь он прожил всю оставшуюся жизнь, дружески общаясь с Гердером, Гёте и Шиллером.

Сатирический роман Виланда «Абдеритяне» (1775) восходит к традициям «дурацкой литературы». Вымышленный фракийский город Абдера в древней Греции считался самым глупым городом. Абдеритяне столь же тупы и несообразительны, как шильдбюргеры в немецкой народной книге. Создавая видимость античности, Виланд сатирически изображает современную Германию, косность и амбициозность провинциальных бюргеров. Все начинается с того, что зубной лекарь, торговавший всякого рода снадобьями, нанял для деловой поездки осла. В разгар лета лекаря истомила жара, и он прилег на голом месте в тени осла. Хозяин осла воспротивился этому, дескать, он уступил лекарю осла, но не его тень. Завязался спор, который перешел в распрю, а затем в судебную тяжбу. Переходя из одной инстанции в другую, вопрос о том, кому принадлежит тень осла, постепенно становится государственной проблемой, которая взволновала всех абдеритян. Гнев народа достигает апогея, когда в Верховный суд ведут разукрашенного цветами осла. Толпа кидается на виновника всех несчастий и разрывает животное на куски. Только после ликвидации осла и, соответственно, его тени дело пришлось закрыть. Ви-

ланд создал язвительную сатиру, не пощадив истца и обвиняемого, судей и всех обывателей, которые изрядно поглупели, втянувшись в абсурдный судебный иск.

Виланд не пощадил и своих коллег по поэтическому цеху. Драматург Гипербол – высокопарен, речист и надменен. Он увлекается всем афинским, призывает абдерских сочинителей во всем подражать Эсхилу и Аристофану. Современники в Гиперболе узнали Готшеда. Когда же Виланд рисовал карикатуры на древнегреческих абдеритских жрецов, было ясно, что это уколы в адрес Церкви.

Эстетизм рококо наиболее определенно проявился в поэме «Оберон» (1780). Завязка сюжета отсылает читателя к началу шекспировского «Сна в летнюю ночь». Король эльфов Оберон снова поссорился с теперь уже своей супругой – предводительницей амазонок Титанией. Он поклялся, что не помирится с ней до той поры, пока не встретит влюбленных, которые предпочтут смерть разлуке. Далее следует повествование о любви рыцаря Гюон Бордосского и дочери калифа Реции, которым суждено пережить немало злоключений, пока они счастливо соединятся. Виланд заимствовал сюжет из старофранцузского эпоса «Гюон де Бордо», в котором рассказывалось о рыцаре, на которого разгневался Карл Великий. Гюон отправился на Восток, где и встретил свою суженую – дочь багдадского султана. Разница религий – любви не помеха, как полагал просветитель Виланд. Но страсти препятствуют другие препоны. Преодолеть их им помогают Оберон и Титания. В сюжете немало чудес и фантазий, но главное – любовь героев, в которой соединились подлинность и игривость, страстность и манерность во вкусе рококо.

Виланд нередко черпал сюжеты из античных источников (поэма «Аспазия», драма «Выбор Геркулеса»), из средневековых рыцарских романов («Альцеста», «Амадис Галльский»). Его не слишком занимала правдивость и достоверность изображения, важнее всего – поэтический вымысел, фантазия, стремление унести читателей в заоблачные выси. Это вызывало нередко иронические суждения о его творениях у Лессинга и Гёте. К тому же он был против «бурных гениев», его смущала их явная тевтономания.

«Буря и натиск» («Sturm und Drang»)

Движение «Буря и натиск», или «Эпоха гениев» («Geniezeit», «Genieperiode») оформилось в Германии в 1770–80-х годах. «Буря и

натиск» (1776) – пьеса Фридриха Максимилиана Клингера (Friedrich Maximilian Klingler, 1752–1831), в которой представлена вражда двух английских семейств. Однако дети, которые полюбили друг друга, примирили родителей. Молодого человека звали Карл, но он взял себе имя Вильд (Wild – дикий, буйный), оно более соответствует его страстному характеру и бурному темпераменту. Его возлюбленная – юная Каролина – тоже сильная личность, умеющая постоять за себя. Впоследствии у штюрмеров появится образ сильной женщины (Machtweib – Амалия в драме Шиллера «Разбойники»).

Выразительный заголовок драмы Клингера стал использоваться в широком плане, объединяя приверженцев новой немецкой литературы, провозгласившей своим героем свободную гениальную личность, игнорирующую феодальные общественные устои. Гениальность понималась штюрмерами как духовная слитность с природой – бурной, мятущейся, непостоянной. Герой же всегда верен природе.

Гениальная личность героя внутренне свободна, а ее создатель соответственно отбрасывает устаревшие классицистские правила. Таковы герои первых драм Шиллера и роман того же Клингера, где героем выступал Фауст, известный по немецкой народной книге.

Идею «самобытного гения» выдвинул философ Иоганн Георг Гаман (Johann Georg Hamann, 1730–1788), противопоставлявший творческую раскованность художника узкому рационализму и практицизму. Прообраз такого героя, верой и интуицией познающего реальность, Гаман находил в Библии и фольклоре.

Штюрмеры зачитывались «Физиогномическими фрагментами для поощрения человекопознания и человеколюбия» цюрихского пастора и литератора И.К. Лафатера (Johann Kaspar Lavater, 1741–1801), в котором автор пытался установить закономерную связь между обликом человека и его внутренней сущностью. В учении Лафатера их привлекало утверждение, что каждый человек – индивидуальность.

Теоретическим фундаментом художественных исканий явились статьи И.Г. Гердера (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) «О Шекспире» (1771), «О немецком характере в искусстве» (1773), «Письма об Оссиане и песнях древних народов» (1773). Гердер в Германии первым назвал Шекспира гением. Гениальность он трактовал как божественный дар вызывать страх и сострадание своими творениями. Он достигает этого, по мысли Гердера, тем, что остается всегда верен природе. Отсюда проистекает мысль, импониравшая всем участникам движе-

ния «Буря и натиск», что и современный автор может стать гениальным творцом. У Гердера штюрмеры переняли увлечение национальной самобытностью, которую они пытались отыскать в старинных преданиях и легендах. В произведениях штюрмеров фигурирует герой из минувших эпох, наделенный жизнедеятельной страстью. Таков Гец фон Берлихинген из одноименной драмы Гёте.

Излюбленным сюжетом штюрмеров становится вражда братьев, отражающая по мысли авторов двойственную природу человека («Близнецы» Клингера, «Разбойники» Шиллера). Штюрмеры были склонны и к автобиографическому повествованию, позволяющему искренне рассказать мятущемуся герою о своих страстях, порывах и заблуждениях («Юность Генриха Штиллинга», 1777, И.Г. Юнга-Штиллинга – Johann Heinrich Jung-Stilling, 1740–1817).

Наиболее значительные произведения «Бури и натиска» созданы Бюргером, Гёте и Шиллером.

Бюргер Готфрид Август (Burger Gottfried August, 1747–1794)

Бюргер – немецкий поэт периода «Бури и натиска». Сын сельского священника, изучал сначала теологию в Галле, затем право в Геттингенском университете. Начиная с 1772 г. двенадцать лет прослужил деревенским судьей. Хорошо знал народную жизнь и фольклор. Излюбленным жанром поэзии Бюргера стала баллада. В 1773–1776 гг. создал на материале устного народного творчества такие баллады, как «Граф-разбойник», «Дикий охотник», «Ленора». Последняя из баллад, благодаря переводам П.А. Катенина и В.А. Жуковского, сделала имя Бюргера широко известным в России.

Ленора – героиня, по словам поэта, заимствованная из немецкой песни, которую пели в старину за прялкой. Однако фантастическая фабула этой баллады, восходящей к сказанию о мертвом женихе, встречается в фольклоре многих народов.

Сюжет баллады и соответственно образ героини отличаются двуплановостью: исторические события и реальные переживания переключаются автором в сферу вневременной фантастики.

В начале баллады упоминается битва под Прагой 6 мая 1757г., в которой прусский король Фридрих II разбил войско австрийской императрицы Марии Терезии. Упоминание одного из значительных эпизодов Семилетней войны (1756–1763) придавало балладе подчер-

кнуто современный характер. О возлюбленном Вильгельме сказано поэтом скупно:

Пошел в чужую он страну
За Фридериком на войну;
Никто об нем не слышит;
А сам он к ней не пишет.
(Пер. В. Жуковского)

Бюргер в балладе оттеняет длительность разлуки Леноры с любимым. Семь лет — срок, достаточно часто встречающийся в фольклоре. Для Жуковского, как и для его читателей, существенно осуждение войны как таковой, которая ассоциировалась в русском сознании с недавней победой над Наполеоном.

Автор баллады передает контрастно отчаяние Леноры, которая не находит своего милого в рядах возвращающихся с войны победителей, и радость тех, кто встретил отца, супругу, невесту. Всеобщее ликование усиливает горе героини и толкает ее на отчаянный шаг: не находя сострадания ни у людей, ни у Бога, она проклинает божий свет. Утрата возлюбленного равносильна смерти, если погиб он, то и она готова разделить с ним судьбу. Напрасны увещания матери, которая призывает Ленору смириться; смертным грехом кажутся ей гневные речи дочери, посылающей проклятья небесам. Бюргер в балладе использует еще одну антитезу: бунт дочери и молитвенное смирение матери. Тщетной оказывается попытка матери вызвать ревность Леноры, высказав предположение, что возлюбленный оказался изменником. Любовь и верность Леноры непоколебимы, а за потерю жениха она винит только Бога. Ленора в балладе предстает как сильная личность, ее страстная жажда счастья заставляет отвергнуть реальность мира, созданного несправедливым и жестоким.

На смену реальной действительности возникает не менее страшный мир фантастический. Рождается ли он в воображении героини или это некая темная сторона бытия, не доступная здравому смыслу, для автора несущественно. Ленора живет в балладе по законам жанра, который стирает грань между вымыслом и реальностью. Героиня находится в состоянии крайнего возбуждения, она грезит наяву, и ее видения материализуются.

Появление мертвого жениха на коне, скачка с ним будто бы на свадьбу, а оказывается, на кладбище, — это еще одно испытание, ко-

торое она храбро выдерживает. Разумом она понимает, куда влечет ее жених, но сердце заставляет ее быть с ним неразлучной.

Во время фантастической скачки в бесконечном ночном пространстве приметы действительности исчезают, более того, само понятие реального времени становится несущественным. Местом действия оказывается вселенская бесконечность, вместо времени – вечность. Соответственно претерпевает изменение образ Леноры, который переключается в символический план, утрачивая бытовые детали. Ленора становится олицетворением женской верности, она способна разделить с суженым его печальную долю. В финале баллады Ленора оказывается между жизнью и смертью.

С точки зрения автора баллады (с ним солидарны и русские переводчики), завершение сюжета нуждается в дидактике. Несмотря на то что образ Леноры трактуется как олицетворение самоотверженности и верности, автор не преминул напомнить героине о необходимости покорности и тщете бунта:

Терпи, терпи, хоть ноет грудь;
Творцу в бедах покорна будь:
Твой труп сойди в могилу!
А душу Бог помилуй!

Однако и здесь следует в первую очередь не урок Леноре, а проявление закономерностей жанра баллады, необходимым завершением которой считалась нравоучительная сентенция.

В.А. Жуковский дважды обращался к балладе Бюргера. В 1808 г. появилась баллада «Людмила», которую поэт охарактеризовал как «подражание Бюргеровой Леноре». Второй раз он сделал перевод в 1831 г., сохранив авторское название. В 1816 г. П.А. Катенин опубликовал балладу «Ольга», которая была переложением «Леноры» Бюргера. Катенин в противоположность облагороженной поэзии Жуковского сохранил грубую простонародность оригинала. Наличие двух переводов баллады Бюргера «Ленора» вызвало полемику о путях развития жанра русской баллады. Сторонником Жуковского выступил Н.И. Гнедич, отдавший предпочтение его принципам перевода в статье «О вольном переводе Бюргеровой баллады «Ленора»». А.С. Грибоедов оценил выше перевод Катенина.

А.С. Пушкин назвал «Людмилу» «неверным и прелестным подражанием», но ему нравилась «простота и даже грубость выражений» у Катенина (статья «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина»,

1833). Однако в дальнейшем собственно перевод «Леноры» В.А. Жуковского отгеснил на второй план «Ольгу» П.А. Катенина.

Бюргер снискал успех и как прозаик. Его роман «Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей», принес ему славу. Герой — реальное историческое лицо. Род Мюнхгаузенов восходит к тринадцатому столетию, предки знаменитого литературного героя участвовали в крестовых походах. Затем род вымер, остался в живых один только монах, которому было разрешено выйти из монастыря и поселиться дома. (Нем. «Mönch» — монах, «Haus» — дом. Такова версия происхождения фамилии Мюнхгаузен.)

Король лжецов Карл Фридрих Иероним фон Мюнхгаузен (1720—1797) прожил бурную жизнь. Карьеру офицера он начал на службе в России, приехав в Санкт-Петербург тринадцатилетним мальчиком в качестве пажа в свите герцога Антона Ульриха Брауншвейгского. Мюнхгаузен зачислен в драгунский Брауншвейгский полк, принят в свете, увлекается охотой. Семнадцатилетнему корнету довелось участвовать во время русско-турецкой войны в штурме Очакова. Из похода привез турецкую саблю как неоспоримое доказательство своей храбрости. В период правления Елизаветы Петровны получил назначение в Ригу куда был переведен Брауншвейгский полк. Мюнхгаузен был начальником почетного караула, когда через Ригу проследовала ангальтцербтская принцесса Софья, которой предстояло стать русской императрицей Екатериной II.

За исправную службу в 1750 г. Мюнхгаузен был произведен в ротмистры. В указе Елизаветы Петровны отмечалось: «Известно и ведомо да будет каждому, что Мы Иеронимуса Мюнхгаузена, который Нам почтением служил, для ево оказанной к службе НАШЕЙ ревности и прилежности, в НАШИ ротмистры 1750 года февраля 20 дней всемилоостивейше пожаловали и утвердили...» Однако в том же году Мюнхгаузен оставил российскую службу, вернулся в родной город Боденвердер, где вскоре женился. Ведя добропорядочную жизнь, он занимается прилежно хозяйством, досуг посвящает охоте, а в компании друзей рассказывает о своих приключениях в России. Фантазия уносила его все дальше от реального прошлого, он выдумывает множество забавных небылиц о своих геройских подвигах, молва о которых широко распространилась по всей округе.

В 1781—1782 гг. в берлинском «Альманахе для веселых людей» (*Vademecum furlustige Leute*) были напечатаны устные рассказы не-

кого барона. Фамилия рассказчика была обозначена: «М-т-з-н», но многие догадались, кому они принадлежат. Герой рассказов предстал перед читателями как беспардонный лжец, но вместе с тем он сам же и карал других лгунов за безудержное вранье.

Рассказы Мюнхгаузена стали известны литератору Эриху Распе (Erich Raspe, 1737—1794), который, возможно, и опубликовал их в «Альманахе». Но это только гипотеза, кто первым предал публичной огласке фантазии Мюнхгаузена, не установлено. Распе был вынужден скрываться в Англии, так как его обвинили в пропаже ценных монет из коллекции, хранителем которой он был. Распе обработал и перевел на английский язык рассказы Мюнхгаузена из «Альманаха для веселых людей» и выпустил в Лондоне книгу «*Baron Munchausen's Narrative of his marvellous Travels and Campaigns in Russia*» (1785), которая пользовалась у англичан огромным успехом и многократно переиздавалась.

Готфрид Август Бюргер перевел книгу Распе в 1786 г. По его словам, он решил вернуть немецкого барона на родную почву. Он выпустил книгу под заголовком «Удивительные путешествия на суше и на море...».

Юмористическим рассказам Распе Бюргер предал сатирический характер в расчете на демократического читателя. Мюнхгаузен достаточно условный персонаж, который объединяет авантурные сюжеты, зачастую известные с давних пор. Так история с плащом, который Мюнхгаузен разрезал пополам, чтобы отдать замерзающему нищему, фигурирует в средневековых шванках. Происшествие с конем, заднюю часть которого проглотил волк, что, однако, не смутило отважного барона и он въехал в Санкт-Петербург на нем верхом, также восходит к шванкам. Приключения во чреве кита заставляют вспомнить библейский сюжет об Ионе (Матф., 12, 39—40). Охотничьи байки Мюнхгаузена имеют в основном фольклорное происхождение.

Но вместе с тем в рассказах Мюнхгаузена немало собственных выдумок. Это и полет на пушечном ядре, и рассказ о том, как, ухватившись за собственную косу, удалось вытащить из болота не только самого себя, но и коня. Плодом фантазии Мюнхгаузена является история о том, как ему пришлось пасти пчел в турецком плену. Независимо от того, известен сюжет или нов, Мюнхгаузен его оригинально интерпретирует, умея нелепостям найти логическое обоснование. «Приключения барона Мюнхгаузена» опирались на традицию немецкой литературы о лжецах (Lugenliteratur). В этом плане Мюнхгаузен —

наследник Тиля Уленшпигеля, кузнеца из Канштадта, героя «Фациети» Генриха Бабея (1472—1518). Ближайшим предшественником Мюнхгаузена является Шельмуфский, герой сатирического романа Христиана Рейтера «Шельмуфский».

Мюнхгаузен, как и его предшественники, рассказывал о невероятных событиях, которые он будто бы пережил во время путешествий, на войне и на охоте. Всем историям свойственна комическая фантастика, которая играет двойную роль. С одной стороны, явная ложь сатирически изобличает труса, хвастуна и пройдоху, но, с другой стороны, он заставляет читателя восхищаться его красноречием и находчивостью. Остроумие Мюнхгаузена внушает снисходительное отношение к заведомо невероятным похождениям.

В эпоху Просвещения Распе и Бюргер ставили перед собой цель развенчать ложь хвастливого юнкера, а в итоге они предложили читателям игру. «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» — под таким заголовком выходила книга о приключениях Мюнхгаузена в конце XVIII — начале XIX в. в русских переводах.

Соответственно и образ Мюнхгаузена раздваивается: он сам предмет сатирического развенчания, и он сам же обличитель лжи, потому что он не только действующее лицо, но и рассказчик, окрашивающий повествование в иронические тона.

«Приключения барона Мюнхгаузена» снискали во всем мире признание как произведение, прославляющее талантливого фантазера и мистификатора, который постоянно лжет и бахвалится, но делает это талантливо и совершенно бескорыстно.

Готхольд Эфраим Лессинг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)

Лессинг — выдающийся представитель немецкого Просвещения. Вся его жизнь прошла в неустанной борьбе с религиозным мракобесием и фанатизмом. Обличая политический деспотизм, он ратовал за равенство и свободомыслие. В каждом произведении он стремился доказать, что достоинство человека определяется не сословной принадлежностью и религиозной конфессией, а благородством помыслов и поступков. «Он был живой критикой своего времени, и вся его жизнь была полемикой», — писал о Лессинге Генрих Гейне⁵.

⁵ Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 87.

Будущий писатель родился в саксонском городке Каменц в семье пастора. Учился в Мейсене, потом в Лейпциге и Виттенберге, где получил степень магистра. Двадцатилетний Лессинг поселился в Берлине, ведя образ жизни свободного литератора. Книготорговец и издатель Фридрих Николаи выпускал журналы «Библиотека изящных искусств», «Литературные письма», а с 1765 г. – «Всеобщую германскую библиотеку», в которых активно сотрудничал Лессинг.

Он не был сухим ученым педантом. В молодые годы увлекался танцами и фехтованием, но главным его увлечением был театр. Еще будучи лейпцигским студентом, он сделался поклонником самой популярной актрисы того времени Каролины Нейбер. Ее труппа гастролировала по всей Германии, в этих поездках принимал участие и Лессинг. Он пробовал себя в драматургии, написал пьесы в расчете на постановку их с участием Нейбер: «Вольнодумец» (1749) и «Еврей» (1749), в которой он впервые в немецкой литературе попытался развеять предрассудки немцев против евреев. Сюжет пьесы довольно схематичен. Во время путешествия барон и его дочь подверглись нападению, но их спасает таинственный незнакомец. Выяснилось, что разбойники – бывшие слуги барона, а их заступник – еврей. Благородство манер и отважный поступок располагают к нему барона и его дочь, которая влюбилась в него. Барон хотел бы его вознаградить, но храбрый еврей отвечает: «В качестве вознаграждения я не желал бы от вас, господин барон, ничего другого, кроме того, чтобы отныне вы говорили о моем народе в более сдержанных выражениях. Я счел возможным воспользоваться дружбой, какую я имел счастье внушить вам, чтобы разрушить в сознании несправедливые предрассудки против моего народа».

Ранняя пьеса далека от совершенства, но в ней легко заметить некоторые мотивы, которые получают развитие в последующем творчестве.

Известность к Лессингу-драматургу пришла после появления «мещанской трагедии» «Мисс Сарра Сампсон» (1755), действие которой происходит в Англии. Скромную чистую девушку соблазнил беспутный повеса Меллефонт. Страшась родительского гнева, Сарра бежит с ним, тем более что он обещает на ней жениться. Но слово свое он не сдержал: его бывшая любовница хитростью добилась встречи с невестой и подсыпала ей яду. Все эти перипетии достаточно тривиальны, неожиданным оказался финал. Меллефонт, считая себя виновным в гибели Сарры Сампсон, закалывается.

Лессинг выстраивает сюжет таким образом, что люди низшего звания оказываются благороднее знати. Что же касается Меллефонта, то его поступок не вытекает из логики его поведения, но Лессинг в драмах и в дальнейшем будет прославлять самоотверженность и стоицизм.

В 1759 г. Лессинг опубликовал книгу басен, написанных прозой. В них обличалось невежество и самодурство сильных мира сего. Басни Лессинга «Водяной змей», «Ослы», «Спор зверей о рангах», «Подарок фей» сочетают в себе сатиру с дидактикой, но им чаще всего недостает юмора. Некоторые из басен высмеивали литературных противников писателя:

– Назови-ка мне такого умника среди зверей, которому я не могла бы подражать! – хвалилась обезьяна лисице.

Лисица же возражала:

– А ты попробуй назвать того недостойного зверя, которому придет в голову подражать тебе!

Писатели моей страны!.. Надо ли говорить еще яснее?

(«Обезьяна и лисица»)

Современникам был понятен намек на Готшеда, который подражал своим кумирам – французским классицистам.

В 1760 г. Лессинг принял предложение генерала Тауэнцина стать его секретарем и переехал в Бреславль, где провел пять лет. Это был сравнительно благополучный период в жизни Лессинга, ознаменовавшийся целым рядом теоретических работ.

Подлинным открытием для современников явился трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), в котором не только отмечены наиболее существенные различия между пластическими искусствами и словесными, но доказано, что эстетические принципы классицизма, утверждавшие феодальный абсолютизм, отжили свой век. Классицисты ставили изобразительное искусство выше поэзии, которую они трактовали как «говорящую живопись». Последователи классицистов полагали, что идеальная красота находит свое воплощение в пластике, в их трактовке классицистская трагедия – это диалог оживших и заговоривших изваяний, ибо каждый из персонажей наделен внешним величием и внутренним благородством. Лессинг замечает сильные стороны и ограниченность двух видов искусства. Художнику или скульптору дано воплотить внешнее совершенство. Лессинг иллюстрирует свою мысль анализом скульп-

птурной группы «Лаокоон», созданной в эпоху эллинизма Агесандром, Атенодором и Полидором в I в. до н.э. и описанием гибели троянского жреца и его сыновей, предостерегавших троянцев против деревянного коня, во второй песне «Энеиды» Вергилия.

Поэт способен передать мысль и чувства, Вергилий говорит об ужасающих страданиях, которые испытывали Лаокоон и его сыновья, когда их душили змеи, которых наслала на них Афина-Паллада. Но у скульптора установка иная: «Художник стремится к изображению высшей красоты, связанной с телесной болью. По своей искажающей силе эта боль несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить ее, крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо».

Приоритет изобразительного искусства, с точки зрения Лессинга, в воплощении идеального. Но пластика сосредоточена на внешней красоте, античные ваятели, равно как и классицисты, мало внимания уделяли внутреннему миру человека. Тут в свои права вступает литература: только писатель способен передать психологию человека, только искусство слова воплощает характер. Лессинг доказывает, что изобразительное искусство создает идеал, литература отражает индивидуальность, поэтому классицизм ориентирован на аристократию, а литература изначально более демократична.

В 1767 г. Лессинг был приглашен в Гамбург возглавить репертуарную часть во вновь созданном театре. Он надеялся, что в вольном городе может возникнуть подлинно свободная сцена с ориентацией на демократического зрителя. В течение трех лет он фактически возглавлял театр и издавал журнал «Гамбургская драматургия». Впоследствии опубликованные в нем материалы вышли отдельной книгой и стали рассматриваться как манифест просветительского театрального искусства. Статьи Лессинга в большинстве своем были откликом на спектакли, шедшие на гамбургской сцене, поэтому в них много суждений о трагедиях античных авторов, а также П. Корнеля и Ж. Расина. Он не ставит под сомнение величие французских драматургов, но замечает в их пьесах и слишком вольную трактовку исторических персонажей, и неубедительность психологических мотивировок. Когда же репертуар театра давал ему возможность высказаться о Шекспире, то к восхищению английским гением добавлялись настоятельные советы учиться у него постижению характеров людей «от короля до нищего, от Юлия Цезаря до Фальстафа».

Теоретическое осмысление проблем литературы и театра сочеталось в творчестве Лессинга с созданием собственных драматических произведений. Еще к бреславльскому периоду относится единственная комедия Лессинга «Минна фон Барнхельм» (1763–1767). Героиня пьесы, которая принадлежит к саксонской аристократии, помолвлена с прусским офицером майором Тельхеймом. События происходят сразу после окончания Семилетней войны, когда Пруссия воевала с Саксонией, но молодых людей война не заставила забыть о сердечной привязанности. Тельхейм по указу короля Фридриха II уволен из армии без всяких наград, к тому же против честного офицера возбуждено уголовное дело. Все заставляет его отказаться от брака с Минной фон Барнхельм, разоренный и оклеветанный он считает себя недостойным невесты. Однако Минна говорит, что и она в трудном положении, так как дядя-опекун дескать лишил ее наследства. Это обрадовало майора, теперь они друзья по несчастью. Вскоре Тельхейм оправдан и вознагражден, но теперь уже Минна притворяется ему неровней. В финале счастливые благородные герои играют свадьбу. Персонажи явно идеализированы драматургом, особенно Тельхейм, который мало похож на фридриховых гренадеров.

Лессинг первым из немецких драматургов оценил значение легенды о Фаусте, он периодически обращался к этому сюжету с 1755 по 1775 г. Им был составлен план трагедии и опубликован фрагмент – третье явление второго действия, где Фауст ведет диалог с семью духами ада. Средневековый мыслитель каждого злого духа вопрошает, насколько он быстр. Любопытен ответ Седьмого духа: «Не более и не менее, чем переход от добра к злу». О диалектическом единстве добра и зла будет впоследствии размышлять и Гёте, у которого Мефистофель, по его словам, «творит добро, всему желая зла». Судя по сохранившимся отрывкам и воспоминаниям близких друзей, с которыми Лессинг делился своим замыслом, переключка с трагедией Гёте очевидна. В образе Фауста оба великих немецких писателя стремились подчеркнуть не грехопадение, а его неутолимую жажду познания, что наиболее красноречиво отражало идейную сущность эпохи Просвещения.

В 1770 г. Лессинг получил приглашение герцога Брауншвейгского приехать в Вольфенбюттель и занять должность библиотекаря. Измученный неудачами и невзгодами, он согласился стать хранителем богатейшего книжного собрания и остался в этой должности до конца дней.

Шедевром просветительской драматургии стала трагедия «Эмилия Галотти» (1772), сюжет которой взят из легенды, рассказанной римским историком Титом Ливием. Добродетельная римлянка Виргиния, ставшая пленницей сластолюбивого патриция, дабы избежать участи наложницы, просит отца заколоть ее кинжалом. Он совершает убийство дочери при стечении народа. Это событие переполнило гневом чашу терпения римского плебса, который восстал и уничтожил тиранию знати.

Лессинг сохранил основные события, перенес их в современность, однако место действия трагедии – вымышленное итальянское княжество Гвасталла, похожее на карликовые германские государства. Принц Гонзаго влюбился в Эмилию, увидев ее портрет. Он приказывает камергеру Маринелли организовать похищение Эмилии – дочери полковника Одиардо Галотти. Пособник принца инсценирует нападение разбойников на Эмилию и ее жениха графа Алпиани, когда они едут в церковь, где должна состояться их брачная церемония. Граф убит, а Эмилия доставлена во дворец принца.

Принц Гонзаго по натуре не злодей. Он умен, обаятелен, разбирается в искусстве. Он, как ему кажется, всерьез увлечен Эмилией. Принц совершает злодеяние, потому что он обладает неограниченной властью. Тирания не только опасна для подданных, но она разрушает личность носителя власти. Эмилия, оказавшись в ловушке, в последнем монологе говорит: «То, что называют насилием, ровно ничего не значит. Соблазн – вот насилие! В моих жилах течет кровь, отец, такая молодая и горячая кровь! И мои чувства – живые чувства! Я ни за что не отвечаю, ни за что не могу поручиться!.. дайте мне, мой отец, дайте мне этот кинжал». Гибель героини символизирует моральное торжество героини, которая оказывается внутренне сильнее могучего правителя. Самопожертвование Эмилии Галотти становится примером для подражания Гётевскому Вертеру и Луизе Миллер – героине трагедии Шиллера «Коварство и любовь».

Последняя драма Лессинга «Натан Мудрый» (1779) в отличие от всех предыдущих написана в стихах. Поэтическая форма подчеркивает условность происходящих событий. Фабула заимствована из новеллы Боккаччо о трех кольцах. Султану ее рассказывает еврей Мельхиседек. Из рода в род в семье отец передавал старшему сыну фамильный перстень. Тот, кто получил его, становился главой рода. Однако последний владелец реликвии имел трех сыновей, которых он любил одинаково. Он велел изготовить еще два перстня, неотличимых от

первого. Братья после смерти отца заспорили, кто владеет истинным сокровищем, а у кого подделки. Не так ли обстоит дело и с религией, разве можно отдать предпочтение одному вероисповеданию – христианству, мусульманству или иудаизму?

Сюжет иллюстрирует мысль автора, но при этом занимательность действия строится на тайне происхождения персонажей. События отнесены к третьему крестовому походу (1189–1192) и происходят в Иерусалиме. В доме еврея Натана случился пожар, рыцарь-крестоносец спасает его любимую дочь Рэхи, которая прониклась нежностью к молодому человеку. Натан благодарит смельчака, а в ответ слышит: «Жид!» Рыцарь в плену и ждет казни, однако султан Саладин, заметив сходство с пропавшим братом, пощадил его. Вскоре выясняется, что брат султана попал в Европу, где и принял христианство. Что же касается Рэхи, то по рождению и она христианка, но воспитана в иудаизме, за что Натана ждет суровая кара. Перипетии пьесы и переплетение судеб героев призваны внушить читателю мысль, что все люди – братья и что высшая ценность человеческих взаимоотношений – любовь, милость, самоотверженность. Финал трагедии «Натан Мудрый» не просто оптимистичен, концовка пьесы – своего рода утопия. Вчерашние враги теперь навсегда связаны узами родства. Лессинг говорит устами рыцаря:

Религия, как я успел постичь,
Есть та же партия, и как бы ты
Ни мнил себя вне партии стоящим,
Ты, сам того не сознавая, ей
Оплотом служишь.

(Пер. В.С. Лихачева)

Слова эти звучат актуально, что и не удивительно: «Натан Мудрый» – завещание великого просветителя грядущим поколениям.

Иоганн Вольфганг Гёте **(Goethe, Johann Wolfgang, 1749–1832)**

Гёте – гениальный немецкий поэт, прозаик, драматург, философ, естествоиспытатель и государственный деятель. Сын состоятельного имперского советника Иоганна Каспара Гёте и Катарины Елизаветы, урожд. Текстор.

В автобиографической книге «Поэзия и правда» (1811–1814) он писал о своем рождении: «Двадцать восьмого августа 1749 года, в полдень, с двенадцатым ударом колокола, я появился на свет во Франкфурте-на-Майне. Расположение созвездий мне благоприятствовало...»

Поэт был убежден, что расположение планет влияет на судьбу и во Вселенной каждому принадлежит особое место, ибо человек – существенная частица космоса. Гёте верил в свою звезду и изо всех сил содействовал счастливому предначертанию. Его заполненная разнообразными занятиями и исканиями жизнь была строго подчинена внутренней дисциплине. Он выстраивал свою биографию по тщательно обдуманному и только ему ведомому плану.

Исследователи подсчитали, что Гёте написал более 1600 стихотворений. Его произведения рождались как отклик на непосредственные жизненные впечатления и переживания. Он отдавался целиком во власть нахлынувшего чувства, страсть повелевала ему выразить ее в поэтических строках. Вместе с тем Гёте всегда предельно скромно и корректно в передаче лирических волнений. Стихотворение «Свидание и разлука» (1771) посвящено Фридерике Брион. Несмотря на взволнованность и переизбыток чувств, лирический герой предстает благородно-целомудренным. Встреча любящих предстает только в мечтах и воспоминаниях.

Начало творческого пути Гёте связано с литературным движением, представители которого выступали под девизом «Буря и натиск!».

Стихотворение «Прометей» представляет собой темпераментный монолог заступника людей Прометея, который бросает тирану Зевсу вызов, утверждая, что верховный небожитель лишь порождение людских суеверий и страхов.

Свободолюбивые бунтарские настроения молодого Гёте проявились также в его драме «Гец фон Берлихинген» (1773), материалом для которой послужило жизнеописание Готфрида фон Берлихингена, написанное им в 1557 г., но напечатанное в 1731 г. Гец (сокр. от Готфрид) – реальное историческое лицо.

Следуя за Шекспиром, Гёте игнорирует классицистических триединства, в драме 56 быстро сменяющихся сцен, множество персонажей. «Гец фон Берлихинген» написан прозой, герои изъясняются простым, а местами грубоватым народным языком.

Образ Геца автором идеализирован. Это рыцарь без страха и упрека, все помыслы которого направлены на то, чтобы защитить угнетенных и дать свободу народу. Гец – красноречивый оратор и непо-

бедимый воин. Драма вызвала широкий интерес у публики, Гёте стали называть немецким Шекспиром.

Роман «Страдания юного Вертера» (1774), написанный в Вецларе, где Гёте стажировался в имперском суде, сделал автора знаменитым не только во всей Германии, но и во всей читающей Европе.

История создания романа «Страдания юного Вертера» такова. Секретарь бременского герцогского посольства Кестнер, которому суждено было стать прототипом одного из главных героев книги, в ноябре 1772 г. записал в своем дневнике: «Весной сюда приехал некий Гёте из Франкфурта, по профессии доктор права, 23 лет, единственный сын очень богатого отца, с целью ознакомиться здесь с адвокатской практикой — таково было намерение его отца, — но сам он намерен изучать Гомера, Пиндара и т. д. и вообще заниматься всем тем, к чему влечет его талант, образ мыслей и сердце».

Знакомство с деятельностью имперской судебной палаты только усилило отвращение поэта к юридическому поприщу. Гёте жил на узкой мрачной улице Гевандгассе, что побуждало его весной проводить все время среди окрестных полей и лесов. Жизненные обстоятельства и интересы автора и его героя в значительной мере совпадали. Гёте вскоре подружился с Кестнером, человеком добропорядочным и рассудительным. Будучи старше Гёте на восемь лет, Кестнер уже четыре года был помолвлен с Шарлоттой Буфф, дочерью старшины Немецкого ордена. Невесте Кестнера в ту пору было девятнадцать лет, она была хороша собой. Не обремененная излишней ученостью, она была мила, весела, трудолюбива и деятельна. После смерти матери ей пришлось вместе с отцом воспитывать младших братьев и сестер.

Гёте познакомился с Шарлоттой при следующих обстоятельствах. На Троицу был назначен бал в Фольпертсгаузене, куда надо было ехать из Вецлара часа полтора. Кестнер задерживался на службе и попросил Гёте сопровождать его невесту. Далее произошла, по-видимому, сцена, описанная в романе: Шарлотта в бальном наряде кормила хлебом своих маленьких братьев и сестер, отрезая большие куски от каравая. Чувство поэта к невесте друга возникло с первого взгляда, он был счастлив и глубоко несчастен одновременно. Гёте зачастил в дом семейства Буфф, скоро сделался всеобщим любимцем. Тема детства, столь существенная в романе «Страдания юного Вертера», не придумана Гёте, а возникла из самой реальности.

А как повела себя Лотта? Ей предстояло сделать выбор между будущим немецким гением — в чем никто не сомневался — и достой-

ным благородным женихом, уделом которого должна была стать усердная чиновничья служба. Надо полагать, что Шарлотта Буфф на свой немецкий лад сказала себе: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Вскоре она стала Шарлоттой Кестнер и прожила с мужем сорок с лишним лет, родив ему одиннадцать детей. Но все это было потом.

Тождество ситуации в жизни и романе тем не менее позволяет выявить разницу в поведении героя и автора. По определению А.С.Пушкина, высказанному им в том же «Евгении Онегине», Вертер «мученик мятежный». Иначе говоря, отстаивание страсти как некоего абсолюта было самоутверждением Вертера и его протестом против неблагополучия и несправедливости мироустройства. По наблюдению Томаса Манна, сделанному им в романе «Лотта в Веймаре», Гёте и не стремился к взаимной любви, ему было сладостно страдание. Это была своеобразная проба чувств, желание пережить боль от неосуществимости страстной любви. Гёте хотел испытать катарсис, воспроизведя в романе пережитое поражение. Отличие Гёте от Вертера сказалось и в том, что страсть героя целиком захватила его, а Гёте, очарованный Шарлоттой, продолжал творческую деятельность, посвящая себя поэзии, отделявая по замечаниям друзей «Геца фон Берлихингена», обдумывая свой новый роман, который он начал писать в феврале 1774 года, а через три недели закончил.

Гёте избрал для «Вертера» эпистолярную форму. Друг, которому адресованы письма, не отвечает Вертеру и не появляется перед читателем. Поскольку адресат — чистая условность, письма представляют собой исповедь героя. Издатель опубликовал письма, которые якобы остались после смерти героя. Переписка и соответственно события романа происходят с мая 1771 года по декабрь 1772 года. Таким образом, время действия и время создания романа чрезвычайно близки. Эпистолярный роман — излюбленный жанр сентиментализма. Гёте в духе сентименталистских представлений прославляет глубокие искренние чувства, на которые способен человек независимо от своей сословной принадлежности.

В романе отразились не только собственные переживания Гёте, но и событие, свидетелем которого он был: знакомый молодой дипломат Иерузалем покончил с собой от несчастной любви к замужней женщине. Гёте в романе проводит мысль, что случившееся с Вертером не исключительно. Подобно Вертеру страдает и погибает простой крестьянский парень, имевший несчастье влюбиться в хозяйку,

у которой он работал. Здесь отчетливо просматривается главная идея сентиментализма: чувства уравнивают всех людей.

По вине Вертера недавно умерла от неразделенной любви «бедняжка Леонора», которая питала к нему сильное влечение. Все последующие события могут быть восприняты как наказание за преступление, в котором нет его вины.

Вертер в первых письмах делится своими впечатлениями от маленького уютного провинциального городка, не названного в романе. Он приехал сюда недавно и ищет успокоения в природе, совершая в одиночестве прогулки по живописным окрестностям. Отрешенность Вертера длится недолго, он знакомится с молодым чиновником Альбертом, который представил его своей невесте. Шарлотта внушает Вертеру, как это было и с Гёте, сильное чувство. Образ Шарлотты исполнен естественности и очарования. Поэтично описание танца Шарлотты с Вертером на балу. Появление Вертера вселяет в душу Шарлотты смятение. Ее привлекает Вертер своей одаренностью и пылкостью чувств. Но Шарлотта помнит, что дала слово умирающей матери выйти замуж за Альберта.

Чтобы исцелиться от безнадежной страсти, Вертер покидает своих друзей, едет по казенной надобности в соседнее княжество. На служебном поприще Вертеру также суждено пережить драму. Граф, который благоволит к своему способному помощнику, просит его покинуть дом, когда там собирается аристократическое общество. Вертер неровня знати. Аристократическая спесь оскорбляет чувство собственного достоинства ранимого героя.

Этим романом Гёте одним из первых возвестил миру, что достоинство человека не в его предках, не в сословной его принадлежности, а в нем самом — в его личности, в его таланте, интеллекте и поступках.

По возвращении Вертер встречает Шарлотту замужней женщиной, однако чувство к ней после разлуки только усилилось. Из трагического тупика герой видит единственный выход. Вертер просит Шарлотту прислать пистолеты, которые ему могут понадобиться в дороге. Он стреляет себе в сердце из пистолета, который только что держала в руках его возлюбленная.

Печальная участь Вертера вызвала сострадание и восторг у читателей, а особенно у читательниц, которые затосковали со своими практическими деловыми мужьями, мечтая о страсти во вкусе Вертера. Чувствительные юноши облачились в синие фраки и желтые жилеты, под-

ражая Вертеру в костюмах и манерах. В честь Вертера и Шарлотты славились стихи и песни, возникло множество подражательных романов. Как пародия воспринимается сегодня книжица «Письма Шарлотты к Каролине во время ее знакомства с Вертером», сочиненная анонимным французским автором. Повесть раскрывала коварство Шарлотты, которая будто бы презирала Вертера и смеялась над ним, о чем она не преминула рассказать своей подружке. Вертер на страницах этих писем выглядит сентиментальным слюнтяем. Этот «антивертеровский» роман был переведен на русский язык и издан в 1792 г.

На склоне лет Гёте рассказал в «Поэзии и правде» о том, что он написал «Страдания юного Вертера», чтобы освободиться от преследовавшей его мысли о самоубийстве. Однако поступок Вертера оказался столь заразителным, что после издания переводов романа во Франции (1774), в Англии (1776), Голландии (1781), Италии (1781), Швеции (1783) и России (1781) по Европе прокатилась волна самоубийств молодых людей, которые готовы были ценой жизни доказать истинность своей страсти.

В отделе редких книг Российской государственной библиотеки хранится маленькая книжечка, на титульном листе которой можно прочесть: «Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М.С., молодого, чувствительного человека, несчастным образом самоизвольно прекратившего свою жизнь».

«Российский Вертер» — не только малоизвестный раритет, но и трагический курьез, характерный для эпохи. За инициалами «М.С.» скрыто имя 17-летнего автора Михаила Сушкова, который сочинил свою версию «Вертера», по его признанию, всего за три дня в 1792 г. Рассказав историю своей неразделенной любви, автор, подобно гётевскому герою, покончил жизнь самоубийством. Повесть Сушкова, напечатанная посмертно, большими художественными достоинствами не обладает, но подкупает своей искренностью. Юный автор воспользовался эпистолярной формой сентиментального романа Гёте, чтобы раскрыть свои переживания. Его страстному чувствительному сердцу разлад с окружающим миром представлялся непреодолимым.

Роман «Страдания юного Вертера» остался в мировой литературе непревзойденным произведением о трагической неразделенной любви.

XVIII в. вошел в историю мировой культуры как эпоха Просвещения. Просветители подвергали суду разума все феодальные установления, с позиции мыслящей личности критиковали церковь. Предшественникам Гёте французским писателям Дидро, Монтескье, Воль-

теру казалось, что все социальные и религиозные предрассудки — результат заблуждений человеческого ума. Мудрый правитель — «философ на троне» — сумеет учредить новые гуманные законы или «общественные договоры» — как определял суть взаимоотношений различных сословий Жан Жак Руссо. Причины политические, а тем более экономические, в расчет просветителями не принимались. Они усматривали возможности прогресса исключительно в познавательной деятельности человека, направленной на природу и общество.

Философия просвещения в 70–80-е годы XVIII в. была близка Гёте. Идея познания мира вдохновляла его, объединяла все разнообразные интересы и занятия писателя. Увлекаясь естествознанием, минералогией, пытаясь открыть таинственные связи между звуком и цветом, Гёте поступал как пытливый исследователь.

В 1775 г. Гёте принял приглашение саксен-веймарского герцога Карла-Августа и переехал в Веймар. Он взял на себя ряд государственных обязанностей, сделался первым министром герцога, получил титул тайного советника.

Почитатели Гёте его за это не раз осуждали. Сам поэт, видимо, осознавал, что пошел на компромисс с властью предрержавшими. Но решение было принято обдуманно и твердо. Гёте сблизился с Веймарским двором, где нашли приют и другие таланты тогдашней Германии, потому что ему необходимо было определенное благоустройство жизни, нужны условия для творческих занятий. Гёте нуждался в прочности своего общественного положения. В отсталой Германии, разделенной на множество карликовых феодальных княжеств, у писателя не было другой возможности создать необходимые условия для занятий поэзией и науками. Гёте резонно предпочел зависимость от одной сиятельной особы, чтобы не оказаться в раздробленной Германии гонимым всеми прочими коронованными деспотами.

Но была и другая причина, заставившая его переехать в Веймар. Не чуждый веяний Просвещения Карл-Август пытался на словах в первые годы правления внедрить относительно разумные порядки в своем герцогстве. Гёте должен был стать его помощником в заботах о благе подданных. Попытка конкретного действия была заманчива.

Какие бы творческие замыслы ни увлекали Гёте, он всегда неизменно возвращался к стихам. Формы и жанры его лирических произведений менялись, как изменялись с годами и десятилетиями и взгляды гениального человека, жившего напряженной духовной жизнью.

Иными становились его воззрения на человека, на взаимоотношения наций и классов. Гёте постепенно стало казаться, что единственной силой, способной смягчить нравы, является искусство, что только красота облагораживает каждого человека и парод в целом.

Он не оспаривает свои юношеские тираноборческие идеалы, но переосмысливает их в зрелой своей поэзии, вносит умиротворяющую поправку. Поворотный этап в развитии поэзии Гёте зримо означился в элегии «Ильменау» (1783). Поводом к написанию ее послужил день рождения покровителя Гёте, саксен-веймарского герцога. В окрестностях небольшого городка Ильменау Гёте не раз охотился в свите герцога в первые годы своего пребывания в Веймаре. Там же находились заброшенные горные рудники, в которых заботами Гёте вновь начались разработки. Эти моменты отразились в содержании элегии. Но главное в другом. Толчком к воспоминанию служит возвращение в давно знакомые места. Ему кажется, что пережитое здесь прежде под сенью дубрав даст целительное успокоение, поэт жаждет отрешиться от всех издавна известных ему бед селянина и горняка. Но поэтическое вдохновение не дает ему покоя, окружающее волнует его, и в фантазии возникают картины былого. Среди призраков прошлого он видит и себя в молодости — мятежного и мятущегося.

В элегии мысль поэта развивается диалектически. Гёте задается вопросами о связи прошлого с настоящим, слова и дела, добра и зла. На смену былой свободе чувств и безоглядному самоутверждению к поэту приходит радостное приятие жизни, где должен царить разумный порядок. А в финале элегии Гёте, словно опомнившись, что пишет стихотворение «на случай», довольно формально обращается к августейшему юбиляру, наставляет его помнить о долге владык неустанно заботиться о благе державы и своих подданных.

Элегия «Ильменау» выражает идеал, который долгие годы будет утверждать своим творчеством Гёте: каждый человек, будь он князь или поэт, актер, рудокоп или крестьянин, обязан выполнять свой долг, следовать своему призванию и тем самым служить людям, совершенствовать жизнь и украшать землю. Понятие долга становится центральным в системе нравственных ориентиров Гёте.

Второй роман — «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» славы Гёте не принес, автор читал главы близким, знакомил с рукописью друзей. Однако роман издан не был. Позднее Гёте переработал его текст для нового романа с тем же героем — «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821).

С самого начала в повествование о том, как образованный немецкий бюргер порывает со своей средой, сближается с актерами, затем становится выдающимся драматургом, Гёте-прозаик включил несколько замечательных стихотворений, Они представляют собой поэтические монологи героев, это их заветные мечты, стремления, переживания.

Миньона — девочка, почти ребенок, диковатая и резвая, бесконечно преданная Вильгельму Мейстеру, — поет песнь о живописной солнечной красоте Италии, откуда она родом. В этом стихотворении воплотилась мечта Гёте увидеть Италию, которая становится символом всего прекрасного и необычного.

Основной лейтмотив двух других песен Миньоны — тайное страдание, которое она никогда не откроет и которое угадает лишь тот, кому знакома такая же боль души.

В четвертой песне Миньоны, так же как и в песне беззаботной, но отзывчивой и самоотверженной актрисы Филины, горечь и радость сливаются. Героини наслаждаются жизнью. Посреди веселья и счастья они не могут забыть, что блаженство не вечно, что человеку дано испытать лишь счастливый миг бытия.

Загадочен в романе о Вильгельме Мейстере образ Арфиста. Нищий неведомый пришелец, принятый в труппу комедиантов, исполняет песни, в которых трагизм бытия достигает апогея, в особенности в последнем, самом известном, стихотворении:

Кто с хлебом слез своих не ел,
Кто в жизни целыми ночами
На ложе, плача, не сидел,
Тот незнаком с небесными властями.

Они нас в бытие манят —
Заводят слабость в преступленья
И после муками казнят:
Нет на земле проступка без отмщенья!
(Перевод Ф. Тютчева)

Это стихотворение на русский язык переводили также В.А. Жуковский, А.А. Григорьев, М.И. Цветаева. Ни перевести его, ни просто прочитать как обыкновенное литературное произведение невозможно. Гёте в двух пронзительных строфах заставляет задуматься над самыми тяжелыми утратами, которые переживает человек. В стихот-

ворении отчетливо звучат столь свойственные поэту богоборческие мотивы.

Гуманизм этого стихотворения, как и всего цикла в целом, выражен в несколько неожиданной, но настойчиво повторяющейся мысли: страдание объединяет людей, коллективно пережитый трагический опыт делает человечество сильнее и мужественнее. «Через страдание к радости» — эта мысль Шиллера, несомненно, была близка и Гёте.

Гёте вскоре убедился, что это были тщетные усилия, так как герцог, разумеется, забыл о своих благих намерениях. Гёте постепенно ограничивает свою княжескую службу, оставив за собой лишь театр и учебные заведения.

3 сентября 1786 г. он совершил бегство из опостылевшего ему веймарского придворного мирка. Два года он проводит в Италии, изучает античное и ренессансное искусство, сам пробует себя в живописи. Но затем он возвращается в Веймар и покидает его только ради недолгих поездок в Карлсбад, Мариенбад и в другие места, где он поправлял здоровье. Вся жизнь Гёте теперь протекает в Веймаре, где к нему приходит мировое признание, раскрывается его универсальный талант поэта и прозаика, драматурга и литературного критика, театрального постановщика, актера, художника, археолога и естествоиспытателя.

Столь широкий круг интересов приводил к тому, что Гёте обычно подолгу работал над большинством своих произведений. Замысел драмы «Эгмонт» относился к семидесятым годам XVIII в. Тогда он закончил ее вчерне. Однако завершил работу в Италии в 1787 г., а в следующем — напечатал. В трагедии отразилось юношеское увлечение Гёте Шекспиром. Немецкий драматург вослед Шекспиру обращается к крайне напряженной исторической эпохе, когда в тугой узел противоречий сплелись политические и религиозные конфликты. Стремясь воссоздать события предельно правдиво, Гёте избирает прозаическую форму, что для того времени было новаторством, так как на подмостках царила драма, написанная стихами.

Место действия «Эгмонта» — Нидерландские провинции (современная Бельгия и Голландия), которые в середине XVI в. принадлежали к наследственным владениям испанской короны. Испанский король Филипп II назначил правительницей Нидерландов свою сводную сестру, внебрачную дочь короля Карла V Маргариту Пармскую. Исполнителями ее воли, а по сути фактическими управителями Нидерландских провинций, были Вильгельм Оранский и граф Эгмонт, который стал центральным персонажем драмы. Все действие сосре-

доточено вокруг Эгмонта. Гёте достоверно воспроизводит исторический конфликт: нидерландские бюргеры недовольны высокими поборами, которыми обложил их король. Они принимают протестантскую веру, и это тоже усиливает их антагонизм с католической Испанией. В городах зреет недовольство, чреватое революционным взрывом.

По мысли Гёте, народ сам выбирает своих вождей. Любимец простонародья Эгмонт был призван согражданами возглавить борьбу страны за свою независимость.

Следуя шекспировским традициям, Гёте изображает события не только во дворце, но и на городских площадях, в трактирах и в жилищах горожан.

Эгмонт появляется не сразу, Гёте выводит на авансцену лавочников, портных, плотников и мыловаров — брюссельских граждан, как аттестует их автор.

Состязаясь в стрельбе из лука, похваляясь ратными подвигами в былых сражениях с иноземцами, они то и дело вспоминают своего обожаемого полководца. Лавочник Зоост спрашивает: «Почему все у нас привержены графу Эгмонту? Почему его мы чуть ли не на руках носим?» Сам же он и дает ответ: «Да потому, что он желает нам добра, потому что веселость, широта и благожелательность у него на лице написаны, потому что нет у Эгмонта ничего, чем бы он не поделился с тем, у кого в этом нужда, да и без особой нужды тоже. Да здравствует граф Эгмонт!»

Пушкин определял суть трагедии как единство судьбы человеческой и народной. Сходно мыслил и Гёте.

В трагедии «Эгмонт» судьба героя predetermined приверженностью к нему народа, который сделал Эгмонта своим предводителем. Любовь сограждан к Эгмонту объясняется не столько политическими мотивами, сколько тем, что Эгмонт прекрасно чувствует фламандский характер и правильно понял стремление народа в эпоху исторических катаклизмов.

Драматург сознательно пошел на нарушения исторической истины, создавая образ заглавного героя. Эгмонт у Гёте гораздо моложе, чем был на самом деле. Он молод, он нежно любит девушку из народа Клэрхен. Гёте отчасти идеализирует Эгмонта. Его герой увенчан почестями, он счастлив, талантлив, мудр и храбр. Кажется, ничто не предвещает беды. Но по приказу короля герцог Альба, вторгшийся со своим войском в Нидерланды, учиняет свирепую расправу над воль-

нолюбивыми горожанами. Эгмонт как их любимец арестован в числе первых, ему грозит казнь.

В заточении ярче всего проявляется героическая натура Эгмонта. Его упования обращены к народу, который мог бы освободить его. Он верит, что восставший народ изгонит испанцев. Преданная ему Клэрхен пытается поднять горожан на борьбу. Но Эгмонт обречен, он упустил возможность стать подлинным другом и вождем народа. Теперь ему остается только одно: своим примером, своей мужественной достойной гибелью призвать народ к борьбе за свободу. В финале Эгмонт произносит: «За родину идите в бой! За благо высшее сражайтесь, за свободу. В чем вам пример я ныне подаю».

В трагедии Гёте показано начало буржуазной революции в Нидерландах, добившихся освобождения от испанского гнета и установления независимой республики спустя два десятилетия. Но трагедия Гёте была обращена к его соотечественникам, не готовым к антифеодальной борьбе. Это для них звучал монолог Эгмонта, который в тогдашней Германии нашел отклик в литературе, в искусстве, в музыке Бетховена, но не мог быть реализован в жизни.

В творчестве Гёте после возвращения из Италии отразились новые эстетические воззрения, которые исследователи определяют как «веймарский классицизм». Поэт теперь отдает предпочтение классическим формам античного искусства, он сдержан в выражении своих идей. Его позиция отличается большей уравновешенностью. В период острых социальных схваток он весьма осторожно проявляет свои симпатии и антипатии. Это сказалось особенно очевидно в эпической поэме «Герман и Доротея» (1798). Все события здесь ограничены одним августовским днем 1795 г. Герои поэмы — скромные бюргеры, живущие в прирейнском городке. Гёте предполагал вначале нарисовать прозаические картины бюргерского быта, но затем он избрал поэтическую форму, причем обратился к гекзаметру, который стал известен в Германии благодаря переводам поэм Гомера. Замысел сразу же обрел исключительный масштаб, герои, обычные по своей сути, возвысились над повседневностью.

В германском бюргере Гёте заставил своих читателей увидеть современного человека, занятого теми же трудами на плодотворной прирейнской земле, какими испокон века занимались его предки. Спокойный, величественный ритм гекзаметра как нельзя более точно передавал поступь истории. Повторяющиеся мерные стопы соответствуют ритму времени, заполненному однообразными простыми за-

нятиями виноградаря и хлебороба. Ритм гекзаметра успокаивает душу, дисциплинирует мысль, вносит в будничную жизнь устойчивый порядок. Каждая глава названа именем античной музыки. Самая важная — шестая песнь «Клио». Клио — муза истории. Героям суждено пережить исторические потрясения. Наполеон во время беседы с Гёте 3 октября 1808 г. говорил: «Рок — это политика». Подобная мысль была ясна еще прежде самому Гёте. Античные гомеровские герои находились во власти рока, в прочный, обжитой мир современных бюргеров вторгается политическая борьба. Кажется, что и гекзаметр сделался прерывистым и напряженным. Завязкой сюжета становится появление беженцев из-за Рейна. Немцы с того берега покинули свои владения и жилища, гонимые французами, вступили в рейнский край. Гёте показывает трагические последствия этой войны, бедствия народа, лишённого крова и родины. Автора поэмы «Герман и Доротея» упрекали в том, что он не понял значения Великой французской буржуазной революции. Упреки эти кажутся несправедливыми. Гёте как выдающийся мыслитель своего времени, несомненно, осознавал закономерность сплоченного выступления третьего сословия, штурмом взявшего Бастилию. Но он осуждал распри вождей восставшего Парижа и якобинский террор.

Гёте предпринял в этом своем произведении попытку редкостную и весьма удачную — создать идеальные образы своих современников. Заглавные персонажи поэмы покоряют читателя чувством собственного достоинства, доброжелательностью, красотой и трудолюбием. Жизнь Германа и Доротеи удивительно гармонична, потому что в любой трудной ситуации они следуют велению своего доброго сердца. Исполнено большого смысла то, что их любовь возникает с первого взгляда, они предназначены природой друг для друга, их жизненные представления сходны.

Эпическая поэма «Герман и Доротея» привлекает нас и сегодня своим оптимистическим утверждением мира и мирного труда.

Предвосхищая «Фауста», Гёте в этой поэме соединил историю с современностью, политику и частную жизнь, мифологию и повседневную реальность.

«Римские элегии» Гёте были опубликованы в журнале «Оры» под заглавием «Элегии». Название «Римские элегии» впервые появилось в оглавлении первого тома сочинений И.В. Гёте, вышедшего в 1827 г. Это заглавие в дальнейшем закрепилось целиком за циклом; в Германии элегии отдельной книгой не выходили, отдельным изданием

они впервые были выпущены в России в 1840 г. Несмотря на несовершенный перевод А. Струговщикова, «Римские элегии» вызвали восторженную оценку В.Г. Белинского: «Любовь первой юности, любовь эллинская, артистическая – основной элемент «Римских элегий» Гёте. Молодой поэт посетил классическую почву Рима; душа его вольно раскинулась под яхонтовым небом юга, в тени олив и лавров, среди памятников древнего искусства. Там люди похожи на изящные статуи, там женщины напоминают черты Венеры Медичейской. Ленивая, сладострастная жизнь, созерцательная жизнь, проникнутая чувством изящного, там вполне соответствует идеалу художника. Гёте бросился в эту жизнь со всем забвением, со всем упоением поэта; дни свои посвящал он учению, ночи – любви...»⁶

«Римские элегии» – грандиозная антитеза образа жизни, избранного самим Гёте, в его ипостаси частного человека. Поэтом была принята на себя целая система ограничений; даже нарушая веймарский этикет, он не игнорировал его, признавая его правомерность и обязательность для друга герцога – тайного советника, первого министра или, в конце концов, просто директора театра. Конфликт «художник и бюргер» – это не только принадлежность новеллистики Томаса Манна, но это еще и очевидный факт биографии Гёте, который в Италии ведет себя как художник и переживает недолгое слияние двух ипостасей.

В «Римских элегиях» Гёте утверждает свое право быть свободным хотя бы временно. Позволяет себе побыть в отпуску, не в буквальном, конечно, смысле, а в плане своего духовного и душевного состояния. Свобода лирического героя Гёте обретает безграничную временную и пространственную протяженность. Время в «Римских элегиях» равнозначно вечности, ибо Рим – вечен. Пространство не замкнуто границами Рима и даже Италии, оно скорее сродни вселенной, потому что культура, и, прежде всего, мифологическая, куда он погружается, не может быть локальной. Боги и герои мифов вездесущи, и с ними на равных соседствует лирический герой Гёте.

Формой реализации этой свободы Гёте избирает эротику.

Гёте опирался в «Римских элегиях» на традиции Катулла, Овидия и Проперция. Это очень важно. Мифологичность и литературность (в смысле возрождение опыта предшественников) – главные признаки элегии как жанра вообще и «Римских элегий» в частности. «Чувствую

⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 246.

радостно я вдохновень классической почвой...» – таково знаменательное начало пятой элегии.

Исходная ситуация цикла – поэт в Риме. Далее великий Протей (протеизм – общепризнанное свойство природы Гёте, он упоминает его в четвертой элегии) претерпевает некие метаморфозы. Не нарушая логики, он говорит о себе как о варваре в Риме, но происходит подмена понятий: он уже не просто выходец из германских краев, он – германец той давней эпохи, когда произошло завоевание Римской империи варварами. Отсюда следует раздвоение героя и соединение эпох: века Августа и современности, что придает хронологическим параметрам условность.

Что же касается жанра «элегии», то Гёте следует эллинистически-римской традиции, когда элегиями именовались сравнительно короткие стихотворения, написанные элегическими дистихиями, состоящими из одного гекзаметра и одного пентаметра.

В «Рейнеке-Лис» (1794) Гёте предпринял смелую попытку изложить гекзаметром стародавние немецкие сказания о распрях лиса и волка. Синтез античности и средневековья увенчался еще одним шедевром.

Рассказы о проделках хитроумного лиса, который издевается над вечно голодным волком, заставляя его то ловить в проруби хвостом рыбу, то читать на подкове лошади цену ее жеребенка, принадлежит к так называемым бродячим сюжетам, которые издавна бытовали у разных народов. Популярны они были и во Франции, и в Германии, и даже на Руси. Примерно к XII в. эти разрозненные короткие сатирические рассказы, которые в Германии назывались шванками, были объединены в целостный цикл, который стали именовать «Романом о Лисе». Почему роман? Да потому, что тогда же в двенадцатом столетии возникло множество рыцарских романов, в которых воинство изображалось как средоточие доблести и благородства, а верховный сюзерен – король – представлялся мудрым вершителем справедливости. Широко распространенный среди горожан «Роман о Лисе» пародировал рыцарскую литературу, изображая знать в зверином обличье и с соответствующими повадками. Король лев – свиреп, жаден и глуповат; знатный барон медведь – сластолюбив и в тупости превосходит всех и каждого. Сами маски барана, верблюда, осла выступали как соответствующие характеристики придворных. Ни о какой учтивости и храбрости в этом сообществе рыцарей в звериных шкурах не могло быть и речи. Кстати, в «Романе о Лисе», а затем и в поэме Гёте «Рейнеке-Лис», написанной по его мотивам, персонажи

выступают то как представители животного царства, то как живые люди. Карнавал животных – чистая условность, традиционный прием, которым безымянные авторы то пользовались, а то вдруг про него забывали. Но так или иначе «Роман о Лисе», а вслед за ним и эпическая поэма «Рейнеке-Лис» воссоздавали целостно средневековую феодальную иерархию во всем ее непрезентабельном обличи.

Гёте не первым из немецких поэтов обратился к этому памятнику народной культуры. Ему была известна обработка «Романа о Лисе» Генриха фон Алькмара, сделанная им в конце пятнадцатого века, а в середине восемнадцатого – переизданная. Переводил «Роман о Лисе» на современный немецкий язык и поэт-классицист И.-Г. Готшед, бывший одним из профессоров в Лейпцигском университете, когда там учился Гёте.

Взявшись за интерпретацию «Рейнеке-Лиса», Гёте очистил его от наслоений времени, придав ему блеск стиля и глубину мысли, и тем самым вернув памятнику народной культуры былую популярность. Однако чисто поэтические задачи не исчерпывали замысла эпической поэмы. Веймарский гений пристально следил за событиями, происходившими в революционной Франции. Его потрясла казнь Людовика XVI и Марии Антуанетты.

События во Франции стимулировали работу над поэмой. Гёте предстояло поэтически осмыслить роль третьего сословия в историческом процессе, а «Рейнеке-Лис» стал вполне подходящим материалом. Рейнеке-Лис, как и другие вассалы короля, обитает в замке Малепертус, он хотя и неохотно, но все-таки подчиняется распоряжениям монарха, он, как и другие представители знати, участвует в диспутах и турнирах. Словом, он по своему месту на феодальной лестнице – рыцарь. Но характер Рейнеке-Лиса выдает в нем бюргера. Этот персонаж, возникший в народной среде, особенно полубился горожанам, наделившим его теми качествами, которые были у них особо в цене: смекалкой, но и коварством, что у Гёте в годы французской революции особой симпатии не вызывало.

В течение своего долгого творческого пути Гёте обращался ко всем литературным жанрам. Нет ни одного жанра, будь то роман, новелла, драма, комедия, поэма, сонет, элегия, баллада, который бы не вдохновил писателя на создание подлинного шедевра. Не составляет исключения и такой сравнительно редкий жанр, как сказка.

С юных лет Гёте, по его собственному признанию, любил сочинять и рассказывать сказки детям. Большинство его сказочных фан-

тазий осталось только достоянием слушателей, и лишь одна из них уже давно принадлежит юным читателям. Гёте написал «Сказку» в 1794 г. Это было время всеобщего увлечения фольклором, поэты-романтики провозгласили сказку самым прекрасным достоянием народа. Современники Гёте не только записывали нянюшкины и бабушкины сказки, но и стремились, опираясь на традиции фольклора, создавать сказки, которые в образной форме выражали их философские идеи. «Сказка» Гёте сходна с романтической сказкой, но и во многом отличается от сочинений мечтателей-романтиков. Гёте рисует фантастическую феерию, яркую, сверкающую праздничными огнями, которые освещают сумрачный мир, делая его волшебным, привлекательным, чуждым привычной обыденности. Как и во всякой сказке, рядом с добрыми людьми действуют силы природы, а меньшие наши братья спешат на выручку людям, попавшим в беду, или влюбленным, которые тянутся друг к другу. Идея этого прихотливо развивающегося сказочного сюжета заключена в словах крестьянина-бедняка: «Один бессилен и не может помочь, но в единении со многими в урочный час — может. Будем ждать и надеяться!» Сказочные персонажи, как это происходит в народных сказках, самоотверженно жертвуют собой, они готовы уйти из жизни во имя счастья другого.

«Сказка» Гёте не аллегория, вряд ли можно расшифровать каждое событие, переживаемое печальным юношей, красавицей из красавиц Лилией, блуждающими огоньками, золотисто-зеленой змеей, перевозчиком, старухой-крестьянкой. Однако общая мысль Гёте-сказочника ясна и понятна: все в природе и в человеческих отношениях взаимосвязано и взаимозависимо. Добро рождает добро, подвиг заслуживает благодарности, все в мире устремляется к торжеству любви, красоты и справедливости. Сказка Гёте оптимистична. «Не давай волю скорби», — внушает он всем ходом повествования. Из страданий и жертв рождается совершенный мир. В новом сияющем царстве добра и справедливости каждый обретет свое достойное место, в этом лучезарном мире происходит обновление человека, который может стать теперь прекрасным и любимым всеми. В поэтическом сказочном слове Гёте воплотил утопическую народную мечту о всеобщем счастье.

Баллады Гёте «Фульский король», «Лесной царь», «Кладоискатель», «Коринфская невеста» и др. написаны в традициях страшной сумрачной баллады. Их источниками послужили античные мифы и средневековые предания. В балладах Гёте непременно присутствует что-то загадочное, поучительное, страшное, реже — смешное. Обнаженность

чувств, столь характерная для фольклорных произведений, — важное свойство баллад.

Возлюбленная в «Фульском короле» не забыта до самого смертного часа. В «Лесном царе», в «Крысолове», в «Коринфской невесте» Гёте передает ощущения ночных страхов. Таинственное, потустороннее, не мыслимое, но явственно ощущаемое, губительно вторгается в жизнь. А баллада «Ученик Чародея» — смешная, по-детски озорная, автор заставляет безудержно хохотать над незадачливым волшебником.

Фантастическое и маловероятное, страшное и смешное всегда про­низывает четкая мысль Гёте. В «Коринфской невесте» поэт осуждает христианский аскетизм. Преступление совершено родителями коринфской девушки, которую они во исполнение обета, данного богу, обрекли на монастырское затворничество и смерть. Гёте всюду и всегда утверждает земные радости; ни кладоискательство, ни ворожба не принесут счастья.

Счастливым человека могут сделать только труд и дружество. Этот завет Гёте афористично прозвучал в финале баллады «Кладоискатель»:

Пей из кубка жизни ясной,
И постигнешь поученье,
И не станешь в нетерпенье
О сокровищах скорбеть.
Позабудешь труд напрасный!
Дни — заботам! Смех — досугу!
Пот — неделям! Праздник — другу! —
Будь твоим заклатьем впредь.

(Пер. В. Бугаевского)

Как уже говорилось, гению Гёте была свойственна универсальность. Воссоздавать в слове различные исторические эпохи, выражать чувства сильные, порой взаимоисключающие, разгадывать тайны человеческих поступков, проникать в недра природы — все это было подвластно его поэтическому дару. Разумеется, самым универсальным творением Гёте стал «Фауст», над которым он работал всю жизнь. В образе ученого и чернокнижника Фауста он воплотил не отдельную личность, а как бы представителя человечества, существующего в разных исторических эпохах и стремящегося пережить и создать все, что по силам не человеку, но человечеству.

Идея универсальности и взаимосвязанности различных культур и эпох вдохновляла Гёте и тогда, когда он работал над заключитель-

ным поэтическим циклом, который он назвал «Западно-восточный диван» (1814). Диваном в восточных странах называли сборники стихотворений.

Падение Наполеона, увлеченность очаровательной и поэтически одаренной Марианной фон Виллемер, открытие лирики персидского поэта Хафиза, жившего в Ширазе в XIV в., — все это послужило толчком к созданию «Западно-восточного дивана»:

Север, Запад, Юг в развале,
Пали троны, царства пали.
На Восток отправься дальный
Воздух пить патриархальный...
(Гиджра. Пер. В. Левика)

Большой стихотворный цикл «Западно-восточный диван» состоит из двенадцати книг. Давний интерес Гёте к Востоку усилился благодаря появлению немецкого перевода стихотворений персидского поэта XIV в. Хафиза, с творчеством которого он познакомился летом 1814 г. Хатем — главный лирический герой цикла — образ во многом близкий автору. В образе возлюбленной поэта Хатема Зулейки Гёте запечатлел черты Марианны фон Виллемер (1784—1860), которой он был увлечен в эти годы. Гёте в «Западно-восточном диване» сознательно прибегает к аналогиям, которые отражают не только историю и культуру средневекового востока, но и политическую жизнь Европы в период наполеоновских завоевательных походов.

Отдельные стихи цикла являются вольными переводами из Хафиза и других восточных поэтов, другие — воспроизводят мотивы восточной поэзии, значительная часть стихотворений носит совершенно самостоятельный характер.

Бесславный конец корсиканца вызвал в памяти имена завоевателей Тимура и Чингисхана, некогда подвергших разорению и разбою восточные страны. Но вопреки их кровавой жестокости, города не превратились в пустыни, в них кипит жизнь, в них процветает поэзия. Через все стихи «Дивана» проходит мысль о нетленности поэтического слова, изреченного Хафизом и другими великими восточными поэтами. Они славили любовь и жизнь и потому заслужили бессмертие.

В стихах позднего Гёте актуально для его времени и для нашей эпохи прозвучала мысль о единстве человеческой цивилизации, о связях разных времен и стран, о взаимообогащении далеких культур, когда творения гения восприняты и поняты умом и сердцем.

Какие бы творческие замыслы ни увлекали Гёте, он неизменно возвращался к «Фаусту», над которым работал свыше шести десятилетий.

С этим героем Гёте познакомился в детстве, увидев кукольное представление о знаменитом чернокнижнике.

По авторскому определению, «Фауст» создан в жанре трагедии. Однако в целом произведение не рассчитано на сценическое воплощение. В «Фаусте» сочетаются эпос, лирика, драма. По многим жанровым признакам он близок поэме.

«Фауст» открывается «Посвящением», написанным октавами. Четыре восьмистроочные строфы отражают момент возвращения автора к заветному замыслу. Прошло четверть века с тех пор, как началась работа над трагедией, первых слушателей не стало, и это придает «Посвящению» элегическое настроение.

В «Прологе в театре» отразились наблюдения Гёте, многие годы руководившего Веймарским театром. Директор театра, Поэт и Комик каждый на свой лад толкуют об искусстве. Директор мечтает, чтоб публика валила валом в театр, Поэт презирает толпу, он устремлен в надзвездные выси, а Комик-актер ради аплодисментов готов потешать зрителя. У каждого своя правота, диспут продолжается недолго, Директор напоминает, что сейчас начнется представление. В репликах Директора театра угадывается, что поставлен «Фауст».

В «Прологе на небесах» возникает завязка трагедии. В пари, заключенном Мефистофелем с самим Господом, спор идет о человеке, о его достоинстве, мучениях и радостях, об удовлетворении и разочаровании. Предмет споров — человек, а человек этот — Фауст.

Доктор Фауст предстает перед читателем в сумеречном готическом кабинете. Прожита большая жизнь, усвоено много мнимых знаний, но истина осталась недоступной. Фауст разочарован. Он на грани самоубийства, и только пасхальное песнопение уберегло его от греховного акта.

В Фаусте Гёте с самого начала подчеркивает важнейшие свойства человеческой природы: неудовлетворенность достигнутым и устремленность к идеалу. Ради того, чтобы прожить жизнь заново, он закладывает душу дьяволу. В обмен Мефистофель дарит Фаусту молодость, и начинается их совместное схождение в обыденную жизнь. «Фауст» — это не только философская трагедия, оперирующая отвлеченными понятиями, но это и изображение конкретной реальной жизни Германии. Важное место занимают народные сцены, отмеченные лирикой и юмором: «У городских ворот», «Погреб Ауэрбаха», сцены с Мартой.

Из недр народной жизни вырастает и образ Маргариты. Фауст впервые встречает Гретхен выходящей из церкви. Она благочестива и скромна, у нее есть чувство чести, она долгое время не поддается на дьявольские ухищрения Мефистофеля. Силы не равны. Фауст дарит ей драгоценный убор, соседка Марта по наущению Мефистофеля действует как опытная сводня.

Трагедия Маргариты состоит из бессознательно совершенного преступления и убежденно принятого на себя за свою вину возмездия. Несмотря ни на какие мольбы Фауста, она отказывается покинуть темницу. Величие Маргариты в том, с каким достоинством она приемлет суровую кару.

Фауст, стремившийся осчастливить Маргариту, стал причиной ее гибели. Виноват ли он? Он виновен, если смотреть на него как на обычного человека. Но он символ человечества, герой и героиня принадлежат к разным мирам. Счастье с Маргаритой для Фауста было бы преждевременным и невозможным, как остановка на пути в бесконечность.

Во второй части странствия Фауста продолжают, но теперь он путешествует не только в пространстве, но и во времени, своевольно блуждая по эпохам. Во второй части трагедии, чередуясь, сменяются два исторических периода: средневековые и античность. Гёте создает множество образов-символов, черпая их из легенд и мифов, а также собственной безграничной фантазии.

При дворе германского императора Фауст выступает в роли ближайшего советника, в чем, вероятно, сказался жизненный опыт самого Гёте и его просветительские иллюзии. Империя разорена, в стране царит хаос и разруха. Мефистофель подсказывает, что начать надо с выпуска бумажных денег под залог земных богатств, а это окончательно приводит страну к краху. Сила таланта Гёте не в конкретике отображения исторического момента, а в обобщающей символике.

Символична и любовь Фауста к Елене Прекрасной. Спасет ли человечество красота? В увлечении Фауста Еленой Гёте воссоздал извечное стремление человека к идеалу. Но счастье Фауста недолговечно, оно рушится, как исчезает миф, когда в него вторгается историческая правда. В эпизоде с Еленой отразился и определенный этап духовного развития Гёте, связанный с увлечением античностью в пору «веймарского классицизма». В образе Евфориона — сына Фауста и Елены — Гёте запечатлел Байрона и его гибель в Греции, но уже современной.

Возвращаясь в средневековье, он видит, что Европа охвачена новыми битвами. Но Фауст не воин, он созидатель. У него возникает план отвоевать часть суши у моря. Глобальная цель в его глазах оправдывает гибель тех, кто препятствует ему. Цена утопии — жизнь двух стариков Филемона и Бавкиды, чья хижина мешает строительным работам. Их смерть на совести Фауста. Но и самого Фауста ждет печальный финал. Он слеп, он не видит того, что он в плену Заботы — еще один символический образ трагедии. Но он не смиряется, не останавливается даже в последний час. Душа Фауста спасена, потому что жизнь его прошла в стремлении к бесконечному.

В немецкой литературе в каждую эпоху возникал обновленный образ Фауста, первоначально запечатленный в народной книге и затем углубленный Гёте. Фауст, несомненно, стал архетипом немецкого национального самосознания. Причина этого в том, что в образе Фауста с наибольшей обобщенностью нашел выражение конфликт между интеллектом и этикой личности, который по-своему актуален в каждую историческую эпоху, хотя разрешается по-разному: либо в пользу взыскующего истину разума, либо отдается предпочтение смиренному благонравию.

Творчество Иоганна Вольфганга Гёте было хорошо известно в нашей стране еще при жизни поэта. Он был избран почетным иностранным членом Российской Академии наук. С ним встречались русские общественные деятели и поэты. Особенно примечательна встреча Гёте с его самым талантливым переводчиком.

В 1827 г. в Веймаре три дня провел В.А. Жуковский и имел возможность беседовать с Гёте. Немецкий поэт благосклонно внимал русскому гостю, который сообщил ему, что перевел целый ряд его баллад и лирических стихотворений. Жуковский боготворил Гёте и специально для этого визита сочинил стихотворение. Там были такие строки:

Творец великих вдохновений!
Я сохраню в душе моей
Очарование мгновений,
Столь счастливых в близи твоей!

.....
В далеком полуночном свете
Твоею Музою я жил.
И для меня мой гений Гёте
Животворитель жизни был!

Для Жуковского, а вслед за ним для многих русских литераторов творчество Гёте действительно служило источником живого и плодотворного вдохновения.

Под влиянием Жуковского и переведенных им немецких баллад молодой Гоголь в том же 1827 г. пишет поэму «Ганц Кюхельгартен». Разочарованный герой ее ищет спасения от жизненных неурядиц в мире природы и искусства. Гоголь завершил свою поэму апофеозом Германии как обетованной земли романтизма и гимном Гёте:

Страна высоких помышлений!
Воздушных призраков страна!
О, как тобой душа полна!
Тебя обняв, как некий Гений,
Великий Гёте бережет
И чудным строем песнопений
Свевает облака забот.

Эти стихи Гоголя, сочиненные им в пору окончания нежинской гимназии, интересны как свидетельство широкого распространения славы Гёте в России.

Честь открытия поэзии Гёте для русского читателя, как уже говорилось, принадлежит, несомненно, Жуковскому, хотя переводить Гёте пытались в России и до него. Отдельные образцы лирики Гёте мы находим в переводах Г.Р. Державина и И.И. Дмитриева. Но именно Жуковский явился создателем подлинной антологии немецкой музыки той поры.

Жуковский не стремился быть педантично точным, в его строфах немало вольностей. Сравнив перевод «Лесного царя» с оригиналом и обнаружив множество отступлений от гётевского текста, Марина Цветаева тем не менее сделала вывод: «Вещи равновелики. Лучше перевести «Лесного царя», чем это сделал Жуковский, – нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой «Лесной царь». Русский «Лесной царь» – из хрестоматии и страшных детских снов»⁷. Восхищенная оценка переводческого шедевра Жуковского, безусловно, справедлива.

Лирику Гёте переводили многие русские поэты XIX в.: М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Григорьев, А. Фет, А.К. Толстой. Продолжали переводить поэзию Гёте и в XX в. Новым качеством переводов, со-

⁷ Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 462.

зданных уже в наше время, является более строгое следование оригиналу, стремление к максимальной смысловой и ритмической точности. Примечательной страницей русской Гётеаны явились переводы Б. Пастернака «Фауста» и ряда стихотворений.

Русскую гётеану можно рассматривать в нескольких аспектах. Это прежде всего переводы произведений на русский язык, это анализ творчества Гёте в русской критике и, наконец, это темы и образы Гёте, вошедшие в русскую художественную культуру.

Здесь нельзя не вспомнить о поразительной «Сцене из Фауста» А.С. Пушкина, созданной в 1825 г., т.е. в ту пору, когда еще продолжалась работа Гёте над второй частью «Фауста». Пушкин творчески осмыслил известные ему фрагменты из «Фауста» и предложил свое возможное продолжение легенды. Словно провидя финал гётевского творения, действие которого будет происходить на побережье, Пушкин развертывает диалог Фауста и Мефистофеля на берегу моря. Их разговор — это как бы своеобразный эпилог первой части гётевского «Фауста», в котором герои с болью вспоминают все происшедшее, но готовы к новым трагическим авантюрам. Все основные коллизии и главные идеи фаустовского сюжета хотя бы вскользь упомянуты пушкинским Мефистофелем. Пушкин усилил тему мрачных, бесцельных скитаний.

Никто из русских писателей второй половины прошлого века так часто не обращался к произведениям Гёте, как Тургенев. В повестях и романах Тургенева постоянно встречаются реминисценции из Гёте. Так, например, в повести «Ася» герой, путешествующий по рейнским городам, видел всюду красивых немецких девушек и постоянно вспоминал Гётевскую Гретхен. Встретив своих соотечественников, он с упоением читает им свою любимую книгу — поэму Гёте «Герман и Доротея».

Глубокими ценителями гётевского наследия были Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский. В произведениях Гёте Толстого всегда восхищало их интеллектуальное богатство, стихи и проза Гёте для великого русского классика являлись могучим возбудителем новых идей.

Достоевского особенно поразила мысль Гёте, которую он приводит в своем дневнике, а затем в повести «Кроткая» и в романе «Братья Карамазовы». Это мысль о диалектике субъективно злых устремлений, которые неожиданно для самого человека могут перевоплотиться в добро. В известном эпизоде романа черт, вступая в разговор с Иваном Карамазовым, говорит по этому поводу: «Мефистофель,

явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро». Весь диалог Ивана Карамазова с чертом, несомненно, перекликается со спорами Фауста и Мефистофеля.

Казалось бы, стихи Владимира Маяковского очень далеки от поэзии Гёте. Так оно, несомненно, и есть, но Маяковский неоднократно в своих поэмах и стихотворениях упоминает или перефразирует Гёте.

Вспомним известнейшие строки из поэмы «Облако в штанах»:

Что мне до Фауста,
феерий ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гёте!

Молодой Маяковский фамильярно непочтителен с Гёте, но дерзит он не живому, несомненно, хорошо ему известному поэту, а канонизированному Гёте, хрестоматийному классику, чьи произведения превратились для обывателей в источники цитат на все случаи жизни.

В разговорах с друзьями, в беседах и переписке Гёте не уставал повторять, что сюжеты, темы и образы он находит в литературе прошлого, в мифах и легендах. Действительно, если посмотреть на сюжеты Гёте, то они все, за исключением «Страданий юного Вертера», не новы. Но, не боясь чужое и всем как будто известное сделать своим, творчески переосмыслив воспринятое, Гёте отдал сторицей читателям последующих поколений.

Фридрих Шиллер (Friedrich Schiller, 1759–1805)

При имени Фридриха Шиллера в памяти русского читателя невольно всплывают знаменитые пушкинские строки из стихотворения «19 октября». За каких-нибудь два месяца до знаменательного в истории России восстания декабристов опальный поэт в михайловской ссылке вспоминал в лицейскую годовщину друзей и печалился, что встреча с ними невозможна. Обращаясь мысленно к Вильгельму Кюхельбекеру, который заразил его своей любовью к Шиллеру, Пушкин писал:

Я жду тебя, мой запоздалый друг, –
Приди; огнем волшебного рассказа
Сердечные преданья оживи;
Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви.

Имя немецкого поэта включено Пушкиным в перечень самых заветных тем, которые волновали умы передовых русских людей. В пору работы над «Борисом Годуновым» он просил брата прислать драматические произведения Шиллера. Вспоминается и то, что герой романа «Евгений Онегин» Владимир Ленский перед дуэлью «при свечке, Шиллера открыл». Это многое объясняет в поступках неисправимого романтика. Ленский воспринимал окружающее с шиллеровской бескомпромиссностью. Накануне гибели он словно сверял свои поступки с уроками кумира.

В декабристский период русского освободительного движения в нашей стране Шиллер был самым популярным иностранным писателем. Слава его не оскудела и в наши дни. Поклонники Владимира Высоцкого наверняка помнят его стихи, где он будто невзначай припомнил немецкого поэта:

И вкусы и запросы мои странны,
я экзотичен, мягко говоря:
могу одновременно грызть стаканы
и Шиллера читать без словаря.

Поэт-актер с Таганки очень точно передал самую суть лирического героя своего поколения: сквозь грубость и смрад по-прежнему пробивается извечная русская тяга к идеалу, стремление к самозабвенному служению людям, к чистоте и жертвенности, олицетворявшиеся для российского читателя в благородном немецком гении и его самоотверженных героях.

Выдающийся немецкий поэт и драматург Фридрих Шиллер был сыном военного фельдшера, поселившегося в Марбахе. Будучи подданным герцога Вюртембергского Карла-Евгения, отец вынужден был отдать маленького Фрица в так называемую Карлову академию, которую впоследствии писатель назовет питомником рабов. В учебном заведении царил шпионаж и слежка за учениками, которые должны были доносить друг на друга о малейших проступках, вроде растрепанной прически или легкомысленных разговоров. Все воспитанни-

ки подчинялись казарменной палочной дисциплине, а за провинности их нещадно секли розгами. В течение всех семи лет обучения подросткам запрещалось общение с внешним миром, они не виделись с семьей, ни одна женщина не могла переступить порог Карловой академии. Многие воспитанники в таких условиях испытывали нервное истощение, случались и самоубийства.

Однако это лишь одна сторона школьной жизни Ф. Шиллера. Карл-Евгений заботился о том, чтобы ученики приобрели широкие познания в разных областях наук и практические навыки. Будущий поэт и драматург, помимо медицины, изучал философию, риторику и историю, древние языки, географию, право, цикл экономических дисциплин, а также естествознание. Герцог приглашал в свою академию первоклассных педагогов. Среди них особенно выделялся профессор Фридрих Абель, который преподавал философию. Он свято верил в нравственный прогресс человечества, а цель преподавания молодой ученый сформулировал следующим образом: «Посредством своего предмета я стремился прежде всего взрастить добрых и мудрых людей; для меня важно было, чтобы ученики, постигнув дух и принципы философии, могли обратить их с пользой на другие науки и искусства, которыми они овладевали или которыми им предстояло овладеть».

Опираясь на теорию крупнейшего немецкого ученого Готфрида Вильгельма Лейбница, он стремился доказать предустановленность мировой гармонии, прививая своим воспитанникам оптимистическое мировосприятие и любовь к ближнему. Занятия с Абелем произвели на Шиллера огромное впечатление и повлияли на формирование его творческой личности. В дальнейшем они стали друзьями.

Шиллер в академии отдавал явное предпочтение гуманитарным наукам, проявляя нерадение к изучению права и экономики, да и занятия в анатомическом театре поначалу пугали его. Соперницей медицины стала поэзия, отдавая каждый свободный час сочинительству, он находил восторженных ценителей своих первых опусов среди однокашников, многие из которых остались его товарищами на всю жизнь.

Тайком Ф. Шиллер перечитывал жизнеописания Плутарха, оды и поэмы Фридриха Клопштока, лирические стихотворения и роман «Страдания юного Вертера» своего старшего современника Иоганна Вольфганга Гёте. Позже он увлекся Шекспиром.

Высокий, нескладный, рыжий юноша, облаченный в мундир полкового фельдшера, в треугольной шляпе, к которой была прицепле-

на искусственная коса, в здоровенных ботфортах выглядел довольно комично. К тому же он вел образ жизни отнюдь не литератора, а разудалого офицера. На пару с приятелем он снимал крохотную прокуренную комнатенку, где едва умещались две походные кровати. Будущий гений наслаждался обретенной свободой. Врачебные обязанности были не слишком обременительными: захворавших grenадеров он пользовал, в основном, рвотным снадобьем, за что его чуть было не разжаловали. Все свое свободное время он проводил в компании таких же вояк в трактире, откуда он спешил на свидание к вдове бальзаковского возраста Луизе Фишер. Она была недурна, начитана, играла на клавесине и благосклонно выслушивала стихи, ей посвященные.

Такой запечатлелась жизнь Фридриха Шиллера накануне его дебюта в качестве драматурга в воспоминаниях его тогдашних друзей. Внутренняя духовная жизнь писателя до поры до времени была никому не ведома.

Над первой драмой «Разбойники» Ф. Шиллер начал работать, еще пребывая в академии. В 1781 г. драма завершена.

По его собственным словам, он начал писать пьесу еще до того, как впервые встретился с человеком. Иначе говоря, пленник «Карльшуле» плохо знал реальную жизнь своих современников, круг его общения был куда как тесен. Но это не помешало Шиллеру создать шедевр: с первого своего произведения до последнего он не воссоздавал реальность, а преобразовывал ее силою своей гениальной фантазии. Что же касается сюжета, то отчасти он повторяет историю взаимоотношений Глостера и его сыновей – внебрачного сына Эдмунда и законного сына Эдгара, – героев трагедии «Король Лир». Младший сын старика Моора Франц точно так же интригует, добиваясь изгнания благородного, хотя и беспутного своего старшего брата Карла.

Как уже отмечалось, борьба враждующих братьев была излюбленным сюжетом многих произведений немецких писателей той поры. Эта тема волновала Ф.М. Клингера, Я. Ленца и Х. Шубарта, которые стремились разгадать тайну антагонизма сородичей. Общая человеческая природа выступала как антитеза моральных и творческих устремлений отдельной личности. Наиболее близка «Разбойникам» по расстановке персонажей повесть Христиана Шубарта «Из истории человеческого сердца» (1775). Легкомысленный Карл становится жертвой козней своего лицемерного брата Вильгельма. Ф. Шиллер находился под столь сильным впечатлением этой истории о братской не-

ненависти, что позаимствовал из нее не только конфликт, но и характер и даже имя своего героя.

Вместе с тем до Шиллера, видимо, доходили слухи о всякого рода разбойниках, которые мстили за несправедливость феодальным деспотам, отбирали богатство у сильных мира сего и раздавали награбленное беднякам. Таких разбойничьих шаек, орудовавших в богемских лесах, было не так уж много, но о них испокон веку слагали легенды. Так, например, был широко известен разбойник Матиас Клостермейер, который всегда делился добычей с бедняками. В 1771 г. он был казнен, но память о нем в народе жила долго.

Подлость Франца Моора оттеняла и подчеркивала чистота помыслов разбойника Карла Моора, который вознамерился в своем отечестве искоренить в одиночку зло и беззаконие.

Ф. Шиллер предпослал своей драме два эпиграфа, определяющих основной пафос пьесы. Первый эпиграф: «In tyranos!» («На тиранов!») – выражал ее тираноборческий смысл. Второй эпиграф из Гиппократ: «Что не исцеляет лекарство, исцеляет железо, чего не исцеляет железо, исцеляет огонь» – указывал на средства борьбы с тиранией.

На обложке первого издания драмы был изображен могучий лев с поднятой лапой. Угрожающе рыча, он готов был к прыжку, от которого не поздоровилось бы жалким самодержцам. Пьеса была напечатана на средства автора, который одолжил деньги у друзей, тиражом 800 экземпляров, что по тем временам было совсем не мало. Имя автора было не указано. Все ценители юного драматурга ждали постановку «Разбойников» на сцене Национального театра в Мангейме, которую готовил барон Дальберг, требовавший все новых и новых купюр, на которые автор был вынужден соглашаться.

13 января 1782 г. «Разбойники» были впервые показаны на сцене Мангеймского театра. Спектакль имел колоссальный успех у публики. Затем последовали триумфальные представления во многих других городах Германии. Несмотря на то что постановщики нередко на свой вкус или по цензурному произволу калечили текст пьесы, а действие было перенесено из современности в XVI в., невозможно было истребить главного – тираноборческий пафос драмы.

Главный герой драмы Карл Моор – студент, увлеченный, как и автор, жизнеописаниями великих мужей Греции, составленными историком Плутархом. Он мечтает превратить Германию в республику. Карл Моор – первый шиллеровский герой-идеалист и энтузиаст, мечтающий об освобождении всего человечества. Его родной брат Франц –

полная ему противоположность. Презирающий людей циник, он оклеветал Карла. Франц заключает отца в темницу, посягает на честь невесты брата Амалии.

Преданный братом и проклятый по его наущению отцом, Карл Моор становится предводителем отряда разбойников, чтобы вершить силою оружия справедливость. Сердобольный разбойник карает преступных богачей и защищает бедняков.

В апофеозе побед Карл Моор гордо провозглашает: «Да, я убил имперского графа, я поджег и разграбил доминиканскую церковь, я забросал пылающими головнями ваш ханжеский город, я обрушил пороховую башню на головы добрых христиан...» Далее следует рассказ о перстнях с драгоценными камнями на руке у Карла. Он снял их, по его словам, с злодеев – казнокрада-министра, продажного чиновника, попа-инквизитора. Грабя награбленное, он расправлялся с ними как беспощадный мститель. Но кто дал ему право быть судьей и палачом? Всегда ли справедлив безжалостный мститель? Наконец, разве месть и справедливость – одно и то же? После того как свободолюбивый гнев несколько поутихнет, а пролитие крови станет рутинной, Карл вынужден будет дать себе ответы на эти вопросы, и он ужаснется самому себе. Ближе к финалу он замечает, что уже не он верховодит отрядом разбойников, а они подчиняют его своей воле, заставляют забыть о том, что они не профессиональные головорезы, а благородные борцы за справедливость.

Шиллер создал кумира и развенчал его. Пламенные речи обернулись пожарищем, а под пулями гибли не только тираны, но мирные честные люди. Бунт оказался, как водится, бессмысленным и беспощадным. Кровь опьяняет разбойников, жестокость становится привычкой.

Получается, что Карл и Франц не только антиподы, но они еще и подобны друг другу. Оба они действуют кровавыми средствами, другое дело, что Франц всего добивается только для себя, а Карл действует во благо всего человечества. Но результат одинаков: гибель ни в чем не повинных людей.

Карл Моор постигает, что злодеяниями мир исправить невозможно, поэтому решает отдаться в руки правосудия. Но поскольку за его поимку обещана щедрая награда, Карл хочет, чтобы его выдал какой-нибудь бедняга, который нуждается в деньгах. В финале обнаруживается характерная эволюция шиллеровского героя: коли нельзя спасти все человечество, надобно попытаться помочь хотя бы одному несчастному человеку.

Уже в первой драме Ф. Шиллер уповает не на силу, а на моральное исправление общества. Неистовая страстность персонажей, патетичность их речей, местами переходящая в грубость, напряженность сюжета сделали «Разбойников» образцовым произведением «Бури и натиска» – ведущего литературного направления Германии 70 – 80 гг. XVIII в.

Предшественники Ф. Шиллера Ф.М. Клингер, Я. Ленц, а также молодой И.В. Гёте создали в своих произведениях культ гения – сильной темпераментной личности, который живет интенсивной духовной жизнью, что позволяет ему не замечать убожество окружающей реальности. Таков был мученик страсти Вертер, любовь и смерть которого преподносятся Гёте в героическом ореоле. В этом ряду находится и Карл Моор, который силою своего духа стремится преодолеть власть законов своего времени. Его мысли устремлены в героическое прошлое, его мечты в будущем, которое видится ему республикой равных и свободных людей.

Слава не принесла автору «Разбойников» свободы, он все еще оставался в подчинении Карлу-Евгению.

Герцог Вюртембергский, узнав о спектакле, приказал посадить драматурга на гауптвахту и запретил ему писать что-либо, кроме сочинений по медицине.

Ф. Шиллер решил покинуть владения карликового деспота. В ночь на 23 сентября 1782 г., воспользовавшись сумятицей пышных придворных торжеств в честь русского цесаревича Павла Петровича (будущего императора Павла I), женатого на племяннице герцога Карла-Евгения, автор «Разбойников» тайно бежал из Вюртемберга. Пять лет продолжались бездомные скитания, мучительная нищета и упорная борьба за признание среди немецких читателей и театральной публики.

Вслед за «Разбойниками» Шиллер создает вторую драму, но уже на историческом материале: «Заговор Фиеско в Генуе» (1782), жанр которой он обозначил как «республиканская трагедия». Действие драмы происходит в Италии в 1547 г. Во главе заговора встал ловкий политический авантюрист Фиеско, стремящийся стать таким же тираном, как его предшественник, которого он свергнул. Современниками пьеса была принята прохладно, Мангеймский театр ставить ее отказался.

Зато третья драма молодого автора была немедленно принята к постановке и снискала успех не меньший, чем его первенец. Шиллер был не только великим реформатором сцены, но он же и формировал

публику театральных залов. Его зритель становился проще, демократичнее, возникало единство персонажей и зрителей, между ними устанавливалось взаимопонимание и сродство.

Первоначально Шиллер хотел назвать свою пьесу «Луиза Миллер», подчеркнув обычным бюргерским именем заглавной героини обыденность ее содержания и конфликта, но затем, по совету более искусственного драматурга и актера Августа Вильгельма Иффланда, дал ей более интригующее название. В историю мировой драматургии пьеса «Коварство и любовь» (1783) вошла как первая «мещанская трагедия». До Шиллера в трагедиях действовали исключительно монархи и аристократы, третье сословие дозволялось изображать только в комедиях. В драме «Коварство и любовь» Шиллер доказал, что трагические коллизии возможны, а временами неизбежны в жизни простого скромного человека – «мещанина» по понятиям того времени.

Луиза Миллер, дочь придворного музыканта, и Фердинанд фон Вальтер, сын первого министра, любят друг друга. Фердинанд по своему мировосприятию близок к темпераментным героям «Бури и натиска». Вдохновленный любовью к простолюдинке, он мечтает о равенстве и справедливости. Их страсть вызывает негодование отца Фердинанда, который задумал женить сына на леди Мильфорд, бывшей любовнице герцога.

Шиллер в драме развенчивает герцогскую тиранию, рассказывая о том, как самодержавный правитель продает солдат за границу или как гноит своих подданных в серебряных рудниках.

Но сам герцог на сцене ни разу не появляется. Современникам было ясно, что прототипом тирана послужил Карл-Евгений, а его фаворитка Франциска Хоэнгейм, которой Шиллер в юном возрасте посвящал благодарственные вирши, превратилась в леди Мильфорд. Некоторые биографы драматурга полагали, что герцог не показан в драме «Коварство и любовь», а его отвергнутая возлюбленная явно идеализирована из осторожности. Но это суждение слишком поверхностно, у Шиллера тирания носит внеличностный тотальный характер. Тирана-правителя нет на подмостках, но его власти подчинен государственный порядок в целом и каждый человек в отдельности. Автору «мещанской трагедии» важно было разоблачить не тирана, а тиранию, которая губит и приближенных, и подданных. Деспот заменил собой закон, и все подчинено его незримой воле.

Прозрение леди Мильфорд, действительно, происходит с большой поспешностью, но в драме пробуждение падшей женщины мотивиро-

вано тем, что она оказалась в положении жертвы, а появление чистой самоотверженной Луизы становится для нее укором и уроком. Возлюбленная Фердинанда напоминает ей о тех безвозвратно ушедших временах, когда и она сама была нищей и незащищенной. Леди Мильфорд стремится свое падение в дворцовой иерархии обратить в нравственное возвышение над тем, кто много лет распоряжался ее судьбой.

Любовь Луизы и Фердинанда трагически обречена, потому что она подрывает основы установившегося порядка, молодые герои становятся жертвами придворных дрязг.

«Коварство и любовь» – самая жизнеподобная драма Фридриха Шиллера, она не выдумана, а увидена в жизни. Даже такая деталь, как продажа солдат за границу, известна была Шиллеру не понаслышке: его отец одно время служил вербовщиком. Сама любовная коллизия драмы тоже не редкость в реальности. Но ни одно драматургическое произведение Шиллера не подвергалось столь многочисленным критическим уколам. Критикам представлялось, что коварство представлено в драме правдивее любви. В наше время выдающийся немецкий литературовед Эрих Ауэрбах утверждал: «Так любовь стала в «Луизе Миллер» Шиллера исходной точкой для революционно-политической проблематики, для реального изображения политической действительности дня. Но сама любовная история как основа пьесы была слишком незначительной, а трогательно-чувствительный стиль не подходил для передачи подлинной реальности. Слишком большое внимание уделяется особому, частному случаю, по сути своей не столь значительному, чтобы придать конфликту должную остроту, приходится по образцу сентиментальной «семейной драмы» представить президента и секретаря Вурма законченными подлецами; значит, не будь они подлецами и не случись так, что именно в этот момент президент вынужден в угоду любовнице герцога женить на ней своего сына» – выход или какая-нибудь отсрочка были бы возможны»⁸. Думается, что маститый ученый ошибся. Шиллер прозорливо показал, что в деспотическом государстве любовь и вообще частная жизнь не отделены от государства, страсть опасна, потому что разрушает установленный порядок, а чувства, соединяющие людей разных классов, и вовсе крамольны.

В финале драмы умирающий Фердинанд протягивает руку раскаявшемуся отцу. Жест глубоко символичен и весьма характерен для Шил-

⁸ Ауэрбах Эрих. Мимесис. М., 1976. С. 439.

лера, герои которого никогда не отвергают руки, протянутой для примирения. Шиллер верил, что страдание очищает человека морально.

Одновременно с драматургией Шиллер посвящает себя поэзии. В его стихах мысль всегда преобладает над чувством, размышляя над различными явлениями жизни, он черпает аргументы в античной мифологии или ренессансном искусстве. Воспевая прекрасную даму, он величает ее Лаурой, выражая тем самым не только возвышенный платонический строй чувств, но и заявляя себя приверженцем итальянского гуманиста Франческо Петрарки. Оба поэта предаются раздумьям над тем, почему столь необходима любовь человеку и человечеству.

По мысли Шиллера, унаследованной им от античных мудрецов, все частицы огромного разрозненного мира воссоединяет сила любви. Любовь дает жизнь, без нее мир и природа мертвы. Воспеваемая поэтом страсть к Лауре – великое благое чувство, потому что оно необходимая связующая частица мироздания. Лирический герой Шиллера воспаряет над грешной землей, приобщается к совершенству идеала.

Фридрих Шиллер верил в возможность социальной гармонии, он стремился привить своим читателям оптимистическое мировосприятие, внушить любовь к ближнему, призывал их на путь познания окружающей жизни. Наиболее очевидно философская концепция Шиллера выразилась в одном из самых знаменитых творений – «Оде к радости».

Это стихотворение, обретшее мировую известность благодаря тому, что Бетховен завершил свою девятую симфонию грандиозным хором на его текст, было написано Шиллером в 1785 г. в Лейпциге, когда дела молодого драматурга и поэта, казалось, пошли на поправку. После нескольких жизненных неудач, после долгого унижительного безденежья поэт нашел в Лейпциге друзей и покровителей, которые помогли ему преодолеть все тяготы. Сочинения Шиллера были изданы, он жил под дружеским кровом своего пламенного почитателя Готфрида Кернера, который тактично опекал Шиллера. Он же, кстати, и написал первым музыку на текст «Оды к радости».

Разумеется, оптимистический настрой оды не объясняется только краткосрочным житейским благополучием, – в основе стихотворения лежит свойственный Шиллеру благородный идеализм, вера в человека, убежденность в том, что люди могут и должны сродниться друг с другом.

Взятие Бастилии 14 июля 1789 г. потрясло устои феодального мира. Исторический прогресс из философской абстракции превратился в осязаемую реальность, движение истории убыстрилось.

Фридрих Шиллер вместе с Гёте пристально следил за событиями в Париже, читая постоянно французские газеты и не очень огорчаясь тому, что французы разбили войска союзных монархов. В революционной столице были поставлены «Разбойники». Карл Моор был воспринят восставшими как единомышленник и союзник. Автору драмы было пожаловано Конвентом французское гражданство, а затем с большим опозданием он получил диплом, подписанный Дантоном, к тому времени уже казненным революционным трибуналом. Шиллер категорически отверг якобинский террор, а казнь Людовика XVI потрясла его. Мечтавший о революционном переустройстве мира поэт и драматург был возмущен этой гнусной живодерней. Осознав, что насилие никогда не приведет к социальной справедливости, Шиллер уповает отныне на нравственное и эстетическое совершенствование человека.

Философское мышление Шиллера чутко улавливало закономерности времени. Не удовлетворенный современностью, он в стихотворении «Боги Греции» охвачен ностальгией по давно ушедшей античной эпохе. Поэт славит языческие божества древних, созданные творческой фантазией греков. В пантеоне античных небожителей его привлекают, прежде всего, богиня любви Афродита (он называет ее Киферия) и бог Аполлон – блюститель гармонии. Античный мир рисуется воображению Шиллера средоточием радости, любви и красоты. Природа мощью человеческого воображения была одухотворена и щедра к человеку.

Античные божества помогают Шиллеру в построении определенной философской концепции. Среди богов – благодетелей человечества – то и дело возникают тени мифических существ, воплощающих губительные силы. Античный мир для него только сказка былых времен, прошлое разрушается, чтобы дать дорогу будущему. Нить истории не прерывается: человеческий прогресс неизбежен, какой бы дорогой цены он ни стоил, – таков основная мысль стихотворения.

Шиллер осознал, что на рубеже XVIII–XIX вв. прогресс человечества далеко не всегда согласуется со стремлением каждого человека достичь своего счастья. Эта же мысль развивается и в балладах Шиллера.

Гёте и Шиллер вступили в дружеское состязание в создании баллад в 1797 г., который они назвали потом годом баллад. Это был очень

важный момент в жизни Шиллера. Он жил в Веймаре с 1795 г., покровительство саксен-веймарского герцога Карла Августа давало возможность без забот о хлебе насущном заниматься поэзией и драматургией, философией и историей. В этот период произошло сближение с Гёте, о чем Шиллер мечтал давно.

Баллады Шиллера воспринимаются сегодня как отголоски тех стародавних времен, когда разного рода поверья и предания, соседствуя с реальностью, сливались в прихотливые фольклорные образы. В балладах чаще всего говорится не о каком-то конкретном историческом времени, а о старине как таковой. Баллады притягивают и пугают своими диковинными жестокими сюжетами, потрясают неизъяснимыми таинствами природы.

Так, в балладе «Ивиковы журавли» поэт проводит мысль о неотвратимости возмездия за совершенное злодеяние. Если нет среди людей свидетелей содеянного, то сама природа становится обвинителем, и преступник непременно выдает себя.

Никто не вправе подвергать жизнь героя тягостному испытанию, нельзя дважды искушать судьбу – таков очевидный итог баллады «Водолаз», которая стала известна у нас по переводу Жуковского под названием «Кубок». Правитель автором обвинен в жестокосердии, а пучина вод изображена в рассказе водолаза удивительно конкретно и вместе с тем загадочно, как бушующая и клокочущая стихия.

В ряде баллад сюжетным стержнем становится испытание героя – проверка его мужества, решимости, отваги. Но если, как в «Перчатке», жизнью человека шутя играют, готовы верного рыцаря превратить в добычу хищных зверей, то он вправе совершить неучтивый поступок – отвергнуть жестокосердную даму.

В балладе «Поликратов перстень» тревожит воображение идея всевластия рока. Кажется, удача прочно срослась со всеми помыслами правителя Самоса, но чем больше побед, тем больший ужас вызывают они у его собеседника, который при последнем радостном известии поспешно покидает счастливец.

Важное место в поэзии Шиллера занимает его «Песнь о колоколе», где развиваются параллельно две темы. Поэт скрупулезно воспроизводит весь процесс отливки колокола, звон которого сопровождает человека на всех этапах многотрудной жизни, и саму эту жизнь в важнейших фрагментах обобщенной биографии.

«Песнь о колоколе» – это гимн труду человека, прославление его мощи, его ума и силы его рук. Речь Шиллера звучит здесь, как у про-

поведника, наставительно. Он хотел, чтобы во всем был учрежден разумный порядок, чтобы человек неустанным трудом всегда достигал своего счастья. В этом стихотворении сказалась и шиллеровская боязнь революционных потрясений. Для поэта мир и согласие куда важнее политической борьбы.

Эту же мысль Ф. Шиллер развивает и в своих теоретических работах: «Письма об эстетическом воспитании человека», «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796) и др.

Вслед за И. Кантом Шиллер полагал, что в человеке происходит борьба между физическим и нравственным началом. Кенигсбергский мыслитель выдвинул понятие «категорического императива», цель которого обуздать эгоистическую природу личности посредством внутреннего диктата. Шиллер, ратуя за гармонически развитую свободную личность, считал, что прекрасная душа рождается в человеке исключительно под воздействием искусства. Прекрасное формирует человеческое сознание, отсюда проистекает огромная роль искусства.

Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании» обращается к своим читателям с наставлениями, которые сделают личность свободной и независимой: «Найди в себе смелость стать мудрецом. Необходима энергия в мужестве, дабы преодолеть преграды, которые противопоставляются приобретению знания как природной ленью, так и трусостью сердца» (Письмо восьмое). И еще: «Живи со своим веком, но не будь его творением; служи своим современникам, но тем, в чем они нуждаются, а не тем, что они хвалят» (Письмо девятое).

Соглашаясь с Аристотелем, немецкий мыслитель придавал особую значимость катарсису – очищению души страданием, которое испытывает читатель или зритель, сопереживая горестным судьбам героев трагедий.

На протяжении всего творческого пути драма оставалась излюбленным жанром Ф. Шиллера. Однако начиная с «Дона Карлоса» (1787) характер его драматургии меняется. Шиллер в дальнейшем пишет пятистопным ямбом, что объясняется тем, что в основе всех его последующих драматических сочинений лежит исторический материал, потребовавший усиления условности. Хотя в каждой драме присутствует точная датировка событий, история воссоздается Шиллером достаточно обобщенно, а исторические персонажи трактуются достаточно вольно.

Действие драмы «Дон Карлос» происходит при дворе испанского короля Филиппа II. Мрачный суровый монарх узнает о готовящемся

восстании в Нидерландах, которые находились в XVI в. под властью испанской короны. Король намеревается послать туда кровавого герцога Альбу, чтобы тот расправился с бунтовщиками. Этому пытается воспротивиться маркиз Поза, который уговаривает короля послать в Нидерланды наследника престола дона Карлоса, воспитанного Позой в гуманистических традициях. Появление дона Карлоса, которого любят в Нидерландах за его добросердечие и благородство, предотвратит кровавую распрю. Маркиз Поза выступает в драме носителем идей самого Шиллера, которому претит бунт, а импонирует согласие. Драматург верит в силу убеждающего слова. Однако маркиз Поза и дон Карлос терпят поражение, побеждают монархия и инквизиция. Шиллер справедливо полагал, что еще не пришло время, когда колесо всемирной истории будет вращаться усилиями правителей, пекущихся о благе подданных.

Особенно плодотворным в плане драматургии было последнее десятилетие творческого пути Ф. Шиллера. Он создает такие драматические произведения, как трилогия «Валленштейн» (1799), драмы «Мария Стюарт» (1800), «Орлеанская дева» (1801), «Вильгельм Телль» (1804).

В этих произведениях художественному анализу подвергнуты поворотные этапы в истории европейских народов. Так, командующий имперскими войсками во время Тридцатилетней войны (XVII в.) герцог Валленштейн стремится прекратить междоусобные сражения и объединить раздробленную Германию. Простая крестьянская девушка Жанна д'Арк, внимая голосу всевышнего, возглавила французские войска, которые под ее командованием выигрывают битвы у англичан.

Швейцарский стрелок Вильгельм Телль, не стерпев издевательства австрийского наместника, убивает его, что послужило сигналом к восстанию, освободившему жителей кантона от иноземного притеснения.

18 ноября 1307 г. Вильгельм Телль сбил яблоко с головы своего сына в городе Альтдорф. Его заставил это сделать ландфогт. Выстрел Телля послужил сигналом к народному восстанию. Отважному стрелку удалось ускользнуть от своего врага, а затем в ущелье он отомстил ему за издевательство. В городке Рютли Телль и его друзья дали клятву верности и создали первое демократическое государство в Европе – союз швейцарских кантонов.

Историки доказали, что Вильгельм Телль – вымышленная фигура, рассказ о его подвигах – это легенда, но Шиллер сделал ее убедительной и достоверной. Его привлекал не только сам по себе герой из

народа, но и то, что швейцарцам в отличие от немцев удалось создать единое союзное государство, по законам которого каждый гражданин был свободен.

В драмах Шиллера выступают исторические деятели, в которых сконцентрировался общественный прогресс. Своих персонажей Шиллер, однако, судит не только по важности их роли в истории, но, прежде всего, как носителей нравственности. На этом строится конфликт двух королей в драме «Мария Стюарт». Политика английской королевы Елизаветы способствует в феодальном обществе утверждению буржуазных отношений. Но Елизавета лжива, лицемерна, коварна, поэтому все симпатии читателей на стороне Марии Стюарт, которой не суждено было сыграть существенной роли в политике, но по своей природе она свободолюбива, искренна, честна. К тому же узница Елизаветы – Мария – жертва интриг, а несправедливо преследуемым в шиллеровских драмах всегда сочувствует автор, и вслед за ним читатель или зритель. Для драматурга осуждение насилия над личностью существенней достоверности воссоздания исторического колорита.

«Мария Стюарт» – драма не социально-историческая, а психологическая. Ее кульминация в четвертом явлении третьего действия. Это знаменитая сцена двух королей – пленницы и тюремщицы, хотя на самом деле они никогда не видели друг друга. Шиллер оставляет читателя и зрителя в неведении, почему шотландская королева вынуждена была бежать из собственной страны от разгневанного народа и искать пристанище в Англии у королевы Елизаветы, родившейся от брака Генриха VIII с Анной Болейн, обвиненной в супружеской измене и казненной венценосным супругом. Король объявил тогда свою дочь Елизавету незаконной, поэтому положение Елизаветы на троне на протяжении всего ее правления оставалось шатким. У Марии Стюарт было больше прав на английский престол, чем у Елизаветы, которая знала об этом и посему держала бежавшую шотландскую королеву девятнадцать лет в плену. Между королевами была и религиозная рознь: пленница была католичкой, тюремщица – протестанткой. Ненависть Елизаветы к Марии объяснялась и женским соперничеством, на чем Шиллер сделал главный акцент. Те, кто, как юный Мортимер или официальный фаворит граф Лестер, направлены королевой служить тюремщиками и судьями узницы, становятся сами ее пленниками – столь могущественно было победительное обаяние Марии.

Елизавета постоянно рассуждает о власти над ней ее народа, для Марии же народ – это ее подданные, которые обязаны ей подчиняться беспрекословно.

Народ не вправе судить своих монархов – эту мысль настойчиво проводит Шиллер в своих исторических драмах, видимо, основываясь на конкретном факте – казни Людовика XVI, не допуская даже мысли о том, что гильотина может служить орудием справедливости.

Шиллер намеренно идеализирует шотландскую королеву, делая ее моложе, красивее, рассудительнее. В драме глухо говорится о преступлениях Марии, о ее измене с графом Ботвелом, который с ее же согласия стал убийцей мужа королевы – лорда Дарнлея. Мария-пленница кается в грехах молодости, оправдываясь своей неопытностью.

Симпатии автора на стороне Марии, потому что она поступает искренне, подчиняясь чувствам, а не расчету. В сцене двух королей она поначалу надеется смирением и покорностью вымолить прощение и обрести свободу. Но для Елизаветы – это миг торжества над соперницей, и тогда Мария вновь становится сама собой – искренней, страстной, честной. Она бросает Елизавете в лицо обидные слова правды и тем самым подписывает сама себе смертный приговор. Теперь ей остается только одно: с достоинством, по-королевски встретить смерть.

Последней – незавершенной – драмой Шиллера стал «Дмитрий» (1805) из русской истории. Самозванец Дмитрий у Шиллера искренне верит в то, что он сын Ивана IV. Произнося речь в польском сейме, он пытается подвигнуть поляков на поход против России ради восстановления законной власти на московском престоле. Заблуждения Дмитрия трагичны по своим последствиям.

Признание к Фридриху Шиллеру пришло в нашей стране с первой драмой «Разбойники», которая в 1793 г. была сыграна воспитанниками Благородного пансиона при Московском университете. Его авторитет «адвоката человечества» (выражение В. Белинского) был у русского демократического читателя незыблемым.

Шедевры Шиллера вызывали интерес у русских поэтов и писателей разными своими гранями. Представители различных литературных направлений интерпретировали произведения немецкого поэта, подчеркивая то, что особенно соответствовало идеям исторического этапа.

Так, «Оду к радости» русской публике открыл в 1792 г. Н. Карамзин. В соответствии с традициями XVIII в. Карамзин подражал из-

бранному образцу, строго не придерживаясь деталей. Он, например, изменил заголовок, назвав свое творение «Песнью мира». Вместе с тем он сохранил строфику оды, а многие его старинные речения весьма точно передавали шиллеровский пафос. Для сентименталиста Карамзина общность чувств объединяет и сплачивает людей, оду он трактовал как своеобразную эмоциональную утопию, мечту о возможном, но столь трудно достижимом братстве людей.

Вслед за Карамзиным «Оду к радости» переводили еще множество раз, причем в этом своеобразном поэтическом турнире участвовали такие значительные русские авторы, как Ф. Тютчев, В. Бенедиктов, К. Аксаков, М. Лозинский и др.

Поэзия Шиллера, ставшая в России популярной на заре романтизма, воспринималась тогда русскими ценителями изящной словесности как романтическая. Отчасти этому способствовал В. Жуковский, который перевел почти все баллады Шиллера, многие его лирические произведения и фрагменты из драм. Жуковский, будучи пленен чистую мечтательностью Шиллера и легендами немецкой старины, пересадил романтизм на почву русской словесности.

Молодой М. Лермонтов вступил в состязание с самим Жуковским и бросил ему как вызов собственный, более динамичный перевод «Перчатки».

Об интересе А.С. Пушкина к поэзии Ф. Шиллера было сказано выше.

Русские шестидесятники, как эстафету, восприняли от своих предшественников культ Шиллера. В произведениях этого периода часто встречаются ссылки на Шиллера. Это свойственно И. Тургеневу, который нередко заимствовал эпиграфы из произведений Шиллера. Н. Некрасов написал небольшое стихотворение, которое он назвал «Подражание Шиллеру». Строки из этого стихотворения, выражающие неразрывную связь между формой и содержанием, очень часто цитируются:

Форме дай щедрую дань
Временем: важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.

Вероятно, у Шиллера трудно найти адекватную мысль. Но для Некрасова Шиллер стал как бы образцом в создании и воплощении четких эстетических принципов.

Шиллер был вечным спутником Ф.М. Достоевского. Ему поклонялся он в гимназические годы, его героев вспоминал в омском остроге, его мысли одухотворяли художественные и философские искания Достоевского. Известный исследователь русско-немецких связей Н.Н. Вильмонт справедливо утверждал: «Достоевский глубже, чем кто-либо до него (да и после него) оценил Шиллера именно как *психолога* (или лучше: сердцеведа) униженного человечества»⁹.

Фридриху Шиллеру русская поэзия XX в. обязана одним из своих вершинных созданий, так как под впечатлением постановки во МХАТе «Марии Стюарт» в его переводе Б.Л. Пастернак написал знаменитую «Вахханалию»:

Все идут вереницей,
Как сквозь строй алебард,
Торопясь протесниться
На «Марию Стюарт».

Спектакль был поставлен в 1956 г. и явился этапным событием не только театральной, но и общественной жизни. В нем говорилось о прекрасной женщине, проведеншей в тюремных норах долгие годы как раз тогда, когда в период хрущевской оттепели выходили на волю тысячи людей, незаконно репрессированных и реабилитированных, кому удалось выжить в архипелаге ГУЛАГ. Ассоциация была слишком прозрачной, чтобы остаться незамеченной. Сама жизнь сделала драму немецкого романтика не просто актуальной, но злободневной. Спектакль имел огромный успех еще и потому, что в нем Марию играла актриса А.К. Тарасова, для которой шотландская королева стала последней большой ролью. Пастернак написал об ее игре:

То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль...

Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать от оков.

⁹ Вильмонт Н.Н. Достоевский и Шиллер. М., 1981. С.28.

Он увидел в роли то, что ему видеть хотелось. На самом деле тогда уже вовсе не юная Тарасова трогательно играла страдание жертвы и была удивительно благородна и величава в том, как переносила все выпавшие на долю ее героини испытания.

А.О. Степанова купалась в роли Елизаветы, это было начало ее восхождения к славе. Она играла Елизавету чрезвычайно умной женщиной, которая сознательно сделала свой выбор – быть антиподом Марии, – пусть ей суждено уступить в красоте, но она должна победить ее авторитетом правительницы, сломить ее волю, унижить ее гордыню, заставить ее раболепствовать перед самозваной государыней. Великолепно разыгрывала А.О. Степанова манипуляции с указом, снимая с себя ответственность за казнь. Победив Марию при жизни, ее Елизавета даровала сопернице бессмертие, а сама взамен получала укуры совести и мучительное одиночество.

В «Вахханалии» Б. Пастернак выразил свое понимание искусства:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено...

Эти удивительно точные слова подсказал ему Шиллер.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Выделите основные этапы просветительского движения.
2. Перечислите представителей этого литературного направления.
3. К каким литературным жанрам обращались просветители?
4. Раскройте содержание понятия «Sturm und Drang».
5. Выявите наиболее характерные признаки сентиментализма в романе Гёте «Страдания юного Вертера».
6. Проанализируйте женские образы в драмах Лессинга.
7. С каким литературным текстом сравнивал Лессинг скульптурную группу «Лаокоон»?
8. В чем он видел различие словесного и изобразительного творчества?
9. Назовите основные лирические циклы Гёте.

10. В чем сходство трагедий Гёте с шекспировскими?
11. Почему погибает Эгмонт?
12. Какие произведения Гёте написаны гекзаметром?
13. В чем разочаровался Фауст?
14. Фауст виновен в грехопадении Гретхен?
15. Фауст виновен в гибели Филемона и Бавкиды?
16. Кто выиграл пари о Фаусте?
17. Почему первые драмы Шиллера написаны прозой, а последующие стихами?
18. Перечислите баллады Гёте и Шиллера.
19. Кто переводил баллады?
20. Сравните два перевода «Фауста».

XIX ВЕК: РОМАНТИЗМ И ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ; РЕАЛИЗМ И ТРИВИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

14 июля 1789 г. толпа парижан, вдохновленная лозунгом «Свобода! Равенство! Братство!», взяла Бастилию и освободила узников, которых, впрочем, в тюрьме оказалось совсем немного. Это событие стало практическим воплощением идеологии Просвещения и началом нового этапа всемирной истории. За штурмом Бастилии последовала волна протеста против феодального деспотизма, прокатившаяся не только по французским провинциям, но и по всей Европе. На развалинах абсолютизма к власти пришли представители крупной буржуазии (жирондисты), их сменили революционно настроенные якобинцы, установившие повсеместно кровавый террор. Во имя равенства и справедливости безостановочно работала гильотина, вместо хлеба народу предлагались кровавые зрелища. Затем наступает «наполеоновская эра» (1799–1814), начинается этап войн, которые маленький капрал, провозгласивший себя императором, вел с переменным успехом. Наполеон изменил знаменитый лозунг, заменив слово «братство» на «собственность».

Хотя после поражения Бонапарта в Париж вернулись Бурбоны, Франция вступила на буржуазный путь развития, превращаясь в страну нуворишей и отверженных.

Революционные события во Франции обозначили смену феодальной общественно-экономической формации – буржуазной. Следствием утверждения буржуазных отношений явилось изменение идейно-художественных представлений, произошедшее на рубеже XVIII–XIX вв. Эпоха Просвещения завершилась, на смену просветителям пришли романтики. Видя повсеместное торжество рассудочности и практицизма, романтики усомнились в созидательном пафосе идей. Происходит переориентация гуманистических идеалов, романтики нередко третируют интеллект, выдвигая на первое место чувства, страсти, переживания. Во главу угла ставится способность художника не анализировать реальность, а преображать ее силою безграничной фантазии.

Романтизм охватывает все сферы художественной жизни: в музыке романтизм представлен творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шо-

пена; в театре шедевром романтического искусства стал балет А. Ада-на «Жизель», созданный на сюжет немецкой легенды, записанной Г. Гейне; в живописи романтические идеалы утверждали Э. Делакруа и Т. Жерико; романтическую поэзию подняли на щит Д.Г.Н. Байрон и А. Мицкевич, В. Гюго, Э. По и Г. Гейне. Сам термин «романтизм» указывал на его связь с романским искусством и ориентацию не на воссоздание реальности, а перевоплощение ее силою авторской фантазии, как в средневековых рыцарских романах и испанских народных романсах, повествующих об удивительных, порою загадочных событиях.

Романтики в большинстве своем презирали буржуазный строй, от современности устремляясь в прошлое. Вальтер Скотт (1771–1832) в романах «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818), «Айвенго» (1820), «Квентин Дорвард» (1823) и др. впервые показал, что биография героя зависит от движения истории. Центральный персонаж его романов вначале занимает промежуточную позицию в политическом конфликте, будь то борьба норманнов с англосаксами в «Айвенго» или конфликт католиков и протестантов в «Пуританах». Но нейтралитет невозможен, герой обязан сделать свой выбор, от этого зависит его последующая биография.

Виктор Гюго (1802–1885) в романе «Собор Парижской Богоматери» (1831), события которого происходят на исходе средневековья, показал историческую изменчивость сознания. Читатели романа, следуя за тем, как из ненависти звонаря Квазимодо к танцовке Эсмеральде рождается любовь, а страсть архидьякона Клода Фролло перерождается в стремление лишить возлюбленную жизни, с удивлением узнавали, что такое казалось бы вечное чувство, как любовь, исторически изменчиво, что в далеком прошлом люди любили не так, как в пору романтизма.

Романтики пробудили повсеместно интерес к истории и фольклору. В своих произведениях они нередко опирались на традиции устного народного творчества. Сказка стала каноном для новеллистов. Многие немецкие романтики, а также американские писатели Вашингтон Ирвинг (1783–1859) и Эдгар Аллан По (1809–1849), датчанин Ханс Кристиан Андерсен (1805–1875) сочиняли сказки или рассказы, в которых действовали маги и волшебники, феи и злокозненные колдуньи. Реальный мир четко обретал два полюса – добро и зло сталкивались в нравственном единоборстве. Однако – и это было еще одно существенное открытие романтиков – двойники обнаруживались и в

главном герое сказочной новеллы, в нем попеременно выступали то самоотверженный добряк, то коварный злодей. Таков, например, герой новеллы-сказки Людвига Тика «Белокурый Экберт» (1796). Романтики заметили противоречивость личности и попытались объяснить поступки персонажа раздвоенностью его сознания.

Олицетворением романтизма стал английский поэт и драматург Джордж Гордон Ноэль Байрон (1788–1829), кумир всех романтически настроенных читателей.

Байрон начал писать стихи в отрочестве, а в юные годы издал свой первый сборник, куда вошло все созданное им с четырнадцати до восемнадцати лет. Современные поэту критики единодушно отмечали их художественное несовершенство. Оценка эта справедлива, особенно если сравнивать самые ранние строки с его зрелыми творениями. Но книга «Часы досуга» (1807) интересна прежде всего тем, как будущий гений начинал жить стихом, как из подражаний рождалась самобытная поэзия. Если бы тогдашние шотландские обозреватели, откликнувшись на выход сборника разгромной статьей, были проныцательны, то они могли бы заметить, что в стихах юного лорда есть все для того, чтобы со временем стать славой Англии. Он сочинял стихи, откликаясь на повседневные события, его лирика с первых строф становилась автобиографией и исповедью. Стихи отзывались на разные случаи жизни и отражали пережитое. Об этом говорят уже их заглавия: «На перемену директора общественной школы в Харроу» или «Мысли, внушенные экзаменом в колледже». Начинающий стихотворец сатирически изображал своих самодовольных учителей, сетовал на то, сколь скудны познания его однокашников в отечественной истории.

Байрон поэтически осмысливал, что происходило с ним в реальности, а лирический дар заставлял его и в жизненных поступках оставаться поэтом. Он много раз потом говорил, что первые любовные увлечения испытал рано. В стихах он запечатлевал тех, кому поклонялся, – и прежде всего Мери Чаворт, которую страстно любил в пятнадцать лет. Байрон понимал, что нельзя стать романтическим поэтом, не будучи влюбленным.

В юношеских стихах Байрона звучит столь важная для каждого романтика тема детства. Хотя начальная пора жизни поэта была печальна и безрадостна, он постоянно вспоминал детские годы, проведенные в полуразрушенном замке предков, заброшенном среди лесистых гор Шотландии.

Не события детских лет, а естественная слитность с природой заставляла помнить всю его недолгую тридцатишестилетнюю жизнь родовой дом в Ньюстедском аббатстве. Вернуть детство нельзя, как невозможно и не мечтать об этом, – такова мысль одного из лучших стихотворений сборника «Часы досуга».

В финале стихотворения энергично выражена идея зрелого Байрона о непримиримости личности с вселенской несправедливостью:

Я изнемог от мук веселья,
Мне ненавистен род людской,
И жаждет грудь моя ущелья,
Где мгла нависнет над душой!

Признание Байрону принесла поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812–1818). В ней состоялось открытие жанра и героя. Отразив в поэме собственные впечатления от путешествия в Португалию, Испанию, Албанию, Грецию и Турцию, Байрон нашел для нее форму лиро-эпического повествования, в центр которого поставлен герой, находящийся в непреодолимом разладе со всем общественным укладом. Чайльд-Гарольд явился первым образом романтических неприкаянных странников и лишних людей. Поэма была с энтузиазмом встречена не только в Англии, но и в других странах, в том числе и в России.

А.С. Пушкин высоко ценил поэтический дар Байрона, а в пору увлечения романтизмом учился у английского поэта. Байрон в поэмах «Гяур», «Корсар», «Осада Коринфа» изображал экзотику восточных стран, рисовал диковинные картины природы, на фоне которых действует герой-европеец, порвавший с обычаями отечества, ставший бунтарем, гордым и неприкаянным. Подобный герой импонировал Пушкину в начале его творческого пути.

В поэмах «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» романтически настроенный юноша жаждет жить удесятенной жизнью, покидает постылый свет, меняет свой облик и образ жизни, ищет утешения и любви у людей, живущих по прихоти страстей. Все это отчетливо перекликалось с исканиями байроновских героев.

Совпадали порой и сюжеты, связанные с необычайными приключениями. Различало русского и английского поэтов решение финальных эпизодов. Герой Пушкина оказывался не в состоянии жить по законам воли и в конце поэмы «Цыганы» возвращается вспять к самому себе, такому, каким он был накануне романтических скитаний.

С Чайльд-Гарольдом Пушкин не раз сравнивал Евгения Онегина, но сопоставления эти носят несколько иронический характер. Духовный мир Онегина пронизан байронизмом, однако это выглядело претенциозно на светских раутах и домашних вечеринках. Байроновский герой боролся за свою любовь и справедливость, тогда как пушкинский щеголь просто скучал. Это свидетельствовало о том, что байронизм с течением времени превратился в моду.

Байрон признавался не раз, что, если бы у него была возможность действовать, он перестал бы писать. Слово, очевидно, казалось ему недостаточно сильным оружием. Вот почему одно из самых последних его стихотворений осталось незавершенным. То, что оно обрывается на полуфразе, придает ему особую выразительность. Строки эти были опубликованы впервые только в 1901 г., а написаны они были в 1823 г. на острове Кефалония, где поэт останавливался на пути в Грецию. Во время сражения за освобождение столь любимой поэтом Эллады было уже не до поэзии, Байрон отдал свою жизнь ради ее освобождения.

Байроновские мотивы нашли свое отражение не только в литературе, но и в живописи. Картины Эжена Делакруа (1799–1863) нередко повторяют сюжеты Байрона. Помимо портретов поэта, это такие его полотна, как «Резня в Хиосе», «Абидосская невеста», «Обезглавливание Марино Фальери», героя поэмы Байрона, «Лодка Дон Жуана», где воспроизведен один из эпизодов поэмы Байрона, когда юный севильский соблазнитель в путешествии попадает в кораблекрушение, испытывая в течение нескольких долгих дней мучительные страдания. Здесь уместно отметить одну из любопытнейших особенностей романтического искусства. Поэты и художники этого направления испытывали неодолимую тягу к изображению ситуаций, пограничных между жизнью и смертью, когда человек подвергается мучительным испытаниям, тогда проверяется его воля к жизни. У Делакруа такая ситуация не редкость, но первым во французской живописи к подобному сюжету обратился Теодор Жерико (1790–1824), друг и наставник Делакруа.

Жерико принадлежит грандиозное полотно «Плот «Медузы» (1818–1819), сюжетом для которого послужило кораблекрушение. Фрегат «Медуза», направлявшийся в 1816 г. из Франции в Сенегал, по вине капитана сел на мель. Около ста пятидесяти пассажиров погрузились на плот, который оказался брошен на произвол судьбы. Одиннадцать суток носило плот по волнам океана, люди гибли от го-

лода и жажды. Когда плот был обнаружен, на нем оставались в живых пятнадцать истощенных полубезумных людей, из которых выжили только десять.

Теодор Жерико изобразил агонию несчастных жертв кораблекрушения. Истощенные моряки с трудом поднимают на бочку негра, чтобы он махал платком, подавая тем самым сигнал бедствия. Старик держит на руках труп сына. Вокруг умершие и умирающие, отчаявшиеся и впавшие в апатию. Живопись не знала подобной трагедии, причем не легендарной, а современной. Художник-романтик заставлял зрителя пережить потрясение, разделив страдания тех, кто был изображен на плоту «Медузы». Картина имела сенсационный успех, однако для Лувра не была приобретена как слишком новаторская.

Иенский романтизм

Теоретическая концепция романтического искусства оформилась в среде немецких эстетиков и писателей, которые явились также авторами первых в Германии романтических произведений. В университете города Иена, находившемся неподалеку от Веймара, где жили Гёте и Шиллер, блистательно читал лекции знаток древних и новых литератур, переводчик Шекспира и Кальдерона Август Шлегель. Его дом на рубеже XVIII–XIX вв. сделался средоточием молодых непризнанных талантов. Младший брат Августа Фридрих наиболее основательно разрабатывал принципы романтического творчества. В кружок иенских романтиков входили также поэт и прозаик Новалис и драматург Людвиг Тик, примыкали философы Фридрих Вильгельм Шеллинг и Иоганн Готлиб Фихте.

Иенских романтиков не удовлетворяло просветительское понимание цели искусства как средства достижения разумного справедливого миропорядка. Вера в силу преобразующего разума была подорвана событиями Великой французской буржуазной революции 1789–1794 гг., лозунги которой не были воплощены в реальность и превратились в абстракцию. В результате революции вместо обещанного философами-просветителями царства разума наступила эра буржуазного чистогана. Господствовать стали собственники, добивавшиеся с помощью деятельного рассудка барышей в торговле и промышленности.

В представлениях романтиков разум отождествлялся с прагматизмом, поэтому просветительскому апофеозу рационализма был про-

типовопоставлен культ чувств. Романтики сосредоточились на человеческих переживаниях, выражающих неповторимую индивидуальность. Идеи носят всеобщий характер — чувства уникальны. Воссоздавая мир страстей, романтики защищали от натиска буржуазных деловых отношений неповторимую ценность личности.

Немецкие романтики наделяли своего героя творческим даром: поэт, музыкант, художник силою своего воображения и фантазии воссоздавал мир, лишь отдаленно напоминающий реальность. Миф, сказка, легенды и предания, фантастические грезы и мечты о грядущей мировой гармонии составляли почву искусства иенских романтиков.

В Германии пристально следили за событиями, происходившими во Франции. Юные романтики с энтузиазмом встретили весть о взятии Бастилии. Однако якобинский террор вызвал у них настороженность, а затем активное возмущение. Отношение к Великой французской буржуазной революции было двойственным. Передовые умы Германии понимали, что в их отсталой феодальной стране, разделенной на десятки независимых княжеств и самостоятельных городов, революционные преобразования невозможны. Немецкий романтизм был непосредственным откликом на политические события во Франции, а также следствием того, что подобные революционные действия в самой Германии были желаемы, но невозможны. Поэтому в среде немецких мыслителей и поэтов возникло стремление произвести революцию в сфере духовной жизни. Отсутствие революционной политической ситуации в Германии привело к тому, что немецкие романтики пытались действовать и творить как бы вопреки реальности. Игнорируя действительность со всеми ее неразрешимыми противоречиями, они предприняли иллюзорную попытку существовать в сфере художественного созерцания и созидания. Отсюда проистекают основные постулаты немецкого романтизма: мир, окружающий поэта, не достоин воплощения его в художественном творчестве. Поэт возвышается над реальностью. Совершая паломничества в пространстве, он открывает диковинные, экзотические страны или, устремляясь воображением в давно минувшие исторические эпохи, воссоздает их образ для своих современников. Но главный творческий порыв художника обращен к самому себе, внутри себя открывает он эмоциональное и эстетическое богатство, что придает его творениям равноценность мироздания. Художник — носитель микрокосмоса, в нем заключена вся вселенная.

Немецкие романтики в своих художественных исканиях стремились следовать философскому наставлению субъективного идеалиста Фихте: «Вникни в самого себя, отврати твой взор от всего, что тебя окружает, и направь его внутрь себя — таково первое требование, которое ставит философия своему ученику. Речь идет не о чем-либо, что вис тебя, а только о тебе самом»¹⁰.

Человек может и должен стать лучше благодаря собственным усилиям. Помочь ему преуспеть в этом — такова была основная задача немецких зачинателей романтического направления в искусстве.

История немецкого романтизма разделяется на три этапа.

Иенский романтизм явился первым его этапом и продолжался в течение десятилетия на рубеже веков — с 1795 по 1805 г. В этот период была разработана эстетическая теория немецкого романтизма и созданы произведения Ф. Шлегеля, Новалиса и Л. Тика, опиравшиеся на теоретические постулаты.

Второй этап развития романтизма, называемый обычно гейдельбергским, протекал в последующее десятилетие — с 1806 по 1815 г. Центром романтического движения стал университет в Гейдельберге, где учились, а затем преподавали Клеменс Brentано и Людвиг Ахим Арним, которые играли ведущую роль в романтическом движении на втором его этапе. В пору наполеоновских завоевательных походов необычайно возросло национальное самосознание. Гейдельбергские романтики посвятили себя изучению и собиранию немецкого фольклора. В кружок гейдельбергских романтиков входили знаменитые собиратели немецких сказок братья Гримм.

Третий период немецкого романтизма самый длительный, он продолжался с 1815 по 1848 г. После падения Наполеона центр романтического движения переместился в столицу Пруссии Берлин. Здесь продолжили свою творческую деятельность Арним и Brentано, в Берлине несколько ранее были созданы основные произведения Клейста, с Берлином связан наиболее плодотворный период в творчестве Гофмана, в Берлинском университете преподавал Шамиссо, здесь же вышла первая поэтическая книга Гейне. Однако в дальнейшем, в связи с широким распространением романтизма по всей Германии и за ее пределами, Берлин утрачивает свою ведущую роль в романтическом движении, так как возникает ряд локальных школ, а главное — появляются такие яркие индивидуальности, как Бюхнер и Гейне, которые становятся лидерами в литературном процессе всей страны.

¹⁰ Цит. по кн.: Бур М. Фихте. М., 1965. С. 64.

Фридрих Шлегель (Friedrich Schlegel, 1772–1829)

Август и Фридрих Шлегели заложили основы литературоведческой пауки. Глубокое знание античной культуры, основательное знакомство с памятниками средневековья и Ренессанса, заинтересованное и вместе с тем критическое отношение к непосредственным предшественникам – классицистам и просветителям – позволило им выработать требования к литературе, которая удовлетворяла бы запросы и вкусы современников.

Концепция романтизма отличается стройностью и завершенностью, однако излагалась она нарочито фрагментарно, теоретизирование носило импровизационный характер, важнейшие суждения возникали как отклик на произведения классиков и современников, чаще всего античных авторов и Гёте.

Размышляя о значении наследия греков и римлян, Ф. Шлегель приходит к справедливой мысли, что искусство исторически изменчиво, а каждая стадия развития человечества требует соответствующего ее проблемам художественного творчества.

Важнейшие предпосылки нового искусства определены Ф. Шлегелем следующим образом: «Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гёте обозначают величайшие тенденции нашего времени. Кто противится этому сопоставлению, кто не считает важной революцию, не протекающую громогласно и в материальных формах, тот не поднялся еще до широкого кругозора всеобщей истории»¹¹.

Иенские романтики приветствовали начало революции. Однако и позже, перейдя на консервативные охранительные позиции, они оценивали революционные события во Франции как этапные в историческом развитии человечества. Революция 1789–1794 гг. пробудила в современниках жажду освобождения, и в этом глава иенских романтиков видел се неоспоримое достоинство. В дальнейшем Ф. Шлегель и его единомышленники стремились «занять срединную общественную позицию, найти духовный противовес революции и деспотизму, которые совершают насилие над душами, стесняя высшие мирские интересы»¹².

¹¹ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 57.

¹² Там же. С. 60.

Высшие мирские интересы – это попытки поставить личность вровень с мирозданием, а подспорьем в этом служила идеалистическая философия Фихте, рассматривавшая мир как порождение продуцирующего его «я». Порыв к бесконечному явился реакцией на рассудочную ограниченность просветителей.

Среди истоков романтического искусства Ф. Шлегелем назван и роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», который привлекал иенских романтиков тем, что в нем показано становление человека, неустанное стремление к самоосуществлению личности.

В кружке иенских романтиков первоначально царил культ создателя «Фауста» и «Вильгельма Мейстера». Однако, по мере того как явственнее ощущалась недоброжелательность Гёте к романтикам, остывал их восторженный пыл и все чаще прорывались негативные оценки созданий великого олимпийца. Дело, однако, не в личных взаимоотношениях. Идеи минувшего, XVIII столетия нашли в творчестве Гёте гениальное завершение. Романтикам постепенно становилась очевидной истина, что их художественные усилия должны иметь иную точку приложения – не мир, в котором живет художник, а мир, который живет в душе художника.

Отсюда проистекает свойственное романтикам прославление художника как высшего создания среди людей. Ф. Шлегель сформулировал эту идею следующим образом: «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художники — по отношению к другим людям»¹³. В произведениях всех немецких романтиков, утратив полемическую категоричность, этот тезис найдет разнообразное истолкование.

Ф. Шлегелем было введено в обиход понятие романтической иронии, которое оказало существенное влияние не только на романтиков, но и на немецких писателей последующих эпох.

По мысли Ф. Шлегеля, любое романтическое создание должна пронизывать ирония, которая выражает понимание художником бесконечной изменчивости мира. Автор, создавая свое произведение и стремясь придать ему универсальность охвата бесконечного мира, тем не менее осознает незавершенность своего порыва. Сколь ни значительно его творение, оно не выразит все, что несет в себе гений художника. Постигнув непреодолимую ограниченность, художник должен отнестись к творческому акту как к игре, но игре одновременно

¹³ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 60.

шутливой и серьезной. Романтическая ирония призвана снять противоречия между безграничным духовным миром поэта-романтика и достаточно ограниченным его воплощением. Произведение, рожденное на основе принципов романтической иронии, по Ф. Шлегелю, должно быть простодушно-откровенной шуткой, глубоко притворным и вместе с тем абсолютно серьезным. Отсюда проистекает столь характерная ироничность произведений Шамиссо, Гофмана, Гейне, хотя их ирония обретает уже конкретную социальную направленность.

Свои теоретические взгляды Ф. Шлегель проиллюстрировал в повести «Люцинда» (1799). Современников шокировал сюжет, в любовных отношениях героев — художников Юлия и Люцинды — они узнали самого автора и Доротею Фейт, с которой он жил в свободном браке. Откровенность автора в изображении любовных переживаний была намеренной. Ф. Шлегель стремился стереть границу между правдой и вымыслом.

С точки зрения романтического писателя, герою подобало стать двойником автора, жизнь переходила в литературу, а литература перевоплощалась в жизнь. Современникам Шлегеля некоторые страницы повести представлялись весьма фривольными. Однако и в этом выразилась авторская тенденция, открывавшая новую тему в литературе XIX в. В просветительском романе влюбленные герои на протяжении всего сюжета стремились друг к другу. Но едва совершалась брачная церемония, как автор спешил поставить точку. Ф. Шлегель, полемизируя с традиционным семейным романом, изображает свободный союз сердец, которые дарят друг другу радость и счастье. Ф. Шлегель пытается воплотить желанную полноту жизни: Юлий и Люцинда стали вселенной друг для друга, их счастливая любовь позволяет открыть все многообразие мира. Юлий и Люцинда — художники, но живопись для них не профессия, а скорее способ постижения и преобразования жизни. Они чуждаются практической деятельности, самые восторженные слова вырываются из уст Юлия, когда он прославляет идиллию праздности: «О, праздность, праздность! Ты — атмосфера невинности и вдохновенья; тебя вдыхают блаженные, а блажен тот, кто тебя имеет и бережет, о священное сокровище, о единственный фрагмент богоподобия, который нам еще остался от рая»¹⁴.

Почему праздность вызывает у героев Шлегеля столь бурный восторг? Потому что обыденные дела и хлопоты им кажутся суетными и

¹⁴ Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 139.

мелочными, заботы о хлебе насущном отвлекают от сосредоточенного и углубленного самопознания. Не внешняя жизнь, а внутренняя кажется существенной для романтически настроенного героя.

Построение повести прихотливо. Лирическая исповедь, взволнованный драматический диалог, вставная новелла, переписка — вот основные структурные компоненты текста. Такого рода фрагментарность, по замыслу автора, должна была передать подвижные напряженные отношения героев. Однако уже современникам Ф. Шлегеля повесть «Люцинда» казалась манерной и надуманной.

Генрих Гейне в очерке «Романтическая школа» (1833) весьма резко отозвался о вожде иенских романтиков: «Бедный Фридрих Шлегель; в муках нашего времени он видел не муки рождения нового, а агонию смерти, и в смертельном ужасе бежал он в шаткие развалины католической церкви. Во всяком случае, это было самое подходящее убежище для его настроения. Он много проявил в жизни веселой дерзости, но он смотрел на нее как на нечто греховное, как на грех, требующий позднейшего покаяния и искупления, и автор «Люцинды» неизбежно должен был стать католиком»¹⁵.

Гейне строго судит Ф. Шлегеля за его измену вольнолюбивым настроениям молодости. Он верно замечает, что у Ф. Шлегеля отсутствовало чувство исторической перспективы, что его идеалы были извлечены из средневекового прошлого. Проницательна и гейневская оценка повести Ф. Шлегеля «Люцинда»: пренебрежение условностями носило настолько демонстративный аффектированный характер, что со временем это обернулось иной крайностью — обращением к церковному целомудрию.

Новалис (Novalis, 1772–1801)

Фридрих фон Гарденберг избрал себе псевдоним Новалис — возделывающий целину. Он изучал юриспруденцию, философию, химию, горное дело. Служил инженером на солеварнях близ Иены. Горный промысел, которому он отдавался с увлечением, был тем не менее внешней стороной бытия, внутренней же сутью стало поэтическое творчество. Новалис справедливо считается среди иенских романтиков самым талантливым поэтом и прозаиком. Гёте называл его «императором».

¹⁵ Гейне Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т.4. С. 364.

ром романтизма», полагая, что именно в его творчестве с наибольшей завершенностью выразились идеи раннего романтического искусства.

Реальному миру Новалис противопоставляет более ценный и притягательный духовный мир. Действительность уступает место поэзии, как высшему ее выражению. История для него более привлекательна, нежели современность. Разум он стремится заменить религией. Ночь для него желаннее дня, ибо в ночи он занят раздумьями и творчеством, во мраке он легче ощущает себя частицей вселенной. Наконец, ночь манит его, потому что ночь – предвестье смерти, которая, в свою очередь, ему кажется важнее жизни.

Пессимизм Новалиса имел свои конкретные причины. Юными ушли из жизни все его братья и сестры. Нежно влюбленный в пятнадцатилетнюю девочку Софью Кюн, он трагически пережил ее раннюю смерть. С этого момента глубоко и искренне верующий поэт стал мечтать о встрече с возлюбленной в ином, потустороннем мире. Прославлению и возвеличиванию ее образа он посвятил свое творчество. Реальная Софья Кюн была обычной девушкой, ничем исключительным себя не проявившая. Однако Новалиса привлекла ее отроческая непосредственность и красота, в его художественном сознании ее образ превратился в символ любви и жизни, красоты и мудрости. Возлюбленная виделась ему малым подобием вселенной, а вселенная связывалась с образом возлюбленной.

Эти умонастроения нашли свое отражение в поэтическом цикле «Гимны к ночи», выразившем идею вечно обновляющегося существования человечества. Новалис мыслил символами, каждое конкретное явление окружающего мира воспринималось им как знак из мира бесконечного. Цель художественного творчества он видел в возвышении над повседневной действительностью, в приобщении к вечному и бесконечному космосу.

Новалис полагал, что творчество в основе своей интуитивно: «Поэт воистину творит в беспамятстве, оттого все в нем мыслимо. Он представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Отсюда смысл бесконечности прекрасной поэмы — вечность. Чувство поэзии в близком родстве с чувством пророческим и с религиозным чувством провиденья вообще. Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе»¹⁶.

¹⁶ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 95.

В понимании Новалиса, как и других немецких романтиков, поэт всеведущ, он постигает природу лучше, нежели разум ученого, он растворяет чужое бытие в своем собственном.

В «Духовных гимнах» Новалис стремился переосмыслить традиционные христианские представления, вернуть им изначальный смысл, дать утешение бедняку, ободрить страждущего и нуждающегося в защите:

Когда горячими слезами
Ты плачешь в комнате пустой
И у тебя перед глазами
Окрашен мир твоей тоской,

И прошлое дороже клада,
И веет боль со всех сторон
Такой томительной усладой,
Что лучше бездна, лучше сон...

Открой ты мне свои объятия!
Как я знаком с твоей тоской!
Но пересилил я проклятья
И знаю, где найти покой...

(Пер. В. Микушевича)

Переживший горестные испытания, лирический герой Новалиса, произнося проникновенное слово, сам становится сильнее и мужественнее.

Незавершенный роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», опубликованный в 1802 г. после смерти автора его другом Людвигом Тиком, стал программным произведением немецкой романтической школы. Герой, именем которого назван роман, — полупоэтический герой XIII в. Романтики ошибочно приписывали ему авторство «Песни о Нибелунгах».

Во сне является юному Генриху сказочный, маняще притягательный голубой цветок. На поиски его отправляется будущий поэт. Таинственный голубой цветок сделался впоследствии своеобразной эмблемой немецкого романтизма.

Основной философской темой романа является процесс внутреннего становления художника. Юный Генрих фон Офтердинген предстает избранником природы, он предназначен ею на роль поэта. Однако Генриху, рожденному поэтом, необходимо еще пройти путь поис-

ков, открыть многообразие мира. С этой целью используется традиционная для многих романтиков форма странствий: Генрих вместе с матерью отправляется из Тюрингии в Швабию. Но возникающее представление о новом крае, его обычаях и нравах отходит на второй план.

Характерно, что пейзаж вовсе отсутствует в описании путешествия. Не видимость, а внутреннюю, лишь поэту доступную сущность явлений должен постигнуть романтический герой. Его странствия — проникновение в даль пространств и в глубь земных пределов.

В пути он встречает купцов, крестоносцев, отшельника и рудокопа. Купцы и крестоносцы символизируют далекие восточные страны, которые можно узнать, торгуя и воюя. Рудокоп воплощает проникновение в тайны природных недр:

Лишь тот земли властитель,
Кто в глубь ее войдет.
В заветную обитель,
Где нам неведом гнет.

Кто скал познал строенье,
Кто век свой трудовой
Проводит, полон рвенья,
В подземной мастерской¹⁷.

(Пер. В. Гуннуца)

Купцы, воины, рудокоп — люди действия. Новалис противопоставляет деятельным людям созерцающих, жизнь которых составляет медленное нарастание внутренних духовных сил. Это отшельник, образ которого символизирует знание прошлого и будущего, и поэт Клингсор — воплощение поэзии. От него предстоит Генриху принять посвящение в поэты.

Повествование разворачивается как романтическое каприччио: проза перемежается со стихами, явь — со сновидениями. Беседы со встретившимися попутчиками незаметно переходят в рассказываемые ими новеллы-сказки, образы взаимозаменяются. Так, дочь Клингсора Матильда, которую полюбил Генрих, заставляет его вспомнить чудесный голубой цветок.

Первая часть названа «Ожидание», вторая — «Свершение». В ней Новалис пытался воссоздать универсальность мира, в котором при-

¹⁷ Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. С. 256.

рода, история и обычная жизнь должны были воплотиться в символах и аллегориях.

Новалис стремится силой поэтической фантазии преодолеть свой пессимизм, однако философская утопия, нарисованная в финале, носит ирреальный характер. Автор пытается создать универсальную картину мира, бесконечно протяженную во времени и в пространстве. В воображении Генриха фон Офтердингена возникает сказочный мир, в котором побеждены нужда, зло, смерть. Все живое сливается в некое гармоническое целое, реальность утрачивает свой обычный облик, превращаясь в чистую абстракцию. Тяга Новалиса к всеохватности обернулась утратой жизнеспособности, образы становятся декларациями, смысл которых зачастую невнятен.

Людвиг Тик (Ludwig Tieck, 1773–1853)

Новалис в эстетических фрагментах утверждал: «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным»¹⁸. Практическим воплощением этого тезиса в известной мере явилось творчество Людвиг Тика. Среди иенских романтиков он выделялся отсутствием склонности теоретизировать, однако он чрезвычайно активно проявил себя в художественном творчестве как новеллист и драматург, широко использовавший сказочные сюжеты.

Тик обратился к литературным занятиям очень рано, еще в годы учебы в Берлинском университете. Первый роман Тика «Вильям Ловель» (1795–1796) выдержан в традициях просветительского романа воспитания и рассказывал о приключениях молодого англичанина, который путешествовал по Европе с целью получить образование. Вершиной творческого пути Людвиг Тика стали годы его тесного общения с иенскими романтиками. В 1797 г. выходит сборник «Народные сказки, изданные Петером Лебрехтом», куда Тик включил прозаические и драматические сказки, сюжеты которых частью взяты из немецкого фольклора, частью принадлежат самому автору. Широкую известность принесла Тику новелла-сказка «Белокурый Экберт», в которой автором наиболее последовательно выражено романтическое мирозерцание. Если Новалис рассказывает о чудесах как о чем-то вполне обычном, то у Тика обыденное скрывает в себе

¹⁸ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 98.

множество непостижимых загадок. Сюжет «Белокурого Экберта» близок к сказочному. Маленькая девочка Берта покидает дом своих родителей, которые не любят ее. В зачарованном лесу она находит хижину, в которой ее приютила старуха-колдунья. В домике живет волшебная птица, которая несет яйца с драгоценными камнями. Когда однажды старуха долго отсутствовала, Берта похитила птицу и драгоценности. Став богатой, она вышла замуж за достойного рыцаря Экберта. Его другу она однажды рассказала тайну своего детства. Испугавшись возмездия, Экберт убил своего друга. Но наказание за украденное богатство неотвратимо наступает. Тик заимствует из народного творчества мотив судьбы, которую невозможно обойти и обмануть. Хотя новелла и лишена современных реалий, в ней ощущается авторское недоумение перед загадочными, непостижимыми переменами, происходящими в мире.

Тик одним из первых в романтической литературе задумался над тем, какую власть над людьми обретают золото и богатство. Объектом своего пристального наблюдения он делает сознание человека, отмечая с прискорбием, что в людях пробуждаются жадность, корысть, страсть к преступлению. Личность для Тика столь же загадочна, как и мир. Человека может спасти только его совесть.

В творчестве Тика проявилось свойство романтической литературы, которое обеспечило ей огромный читательский успех, – занимательность повествования, волнующая увлекательность событий, о которых рассказывает писатель-романтик.

Как драматург, Тик активно выступал против мещанской драматургии, целью которой было воссоздание на сцене привычного филистерского уюта.

В духе романтической иронии Тик создает комедию «Кот в сапогах» (1797), высмеивающую зрителей, которые ходят в театр, чтобы насладиться сюжетом поучительным и трогательным. Тик меняет местами зрительный зал и сцену. Главные персонажи – зрители, пришедшие на спектакль «Кот в сапогах» в надежде увидеть на сцене себе подобных героев пьесы. Когда же перед ними разыгрывают представление по мотивам Шарля Перро, они не хотят уразуметь, зачем им сказка и детские прибаутки. Они протестуют, устраивают скандалы, автор и актеры вынуждены перед ними оправдываться. Людвиг Тик в пьесе «Кот в сапогах» возвеличивает театр, который переносит зрителей в мир чудес и небывальщины, пробуждает в них фантазию, заставляет наслаждаться искусством остроумным и талантливым. Вмес-

те с тем «Кот в сапогах» содержит в себе элементы пародии как на мещанскую драму, так и на романтическую поэзию, забывающую о реальной жизни.

В последующие десятилетия в творческой деятельности Тика наблюдается известный спад. Он занимается изданиями творческого наследия романтиков, переводит произведения Шекспира и Сервантеса.

Гейдельбергские романтики

Второй этап немецкого романтизма по времени совпадает с освободительным движением в Германии 1806–1815 гг., способствовавшим пробуждению национального самосознания. В ходе наполеоновских завоевательных войн значительная часть страны была оккупирована. Романтики, сгруппировавшиеся вокруг Гейдельбергского университета, обращались к национальным чувствам своего народа с призывами к освобождению. При этом они не принимали в расчет то обстоятельство, что Наполеон, подчиняя мелкие германские княжества, устранял многие феодальные пережитки. В этих сложных исторических условиях гейдельбергские романтики были склонны проповедовать немецкую национальную исключительность и фальшь.

Выступления гейдельбергских романтиков были полемичны по отношению к иенцам. Исследователь немецкого романтизма Н.Я. Берковский подчеркивал: «Вместе с наполеоновскими завоевательными войнами рухнул универсум ранних романтиков – универсум наций, братских, существующих на началах терпимости и взаимной любви. Померкли образ и понятие мира как такового, всех собою соединяющего, ко всем и каждому гостеприимного»¹⁹.

У гейдельбергских романтиков усиливается ощущение трагизма бытия, которое имело под собой историческое обоснование и воплощалось в фантастике, откровенно враждебной личности.

Во главе кружка гейдельбергских романтиков стояли Клеменс Брентано и Людвиг Ахим фон Арним. К кружку примыкали братья Гримм, на отдельных этапах своего творчества к гейдельбергским романтикам были близки Адельберт Шамиссо и Эрнст Теодор Амадей Гофман.

¹⁹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 324.

«Волшебный рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn»)

В 1802 г. гейдельбергские студенты Клеменс Брентано (1772—1842) и Людвиг Ахим фон Арним (1781—1831) совершали путешествие на корабле по Майну, слушая на ярмарках песни странствующих актеров и бродячих певцов. Они записали и на свой вкус обработали десятки поэтических народных творений, опубликовав их затем в сборнике «Волшебный рог мальчика» (1806—1808), ставшем выдающимся памятником немецкой фольклорной лирики.

Гейдельбергские романтики Арним и Брентано, будучи сами поэтами, подвергали поэтической обработке народные творения. Тем не менее стихи «Волшебного рога мальчика» сохранили простоту и безыскусственность народных песен. Об этой книге восторженно отзывались Гёте и Гейне, заимствовавшие отсюда отдельные темы и образы. В «Волшебном роге мальчика» встречаются стихи на сюжеты немецких средневековых легенд («Доктор Фауст», «Тангейзер»), немало стихов о тяжелой солдатской службе, о разорении, которое приносят крестьянам и ремесленникам раздоры феодалов, стихи о любви к родному дому, о разлуке с невестой. Встречаются фантастические баллады, как, например, «Крысолов из Гамельна», «Песочный человек».

Темы и сюжеты некоторых стихотворений восходят к началу XVI в., однако фольклорные произведения не иллюстрируют историю — они ее поэтически преображают. Немало в «Волшебном роге мальчика» песен, в которых поется о том, как тягостно жить на белом свете простому человеку, но и в момент испытания и бедствий герой из народа не теряет мужества.

Сказки братьев Гримм («Kinder- und Hausmärchen» Jacob und Wilhelm Grimm)

Неразлучные братья Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859) Гримм были выдающимися учеными, обогатившими немецкую историческую науку, фольклористику и языковедение. Генрих Гейне в свое время справедливо заметил: «Неоценима заслуга обоих исследователей перед наукой о немецких древностях». И далее, обращаясь к французским читателям, добавил: «Один Якоб Гримм сделал для языковедения больше, чем вся ваша Французская академия со времен Ришелье. Его «Немецкая грамматика» — исполинское создание, го-

тический собор, под сводами которого все германские племена, словно хоры, поднимают голоса, каждый на своем наречии»²⁰.

Этот грандиозный лингвистический труд не утратил своего значения и по сию пору.

В братьях Grimm, помимо таланта, прежде всего, поражает их поразительная работоспособность и преданность науке.

Они родились в скромной бюргерской семье. Их отец Филипп Вильгельм Grimm был юристом, в конце жизни служил окружным судьей в Гессене. Он умер рано, память об отце жена и дети хранили всю жизнь. У братьев-сказочников было еще три брата и сестра Лотта. В год смерти отца старшему Якобу исполнилось одиннадцать лет, а самой младшей – три года. Семья оказалась в весьма стесненных обстоятельствах. Доротея Grimm, экономя даже в мелочах, стремилась дать детям хорошее образование. Помогала семье тетка, мать сестры, Генриетта Филиппина Циллер, бывшая фрейлина ландграфини Гессенской. Пользуясь старыми связями, она сумела за весьма умеренную плату устроить Якоба и Вильгельма в Кассельский лицей. Это была великая удача.

В Кассельском лицее им предстояло учиться восемь лет, но Якоб и Вильгельм постарались пройти программу по всем предметам досрочно, так как платить за обучение было нечем. Затем предстояла учеба в Гессенском университете, который находился в Марбурге.

Якоб поступил в Марбургский университет в 1802 году, а Вильгельм – в следующем. Они при поступлении в университет колебались, что выбрать – естественные науки или юридические? Оба были страстными натуралистами, но выбрали право, решив продолжить отцовскую стезю. В университете у них появились любопытные прозвища: Якоба звали «старик», а Вильгельма – «малыш». Так уже в те поры определилось первенство в творческом союзе. Они с болью переносили даже краткую разлуку, обмениваясь всякий раз подробными письмами.

Среди преподавателей университета особенно выделялся Фридрих Карл фон Савиньи, который сыграл большую роль в судьбе обоих братьев. Он читал курс римского права. В своих лекциях Савиньи развивал идею объединения немецкой науки на основе германского традиционного права. По мысли профессора, это уничтожит господствующее римское право и будет противодействовать влиянию француз-

²⁰ Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1958. Т. 6. С.282.

ского кодекса Наполеона. Мечта об объединении Германии, патриотизм национального масштаба – вот что объединяло профессора и его учеников. Савиньи нередко приглашал к себе в дом Якоба и Вильгельма, разрешая им пользоваться своей обширной библиотекой. Однажды в книжном завале Якоб обнаружил издание стихов средневековых миннезингеров, которые опубликовал выдающийся швейцарский германист Иоганн Якоб Бодмер. Памятник лирической немецкой поэзии пришелся по душе Якобу, через какое-то время он посвятил ему свое первое исследование «О старонемецком мейстерзанге» (1811), а Вильгельм, также страстно увлеченный устным народным творчеством, опубликовал свой перевод «Древнедатские героические песни». Обращение к уже известным созданиям фольклора натолкнуло братьев Гримм заняться поиском новых произведений, имевших хождение в народной среде. Они остановили свой выбор на сказках.

Отношение к сказочному жанру в Германии было двойственным. В эпоху романтизма восхищение сказкой было всеобщим.

Но сказки, слышанные в детстве от нянюшек и бабушек просвещенными писателями и философами, видимо, в расчет не принимались. Предпочтение отдавалось в основном «Сказкам тысячи и одной ночи» и другим волшебным фантазиям Востока. Романтикам импонировала их пышность и яркость, отдаленность от реальной жизни. Сказка воспринималась ими как некий аналог мифа, но вот бытовые знакомые сказки о неурядицах бедняков-простолюдинов не воспринимались как подлинно поэтические создания.

Открытие братьев Гримм тем поразительнее, что его мог бы сделать любой литератор, но образованный обыватель морщил нос, тогда как выдающиеся ученые сумели известное возвести в ранг искусства.

К тому времени после окончания университета они поселились в Касселе в доме на Иоханисштрассе, который впоследствии стал называться «Домом сказки братьев Гримм». Хозяйство вела супруга Вильгельма Доротея, Якоб, который жил с ними под одной крышей, оставался холост.

Время их обустройства и поиски службы совпали с вторжением наполеоновской армии в немецкие земли. Княжеством Вестфалия правил брат Наполеона Жером Бонапарте, провозглашенный королем. В королевской кассельской библиотеке оба брата получили каждый свою первую должность. Когда же король был выдворен из Германии, братья Гримм продолжали трудиться библиотекарями более

двадцати лет. Общение с книжными сокровищами только укрепило их увлеченность германскими древностями. Результаты своих изысканий они стали публиковать в «Газете для отшельников», которую выпускали в Гейдельберге Людвиг Ахим фон Арним и Клеменс Брентано – страстные почитатели народного творчества, собравшие и опубликовавшие сборник старинных немецких песен «Волшебный рог мальчика» (1806–1808).

Интерес к фольклору у гейдельбергских романтиков был не случаен, а продиктован глубоким патриотическим чувством. В условиях наполеоновского нашествия обращение к истокам народной жизни, к песням, легендам и сказкам, формирующим нацию, должно было способствовать сплочению народа и объединению страны. Этой же цели в значительной мере служили усилия братьев Гримм. Они начали собирать и записывать сказки в 1806 г. по совету Савиньи. Однако первый том «Детских и домашних сказок», роскошно изданный – зеленый с золотым тиснением, – вышел только накануне Рождества 1812 г. и был посвящен Беттине Арним – сестре Клеменса Брентано, вышедшей замуж за его друга. Эта обаятельная и очень деятельная дама подвигнула братьев на издание сказок. Напечатано было всего 900 экземпляров. Второй том появился в 1815 г., и с ним дело обстояло несколько легче, так как после выхода в свет первого тома братьям Гримм со всей Германии знатоки сказок стали присылать свои записи, которые далеко не всегда могли удовлетворить ученых. Они предпочитали записывать сами непосредственно из уст сказителей. Впоследствии они рассказали об одной из сказочниц, которая поделилась с ними своим сокровищем: «Счастливый случай помог нам найти в деревне Нидерцверн, вблизи Касселя крестьянку, которая рассказала нам большинство лучших сказок второго тома. Госпожа Фименин была еще бодрая женщина не старше 50 лет. Черты лица ее выражали что-то твердое, осмысленное и вместе приятное, а большие глаза ее смотрели ясно и проницательно; она в молодости была, вероятно, очень красива».

Во время войны она потеряла все свое имущество, но, несмотря на крайнюю нужду, хранила достоинство и охотно откликалась на просьбы братьев Гримм: «Она тщательно хранила в памяти старинные сказания и всегда говаривала, что этот дар дается не всякому и многие ничего не могут удержать в связном рассказе. Притом обыкновенно рассказывала она осмысленно, уверенно и необыкновенно живо, с удовольствием».

Младший брат – Людвиг Гримм, ставший художником, нарисовал ее портрет, который был помещен на обложке второго тома. Это было данью уважения этой замечательной хранительнице устного народного творчества.

Но не только эта пожилая крестьянка внесла свою лепту во второй том сказок. Нередко братья Гримм узнавали сказки от своих друзей и знакомых. Так, сестры министра курфюрста Гессенского Людвиг Гассенпфлуга Амалия и Жанетта оказались замечательными рассказчицами. Их сказки братья Гримм тоже охотно записывали, но барышни чаще всего рассказывали сказки литературного происхождения, подвергшиеся в народной среде некоторой обработке. Даже Клеменс Брентано выступил как сказочник.

Братья разработали свою методику записи сказок, стараясь ничего не изменять в услышанном. Подвергались ли сказки редактированию при публикации? Братья Гримм на этот вопрос отвечали категорическим отрицанием. Хотя современные толкователи их творчества пытаются обнаружить в сказках отпечатки стилистики собирателей, это практически еще никому не удавалось сделать. Причина не только в чрезвычайной научной добросовестности Якоба и Вильгельма Гриммов, но и в самой природе жанра. Как известно, сказка принадлежит к эпическому роду литературы, что требует от повествователя максимальной объективности. Сказочник не выражает своего отношения к происходящему, он просто передает нечто только ему известное. Он выступает своего рода посредником между какими-то прежними только ему ведомыми хранителями сказочного богатства и нынешними слушателями. Передача сказки от прошлого к настоящему диктует своеобразную манеру рассказа – нарочито отстраненную. Для выражения эмоциональной реакции или морального наставления сказочник использует существующие устойчивые традиционные формулы. В сказках братьев Гримм эту функцию выполняет сообщение об удаче, которая наконец-то посетила героев. Рассказчики не мудрствуя лукаво предлагают порадоваться свадьбе или богатству изрядно настрадавшихся героев.

Эмоциональная нейтральность повествования, по-видимому, передалась собирателям сказок. Стоит обратить внимание на то, что узор сказочного сюжета не раскрашен ими, а событие сопровождается только самыми необходимыми подробностями и деталями.

Выпустив второй том, братья Гримм задумали объединить оба тома, издав книгу целиком, куда было включено сто семьдесят сказок. Затем издание с очень малыми добавлениями повторялось в 1843 и 1850 гг.

В 1857 г. вышло издание «Детских и домашних сказок», включающее двести десять названий. Это издание стало основой для всех последующих, в том числе для переводов. Еще при жизни братьев сказки были переведены на датский, голландский, французский и английский языки, в 1861–1863 годах выходило русское издание, а всего «Детские и домашние сказки» переведены примерно на сто языков мира.

В чем секрет их всемирной популярности? Ответ очевиден – в их занимательности и поучительности. Но дело не только в этом. Увлекаемость сюжета импонирует детям. Взрослый читатель, обратившись к сказкам, возвращается вспять в детство и при этом открывает огромный фантастический мир, который существует параллельно реальному. Человек феодального мира, замкнутый духовно и физически, помещенный на отведенную ему ступень сословной лестницы, стремился интуитивно расширить свое жизненное пространство, раздвигая его, включая в свое обыденное упорядоченное существование волшебство и ворожбу, очеловечивая «меньших братьев», наделяя разумом и языком природные силы и тем самым перемещая самого себя в космический универсум.

У братьев Grimm была своя стройная, не лишенная идеализма концепция фольклора. Творцом дошедших до современников памятников устного народного творчества в их понимании выступал народ. Не отдельная личность, соучаствующая в постепенном сложении героического эпоса или волшебной сказки, а народ во всей своей цельности и совокупности. В письме к старшему другу и бывшему наставнику Савиньи Вильгельм Grimm как раз в пору интенсивной работы над сказками писал, объясняя свой замысел: «Наше намерение состоит в том, чтобы представить исток поэзии как общее, нераздельное со всею полнотою жизни достояние народа, достояние, начала которого нельзя увидеть телесным взором, – они, как начала всего живого, покрыты тайной. В них то особенное, что первые мысли, насколько мы можем проследживать их в раннюю пору, сразу же объявляются во всей их полноте, во всем их богатстве (так Минерва выходит из головы в полном вооружении), а именно: внешне они отличаются краткостью, неловкостью, неразработанностью (подобно первым статуям богов), однако внутренне уже заключают в себе зародыши всего позднейшего, так что последующие поколения ничего не прибавляют к этим мыслям, а только развивают их»²¹.

²¹ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С.421.

Подразумеваются, очевидно, не только сказки, а все разнообразные эпические памятники, открытие и публикация которых происходила почти одновременно со сказками. В «Детских и домашних сказках» нетрудно обнаружить сюжеты известных литературных сказок других народов. Но Якоб и Вильгельм Гриммы трактовали их как сказки немецкие. Дело не только в том, что «Золушка» или «Красная шапочка» обрели у сказочников характерные детали германского уклада жизни, присущего самим рассказчикам. Братья Гримм исходили из того, что был некий универсальный источник в те давние времена, когда европейские нации находились в стадии формирования, и из этого общего источника сказки или песни постепенно распространились по всему свету. Современные фольклористы эту точку зрения оспаривают, но братья Гримм воспринимали сказочных персонажей и эпических героев как своего рода архетипы, хотя, разумеется, этого термина не существовало. Весь комплекс желаний и стремлений, испытаний и переживаний вмещают в себя простоватые сказочные неудачники и счастливицы.

При всей сложности научной проблематики генезиса сказок братья Гримм верно подметили воплощение самобытного национально-го характера не только в отдельных действующих лицах, но и во всем конгломерате персонажей.

Условно две с лишним сотни сказок можно разделить на три группы: волшебные («Рапунцель», «Госпожа Метелица», «Три змеиных листочка»), о животных («Волк и семеро козлят», «Бременские уличные музыканты»), бытовые («Гензель и Гретель», «Умная дочь крестьянки»). Однако быт переходит в волшебство, а фигуры животных – аллегория людей. Стоит заметить, что в сказках немало страшного и жестокого, в сказках неизменно создается ощущение, что рядом с привычным устойчивым житейским укладом существует мир враждебный и непостижимый. Какие жуткие истории рассказывает разбойник, порвавший со своим прошлым и предостерегающий сыновей от занятия грабежом («Разбойник и его сыновья»). Тут действуют законы жанра. Сказочник стремится припугнуть неискушенных слушателей, – отсюда следуют одна ужаснее другой страшилки, затем чудесное спасение и мораль: «Живи честно – проживешь дольше».

В сказках нельзя обойтись без гиперболы или преуменьшения, ибо мир рисуется в крайних воплощениях. Отсюда столь частые действующие лица – великаны и карлики. Что же касается умственных способностей, то уж если глупость, то беспросветная, а если ум, то всеильный, способный разгадать любую тайну и избежать опасных каверз.

То в одной, то в другой сказке появляется Ганс-дурень. Иногда он наивен и простодушен, а порой явно глуповат. Он, разумеется, схож по характеру и своей роли в сказочном сюжете с нашим Иванушкой-дурачком. Ганс слушателя или читателя смешит, когда он попадает впросак, ему сочувствуют, а уж если на его пути попадется принцесса, которая не прочь выйти за него замуж, ибо дуракам всегда везет, хотя бы в сказках, как тут за него не порадоваться.

Антипод Гансу – Гретель. Умна, хитра, ничего не скажешь, но ей-то как раз везет не всегда. Закон жанра на стороне наивных и честных душой. Во всех сказках побеждает тот, кто любит трудиться. Ленивая и лежебока осуждается. Симпатии народа на стороне храбрых, ловких, тех, кто в карман за словом не полезет, но попавшему в беду непременно поможет. Словом, тут действует принцип: добро побеждает зло, а доброта и красота неотделимы друг от друга.

Очень непросто представляется вопрос о датировке сказок. Безусловно, они не столь архаичны, как это представлялось сказителям и собирателям. Вероятно, большинство сказок старше тех, кто их записывал, примерно на полвека. Об этом свидетельствуют детали быта: одежда, пища, мебель. Разумеется, есть сказки куда более древние, но их не так уж много. Зато немало сюжетных ситуаций и персонажей, которые восходят к стародавним временам и представляются типическими для жанра вообще. Это извечная сказочная коллизия мачеха и падчерица, это одинокая всезнающая ведьма, которая дает приют изгнанникам, это сражения с драконами и многое другое. Словом, строительный материал куда более стар, чем возведенные из него самые сказочные создания.

Одной из привлекательных особенностей сказки является ее родство с утопией. В сказке, в сущности, все равны, а отношения строятся на основе карнавального панибратства. Будь ты сапожник или портяжка, но ты запросто можешь поговорить с королем, а если подфартит, то, глядишь, станешь и королевским зятем. Но утопичность сказки еще и в другом – в гармонии мира, во всеединстве живого и сущего. А если подстерегают кого-то передраги и напасти, то они лишь временное отступление от идеальной нормы.

Научные интересы и преподавательская деятельность несколько отодвинули на второй план собирательские занятия братьев Grimm. В 1831 г. Якоб и Вильгельм приглашены на должность профессоров в Геттингенский университет. Однако в 1837 г. они были вынуждены покинуть кафедру. Король Ганноверский Эрнст Август, которому

подчинился университет, издал 1 ноября 1837 г. указ об упразднении конституции, введенной его предшественником Вильгельмом IV, затем распустил Сословное собрание и упразднил кабинет министров. Это вызвало протест семи профессоров, во главе которых стоял Якоб Гримм. Их выступление не носило политического характера, но известные ученые воспротивились отмене конституции, так как видели в ней сословный договор между монархом и подданными.

Якоб Гримм писал, выражая протест против абсолютистского своеволия: «Немецкие высшие учебные заведения, покуда живы в их стенах испытанные временем прекрасные традиции, крайне насторожены и чутки к любому добру и злу, творящемуся в стране, – не оттого только, что притекают сюда и растекаются отсюда толпы юношей, но и в силу полностью сообразных с этим особенностей учителей. Будь по-другому, высшая школа уже не могла бы выполнять свою задачу на прежнем уровне. Открытый, неиспорченный ум молодежи требует, чтобы и ее наставники любой вопрос, касающийся важных жизненных или государственных дел, сводили к его сокровеннейшему нравственному содержанию и давали на него абсолютно правдивый ответ».

Мысль почтенного геттингенского профессора несколько не утратила своей актуальности и в последующие исторические эпохи. Якоб Гримм утверждал, что нравственный облик преподавателя должен быть безукоризненным, только при таком условии ученый имеет право оставаться воспитателем юношества.

В ответ на протест профессоров король приказал Якобу Гримму и еще шести преподавателям в трехдневный срок покинуть ганноверское королевство. Санкции правителя вызвали возмущение по всей Германии. Братья Гримм оказались в сложном положении: не было службы, не было средств к существованию.

Владельцы книготорговой фирмы Соломон Гирцель и Карл Райнер обратились с предложением к Якобу и Вильгельму Гриммам составить большой толковый словарь немецкого языка. Издатели готовы были выплатить гонорар заранее. Но и от этой оплаты они отказались, заявив, что они не могут есть хлеб, не будучи уверенными, заработают ли они его. Четырехтомный «Немецкий словарь» начал выходить уже в 1839 г. и стал настоящим триумфом ученых. В 1841 г. они были избраны профессорами Берлинского университета, а еще ранее их избрали в Прусскую академию наук. Вся дальнейшая их жизнь была связана с Берлином. На эти последние десятилетия падают самые значительные научные свершения. Помимо словаря Якоб

Гримм издает в 1848 г. «Историю немецкого языка», в которой он рассмотрел его эволюцию от Лютера до Гёте. Тогда же окончательно оформилась концепция «мифологической школы», которая сыграла важную роль в развитии немецкой фольклористики.

Что же касается «Детских и домашних сказок», то они продолжили свое распространение за пределами Германии, независимо от тех, кто их собрал и записал.

Еще не переведенные на русский язык, они и их собиратели привлекли внимание наших поэтов. Первым обратился к сказкам братьев Гримм В.А. Жуковский, который уже в 1826 г. в журнале «Детский собеседник» опубликовал свои сказки «Царевна-шиповник» и «Милый Роланд и девица Ясный свет», представляющие собой обработку сказок из сборника братьев Гримм.

В Болдине летом 1833 г. на черновых листах рукописей легкое пушкинское перо запечатлело загадочный двойной портрет. Великий русский поэт в ту пору сочинял «Сказку о рыбаке и рыбке». Один из эпизодов он заимствовал из немецкой сказки, в которой рыба-камбала удовлетворяет все неумные желания тщеславной жены рыбака и даже превращает ее в Римского Папу. Пушкин тоже вначале сделал русскую старуху «римской папой», но затем этот комический эпизод, не вяжущийся со всеми прочими превращениями, он выбросил. Сто с лишним лет спустя Т.Г. Цявловская установила, кого поэт изобразил на исписанной странице. Отталкиваясь от известных ему портретов, Пушкин нарисовал по памяти немецких сказочников, братьев Гримм.

Следует отметить, что тождество гриммовской «Сказки о рыбаке и его жене» и пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» не единственное. Так, у Пушкина неоднократно встречается мотив «Жених-разбойник» (баллада «Жених», сон Татьяны в «Евгении Онегине»), аналогичный сказке братьев Гримм с таким же названием.

Подвижничество братьев Гримм, цельность их жизни и творчества достойны восхищения. Якоб и Вильгельм Гриммы, не будучи профессиональными писателями, заняли одно из самых достойных мест в истории немецкой и всемирной литературы.

Генрих фон Клейст (Heinrich von Kleist, 1777–1811)

В романтическую эпоху Клейст держался особняком. Хотя он некоторое время и поддерживал дружеские отношения с гейдельбергскими романтиками Арнимом и Brentано, концепция романтическо-

го искусства была ему в целом чужда. Творческий метод Клейста определяют различно, находя в его созданиях черты романтика, классициста, просветителя и реалиста. Объясняется это в высшей степени самобытным талантом Клейста, который, обладая исключительным художественным даром, использовал те приемы и средства различных направлений в искусстве, которые наиболее соответствовали его замыслам. Творческая индивидуальность Клейста была столь могучей, что он по-своему перерабатывал и переосмысливал искания современников и предшественников, создавая произведения на стыке просветительского реализма и романтизма.

Генриху фон Клейсту, сыну прусского дворянина, была предназначена военная карьера. Будучи офицером, он принимает участие в Рейнском походе против революционной Франции. В 1799 г. подает в отставку, поступает во Франкфуртский университет, посвящает себя наукам. Однако вскоре он оставляет университет, отправляется в путешествие, посещает Париж, затем — Швейцарию. Увлеченный идеями Руссо, он мечтает о труде крестьянина и ремесленника.

В 1804 г. Клейст в Берлине, в следующем году в Кенигсберге, откуда он вновь возвращается в Берлин.

Последние годы жизни в Берлине (1808–1811) были особенно плодотворными. Клейст занимается журналистикой, в патриотических статьях призывает соотечественников к освободительной войне против Наполеона. Он создает трагедию на сюжет древнегреческого мифа «Пентесилея», историческую трагедию «Принц Гомбургский», новеллы «Маркиза д'О», «Землетрясение в Чили», «Михаэль Кольхаас» и др. Осенью 1811 г. на озере Ванзее близ Берлина произошло двойное самоубийство — Генриха фон Клейста и его возлюбленной Генриетты Фогель.

Биография Клейста красноречиво свидетельствует о том, что он был впечатлительной, мятущейся натурой.

Драматические и новеллистические шедевры Клейста поражают мрачным колоритом и совершенством формы.

Современникам Клейста его произведения были почти неизвестны. Издал его сочинения уже после смерти писателя Людвиг Тик.

На сцене при жизни автора была поставлена только комедия «Разбитый кувшин». Постановку в Веймарском театре осуществил Гете, при этом он внес изменения в текст, вызвавшие возмущение Клейста. Спектакль успеха не имел, и это только усилило их взаимную неприязнь.

«Разбитый кувшин» (1804) – единственное произведение Клейста, написанное в комическом ключе. Драматург проявил себя знатком народной речи и деревенских обычаев. Любопытен замысел пьесы. В швейцарской гостинице Клейст с друзьями рассматривал картину, на которой изображена тяжба по поводу разбитого кувшина. Было устроено соревнование, кто лучше опишет нарисованное. Победителем оказался Клейст.

Действие его комедии происходит в Голландии, но по сути все напоминает Германию конца XVIII в. Деревенский старик судья Адам ведет следствие по поводу разбитого им же самим кувшина. Комический эффект составляет то, что обвинитель и обвиняемый – это одно лицо. Все осложняется еще тем, что Адам ведет разбирательство в присутствии ревизора – судебного инспектора Вальтера, который выводит судью на чистую воду.

«Разбитый кувшин» – комедия положений и характеров, обрисованных ярко, сочно, в истинно народной манере. Очевидна и социальная направленность комедии, в которой зло высмеяно феодальное судопроизводство и произвол властей.

Совершенно иной колорит в драме «Принц Гомбургский», хотя и здесь в центре действия дознание: подвиг или преступление совершил кавалерийский полковник принц Гомбургский?

Действие драмы происходит в 1675 г., в основе сюжета эпизод войны между Пруссией и Швецией. Источником драмы Клейсту послужила историческая хроника, в которой говорилось:

«Принцу Гессен-Гомбургскому было приказано на рассвете выйти на передовые позиции для наблюдения за врагом, но не нападать на него. При занятии позиции принц натолкнулся на шведский форпост. С юношеской горячностью и из желания отличиться он напал на форпост и поверг его в бегство до самых позиций главного войска». По строгости военных законов за неповиновение ему полагалась суровая кара.

В драме Клейста принц после своего подвига чувствует себя победителем, он прославился, теперь он достоин руки принцессы Наталии, которую страстно любит.

Однако вместо почестей курфюрст выносит ему за неповиновение смертный приговор. Эту почти схематичную ситуацию автор наполняет глубоким интеллектуальным и эмоциональным содержанием. Принц сам осознает свою вину, он отказывается от прощения о помиловании, готовится к казни, которую принимает как справедливое

возмездие. Видя духовно преображенного принца, курфюрст прощает его. Идея драмы диалектична: свобода – это осознанная необходимость, но именно такая необходимость, которая выступает на стороне свободы.

Проза Клейста отличается также четким, последовательным развитием авторской мысли. Напряженность сюжета, его нарастающий динамизм контрастируют со сдержанной, почти суровой манерой вести повествование. В событиях немало таинственного, но все дикое и чудовищное находит логическое обоснование. Совпадение идейных позиций автора и героя не делает их двойниками, как это свойственно романтикам. Клейст для своих новелл избирает такие конфликты, которые проверяют справедливость известных истин. Так, в новелле «Землетрясение в Чили» влюбленные, не совершившие церковного обряда, вызывают гнев и проклятье религиозных фанатиков. Их ждет неминуемая смерть. Но начавшееся землетрясение уравнивает их со всеми, грешники и праведники одинаково беззащитны в момент катастрофы.

Руссо утверждал, что от природы все люди равны. Клейст трагически заостряет его мысль, у него все люди равны перед немилостью природы. Но землетрясение прекратилось, и все возвращается на круги своя. Клейст не морализирует, в новеллах его нет итогового авторского резюме, он заставляет читателя осознать, сколь относительно людские установления в сопоставлении с законами природы. Испытание воспитывает героев новеллы, после рокового бедствия происходит переоценка всех жизненных представлений.

Среди произведений Клейста самое значительное по силе трагического звучания – «Михаэль Кольхаас». Герой, именем которого названа новелла, – реальное историческое лицо, жившее в XVI в. Торговец лошадьми, человек благочестивый и законопослушный, он был обижен дворянином, который отнял его лошадей и глумился над ним.

В новелле показано, как праведник превращается в преступника. Это трагично, потому что происходит разрушение личности достойнейшего человека. Михаэль Кольхаас взыскует справедливости, требуя, чтобы юнкер, нарушивший закон, был наказан. Когда власти игнорируют прошение лошадиного барышника, он сам на свой лад добивается, чтобы его иск был удовлетворен. Михаэль Кольхаас творит разбой и произвол. Отсутствие общественного правосудия калечит человека – жестокость Кольхааса и его сообщников получает, таким образом, социальную мотивировку. Трагическая безысходность

свершившегося может быть объяснена тем, что честный, уважающий себя и других человек превосходит по своим нравственным качествам общественные установления, беззаконие провоцирует преступление.

Б.Л. Пастернак в статье об авторе «Михаэля Кольхааса» делает такое замечание: «Читая у Клейста описание поджогов и убийств, совершенных из высоких побуждений, нельзя отделаться от ощущения, что Пушкин мог знать Клейста, когда писал Дубровского»²².

Это только гипотеза, но она основана на действительном сходстве некоторых мотивов у Пушкина и Клейста, в частности также образа Пугачева в «Капитанской дочке» и Михаэля Кольхааса.

Адельберт фон Шамиссо (Adelbert von Chamisso, 1781–1838)

Адельберт фон Шамиссо жил на переломе эпох, его судьба была предопределена Великой французской буржуазной революцией, а в биографию его полноправно вошли исторические судьбы разных народов. Француз по происхождению, он подростком попал в Германию, усвоив впоследствии ее язык и культуру. Потомственный аристократ, он воспринял тем не менее самые передовые политические идеи, сделавшись ревностным поборником демократии.

Судьба поэта вынуждала его странствовать. Родителей Шамиссо, покинувших Францию в период революции, в Германии ожидало множество лишений. В Берлине будущий писатель пошел на военную службу, особенно для него тягостную, так как он вынужден был участвовать в сражениях против своих соотечественников. В 1808 г. он вышел в отставку. Побывав в Париже, он решил вернуться в Германию, где остался навсегда. Шамиссо еще в пору военной службы увлекался немецкой философией и литературой. С воодушевлением читал сочинения Фихте, Ф. Шлегеля, Новалиса. Позже он восхищался прозой Гофмана и поэзией Гейне.

Шамиссо пробовал сам сочинять стихи на немецком языке, которые помещал в выпускаемом им «Альманахе муз» (1804–1808).

Интересы Шамиссо удивительно многообразны. В Берлинском университете он изучал естественные пауки. В 1815 г. он получил место натуралиста на русском корабле «Рюрик», совершившем кругос-

²² Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 350.

ветное путешествие, которое продолжалось три года. По возвращении в Берлин Шамиссо получил звание доктора в Берлинском университете. Занятия ботаникой он сочетал с поэтическим творчеством.

Самое замечательное произведение Адельберта фон Шамиссо — небольшая фантастическая повесть «Удивительная история Петера Шлемиля» (1813). Сюжет ее носит сказочный романтический характер. Незадачливый бедный юноша Шлемиль продает дьяволу свою тень, получая в обмен кошелек, в котором никогда не оскудевает золото. Однако коварный человек в сером сюртуке, заключивший сделку со Шлемилем, нисколько не похож на традиционный образ сатаны. Все происшедшее Шамиссо описал как вполне реальную сделку между нищим и богачом. В повести очень сильно реалистическое начало, проявляющееся в сатирическом изображении респектабельного светского общества, где человек без миллиона заслуживает только презрения.

Психологически мотивированы и бедствия человека без тени. Шлемиль, лишив себя тени, сделался изгоем, поставил себя вне закона. Несмотря на всю свою щедрость, герой повести ощущает враждебность людей. Фантастическая ситуация используется автором как средство критического изображения буржуазных нравов. Фантастика у Шамиссо — это не образ мира, а средство выявления его закономерностей.

Томас Манн в очерке, посвященном Шамиссо, так истолковал значение образа тени: «Тень в «Петере Шлемиле» стала символом всего солидного, символом прочного положения в обществе и принадлежности к нему»²³.

Сходная тема будет развита критическими реалистами, которые в изображении собственников подчеркнут, что буржуазное общество нетерпимо к нарушению его неписаных законов.

Важен и другой мотив повести. Неправедно добытое богатство не приносит герою счастья. Только отказавшись от золота и посвятив себя, как и автор, естественным наукам, неутомимый путешественник Петер Шлемиль постигает свое подлинное предназначение в жизни.

Заботой о судьбах простых людей, сочувствием к их повседневным тревогам определяется лирический настрой таких стихотворений Шамиссо, как «Игрушка великанши», «Нищий и его пес», «Старая

²³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 476.

прачка» и др. Шамиссо не просто сострадал беднякам, но и протестовал против социальной несправедливости. В стихах он нередко откликался на злободневные события общественной жизни, а это подготавливало почву для немецкой политической лирики 40-х гг.

Широко известен лирический цикл Шамиссо «Любовь и жизнь женщины», положенный на музыку Р. Шуманом.

Значительное место в творчестве Шамиссо занимает и русская тема. Поэт перевел стихотворение Пушкина «Ворон к ворону летит», поэму Рыльева «Войнаровский». Вольный перевод поэмы Рыльева «Войнаровский» и собственную поэму «Бестужев» Шамиссо объединил в целостное поэтическое произведение «Изгнанники» (1831). Это был один из первых откликов в западноевропейской литературе на восстание декабристов, которых поэт прославил как тираноборцев.

В пашей стране творчество Шамиссо хорошо известно. В 1841 г. была впервые издана его повесть под названием «Чудные похождения Петра Шлемиля». Тогда же появились первые переводы его стихотворений В.А. Жуковского и Каролины Павловой.

Эрнст Теодор Амадей Гофман **(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822)**

Фантастические новеллы и романы Гофмана – самое значительное достижение немецкого романтизма. Гофман принадлежит к тем редким писателям, художественный мир которых стал понятием нарицательным. Когда говорят о гофмановском образе или сюжете, имеют в виду причудливое соединение элементов реальности с фантастической игрой авторского воображения. В отличие от ранних романтиков, которым окружающий мир рисовался лишь неким отсветом мира надреального, Гофман воспринимал действительность как объективную данность. Однако этот мир представляется ему иррациональным, так как невозможно обретение мировой гармонии в существующих конкретных обстоятельствах.

Гофман не пытался игнорировать реальность, заменяя ее художественным воображением. Создавая фантастические картины, он осознавал их иллюзорность. Фантастика служила Гофману средством постижения условий жизни. В фантастических происшествиях, которые случаются с героями Гофмана, отражается реальность, законы развития которой были во многом недоступны автору. Но он чутко чувствовал несправедливость общественного порядка, его враждеб-

ность развитию личности. Силы, чуждые современнику, выступали, как правило, в фантастическом обличье. В произведениях Гофмана нередко происходит раздвоение персонажей. Появление двойников связано с особенностями романтического мирозерцания. Двойник в авторской фантазии возникает оттого, что писатель замечает с удивлением отсутствие целостности личности — сознание человека разорвано, устремленный к добру, он, подчиняясь таинственному импульсу, совершает злодейство. Гофман был первым среди писателей XIX в., открывших двойственность человеческой природы. У Гофмана противоречивые черты человека выступают раздельно, не смешиваясь, и материализуются в творческом сознании в образах двойников.

Как и его предшественники по романтической школе, Гофман ищет идеалы в искусстве. Идеальный герой Гофмана — музыкант, художник, поэт, который порывом воображения, силою своего таланта творит новый мир, более совершенный, чем тот, где он обречен существовать повседневно.

Сам Гофман как личность явился реальным воплощением мечты романтиков о художнике универсального дарования. Великолепный музыкант, игравший на различных инструментах и сочинявший музыкальные произведения в разных жанрах, он был к тому же оригинальным художником, создававшим театральные декорации, расписывавшим фресками театральные залы. Гофман сам иллюстрировал свои произведения, в его шаржированных рисунках всегда проявляется склонность к юмору и шутке. Его разносторонние способности органично соединились в литературных произведениях, в которых ощущается острая наблюдательность художника и музыкальное звучание речи.

Любимый вид искусства Гофмана — музыка, излюбленный герой — музыкант. Не случайно он взял себе имя Амадей — этим он выразил свой восторг перед гением Моцарта.

Гофману, как и другим романтикам, музыка представлялась самым романтическим искусством, потому что она непосредственно не связана с окружающим чувственным миром, а выражает влечение человека к неведомому, прекрасному, бесконечному.

Гофман оставил множество суждений об искусстве, которые помогают понять его сокровенный духовный мир:

«Цель искусства вообще — доставлять человеку приятное развлечение и отвращать его от более серьезных или, вернее, единственно подобающих ему занятий, то есть от таких, которые обеспечивают ему

хлеб и почет в государстве, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования – быть хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице и (продолжаю свою метафору) снова начать мотаться и вертеться. И надо сказать, что ни одно искусство не пригодно для этой цели в большей степени, чем музыка».

Говоря о зубчатом колесе в государственной машине, Гофман, очевидно, имеет в виду себя, вынужденного всю жизнь служить в различных юридических ведомствах.

Будущий писатель родился в Кенигсберге в бюргерской семье, где духовные запросы играли скромную роль. Следуя семейной традиции, Гофман изучал право в Кенигсбергском университете, закончив который он служил в Глогау, Познани, Плоцке и Варшаве. Он нигде подолгу не удерживался. Карикатуры на непосредственное начальство, отсутствие служебного рвения — все это вынуждало его часто менять города. Однако Варшаву он вынужден был покинуть по более серьезным причинам: вторжение наполеоновского войска прервало его службу. Он находит место в южной Германии — в Бамберге, где служит капельмейстером местного оперного театра. Ради денег он обучает музыке дочерей богатых бюргеров и пишет статьи о музыкальной жизни. Будучи женатым, он испытал глубокое чувство к своей ученице Юлии Марк. Трагическая любовь музыканта и писателя нашла свое отражение во многих его произведениях. А в реальной жизни все закончилось весьма обычно: Юльхен выдали замуж за нелюбимого и недостойного ее человека. Гофман вынужден был покинуть Бамберг. Он служил дирижером в Лейпциге и в Дрездене в музыкальных театрах. Следует помнить, что все это происходило под артиллерийский аккомпанемент, Наполеону предстояло пасть под ударами коалиции европейских держав. С 1814 г. до конца дней судебный советник Гофман живет в Берлине, отдавая вечерние и ночные часы досуга всепоглощающей творческой страсти. Он пишет быстро и много. К нему приходит читательский успех. Однако благополучия ему обрести не удалось, да он и не стремился к этому.

Гофман, не будучи связан с иенскими романтиками, несомненно, был знаком с их эстетическими принципами, которые он по-своему переосмыслил. Его романтические видения произрастают, действительно, на земной почве, к которой их возвращает сила притяжения реальности. Бессилие мечты вызывает насмешку, иронию, юмор. Хрупкая мечта рассеивается перед натиском грубой реальности, юмор

Гофмана поэтому всегда окрашен в грустные тона. Эту особенность творческого метода Гофмана отметил в статье, ему посвященной, молодой А.И. Герцен: «У него юмор артиста, падающего вдруг из своего Эльдарато на землю, — артиста, который среди мечтаний замечает, что его Галатеея — кусок камня, — артиста, у которого в минуту восторга жена просит денег детям на башмаки»²⁴.

Подобная раздвоенность сознания присуща всем романтическим героям Гофмана.

Как писатель Гофман дебютировал в 1809 г. в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете». Первая новелла Гофмана «Кавалер Глюк» посвящена Кристофу Виллибальду Глюку, прославленному композитору XVIII в., написавшему более 100 опер. Он был кавалером ордена Золотой Шпоры. Этой почетной награды удостоивались также Моцарт и Лист. Новелла «Кавалер Глюк» в известной мере еще близка критическому эссе. Рассказчик присутствует на концерте, где исполняют увертюру к опере «Ифигения в Авлиде», затем рассказчику сам композитор «воссоздает» торжественное звучание оперы «Армида». Гофман заставляет читателя в слове услышать музыку Глюка. Однако уже в первой новелле существенную роль играет фантастический элемент: встреча рассказчика и композитора происходит спустя более двадцати лет после смерти маэстро. И звучит музыка сама по себе, без оркестра, звучит так, как хотел услышать ее кавалер Глюк. В первом произведении Гофмана виден исток его дальнейших художественных исканий. Героем его произведений становится музыкант, он бессмертен как создатель гениальных творений.

В новелле «Дон-Жуан» получают дальнейшее развитие эти творческие мотивы Гофмана. Немецкий романтик дал блистательное описание того, как должна звучать опера Моцарта «Дон-Жуан». В новеллу входит еще одна важная гофмановская тема: искусство, музыка, пение требуют самозабвенной отдачи. Певица, исполнявшая партию донны Анны, слилась с этим образом и подобно героине оперы гибнет.

Гофман дает свое романтическое истолкование образа севильского соблазнителя. Дон-Жуан у Гофмана не вероломный искатель любовных приключений, напротив, натура мятежная и страдающая, он томится от отсутствия идеала, который ему насущно необходим.

По Гофману, Дон-Жуан — любимейшее детище природы, и она наделила его всем тем, что роднит человека с божественным нача-

²⁴ Герцен А.И. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 1. С. 72.

лом. Герой легенды, как утверждается в новелле, возымел дерзкую мечту обрести на земле неземное счастье. Потому Дон-Жуан обречен на кару, которая грянет с небес. С образом Дон-Жуана в художественный мир Гофмана вошел герой, возвышающийся над реальностью, устремленный всеми помыслами к идеалу.

Новеллы «Кавалер Глюк», «Дон-Жуан» и ряд последующих были объединены в сборнике, который он назвал «Фантазии в манере Калло». Французский художник Жак Калло жил примерно на двести лет раньше Гофмана. Он знаменит своими гротескными рисунками и офортами, в которых реальность выступает в фантастическом обличье. Уродливые фигуры на его графических листах пугали и притягивали, художник завораживал изображением карнавалов и театральных представлений. Манера Калло импонировала Гофману и дала определенный художественный стимул. Следуя традициям французского графика, он стремился воссоздать знакомо-чуждые очертания окружающего мира, в котором Гофман ощущал непостижимые враждебные силы.

Центральным произведением этого сборника Гофмана стала новелла «Золотой горшок». Это сказка из новых времен — как определил автор жанр своего создания. Сказочные происшествия случаются в знакомых, привычных местах Дрездена. Рядом с обыденным миром жителей этого города существует потаенный мир чародеев, волшебников и злых колдуний. Впрочем, как выясняется при более пристальном знакомстве со сказочными персонажами, иные из них прекрасно совмещают службу в архивах и присутствиях с магией и алхимией. Это двоemiрие определяет атмосферу произведения.

Каждая глава сказки названа автором «вигилия». Этим старинным словом, означающим «ночная стража», Гофман подчеркнул, что сочинялся «Золотой горшок», как и другие новеллы сборника «Фантазии в манере Калло», в ночные часы. Дрезден виделся автору в сумраке ночи совсем иначе, чем в дневные служебные часы. Он обретал сказочные очертания, казался заполненным таинственной жизнью.

Ю.К. Олеша в заметках о Гофмане, которые возникли под впечатлением от чтения «Золотого горшка», задается вопросом: «Кто он был, этот безумный человек, единственный в своем роде писатель в мировой литературе, со вскинутыми бровями, с загнутым книзу тонким носом, с волосами, навсегда поднявшимися дыбом? Есть сведения, что пища он так боялся того, что изображал, что просил жену сидеть с ним рядом»²⁵.

²⁵ Олеша Ю. Избранное. М, 1983. С. 537–538.

Думается, что автор сказки «Три толстяка» в данном случае несправедлив к собрату по жанру. Гофман к своим фантазиям относился как к вымыслу, и подтверждается это тем, что все напасти и злодеяния, которые переживает герой, имеют комический оттенок.

Герой «Золотого горшка» – студент Ансельм, удивительно невезучий в обычной жизни, но способный верить в невероятное. Когда-то Франсуа Вийон сказал себе: «Я сомневаюсь в явном, верю чуду». Так могли бы охарактеризовать себя и многие герои Гофмана, в особенности Ансельм. Гофмановский романтический герой, в отличие от Генриха фон Офтердингена Новалиса, изначально натура вполне ординарная. Ансельм стремится из неудачника сделаться удачливым, как другие чиновники его круга, и приобщиться к филистерским радостям, занять подобающее ему место в обществе. Но волею авторской фантазии он прикоснулся к миру чудесному, сказочному, фантастическому. «Ансельм впал, — говорит о нем Гофман, — в мечтательную апатию, делавшую его нечувствительным ко всяким внешним прикосновениям обыденной жизни. Он чувствовал, как в глубине его существа шевелилось что-то неведомое и причиняло ему ту блаженную и томительную скорбь, которая обещает человеку другое, высшее бытие».

Но чтобы герой состоялся как романтическая личность, он должен пройти множество испытаний. Гофман-сказочник устраивает Ансельму различные испытания, прежде чем тот обретет счастье с голубоглазой змейкой Серпентиной и перенесется в прекрасное имение, находящееся в Атлантиде. К финалу герои возвращают себе привычный партикулярный облик. Могушественный повелитель Саламандр опять сделался архивариусом Линдгорстом, который прозаически озабочен тем, как выдать замуж двух дочерей.

Гофман устраивает костюмированный яркий праздничный и чуть пугающий карнавал. Но вот маски сброшены и появляются вновь поскучевшие лица. Впрочем, в самом конце новеллы будет сказано, что каждый волен жить в мире поэзии и постигать таинства природы. Это право дает человеку его воображение.

В 1819 г. появилась новелла Гофмана «Крошка Цахес». Некоторыми мотивами «Крошка Цахес» перекликается со сказкой «Золотой горшок». Но история Ансельма – это скорее все-таки фантастическая феерия, тогда как герой «Крошки Цахес» студент Бальтазар участвует в борьбе против политического деспота и тирана. «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» – социальная сатира Гофмана.

Бальтазар во многом похож на Ансельма. Он по натуре своей поэт, сочиняет стихи о соловье и розе, вкладывая в устойчивые поэтические образы свою пылкую страсть к писаной красавице Кандиде. Не столь уж важно, талантливы творения Бальтазара или нет, а важно, что ему присуще поэтическое мироощущение, что наедине с природой он испытывает состояние блаженного восторга, который сменяется упоительной меланхолией.

Следуя традициям иенских романтиков, Гофман наделяет своего героя даром истинного прозорливца. Он – поэт и видит окружающих людей такими, каковы они на самом деле; никакое колдовство не заставит романтического героя в уродливом негодяе и карьеристе признать особу, достойную славословия и пиетета. Бальтазар потому и есть истинный романтический герой, что вступает в поединок с оборотнем и злодеем, который похищает все, что попадает в поле его зрения.

У Жака Калло была серия рисунков, на которых он запечатлел горбунов. Некоторые из этих рисунков воспринимаются как портрет крошки Цахеса. Образ маленького уродца отражает пристрастие романтиков к гротеску. Они нередко в своих произведениях рисовали уродливое, страшное, безобразное – то, что враждебно добрым мыслям человека. В представлении романтиков гротескный образ выражает те темные, непостижимые силы, которые стоят па пути к гармонии и красоте. Уродливый горбун в «Крошке Цахес» не столько реальное несчастное существо, сколько олицетворение темных инстинктов человека, его корысти. Он загадочное порождение мрачных природных сил. Попытка помочь ему, как это решила сделать добросердечная фея, приводит к тому, что Цахес приносит несчастье всем, кто с ним соприкасается.

В сказочной фантастической форме история уродца Цахеса, превратившегося молниеносно в могущественного министра Циннобера, выражала суть буржуазных отношений, основанных на присвоении плодов чужого труда. Гофман, как проницательный художник, уловил, что в окружающем его мире успеха добиваются ничтожества, которым удается присвоить себе на пользу чужие таланты и способности. Конечно, Гофману механизм буржуазных отношений не был ясен, и он прибегнул к излюбленной фантастике, используя гротескные образы и ситуации для создания политической сатиры на карликовые немецкие монархии и их правителей.

Оборотень делает карьеру в княжестве, которое само по себе превратилось в фикцию. Крохотное княжество, затерявшееся среди жи-

вописных ландшафтов, не может проводить какую-либо самостоятельную политику. Однако его правитель тщится ввести просвещение. Автор сказки «Крошка Цахес» весьма скептически относится к этой затее, понимая, что реальная политика немецких князей ничего общего не имела с идеями великих философов и просветителей XVIII в. Правители карликовых княжеств оставались деспотами, не становясь просвещенными.

В «Крошке Цахес» осмеяна некая нереальная программа просвещения, в которой полезное смешано с нелепым, важное – с безделицей. Просветительские мероприятия предлагает внедрить бывший лакей, ставший ныне министром. Обычно говорилось, что министр – это слуга своего повелителя. Гофман переставил эти понятия местами. В его сказке лакей предлагает своему князю: «Вырубить леса, сделать реку судоходной, развести картофель, улучшить сельские школы, насадить акации и тополя, научить юношество распевать на два голоса утренние и вечерние молитвы, проложить шоссейные дороги и привить оспу». Сатирическая направленность повести проявляется в том, что Гофман, перечисляя важнейшие просветительские акции, включает в этот перечень то, что действительно делалось в Пруссии по приказанию короля Фридриха II, разыгрывавшего роль просвещенного монарха.

Гофман создает великолепную пародию на философию здравого смысла и трезвую рассудочность, которые определяли суть умственной жизни Германии на рубеже веков.

Главное, к чему призывает лакей-министр своего князя, – это изгнание из страны «всех людей опасного образа мысли, кои глухи к голосу разума и совращают парод на различные чудачества». Ретивый «просветитель» страшится волшебников, магов, чародеев и фей, которых немедленно стали изгонять в несуществующую страну Джинистан. Чем так страшны для княжеской власти сказочные герои? Все, что не подчинялось установленному деспотическому порядку, все, что не укладывалось в рамки подзаконного существования, требовало немедленного изъятия и изгнания из государства. Любимые гофмановские персонажи не таковы, как прочие подданные, и потому они становятся жертвами «просветительской полиции».

Гофман саркастически изображает официальных просветителей, которые укрепляли свой авторитет в княжестве, когда их противников изгоняли невесть куда. В повести немало шаржированных портретов ученых, которые, не постигнув природы, тем не менее поверх-

носно судят о ней, глубокомысленно доказывая, к примеру, что темнота происходит «преимущественно от недостатка света». Невежда, убежденный в своем всезнайстве, – едва ли не самый ненавистный враг сатирика Гофмана. Только среди невежд и чинуш возможна карьера Циннобера. Не будь людей с воображением и фантазией, министр Циннобер долго царил бы, паразитируя за счет людей талантливых и трудолюбивых.

Сказочная повесть Гофмана, как и полагается произведениям этого жанра, завершается торжеством справедливости и счастливым воссоединением любящих сердец Бальтазара и Кандиды. Однако идиллия, которая ждет их в ближайшем будущем, мало привлекательна. Благополучие и уют, где предусмотрена любая мелочь, лишены романтического ореола. Филистерская утопия в финале повести закономерна. Автор с грустью констатирует непреодолимую власть реальности, которая неизбежно подчиняет себе романтические мечты.

«Крошка Цахес» не единственное произведение Гофмана, в котором проявился его талант сатирика. В повести «Повелитель блох» писатель обратился к конкретным политическим событиям, связанным с борьбой прусского правительства против бунтовщиков-студентов. Гофман в гротескной форме изобразил жестокие полицейские репрессии. «Повелитель блох» обнаруживает важную черту метода Гофмана: фантастика отталкивается от фактов реальной действительности, преобразенных его художественным воображением.

Видное место в творчестве Гофмана и других романтиков занимает тема детства. Не случайно именно в пору романтизма одним из ведущих жанров становится «роман воспитания». В этот же период произошло самоопределение детской литературы. Братья Гримм, Шамиссо, Гофман заложили основы немецкой литературы для детей, явились основоположниками одного из распространенных ее жанров — литературной сказки.

Ребенок представлялся романтикам самым привлекательным героем, потому что в детском сознании отсутствует резкая грань между реальным и воображаемым, а эмоциональные представления преобладают над рассудочными.

Детские сказки Гофмана воссоздают мир удивительно уютный, наполненный людьми ласковыми и доброжелательными. Злодеи всегда в меньшинстве и неминуемо терпят поражение. Гофман поэтизирует детство, у него детство — лучшая пора человеческой жизни, и

праздник – самый счастливый момент детства. Герой – ребенок или подросток – жаждет чудесного, волшебного. Частенько он получает в подарок разного рода хитроумные игрушки, которые воспроизводят мир как бы застывшим на мгновения в своей привлекательности. Игрушки у Гофмана – мир в миниатюре. Во времена Гофмана по всей Европе прокатилась волна увлечений разного рода остроумными механизмами и автоматами. Обильную дань изобретательному уму отдал Гофман во многих своих произведениях.

Детская фантазия создает свой, не менее привлекательный мир, в котором знакомое и известное расширяется до безграничных просторов. Гофман сопоставляет два мира – игрушечный и воображаемый, перекликающиеся друг с другом и помогающие в итоге понять нравственные ценности действительной жизни. Именно на основе этих эстетических принципов построена самая известная сказка Гофмана «Щелкунчик и мышиный король» (1816).

Писатель, обращаясь к ребенку в детских сказках, пробуждает в нем ответный творческий талант, заставляя фантазировать, мечтать, придумывать занимательные небылицы. Вместе с тем он учит добросердечию, отзывчивости, щедрости. Маленький герой спешит на помощь тем, кто нуждается в его защите, и потому в нем укрепляется вера в себя, он вырастает в собственных глазах, завоевывает уважение окружающих. Сказки Гофмана, обращенные к детям, — жизнеутверждающие создания его творческого гения.

В истории литературы XIX в. Гофман явился одним из зачинателей жанра новеллы. Он вернул этой малой эпической форме авторитет, который она обрела в эпоху Возрождения. Новеллы Гофмана многообразны.

Гофман явился создателем криминального жанра. Новелла «Мадемуазель Скудери» признана его родоначальницей. Писатель построил повествование на разгадке тайны преступлений. Придав сюжету интригующую занимательность, он сумел всему совершившемуся дать убедительное психологическое обоснование.

Произведения Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерье» и «Мастер Иоганн Вахт» выделяются в особую группу новелл, в которых писатель создает исторические картины жизни германских ремесленников, рисует их традиционный жизненный уклад. Сюжеты новелл незатейливы и выражают авторское уважение к людям, которые умеют свое ремесло соединить с настоящим искусством.

По тематическому принципу можно выделить в особый тип новеллы, посвященные музыкантам и актерам («Кавалер Глюк», «Дон-Жуан», «Принцесса Брамбилла»).

Следуя традициям ренессансной новеллистики, Гофман объединял свои новеллы в циклы. В циклах, как в «Декамероне» Боккаччо, важную роль играет обрамление, указывающее на происхождение новелл и создающее определенный эмоциональный настрой. Например, в последнем сборнике новелл Гофмана «Серапионовы братья» (1819–1821) говорится о том, как друзья-литераторы собираются избранным сообществом и рассказывают друг другу увлекательные истории. Они стремятся к уединенной, сосредоточенной жизни, следуя примеру отшельника Серапиона, который поселился один в лесной хижине. Так и вымышленные рассказчики пытаются сохранить дистанцию по отношению к окружающей действительности.

В 20-е годы советские писатели Вс. Иванов, Ю. Тынянов, В. Каверин, Н. Тихонов и др. создали литературную группу, которая именовалась «Серапионовы братья». Само название выражало их симпатию к великолепному немецкому мастеру фантастических и сатирических новелл.

В творческом наследии Гофмана два романа: «Эликсиры сатаны» (1815) и «Житейские воззрения кота Мурра» (1820–1822).

Действие первого романа происходит во второй половине XVIII в. В «Эликсирах сатаны» Гофман следует традициям так называемых готических романов, популярных на рубеже XVIII–XIX вв. Множество тайн и загадок, зловещие преступления и устрашающие совпадения создают мрачную атмосферу романа, главный герой которого, одаренный юноша Медард, отведав эликсира сатаны, обретает духовное и физическое могущество, употребляя его во зло людям. Именно в этом романе Гофман широко использует тему двойничества: Медард и другие персонажи романа встречают людей, которые являются копиями их самих. Однако фантастические ситуации по сути раскрывают вполне реальную психологию современников Гофмана, переживших Французскую революцию 1789–1794 гг. и наполеоновское вторжение. Писатель видел, как благородные цели служили прикрытием для произвола и корысти, как вседозволенность и свобода от моральных норм приводили к преступлениям в политике и частной жизни. Монах Медард, ставший дьявольски сильным, отказывается от служения богу и все свои исключительные способности использует для удовлетворения низменных желаний. Гофмана интересуют не

столько поступки, сколько их последствия. Героя, совершившего преступления, он приводит к раскаянию и нравственному очищению.

Если в первом романе Гофман показал раздвоенность человека, то предметом его наблюдений во втором романе стал раскол мира. Уже из полного названия романа ясен его замысел и понятно построение: «Житейские воззрения Кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera». Овладевший грамотой кот Мурр решил на склоне лет рассказать о своих упованиях и страданиях с назидательной целью «юному кошачеству». Листы своей рукописи он прокладывает, с его точки зрения, макулатурной бумагой. А эти-то листы, которые рвет кот и вкладывает в свой манускрипт как попало, представляют собой жизнеописание музыканта Иоганнеса Крейсlera, любимого героя Гофмана, действовавшего прежде в цикле новелл «Крейслериана».

Мир романа разделен на самодовольных филистеров и страждущих служителей искусств. Истинное лицо мира прикрывается то комической, то трагической маской.

Записки кота Мурра – это пародия на мемуарную литературу, авторы которой озабочены самовосхвалением. Кот с множеством подробностей повествует о своей безупречной жизни, в которой были свои заблуждения и ошибки, от коих он благополучно избавился.

Кот Мурр счастлив, потому что ему удалось осуществить свой жизненный идеал – он стал филистером. Вот что это такое: «Кот-филистер умеет – ибо ему свойственно уверенное и непогрешимое чутье – везде на чердаке, в подвале и т.д. находить наилучшее местечко, где он растягивается с такой приятностью и так удобно, как это только возможно. Он много говорит о своих превосходных качествах и о том, что ему, слава Богу, не приходится жаловаться на то, что судьба не заметила этих прекрасных качеств». Характерно, что Мурр постиг, как удобно быть обывателем, только распростившись с романтическими грезами.

Крах Мурра-романтика в известной мере отражал реальную ситуацию – отречение романтиков от былых идеалов в пользу земной жизни.

Рядом с сытыми и довольными живет человек, которому суждено мучиться и страдать. Для филистера он просто-напросто не существует, как нечто находящееся вне его сознания. Капельмейстер Крейслер наделен многими авторскими чертами характера, и обстоятельства его жизни сродни тому, что пришлось испытать писателю. Крей-

слер обитает в крохотном, утратившем свой суверенитет княжестве, правитель которого «в любую минуту мог без малейшего труда узнать, каковы виды на урожай, скажем, у Петера, посеявшего пшеницу в отдаленнейшей части его страны, и столь же отлично наблюдать за тем, хорошо ли, прилежно ли трудятся Ганс и Кунц на виноградниках своих!». Все подданные видны как на ладони, да и само княжество чуть больше ладони.

Но в княжестве устраивают помпезные дворцовые церемонии, а у придворных амбиции, как у настоящих владетельных особ. Крейслер живет в этом вымороченном государстве, потому что его удерживает любовь к принцессе Юлии. Гофман не случайно дал героине имя своей любимой ученицы: как и его собственные чувства, любовь Крейслера и Юлии трагически обречена.

Роман Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» остался незавершенным. Русское издание этого романа в 1840 г. восторженно приветствовал В.Г. Белинский: «Читателей наших ожидает высокое, бесконечное и вместе мучительное наслаждение: ибо ни в одном из своих созданий чудный гений Гофмана не обнаруживал столько глубокости, юмора, саркастической желчи, поэтического очарования и деспотической прихотливой, своенравной власти над душой читателя»²⁶. Последний роман Гофмана справедливо представлялся Белинскому его важнейшим произведением.

В год смерти Гофмана на страницах журнала «Библиотека для чтения» появился первый перевод его произведений на русский язык. Это была «Девушка Скудери» – такой заголовок дал новелле Гофмана русский переводчик.

Через десять лет вышли отдельными изданиями или были опубликованы в журналах все основные произведения немецкого романтика. Его сочинениями зачитывались, о нем спорили в литературных салонах, ему подражали создатели фантастических повестей. Необыкновенная популярность автора «Золотого горшка» и «Крошки Цахеса» дала повод известному русскому литератору В.П. Боткину иронически заметить, что Гофман вовсе не умер, а переселился в Россию.

В 30–40-е годы XIX в. он был у нас в стране самым известным зарубежным писателем. Почитателями таланта Гофмана были В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский.

²⁶ Белинский В. Собр.соч.: В 9 т. М., 1978. Т.3. С.432.

Некоторое воздействие немецкий романтик оказал на отдельные произведения М.Ю. Лермонтова, А.К. Толстого, К.С. Аксакова и других русских писателей.

Сосредоточенность на глубинах человеческого духа и вместе с тем пристальное внимание к социальным несправедливостям во многом объясняют тот огромный интерес к Гофману, который возник в переломных кругах русского общества.

Обращение к творчеству Гофмана характерно и для некоторых второстепенных русских писателей, довольно откровенно пытавшихся подражать немецкому кумиру. Антоний Погорельский вместе с русской армией был в 1813–1816 гг. в Дрездене. Вероятно, там он и увлекся фантастическими сочинениями Гофмана. Влияние «Фантазий в манере Калло» было столь велико, что Антоний Погорельский, изображая в своих произведениях Малороссию, т.е. Украину, довольно откровенно заимствовал многие мотивы и ситуации у Гофмана.

Что же касается автора «Пестрых сказок» В.Ф. Одоевского, то, хотя современники называли его «второй Гофман», сегодня эта оценка не представляется справедливой. Глубокий знаток немецкой философии и литературы, Одоевский, издавая журнал «Мнемозина», ставил своей целью «распространение новых мыслей, блеснувших в Германии». В своем собственном сочинительстве он, действительно, зачастую заимствовал отдельные моменты из «Золотого горшка», «Песочного человека» и других произведений Гофмана. Однако фантазия и гротеск использовались Одоевским иначе, чем у романтиков. Одоевский выступал как просветитель-морализатор и создавал в «Пестрых сказках» фантастические иносказания-аллегии, чтобы отстаивать свои воспитательные идеи.

Более сложно решается вопрос о связях с Гофманом великих русских классиков: Пушкина, Гоголя и Достоевского.

Пушкин, несомненно, был знаком с творчеством немецкого романтика, хотя у него и нет ссылок на его произведения. Разумеется, необходимо помнить, что мироощущение двух художников было полярно противоположным: гармоничный Пушкин и мятущийся, взвинченный Гофман. Но гофмановские идеи так прочно укоренились в России, что они не могли не коснуться, хотя бы в форме отталкивания, и Пушкина. Можно обнаружить точки соприкосновения с гофмановской проблематикой в «Пиковой даме» и «Гробовщике».

При том, что тяга к Гофману у Гоголя была куда более сильной, чем у Пушкина, автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки», повестей

«Нос» и «Портрет» также сохраняет определенную дистанцию по отношению к немецкому романтику. Сходство произведений Гоголя и некоторых новелл Гофмана носит типологический характер. Подобно Гофману, Гоголь создавал фантастическую действительность, утверждая победу красоты и добра над пошлой заурядностью.

Ф.М. Достоевский увлекался произведениями Гофмана с гимназических лет. В образах Раскольников и Ставрогина просматриваются определенные черты, роднящие их с гофмановским своевольным преступником из романа «Эликсиры сатаны».

В современной литературе также можно обнаружить гофмановские влияния. Достаточно назвать «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова и «Поэму без героя» А.А. Ахматовой. Дело не в сходстве отдельных тем и образов – просто каждый художник, который стремится придать реальности фантастические очертания, не может пройти мимо художественных открытий Э.Т.А. Гофмана.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Периодизация и основные течения в литературе немецкого романтизма.
2. Концепция искусства в эстетике немецких романтиков.
3. Литературоведческая теория и творчество Ф. Шлегеля: философские основы; определение истоков романтического искусства; понятие романтической иронии.
4. Структура и поэтика «Генриха фон Офтердингена» Новалиса.
5. Своеобразие и функция сказочного начала в творчестве Л. Тика.
6. Роль Арнима и Brentano в развитии немецкого романтизма.
7. Комическое и трагическое в творчестве Клейста.
8. Реальное и фантастическое у Шамиссо.
9. Своеобразие мировосприятия и поэтики Гофмана.
10. Двоемирие и принципы его воплощения в произведениях Гофмана.
11. Музыка и образ музыканта в художественной системе Гофмана.
12. Функция романтической иронии у Гофмана.
13. А.И. Герцен о юморе Гофмана.
14. Типология новелл Гофмана.
15. Реальность и фантастика в новеллах «Золотой горшок» и «Крошка Цахес».
16. Почему литературные сказки Гофмана вошли в круг детского чтения?
17. Музыкант и филистер в «Житейских воззрениях кота Мурра».
18. Восприятие творчества Гофмана в России.

ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА 30—40-х годов XIX в.

В 30—40-е годы позапрошлого века Германия оставалась отсталой и раздробленной. Феодалные пережитки сохранились, таможенные границы тормозили развитие торговли и промышленности. Первой попыткой достичь единства был Таможенный союз, созданный под эгидой Пруссии, которая стремилась в нем главенствовать, добиваясь различных преимуществ, используя союз как средство полицейского деспотизма для подавления демократических выступлений.

Под влиянием Июльской революции в Германии оживляется общественное движение. В герцогстве Брауншвейгском вспыхнуло восстание, правителю пришлось спасаться бегством в Англию, а его преемник вынужден был ввести конституцию. Конституционное законодательство под давлением общественности ввели и некоторые другие правители германских земель.

В крупнейших городах Германии постоянно происходят волнения. Уличные беспорядки возникают в Берлине, Гамбурге, Дрездене, а во Франкфурте-на-Майне 50 студентов предприняли даже в апреле 1833 г. вооруженную попытку захватить власть в городе. Все эти антифеодалные действия способствовали пробуждению демократического сознания, созданию той широкой читательской аудитории, которая с готовностью воспринимала революционную поэзию 30—40-х гг.

Раскрепощению сознания во многом способствовала философия Гегеля (1770—1831), который, несмотря на консервативность политических воззрений, утверждал идею постоянного диалектического развития общества.

В Германии 30—40-х гг. получают права гражданства идеи материализма. В своих философских сочинениях Людвиг Фейербах (1804—1872) утверждал, что религиозные представления созданы исключительно человеческой фантазией, воплощающей различные суждения людей о природе и человеке.

В этот же период блестящий расцвет в Германии переживает наука. В своих фундаментальных трудах «Космос», «Картины природы» и других выдающийся немецкий ученый Александр Гумбольдт (1769—1859) обобщил не только собственные впечатления от много-

численных путешествий, но и представил полный свод знаний о Земле и Вселенной.

Получает развитие в этот период и филология. Выходит пятитомная «История немецкой художественной национальной литературы» (1835–1842), созданная выдающимся филологом–германистом и шекспироведом Георгом Гервинусом (1805–1871).

В этот период происходят существенные изменения в литературном процессе Германии. На смену философской и интимной лирике приходит поэзия, борющаяся за освобождение человечества. Гёте в «Фаусте» и романтики в своих творениях стремились разрешить кардинальные проблемы бытия: их волновали жизнь и смерть, личность и вселенная. В немецкую поэзию 30–40-х гг. вторгается тема революции. Философский тезис отступает перед политическим лозунгом.

Поэты нового поколения озабочены неблагополучием человека в условиях феодального произвола. В немецкой литературе 30–40-х гг. постепенно утверждается реализм. Поэзия обретает новое качество – тенденциозность. Эстетические критерии, столь важные для романтического поэта, отступают в сторону, главное – это выражение протеста и энтузиазма, стремление вызвать у читателя активное действие и общий эмоциональный подъем.

Страстные чаяния скорейших перемен во всех сферах духовной жизни, призывы к борьбе, которые звучали в стихах, драмах и публицистических статьях, находили отклик у немецкого демократического читателя 40-х гг.

Георг Бюхнер **(Georg Büchner, 1813–1837)**

В творчестве Бюхнера наиболее определенно проявились революционно–демократические тенденции немецкой литературы 30-х гг.

Сын врача, он изучал медицину в Страсбургском и Гессенском университетах. В Гессене молодой естествоиспытатель в 1834 г. создал революционную организацию из крестьян и ремесленников, которая была названа «Общество прав человека». Бюхнер выпустил прокламацию с эпитафией, который выражал главную идею борьбы: «Мы хижинам, война дворцам!» Бюхнер по своим взглядам был материалистом. Раньше своих современников он осознал, что в основе антагонизма буржуазного общества лежит собственность, что мир, разделенный на богатей и бедняков, неизбежно приведет к острейшему политическому конфликту.

Тайное общество было разгромлено, друзья Бюхнера арестованы. Ему удалось скрыться от полиции. Он бежит в Цюрих, завершает медицинское образование, читает лекции по анатомии в Цюрихском университете. Внезапная болезнь сразила начинающего ученого и писателя, который стал известен читателям только после своей смерти.

При жизни автора была издана драма «Смерть Дантона» (1835), в которой он вывел на подмостки многоликую толпу люмпенов, взявших Бастилию.

Уже одно то, что Бюхнер в феодальной Германии изобразил революционную Францию, было дерзостью. Для немецкого писателя 30-х гг. позапрошлого века изображение народной нужды, материалистическая трезвость мышления удивительны и уникальны. Никто в его пору так прочно не соединил голод и славу, нравственную честность с материальным равенством. Бюхнер предан идее революции и размышляет об основах всеобщей справедливости и средствах ее достижения. Среди горластой беспокойной толпы автор выделяет голоса вождей революции: Дантона и Робеспьера, их друзей и противников. В непримиримом конфликте он столкнул эпикурейскую раскрепощенность Дантона и фанатичный аскетизм Робеспьера. В фатальном смертельном поединке нет правых и нет победителей, в борьбу вступили конечные утопические цели буржуазной революции и повседневная стратегия гильотины. Дантон привлекателен как человек будущего. Но он выбрал момент, неподходящий для ликования, и потому вступает в права железная логика Робеспьера, настаивающего на продолжении революционной акции, хотя и ему не дано было стать кормильцем народа. Бюхнер интуитивно почувствовал неразрешимость исторического противоречия, ведь у него шла речь о великой, но буржуазной революции, когда равенство и братство могли быть только мечтой. Парижский голодный люд бурлит и клоочет на площадях, взыскуя истины и хлеба, вместо этого ему предлагают лишь жестокое зрелище. Народ – высший судья в споре. Обращаясь к парижанам, Дантон, обвиненный в измене, сам обвиняет народ в терпеливости и покорности: «Долго ли еще свобода будет шагать по трупам? Вы хотите хлеба, а вам швыряют головы! Вы умираете от жажды, а вас заставляют слизывать кровь со ступеней гильотины!» Трагедией вождей революции 1789–1794 гг., с точки зрения Бюхнера, является то, что они опьянены мезью королю, аристократам, а затем враждебным партиям. Они не сумели из разрушительной силы сделать революцию орудием созидания.

Драма «Войцек» (опубл. в 1879) ввела в литературу тему униженного человека, который из протеста совершает преступление. Армейский парикмахер Франц Войцек мстит своей жене за измену. Его страдания и ревность не пробуждают в нем попытку бороться за свое достоинство, – напротив, из жертвы он жестоким усилием сам стремится сделаться палачом.

Перенеся романтическую фразеологию на житейскую почву, в комедии «Леонс и Лена» (1838) Бюхнер устроил проверку романтизму. Его вполне благополучный принц Леонс затвердил заповеди мировой скорби, он жаждет изысканных книжных переживаний, устремляется в нелепые скитания. Запоздалый манерный романтик впадает при этом в пародию и абсурд. Своей ироничной комедией автор сознательно компрометировал романтическое мирозерцание, доказывая его устарелость.

Людвиг Берне (Ludwig Börne, 1786–1837)

Людвиг Берне в 30-е гг. был ведущим радикальным журналистом, активно выступавшим против феодальных пережитков. Берне родился во Франкфурте-на-Майне. Детство его прошло в еврейском гетто, в юности ему пришлось пережить немало унижений.

Семья Берне была состоятельной, отец вел успешно коммерческие операции. Своему сыну он дал прекрасное образование. На формирование взглядов будущего публициста оказали большое влияние французские просветители, он особенно восхищался Вольтером, стараясь следовать ему в своих сатирических произведениях. Из немецких писателей Берне был особенно близок Лессинг, мудрый гуманизм которого он воспринимал как завет грядущим поколениям. К своему земляку Гёте он испытывал, по выражению Гейне, «бескорыстную ненависть». Берне обвинял его в том, что веймарский олимпиец на склоне лет смирился с общественным злом.

Берне сделался знаменит своими резко оппозиционными статьями, которые он помещал в различных журналах и в журнале «Весы», выходившем под его редакцией. Талантливый критик яростно отстаивал идею тенденциозного, общественно значимого искусства порой явно в ущерб его эстетической ценности. Бедой Берне было то, что он в известной мере лишен был художественного чутья. Прекрасное оставляло его равнодушным, если не было исполнено позитивного пафоса, направленного на осуждение феодальных порядков. Это-то

и дало повод Гейне заметить в памфлете «Людвиг Берне», что он может ходить вокруг статуи Венеры Милосской и, дотрагиваясь до нее, жаловаться, что она холодная.

Берне восторженно воспринял весть об Июльской революции во Франции и незамедлительно устремился туда. В Германию он отправлял пространные корреспонденции обо всем, что происходило непосредственно вслед за июльскими событиями. Позже эти письма составили объемистый сборник очерков, вышедших под заголовком «Парижские письма» (1832–1854).

Книга Берне имела значительный успех, это было злободневное революционное произведение, пронизанное призывами к мятежу.

Людвиг Берне в первых письмах противопоставляет Францию Германии. Вдохновленный Июльской революцией, он высмеивает убожество княжеской власти в Германии, критикует политическую незрелость немецких бюргеров, призывая их последовать примеру французов и поднять восстание против феодального деспотизма.

«Парижские письма» Берне вызвали воодушевление в Германии. Но у самого Берне наступает вскоре отрезвление и растерянность. Он полагал, что крушение аристократии принесет освобождение народу, вследствие чего будет установлен новый, справедливый строй. Этого не произошло. Утвердилась новая, не менее опасная власть – власть банкиров. Берне саркастически заметил, что на баррикадах сражались плохо одетые бедняки, а в парламенте заседали богачи во фраках. Он оказался в идейном тупике. «Эти люди, пятнадцать лет подряд боровшиеся против всякой аристократии, едва только победили, даже не успели вытереть пот, уже хотят создать для себя новую аристократию: денежную аристократию, сословие рыцарей наживы».

Надежды на радужное будущее померкли в его воображении. Такова была исторически обусловленная трагедия Берне.

Ключевое слово всей публицистики Берне – свобода. Он постоянно размышлял о свободе, о том, что дает свобода человеку и народу. Для Берне свобода – это главное условие развития личности и общества. Состояние не-свободы – неволя – подобно опасной болезни, которая справедливо разрушает мировой порядок. Но как понимал Берне свободное, справедливое мироустройство?

Политические воззрения Берне лишены четкости. В историю немецкой освободительной мысли он вошел как буржуазный радикал, ратовавший за конституционные права всех граждан, за буржуазные реформы в судопроизводстве, за веротерпимость и свободу печати.

Гейне в книге о Берне доказал ограниченность его устремлений, неспособность понять реальные политические пути борьбы за будущее Германии.

В России творчество Людвиг Берне привлекло к себе внимание революционных демократов своей яростной критикой крепостничества. Его произведения использовали в публицистических статьях Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев. Так, в статье «Реалисты» Писарев процитировал слова Берне, которые были ему особенно созвучны: «Я пишу не чернилами, как другие, я пишу кровью моего сердца и соком моих нервов»²⁷.

Имя Берне прозвучало также в романе И.С. Тургенева «Новь» в спорах о путях развития русского народнического движения.

«Молодая Германия» («Junges Deutschland»)

«Молодая Германия» – группа немецких писателей и журналистов, выразившая оппозиционные антифеодалные настроения, возникшая в общественной жизни Германии под влиянием Июльской революции во Франции (1830). В группу входил Карл Гуцков (Karl Gutzkow, 1811–1878), Лудольф Винбарг (Ludolf Wienbarg, 1802–1872), Генрих Лаубе (Heinrich Laube, 1806–1889), Теодор Мундт (Theodor Mundt, 1808–1861), Густав Кюне (Gustav Kühne, 1806–1888). Не связанные организованно, они объединялись на основе общности политических и эстетических воззрений. Осенью 1834 г. после их встречи во Франкфурте-на-Майне название «Молодая Германия» стало употребляться в печати.

Г. Гейне вначале с сочувствием относился к деятельности младогерманцев. В «Романтической школе» (1836) он отмечал цельность писателей «Молодой Германии», которые не «хотят различать между жизнью и писательством, которые никогда не отделяют политики от науки, искусства от религии и которые одновременно являются художниками, трибунами и апостолами»²⁸, однако произошло его резкое размежевание с «Молодой Германией».

Гуцков и его единомышленники ратовали за демократические свободы, сословное равенство и религиозную веротерпимость. Под вли-

²⁷ Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Л., 1981. Т.2. С.112.

²⁸ Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1958. Т. 6. С. 214.

янием утопического социализма Сен-Симона они провозгласили «эмансипацию плоти», осуждая ханжество аристократов и филистеров. На страницах немецкой прессы младогерманцы боролись за отмену феодальных привилегий, за демократизацию образования и науки. Они поддерживали поляков в борьбе за независимость, основным средством общественных преобразований считали литературу и публицистику. Художественное творчество рассматривалось как средство пропаганды либеральных идей. Эстетические взгляды представителей «Молодой Германии» нашли свое отражение в лекциях Винбарга, прочитанных в Кильском университете и изданных отдельной книгой под названием «Эстетические походы» (1835), а также в работах Лаубе «Современные характеристики» (1835) и Мундта «Искусство немецкой прозы» (1837). Младогерманцы призывали к всестороннему охвату современной немецкой действительности, выступали за идеи исторического прогресса в жизни и литературе, отстаивали принцип народности как выражения национальных интересов. Им представлялось, что идея «универсальной романтической поэзии», провозглашенная иенскими романистами, потеряла актуальность. Младогерманцы отдавали предпочтение прозе, поскольку проза, на их взгляд, более достоверно отражает современную действительность. Проследившая историю развития немецкой литературы с момента перевода Лютером Библии до творчества Гёте, младогерманцы подчеркивали взаимосвязь и взаимовлияние жизни и искусства, эстетики и морали.

Эстетическая концепция «Молодой Германии» сформировалась после смерти Гёте (1832) и утраты романтизмом своих позиций. Обвинив Гёте в отрешенности от общественной борьбы и усматривая в его творчестве отказ от злободневных проблем, младогерманцы укоряли веймарского олимпийца за эгоизм и холодность. Гуцков в очерке «Гёте на рубежах двух столетий» (1836) отмечал, что его наследие принадлежит эпохе Просвещения, но в современной действительности теряет свою актуальность. Столь же непримиримы были младогерманцы к романтикам, которых Винбарг сравнивал с пауками, запутавшимися в паутине своей фантастики. Гуцков обвинял иенских и гейдельбергских романтиков за то, что вызывали у своих читателей тоску по прошлому вместо того, чтобы звать в будущее. Мундт в работе «Искусство немецкой прозы» объявил лирику женственной и бессодержательной, призывая выражать современной общественное содержание в прозе. В отличие от романтиков младогерманцы пред-

лагали находить идеальное не в фантазиях, а в реальности, всем, что способствует всеобщему благу. Искусство, по Винбаргу, призвано отражать красоту общественного служения. Пример тому он находил в шиллеровском «Вильгельме Телле» (1804). Вместе с тем он сетовал на, что польское восстание не нашло еще достойного отражения в литературе. Младогерманцы сотрудничали с немецкой печатью. Лаубе в 1834 г. стал редактором Лейпцигской «Газеты для любителей изящного», Гуцков тогда же редактировал газету «Форум журнальной литературы», а затем «Немецкий телеграф». В этом издании сотрудничали все младогерманцы, а также Ф. Энгельс. Однако наиболее действенным средством пропаганды демократических идей все, кто входил в содружество, «Молодая Германия», считали художественное творчество, и прежде всего, роман о современности.

Первым политическим произведением младогерманцев стал цикл романов Лаубе «Молодая Европа» (1833–1837). События в Польше нашли свое отражение в повести Кюне «Карантин в сумасшедшем доме» (1835). Сюжетом романа Мундта «Памятник Шарлотте Штиглиц» (1835) послужила реальная история жены поэта Генриха Штиглица, покончившей жизнь самоубийством. Роман Мундта «Мадонна, беседы со святой» (1835) посвящен любви немецкого юноши к чешской девушке. Наиболее талантливым прозаиком и драматургом среди младогерманцев был Гуцков (трагедия «Уриэль Акоста», 1847, и другие его драматические произведения созданы, когда «Молодая Германия» прекратила свое существование). В раннем произведении «Письма безумного к безумной» (1831) отражена позиция немецкого интеллигента, который страшится бурлящих масс и вместе с тем уже разуверился в собственной романтической исключительности. В сатирическом романе «Маха-Гуру, или История одного бога» (1833) Гуцков выступает против догматов официальной Церкви, обратившись к религии Тибета, где и происходит действие. Скандальный успех имел роман Гуцкова «Вали сомневающаяся» (1835) с сюжетом, напоминающим роман «Лелия» (1833) Жорж Санд или повесть Ф. Шлегеля «Люцинда» (1799). С критикой этого романа в штутгартской «Литературной газете» выступил Вольфганг Мендель, обвинивший автора в забвении христианских ценностей и политическом бунтовстве. Он намекал, что организация «Молодая Германия» опасна для существующего порядка. В ноябре 1835 г. «Молодая Германия» запрещена указом прусского министра внутренних дел фон Рохова, а 10 декабря Союзный сейм принял решение, не только запрещающее

печать и распространение произведения младогерманцев, но и упоминания их имен в прессе.

Георг Гервег (Georg Herwegh, 1817–1875)

Накануне революции 1848 г. в Германии выдвигается группа поэтов, которые посвящают себя целиком освободительной борьбе пролетариата. Зачинателем новой революционной поэзии выступил Гервег.

Двадцатилетний Георг Гервег прерывает занятия в Тюбингенском университете. Его не привлекает ни богословие, ни право. Он решает посвятить себя поэзии. Но сначала Гервег заявляет о себе как литературном критике. В канун 30-х гг. появляются его статьи и рецензии, в которых слышится громкое недовольство литературными предшественниками и современниками. Он строго судит Гете, находя, что его поздние произведения уводили читателей от реальной жизни в мир философских и поэтических абстракций. Признавая создателя «Фауста» величайшим поэтом Германии, Гервег тем не менее считает, что его поэзия сегодня не соответствует требованиям времени, ибо «Гёте был холоден, равнодушен, он апеллировал только к вечности, а не к эпохе, которая составляет его нерасторжимую часть. А эпоха требовала активного отношения к ней». Характерно, что Гервег говорит здесь не только от своего имени, а как бы от лица поколения: «В своей оппозиции против Гёте мы не переступаем меры: мы отдаем себе отчет в том, насколько мы несовершенны в сравнении с той высшей красотой, которой обладают его произведения. И все же мы сделали свой шаг вперед. Поэты вступили в наши ряды и стали ближе к народу».

Отрицательно высказывался Гервег об иенских романтиках и писателях «Молодой Германии».

В критических статьях Гервега верно подмечено, что ощущение грядущих общественных перемен сказалось на содержании поэзии и ее художественных формах. Общедемократический подъем создал вдохновенный приподнятый стиль: «За последнее десятилетие возник совершенно новый язык. Он стремителен, как бег времени, остр, как меч, прекрасен, как свобода и весна».

В рассуждениях Гервега заметна склонность к цветистой фразе, эффектность которой нередко прикрывает расплывчатость мысли.

Первая поэтическая книга Георга Гервега оказалась удивительно своевременной, здесь все тревожило и возбуждало воображение читателя, начиная с непривычного броского заголовка.

Франц Меринг справедливо подчеркивал невиданный успех первого поэтического сборника Гервега: «Стихи живого человека», изданные летом 1841 года в Цюрихе, взяли штурмом немецкие сердца. В них пелось и говорилось о том, что думал и чувствовал великий народ в своем первом бурном пробуждении к исторической жизни. Кипучая и бурлящая тревога, трепетавшая в них, правдиво отражала настроения нации, начинавшей осознавать самое себя»²⁹.

Страстные призывы к борьбе во имя освобождения человечества находили самый широкий отклик у всех недовольных существующим порядком в Германии. Гервег на какое-то время сделался самым популярным поэтом в своем отечестве.

В лирике Георга Гервега романтические приемы вылились в обнаженность гражданского переживания, в попытку найти эмоциональный контакт с читателем, которого поэт стремится обратить в свою политическую веру.

Многие стихи Гервега написаны в форме песни, а в песне важнейшую мысль выражает рефрен:

В дорогу, трогай, в добрый час
 Чрез горы и овраги,
 Целуйте жен в последний раз,
 Да и берись за шпаги!
 Мы их не выпустим из рук,
 Не распротысь с дыханьем.
 Уже любить нам недосуг,
 Мы ненавидеть станем!

Уже спасти нас у любви
 Нет мочи и в помине,
 Сверши свой суд и цепи рви,
 Ты, ненависть, отныне!
 Тиранов нет ли, глянь вокруг,
 Найдешь, покличь — нагрянем.
 Любить нам больше недосуг,
 Мы ненавидеть станем!

(Пер. Б. Пастернака)

«Песнь о ненависти» полемична по мысли. В противоположность традиционной немецкой лирике, утверждавшей, что путь спасения

²⁹ Меринг Г. Литературно-критические статьи. М. – Л., 1964. С. 252.

человека лежит через радость, мир и моральное единение человечества, Гервег впервые заговорил о социальном антагонизме. Его ненависть – это сила, которая должна утверждать справедливость и равенство. Важно и то, что Гервег призывает бороться против засилья тиранов силою оружия.

В стихах Гервега впервые в немецкой литературе было выражено требование партийности в искусстве. В этом приоритет Георга Гервега несомненен:

О партия моя, ты гордая основа
И мать бесчисленных сверкающих побед!
Как может не понять священнейшего слова,
Как может не постичь великое поэт?..
(Пер. Н. Вержейской)

Понимание партийности поэзии у Гервега было несколько иным, нежели сегодня. В пору, когда создавалось стихотворение, партия воспринималась не как политическая организация единомышленников, а скорее как определенная классовая сила, объединяющая людей одних политических убеждений.

Поэзия Георга Гервега выражала пафос народных масс накануне революции 1848 г. Первый сборник поэта оказался вершиной его творчества, в дальнейшем его поэтический дар оскудевает.

Гервег как личность был весьма противоречив. Благородный энтузиазм уживался в нем со склонностью к бессмысленному риску, он любил принимать эффектные позы, ранняя слава пробудила в нем непомерное тщеславие. Выразительный портрет Гервега оставил А.И. Герцен в «Былом и думах».

В 1848 г., когда начались революционные выступления в Германии, Гервег сформировал в Париже из таких же, как он, эмигрантов «Немецкий демократический легион». Возглавив его, Гервег повел шесть тысяч добровольцев штурмовать Берлин, дабы учредить республику. Это была опасная и бессмысленная авантюра, о чем Гервега предупреждал Маркс. Но для поэта этот поход был проверкой книжных идеалов, испытанием, которое он добровольно на себя принял. Поход закончился трагически. Гервег чудом остался жив. Этот поступок, пожалуй, особенно убедительно показывает, что прекрасные благородные лозунги Гервега были все-таки крайне далеки от подлинной революционной теории и практики.

В дальнейшем Георг Гервег отходит от политической деятельности. Крайне редко из-под его пера выходят стихи. Исключение составляет гимн для Всеобщего немецкого союза (1864), написанный им по просьбе его председателя Фердинанда Лассала.

Фердинанд Фрейлиграт (Ferdinand Freiligrath, 1810–1876)

Фердинанд Фрейлиграт вступил в поэзию почти одновременно с Гервегом и был почти столь же популярен у немецкого читателя начала 40-х гг. позапрошлого века. Но известность Фрейлиграту принесли стихи, воспевающие экзотику заморских стран. Филистерским унылым будням Фрейлиграт противопоставлял романтические картины. В торжественных александрийских стихах поэт живописал стройные пальмы и цветущие лотосы, диковинных животных, отважных охотников и воинов.

Прекрасный мир природы и «естественного человека» привлекал широкого читателя своей необычностью. К Фрейлиграту пришла известность. Прусский король назначил ему пенсию, так что поэт прекратил службу по коммерческой части и целиком посвятил себя творчеству. Однако нарастание политической борьбы изменило судьбу поэта, он включается в общественную деятельность, выпускает сборник политических стихотворений (1846), названием которого стали начальные слова французской революционной песни.

В стихотворении «Снизу вверх» он изображает прогулку короля на корабле, плывущем по Рейну. Конкретной ситуации он придает символический смысл: верхняя палуба и кочегарка олицетворяют социальные верхи и низы.

В стихотворении «Ледяной дом» он обыгрывает известный эпизод из русской истории, когда по приказу императрицы Анны Иоанновны был построен потешный ледяной дворец. Этот сюжет также обретает у Фрейлиграта аллегорическое истолкование: наступающая весна растопит этот символ самодержавной власти.

18 марта 1848 г. в Берлине происходили баррикадные бои. Восстали рабочие и ремесленники, король был вынужден капитулировать. Волна народных выступлений прокатилась по всей Германии.

Фрейлиграт принял участие в работе Демократического союза в Дюссельдорфе, вошел по приглашению Карла Маркса в состав редакции «Новой Рейнской газеты». В этот период он создал замеча-

тельное стихотворение «Мертвые – живым», в котором жертвы уличных боев обращаются к тем, кто должен продолжать битву за освобождение человечества. Они зовут их к борьбе.

После поражения революции 1848 г. Фрейлиграт был вынужден покинуть Германию. В эмиграции он прожил 20 лет. Участвовал в работе Международного товарищества рабочих, руководимого Марксом. Жил в жесточайшей нужде, занятия собственно поэзией фактически отошли в прошлое. Переводил английских и американских поэтов.

Георг Веерт (Georg Weerth, 1822–1856)

Георг Веерт всю жизнь вынужден был совмещать занятия литературой со службой в торговой конторе. Он много занимался самообразованием, внимательно следил за творчеством поэтов-современников. Особенно ему были близки сатирические стихотворения Гейне. Веерт любил и хорошо знал немецкие народные песни, которые привлекали его своим грубоватым юмором, шутливым отношением к жизненным невздам. В своем творчестве он следовал этим традициям.

Важную роль в жизни Веерта сыграло то, что он с юных лет был дружен с Ф. Энгельсом. В 1843–1844 гг. они оба увиделись в Манчестере, где Энгельс изучал положение рабочего класса в Англии. Этой проблемой интересовался и Веерт, который написал серию статей на эту тему и несколько стихотворений.

В 1845 г. Энгельс познакомил Веерта с Марксом, который произвел на поэта огромное впечатление. Встреча оказала решающее воздействие на его дальнейший жизненный путь. Веерт становится членом Союза коммунистов, выполняет партийные поручения, в период революции 1848 г. активно сотрудничает в «Новой Рейнской газете» как политический поэт, фельетонист и публицист.

Одно из главных его произведений – «Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского» (1849). Прототипом героя фельетонов Веерта был князь Лихновский, участвовавший на стороне реакционных сил в борьбе за испанский престол авантюриста дона Карлоса. Во время революции 1848 г. он был убит восставшими крестьянами. Само имя Шнапганский характеризует его как разбойника с большой дороги. Сатирический образ содержит важное обобщение – Веерт изображает Шнапганского как собирательный тип прусского юнкера, готового на любое преступление, алчного и беспринципно-

го. Именно те силы, которые воплощает Шнапганский, служили опорой монархии и церкви.

За фельетоны, оскорбительные для памяти князя Лихновского, Веерт был подвергнут прусскими властями судебным преследованиям.

Как и Гейне, Веерт откликнулся на восстание силезских ткачей. Стихотворение выдержано в манере народной песни. Лирическое настроение его внезапно сменяется чувством гнева, когда беззаботные рабочие парни узнают о расправе над их товарищами. В стихотворении четко выражена идея интернациональной пролетарской солидарности:

Они собрались для пира —
А лето кругом цветет!
Из Йорка и Ланкашира
Веселый и буйный народ.

Смеялись и песни орали
До света вечерних огней,
А вечером парни узнали
О битве силезских ткачей.

Когда им все стало известно,
Вскочили здоровяки.
Вскочили в ярости с места,
Огромные сжав кулаки.

И шляпами махали,
И слезы роняли из глаз.
Поля вокруг громыхали:
«Силезия, в добрый час!»
(Пер. И. Миримского)

В стихах Георга Веерта возникает образ рабочего, который осознает, что он опора общества, что весь мир зиждется на его труде и потому человеку труда принадлежит будущее, когда он станет работать на себя:

Ты носишь синюю блузу с детства...
Трудись, чтоб хлеб и соль создать!
Трудись, как вол! Работа — средство
Нужду и голод прогонять!
(Пер. М. Светлова)

В творчестве Г. Веерта, как и Г. Гервига и Ф. Фрейлиграта, проявилась объективная закономерность. Накануне революции 1848 г. и в период революционных событий он пережил творческий подъем. После разгрома революции в эмиграции он переживает разочарования и как следствие – творческий спад.

Генрих Гейне (Heinrich Heine, 1797–1856)

Генрих Гейне называл себя последним поэтом романтизма и первым его критиком. Следуя традиции предшественников, Гейне в своей лирике и политической сатире широко пользовался средствами романтической эстетики, наполняя их реальным жизненным содержанием. В стихотворениях, поэмах, путевых очерках и критических статьях Гейне чутко реагировал на самые острые проблемы современности. Но его отклики окрашены романтически, события текущей политики и художественной жизни у Гейне всегда преображаются его поэтической фантазией и оригинальной мыслью.

В творчестве Гейне всегда активно проявляется личность автора, размышляющего и негодующего, упоенного жизнью и лукаво посмеивающегося над самим собой и своим читателем. Свой дар сатирика он использовал для того, чтобы освободить умственную жизнь своих современников от всего, что препятствовало их духовному совершенствованию. Именно это свойство поэзии и публицистики Генриха Гейне выделил в статье, ему посвященной, революционный демократ Д.И. Писарев: «Боевая храбрость Гейне достаточно известна. Его сарказмы, направленные против традиционных доктрин, против политического шарлатанства, против национальных предрассудков, против ученого педантизма, против всех бесчисленных проявлений общеевропейской и специально немецкой глупости, – его сарказмы составляют, без сомнения, самую яркую, единственную и бессмертную сторону его поэзии»³⁰.

Демократический пафос творчества Гейне, критическая направленность его произведений, одухотворенность лирики принесли ему любовь и признательность читателей в нашей стране.

Вспоминая о начальной поре жизни, Гейне писал: «Я родился в конце скептического XVIII в. в городе, где в пору моего детства гос-

³⁰ Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Л., 1981. Т.3. С.125.

подставовали не только французы, но и французский дух». Поэт с юношеских лет увлекался сочинениями французских просветителей, а самым незабываемым впечатлением детства было вторжение в его родной город Дюссельдорф наполеоновской армии весной 1806 г., когда испуганный курфюрст бежал из своей резиденции. Посещение Дюссельдорфа Наполеоном тоже навсегда врезалось в его память. В стихах и в прозе Гейне потом будет нередко вспоминать прославленного корсиканца, который перекроил карту Европы, выкрасив ее в цвет революции. Вместе с тем поэт осознавал всю противоречивость политики французского императора, утверждая: «Я поклоняюсь не делам, а гению этого человека».

Гарри – так звали Гейне в детстве – рос в семье еврейского коммерсанта со скромными средствами Самсона Гейне. Мать – Бетти Гейне – была волевой образованной женщиной. Она занималась воспитанием сына, стараясь найти средства, чтобы он получил образование. Попытка заставить будущего поэта посвятить себя торговле успехом не увенчалась. В 1819 г. Гейне поступил в университет. Деньги на обучение дал богатый гамбургский банкир Соломон Гейне с условием, чтобы племянник выучился на юриста. В дальнейшем в течение всей жизни он испытывал финансовую зависимость от дяди и его наследников.

Генрих Гейне слушал в Боннском университете лекции Августа Шлегеля. Затем перешел в Геттингенский университет, где царил дух воинственных студенческих корпораций. Вынужденный принять вызов на дуэль, он был выслан из Геттингена. Продолжив занятия в Берлинском университете, Гейне все-таки защитил диссертацию на степень доктора прав в Геттингене в 1825 г.

К этому времени Гейне стал известным поэтом. Первые стихи он опубликовал в двадцатилетнем возрасте в одном из гамбургских журналов. Через год вышел его первый поэтический сборник. В 1827 г. была опубликована «Книга песен», объединившая все стихотворения Гейне. В это же время выходят сначала отдельными очерками, а затем целиком «Путевые картины». К Гейне приходит слава лирического поэта и остроумного прозаика.

Гейне начинал в то время, когда в Германии лирическая поэзия переживала расцвет. Эпоха романтизма сделала лирику традиционным жанром немецкой литературы, особенно чуткой к переливам чувств, обостренным страданиям юной души. Вместе с тем в поэзии старших современников Гейне традиционные представления о чело-

веческих чувствах преобладали над индивидуальными неповторимыми переживаниями. От читателя требовалось домыслить поэтические строки и включить личный опыт в русло общечеловеческих размышлений о природе страстей. Гейне резко сократил дистанцию между всеобщим и личностным, между истолкованием любви и влюбленности. Дело не в том, что лирика Гейне была откликом на непосредственную юношескую любовь, которую он испытывал к своей кузине Амалии или роковой романтической красавице Зефхен – о чем рассказано в его мемуарах. Важнее то, что Гейне отбрасывал устаревшие поэтические условности, говоря о своих чувствах без риторики и патетики, а временами позволял себе даже иронизировать над пылкостью своей страсти. Простота, естественность, импровизационность его поэзии покорили тогдашнего читателя. Гейне, несомненно, способствовал «упрощению» лирики, с космических высот и неоглядных далей он перенес поэзию в бюргерскую гостиную, но от этого она не перестала быть искренней и жизненно важной. Без любви нет счастья, без счастья невозможна жизнь – вот кредо лирического героя «Книги песен» Гейне. Его максимализм волновал, вызывал сострадание и наводил на мысль о том, что не только отвергнутая любовь создавала непреодолимый разлад лирического героя с окружающим миром. Лирические стихи Гейне насыщены приметами повседневности, романтическое чувство проявляется на фоне реальности. Автор «Книги песен» в стихи вводит подробности, которые усиливают достоверность происходящего, заставляют поверить в истинность и искренность чувств.

Особого внимания заслуживает ироническая интонация Гейне, постоянно прорывающаяся сквозь лирическую взволнованность. Герой «Книги песен», сколь ни был счастлив, всегда помнит, что это только миг, а не вечное блаженство. Как бы он ни был разочарован и низвергнут, он находит в себе силы, чтобы улыбнуться, жить дальше и любить вновь. Благодаря иронии Гейне несколько отделяется и отдалается от своего лирического героя, автор всегда мудрее того, о ком он пишет, даже если этот герой – он сам.

Названием «Книга песен» Гейне обозначил жанр и традицию своей лирики. Поэт в первой своей поэтической книге следовал традициям немецкого фольклора. Он взял отдельные темы и мотивы из устного народного творчества, форма его многих стихотворений близка песне. Подобно немецкой песне стихи Гейне представляют собой зачастую лирический монолог, а явления природы и чувства героя образуют параллель:

В чудеснейшем месяце мае
Все почки раскрылись вновь,
И тут в молодом моем сердце
Впервые проснулась любовь.
(Пер. П. Вейнберга)

Жанровое определение «песня» обозначает свободу поэтической формы, и автор этим охотно пользуется. Вместе с тем в «Книгу песен» включено немало стихотворений, написанных в строгих канонических жанрах сонета, баллады, ромansa.

Это объясняется тем, что молодой Гейне стремился испытать свои способности в различных жанрах, соответствующим изменчивости настроения лирического героя.

«Книга песен» состоит из четырех разделов. Открывают «Книгу песен» «Юношеские страдания». Это самый романтический ее раздел.

«Юношеские страдания» вызваны к жизни муками неразделенной любви. Лирического героя они повергают в отчаяние, сон и явь, жизнь и смерть смещаются в его сознании. Двойник поэта воспринимает свою трагедию как единственную в мире. Его страданиям сопутствуют порой явно театральные мизансцены, когда буйство чувств он охлаждает на кладбище.

Однако уже в «Юношеских страданиях» Гейне в ромansaх «Дон Рамиро», «Два брата», «Бедный Петер» и ряде других, разрабатывая тему несчастной любви и воплощая ее в поэтических гиперболах, подводит лирического героя к мысли, что все это уже издавна заставляло страдать влюбленных. Ощущение, что герой переживает «старую, но вечную историю», пронизывает и второй раздел «Книги песен» – «Лирическое интермеццо». Уныние сменяется светлой печалью. К этому циклу относится стихотворение о сосне и пальме, широко известное русскому читателю по переводу М.Ю. Лермонтова.

В лермонтовском переводе исчезла любовная устремленность, выраженная благодаря тому, что в немецком языке «сосна» – мужского рода, а «пальма» – женского. Однако в переводе Лермонтова романтический контраст приобрел более широкое звучание: образы разъединенных далями пространств сосны и пальмы символизируют трагическую разобщенность и одиночество людей. Сосна и пальма олицетворяют вместе с тем далекие друг другу культуры, в стихотворении Гейне отразился интерес европейцев в романтическую эпоху к Востоку. Неслучайно и Лермонтов выбрал для перевода это стихотворение, уезжая из северной столицы на Кавказ.

В третьем разделе, названном «Возвращение на родину», любовные переживания юности предстают с временной дистанции, минувшее волнует, но заставляет скорее осмыслить его, нежели пережить вновь. Гейне использует традиционный мотив путешествия: разочарованный лирический герой покинул родные места и теперь смотрит на привычное просветленным взглядом. Юношеские страдания ему дороги как воспоминания.

В цикл «Возвращение на родину» входит самое знаменитое лирическое стихотворение Гейне, посвященное сказочной рейнской красавице Лорелее. Его, наряду с другими двенадцатью стихотворениями этого цикла, перевел в 1909 г. А.А. Блок:

Не знаю, что значит такое,
 Что скорбью я смущен;
 Давно не дает покою
 Мне сказка старых времен.

Поэтический сюжет о красавице, которая завораживает всех, кто плывет по Рейну близ скалы Лор Лей, возник в балладе Клеменса Брентано. Но именно Гейне придал ему настолько широкую известность, что его стихотворение стало народной песней.

В отличие от романтиков Гейне трактует образ Лорелеи не как таинственную реальность, а как прелестный вымысел. В первых двух циклах «Книги песен» возлюбленная изображалась коварной и жестокосердной. В третьем цикле, начиная с этого стихотворения, восприятие страсти меняется. Лорелея воплощает губительную силу любви, которой она наделена вопреки своей воле. Не возлюбленная виновата в сердечной боли, а сама любовь – чувство сложное, непостижимое, загадочное. В этом поэт приближается к прозе критических реалистов, воссоздавших в романе диалектику чувств.

Психологический анализ душевного состояния лирического героя «Возвращения на родину» усложняется. Поэт постигает двойственность, противоречивость чувства. Недавно пережитая трагедия оказывает благодатное, умиротворяющее воздействие. А то, что еще вчера представлялось театральной игрой, обретает подлинность и глубину:

Довольно! Пора мне забыть этот вздор!
 Пора мне вернуться к рассудку!
 Довольно с тобой, как искусный актер,
 Я драму разыгрывал в шутку!

Интересно происхождение русского перевода этого стихотворения. В конце романа И.А. Гончарова «Обрыв» его главный герой Райский задумал написать роман обо всем пережитом. В качестве эпиграфа к роману «Вера» он берет стихотворение Гейне в подлиннике, а затем в переводе. По просьбе Гончарова это стихотворение перевел на русский язык А.К. Толстой. Как перевод Райского оно было включено в текст «Обрыва».

В «Книге песен» переживания лирического героя всегда подвергаются авторскому осмыслению. Это свойство лирической поэзии Гейне было отмечено в 1858 г. Н.А. Добролюбовым на страницах журнала «Современник»: «Мысль является у него чувством и чувство переходит в душу так неуловимо, что посредством холодного анализа нет возможности передать это соединение».

Постепенно от цикла к циклу аналитическое начало поэзии Гейне усиливается, становясь доминирующим в последнем разделе «Книги песен» – «Северном море». Поэт использовал в нем для передачи своих умонастроений форму верлибра. Нерифмованный стих со свободным ритмом как нельзя более подходит для подведения первых жизненных итогов лирического героя, пережившего разочарования, потери и стремящегося отныне обрести новый смысл существования в единстве с природой. Жить одной жизнью с природой, ощутить себя малой. Но необходимой частицей вселенной – к этому стремится лирический герой Гейне. Ему кажется теперь бессмысленным пустое существование, он избавился от романтических грез и видений:

Надежда и любовь – все, все погибло!
И сам я, бледный обнаженный труп,
Изверженный сердитым морем,
Лежу на берегу,
На диком, голом берегу!

Символично уже название этого стихотворения – «Кораблекрушение». Его, как и ряд других стихотворений немецкого поэта, перевел Ф.И. Тютчев, который дружески общался с Гейне в Мюнхене в 1828 г., т.е. вскоре после выхода в свет «Книги песен».

Тютчева привлекли поэзия Гейне и сам поэт как незаурядная личность. Он первым представил немецкого лирика русской публике.

Одно из последних стихотворений цикла «Северное море» названо Гейне «Вопросы». Поэт насмехается над мучительными вопросами бытия, которые задает морю романтически настроенный юноша.

Они кажутся автору бессмысленными, тайну жизни открывает для себя каждый сам. Символом вечно изменчивой и вместе с тем постоянной жизни у Гейне выступает Северное море, на берегу которого он стремится обрести покой.

«Книга песен» имела огромный успех у читателя. Только при жизни автора она выходила двенадцать раз. Само название первого большого поэтического сборника оказалось пророческим, многие стихи из него стали песнями и романсами. На стихи из «Книги песен» создавали музыку Ф. Шуман, Ф. Шуберт, И. Брамс, Р. Штраус, Г. Вольф, а также русские композиторы: П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин и др.

Осенью 1824 г. Гейне совершил пешеходное путешествие по Гарцу. Впечатление от него вылилось в путевой очерк. Предприняв поездки по городам Германии, побывав в Англии и Италии, Гейне продолжил свой путевой эпос. Так постепенно складывалась прозаическая книга «Путевые картины», завершенная окончательно в 1830 г.

В отличие от своих предшественников, обращавшихся к жанру путевого очерка, Гейне сравнительно мало внимания уделяет местному колориту и историческим достопримечательностям. Дорожные впечатления дают ему стимул для размышлений на исторические и литературные темы. Гейне мастерски передает внутреннее движение через внешнее.

В «Путевых картинах» автор знакомится с жизненным укладом стран, находившихся в ту пору на разных стадиях общественного развития. Сопоставив буржуазные законы британской столицы с патриархальными обычаями германских затерянных в горах селений или старинными нравами итальянских городов, Гейне делает зримым исторический прогресс, замечая при этом не только технические усовершенствования, но и нравственные потери.

Путешествуя, Гейне предается детским и отроческим воспоминаниям, размышляет о судьбе Наполеона и отражении ее в литературе, его волнуют творения Шекспира, Гёте и Байрона, он создает живописные пейзажные зарисовки. Побывав на рудниках в Гарце, Гейне с сожалением пишет о застывшем жизненном укладе рудокопов и их семейств, о тяжком труде горняков и об их социальной приращенности.

Гейне-прозаик нашел доверительную форму повествования, он делает читателя своим собеседником, стремится превратить его в единомышленника. Автор легко переходит от одной темы к другой, не

стремясь подробно аргументировать свои выводы, а лишь давая ход читательской мысли.

Его проза ассоциативна. Вершины Брокена заставляют его вспомнить легенду о докторе Фаусте, а солнечные площади Вероны вызывают образы прославленных шекспировских влюбленных.

В «Путевых картинах» развернулся во всем блеске юмористический талант автора. Вот как, например, аттестует он знаменитый университетский город: «Город Геттинген, прославленный своими колбасами и университетом, принадлежит королю Ганноверскому, в нем имеются девятьсот девяносто девять домашних очагов, разнообразные церкви, один родильный дом, одна обсерватория, один карцер, одна библиотека и один винный погребок, где отличное пиво... Сам город красив, но он лучше всего, если станешь к нему спиной».

Пародируя путеводители, Гейне перечисляет достопримечательности, выдвигая на первый план самое несущественное, а об университете, его профессорах-схоластах и незадачливых студентах судит как бы между прочим и весьма уничижительно.

Насыщая описание мнимой статистикой, он создает иллюзию объективности своего отношения к светочу философского познания, а произнеся пространственное похвальное слово, остроумный автор не забывает в конце добавить к панегирику отрицание.

Отдыхая летом 1830 г. на острове Гельголанд в Северном море, Гейне узнал об Июльской революции во Франции. Вспоминая об этом счастливом известии, поэт писал: «Исчезла моя жажда покоя. Теперь я снова знаю, чего хочу, что должен, что обязан делать... Я весь радость и песнь, я весь миг и пламя!» 14 мая Генрих Гейне приезжает в Париж. Отныне и навсегда Франция становится его второй родиной.

Во Франции Гейне интересуется идеями утопического социализма, сближается с последователями Сен-Симона, посещает их собрания. Немецкий поэт дружески общается с крупнейшими французскими писателями: Оноре де Бальзаком, Александром Дюма, Жорж Санд, Теофилом Готье, Жераром де Нервалем. Он посещает концерты Ференца Листа и Гектора Берлиоза. На выставках восхищается полотнами Эжена Делакруа.

Начиная с 30-х годов Гейне выступает посредником между французской и немецкой культурой. В Германии в различных изданиях он помещает статьи обо всем значительном, что происходит в политической и художественной жизни Франции. Во французских издани-

ях он публикует работы, посвященные немецкой литературе и фило-софии: «Романтическая школа» (1833) и «К истории религии и фило-софии в Германии» (1834).

Мышление Гейне поражает своей конкретностью, в восприятии писателя любая идея выступает персонифицированно, он спорил все-гда не с самими идеями, а с носителями этих идей. В его прозаичес-ком и поэтическом творчестве важную роль играет перифраза цита-ты, пародия, шаржированный портрет идейного противника, диалог с оппонентом.

Формулируя свой символ веры, Гейне действует от противного. Он опровергает инакомыслие и тем самым выражает свое кредо, за-являет о своей идейной позиции. Именно об этом свидетельствуют два его произведения начала 40-х годов: «Людвиг Берне» (1840) и «Атта Троль» (1843).

Эти произведения явились итогом десятилетнего периода жизни вне Германии. В них Гейне высказался по кардинальным проблемам времени, заявил о своем несогласии с теми, кто отводил искусству роль иллюстратора утилитарных истин. Гейне должен был заявить о своей позиции в литературной борьбе, которая в ту пору была неот-делима от борьбы общественной.

Книга о Берне – это искренняя исповедь поэта, выстраданная и тщательно продуманная. В ней сформулирована концепция челове-ческой личности и развития общества. Гейне выступает против дог-матизма и аскетизма. Его идеал – свободный жизнерадостный чело-век, и в этом поэт видит смысл поступи истории.

Поэма «Атта Троль» была задумана автором также острополеми-ческой. Гейне демонстрирует исключительно эстетические цели сво-его сочинения: в пику сторонникам тенденциозной литературы про-возглашает эстетическую самоценность своего творения:

Летней ночи сон! Бесцельна
Песнь моя и фантастична,
Как любовь, как жизнь, бесцельна,
Как творенье и творец!
Лишь собою вдохновенный,
То несется, то летает
В царство вымыслов чудесных
Мой возлюбленный Пегас.

(Пер. Н. Гумилева)

Гейне словно чурается серьезных тем, он предпочитает рассказывать забавные небылицы о приключениях косолапого медведя Атта Тролля, пляшущего на рыночной площади вместе со своей мохнатой супругой Муммой на потеху прелестным испанкам и их галантным кавалерам. Что это, сказка или басня? Животный эпос или назидательная аллегория? Ни то ни другое и все вместе понемножку, вперемешку. Это свободный полет фантазии поэта, не скованный ни жанровыми рамками, ни привычными нормами, ни откровенной тенденцией.

Гейне выступает против уравниательства, которое столь импонировало Берне и его последователям и опасность которого убедительно раскрыл потом Карл Маркс.

Почти дословно цитируя Прудона, Атта Тролля пускается в рассуждения о недопустимости права личной собственности:

Собственность! Права владенья!
Воровство они и ложь!
Так сплести обман и глупость
Человек лишь мог презренный.

Собственности не творила
Бескарманная природа:
Без карманов в наших шубах
Мы являемся на свет.

(Пер. Н. Гумилева)

Медвежьи наивные рассуждения обнаруживают утопический антинаучный характер прудонизма, «нищету философии» мелкобуржуазного социализма.

Продолжая гневаться на тех, кто прикрывает свое тело чужой шерстью, Атта Тролля додумался до спасительного выхода. Необходимо животным объединиться против человека! Пусть все представители четвероногого царства побратаются:

Основным законом будет
Равенство всех божьих тварей
Без различия их веры,
Или запаха, иль шкуры.

(Пер. Н. Гумилева)

Гейне вовсе не спорит с идеями медведя Атта Тролля, он только наглядно воплощает умозрительные представления в живые образ-

ные картины и показывает тем самым абсурдность и уж, во всяком случае, несовременность такого рода рассуждений. Мыслитель из берлоги предлагает учредить всеобщее равенство. Прекрасная идея, но и ее Атта истолковывает на свой, медвежий лад:

Слава равенству! Осел
Будет главным в государстве,
И на мельницу рысцою
Будет лев таскать мешки.

(Пер. Н. Гумилева)

Идея всеобщего равенства, по сути, у такого рода уравниателей обобщается всеобщим унижением, потому что они готовы заставить действовать всех наперекор логике и природе. И еще один любопытный момент есть в рассуждениях этого единомышленника Берне. Он берет на себя право даровать это равенство, он присваивает тем самым возможность распоряжаться, жаловать и угрожать. Он, еще не преподнеся животному сообществу равных прав, уже присваивает себе – пока только мысленно – верховное право быть над другими, повелевать их судьбами, быть «равнее» других, а проще говоря право стать тираном.

Гейне высмеял национализм, показал опасность насильственного уравниательства, обнаружил в левых радикалах претензии на диктаторство, которые заметно просматривались в идеологических построениях Берне и его последователей, а затем должны были реализоваться и в политической системе.

В 1844 г. после значительного перерыва Гейне опубликовал новый поэтический сборник «Современные стихотворения». Он создавал политические произведения, не имевшие примеров в прошлом. Главное же новаторство Гейне заключалось в том, что он ополчился на карликовых феодальных властителей не с общечеловеческой позиции, а самолично, один против всех коронованных ничтожеств, вооруженный метким словом и едкой иронией.

Гейне сочувствовал общей направленности тенденциозной поэзии, ему-близко стремление пробудить обывателя от спячки, от вековой закоснелости. Но он одновременно и пародировал поэзию, озабоченную лишь тем, как бы в строку вместить побольше патетических восклицаний:

Пой, труби, греми тревожно,
Гнев к тирану пей до дна
И в стихах держись при этом
Общих мест – насколько можно!
(Пер. Вс. Рождественского)

Гейне в этом стихотворении, подчеркнуто названном «Тенденция», обращаясь к Гервегу и его единомышленникам, нагромождает целую вереницу восклицаний, их изобилие создает впечатление холостых выстрелов. В последней строке ироническая рекомендация держаться общих мест отражала недостатки этой поэзии: в тенденциозных стихах было немало и абстрактной восторженности, ходульных образов.

Сила Гейне-поэта в конкретности его политического видения. Общая картина складывается из реальных деталей, четко и зримо обрисованных примет и понятий.

В стихотворении «Доктрина» в качестве лирического героя поэта выступает бравый барабанщик, который бьет зарю и будит от сна людей. Он воплощает необходимость действия, которое должно прийти на смену пассивному философствованию:

Бей в барабан, и не бойся беды,
И маркитантку целуй вольней!
Вот тебе смысл глубочайших книг,
Вот тебе суть науки всей.
(Пер. Ю. Тынянова)

Политическая направленность творчества Гейне особенно ярко проявилась в поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844). Осенью 1843 г. поэт совершил поездку в Германию. Встреча с родиной после столь долгого перерыва оказала на него сильное воздействие. Впечатления от поездки дали творческий импульс к написанию поэмы. По возвращении из Германии в декабре 1844 г. произошла встреча Генриха Гейне с Карлом Марксом. У поэта установились тесные дружеские отношения с молодым политическим мыслителем. У них обнаружилось немало совпадающих точек зрения на роль философии в развитии общества, близким было отношение к религии, сходными были оценки ряда событий в истории Германии. Постоянные беседы с Марксом в этот период несомненно отразились на содержании поэмы «Германия. Зимняя сказка». По просьбе Гейне Маркс опубликовал боль-

шой фрагмент из политической поэмы в газете «Вперед», которую он в то время редактировал.

Образ родины Гейне рисовал в четких временных и пространственных измерениях. Пространство поэмы – это территория Германии, пересекаемая поэтом, каждая новая глава – обычно новое место, одновременно реальное и условное.

Время дано Гейне в трех измерениях, постоянно сменяющих одно другое. В центре авторского внимания – время настоящее, как он сам подчеркивал «современность». Но на равных выступают рядом недавнее прошлое – наполеоновская эпоха – и старина, уже оформившаяся в мифы и легенды.

Гейне едет из новой Франции в старую Германию. Две страны постоянно соотносятся между собой, иногда контраст определяет самое построение глав. Наконец, столкновение противоположных чувств характерно для самоощущения поэта. «Германия» не только сатирическая поэма, но и лирическая, запечатлевшая радость, гнев, боль автора, его «странную» любовь к отчизне.

Первая глава – своего рода пролог поэмы, который обнажает противоборство авторских чувств, порожденных встречей с родиной:

И только к границе я стал подъезжать,
Почувствовал я: встрепенулось
Что-то в груди, а на глаза
Даже слеза навернулась.

(Пер. Ю. Тынянова)

И сейчас же – впечатление иного порядка, вызывающее протест. Поэт слышит девочку-арфистку, поющую с истинным чувством и страшной фальшью старую песню смирения и терпения:

И пела она о юдоли земной,
О радостях преходящих,
О мире ином, где тает душа
В блаженствах настоящих.

(Пер. Ю. Тынянова)

Песня маленькой арфистки становится идейной завязкой всего произведения. В сердце поэта из боли и гнева рождается новая, лучшая песня, в которой будущее нарисовано конкретно, с юмором, чуть заземленно:

Хотим мы счастливыми быть на земле,
Довольно в бедности жили;
Пусть не глотает лентяйская пасть,
Что руки трудом добыли.

Достаточно хлеба растет на земле,
Хватит на всех понемножку
И роз, и миртов, и красоты,
И сахарного горошка.

(Пер. Ю. Тынянова)

Последняя шутливая деталь снимает патетичность с новой песни, которая от этого не теряет своей подлинной серьезности, а становится камертоном всего последующего повествования.

В новой песне Гейне просматриваются идеи Сен-Симона, одного из великих утопистов позапрошлого века, имевшего большое влияние на поэта. Но столь же очевидно отражение в новой песне вековой сказочной народной мечты о счастье.

Настоящее, лишь намеченное в сцене с девочкой-арфисткой, постепенно разворачивается во всей своей неприглядности через сатирическое изображение Аахена, когда-то бывшего столицей империи Карла Великого, а ныне ставшего заурядным городишком. Германия предстает конгломератом маленьких государств с их жалкими королями и князьями. И Гейне находит яркий образ для воссоздания их жалкой претензии быть государями:

Ты очень ошибся, о Дантон,
И был наказан за промах!
Отечество можно унести
На подошвах, на подъемах.

Почти полкняжества Букенбург
К моим сапогам прилепилось,
По более вязким дорогам ходить
Мне в жизни не приходилось.

(Пер. Ю. Тынянова)

Поэт не видел родину 13 лет, но, кажется ему, в Германии немногое изменилось за эти годы, на всем лежит печать отживших средневековых законов, верований и обычаев.

Гейне выбирает те эпизоды из прошлого Германии, которым суждено было стать опорными точками в мирозерцании рядового нем-

ца. Таковы: история возведения Кёльнского собора, сражение в Тевтобургском лесу, завоевательные походы Фридриха Барбароссы, наконец, недавняя борьба с Францией за Рейн. Каждая из национальных святынь осмысляется по-гейновски иронично, парадоксально, полемически. Автор создает исторический образ Германии, отличный от канонических сочинений официальных историков и литераторов. Естественно, что открытая и скрытая оппозиционность становится главной приметой повествования.

Так, Кёльн и для Гейне – величественный город, но у него нет трепета перед громадой Кёльнского собора и он ничуть не сожалеет о том, что храм не достроен. Ведь сама немецкая история, начиная с Лютера, оспорила необходимость завершения этой «Бастилии духа», где церковные фанатики мечтали сгноить немецкий разум.

Центральные главы поэмы посвящены Фридриху Барбароссе. Гейне замахнулся на легендарного кайзера и во всеуслышание заявил, что от монарха никакого проку не было и не будет. Образ Барбароссы возникает в сне поэта. Этот веселящийся старичок хлопотливо сует дукаты своим спящим рыцарям в ржавых доспехах. Он благодушен, но впадает в ярость при рассказе о гильотинировании французского короля и королевы.

В сатирических финальных строфах поэмы, где поэт совместно с покровительницей города Гамбурга богиней Гармонией прогнозирует будущее, логика авторской мысли такова: Германию, признающую варварское прошлое нормой, а жалкий прогресс в настоящем – благом, может ждать в будущем только мерзость. Прошлое грозит отравить будущее. Очиститься от скверны прошлого страстно призывает поэт на протяжении всей «Зимней сказки».

Принципиально важно, что последняя глава рисует иное будущее, перекликающееся с новой песней:

И новое племя растет теперь,
 Без всяких грехов, лицемерья,
 Свободна их радость, свободен дух,
 К нему обращаюсь теперь я.

(Пер. Ю. Тынянова)

«Обращаюсь теперь я...» Авторское «я» прямо заявляет о себе. Это органично для «Зимней сказки», но уже как лирической, исповедальной поэмы с героем-поэтом. Кроме портретов родины, постепенно вырисовывается в поэме и портрет поэта. С ним входит своя тема –

тема искусства и человека-творца. Гейне рисует поэта как личность глубоко эмоциональную, ранимую, но не желающую обнаружить свои чувства перед людьми.

Нарочитая легкомысленность – лишь внешняя манера поведения поэта, подлинного борца, принципиального и смелого, умного и самокритичного. Поэт в аллегорической форме признается, что иной раз ему приходилось идти на компромиссы, что он порой во время ненастья укрывался овечьей шкурой, но по своей природе он волк, и сердце, и зубы у него волчьи. Гейне позаимствовал этот образ из древнегерманской мифологии. Волк в системе символов Гейне по контрасту с рабами-овцами означает те мятежные силы, которые сметут и уничтожат несправедливый мир. Очевидно, для Гейне грядущие силы истории представлялись туманно и, несомненно, в жестоком ореоле. Тем не менее он считал необходимым заявить о своей приверженности к волчьей стае, а не к овечьему стаду.

Более отчетливо революционные силы Германии представлены поэтом в стихотворении «Силезские ткачи» (1844). Восстание ткачей, произошедшее летом 1844 г., всколыхнуло всю Германию. Это событие нашло свое отражение в творчестве таких поэтов, как Г. Верерт, Ф. Фрейлиграт и др. Авторы этих произведений стремились вызвать сочувствие к ткачам, поднявшим голодный бунт.

Как смелый мыслитель подошел к изображению этого события Гейне. В его стихотворении ткачи представлены могущественной, грозной силой. Изображению их трудового процесса поэт придал смысл метафорический. Рабочие, сидящие за ткацкими станками, держат в своих руках нить будущего. Гейне, как никто из поэтов его времени, сумел впечатляющими поэтическими средствами выразить мысль, что именно человек труда является движущей силой истории.

Последнее десятилетие жизни он провел, по его собственным словам, в «матрачной могиле». Болезнь прогрессировала, паралич сопровождался мучительными болями. Но и в этих условиях Гейне продолжал создавать стихи. Узнав о поражении революции 1848 г., поэт написал ряд сатирических произведений, в который издевался над присмирившим немецким обывателем.

Даже будучи тяжелобольным, Гейне не утрачивал душевную бодрость и чувство юмора. В одном из последних своих стихотворений он обращался к господину богу дерзко и непочтительно:

Прости, но твоя нелогичность, господь,
 Приводит в изумленье.
 Ты создал поэта-весельчака
 И портишь ему настроенье!

(Пер. В. Левика)

Похоронен Генрих Гейне в Париже на Монмартрском кладбище.

И.С. Тургенев назвал Генриха Гейне «самым популярным чужеземным поэтом». Действительно, известность в России произведений немецкого поэта была в XIX в. огромна. Открытый русскому читателю Ф.И. Тютчевым, он стал популярен благодаря переводам М.Ю. Лермонтова, А.А. Григорьева, А.Н. Плещеева, А.К. Толстого, А.А. Фета, М.Л. Михайлова, чей вклад в русскую дореволюционную «гейнеану» был самым значительным. М.Л. Михайлов создал первый биографический очерк о Гейне, перевел более ста его стихотворений. Перевод Михайлова баллады Гейне «Гренадеры» стал явлением нашей отечественной поэзии.

А.Н. Майков, один из самых восторженных ценителей Гейне, предварил свои переводы из немецкого поэта таким стихотворным прологом:

Давно его мелькает тень
 В садах поэзии родимой,
 Как в роще трепетный олень,
 Врагом невидимым гонимый.
 И скачем мы за ним толпой,
 Коней ретивых утомляя,
 Звеня уздечкою стальной
 И криком воздух оглашая.
 Олень бежит по ребрам гор
 И с гор кидается стрелою
 В туманы дремлющих озер,
 Осеребренные луною...
 И мы стоим у берегов...
 В туманах – замки, песен звуки,
 И благовония цветов,
 И хохот, полный адской муки...

Гейне очень широко читался русской публикой в 60-е годы позапрошлого века. Это нашло отражение в произведениях Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Писемского. Упоминания произведений Гейне не раз встречаются на страницах тургеневской прозы. В «Отцах и детях» Катя, увидев, что Аркадий читает Гейне, тут же реагирует:

– Я не люблю Гейне, – заговорила Катя, указывая глазами на книгу, которую Аркадий держал в руках, – ни когда он смеется, ни когда он плачет: я его люблю, когда он задумчив и грустит.

– А мне нравится, когда он смеется, – заметил Аркадий.

– Это в вас еще старые следы вашего сатирического направления...

Катю нетрудно понять. Аркадий увлечен Катей, и она полагает, что у него самые серьезные намерения. Ей вовсе не хочется, чтобы он, подобно насмешнику Гейне, все свел к шутке. Нет, Кате, конечно, может импонировать только грустный, задумчивый поэт, глубоко переживающий любовные юношеские страдания. Так всего несколько реплик о Гейне проясняют психологию, оттеняют отношения двух влюбленных.

Однако при чрезвычайном интересе к лирике Гейне его поэмы не сразу нашли талантливых переводчиков. Препятствовала их изданию и цензура. Перевод поэмы «Атта Троль» в 1858 г. напечатал в журнале «Русское слово» Д.И. Писарев, в 1880 г. в журнале «Живописное обозрение» – М.Н. Шелгунов. Отрывок из поэмы «Германия. Зимняя сказка» опубликован в 1859 г. в журнале «Полярная звезда», издаваемом в Лондоне А.И. Герценом и Н.П. Огаревым, которые очень высоко ценили творчество Гейне. Появившиеся в 60-е гг. переводы «Зимней сказки» были в большинстве неудачны. Лучшим был признан перевод В.М. Михайлова, который под псевдонимом «Заезжий» смог опубликовать его только за границей.

В 30-е гг. прошлого столетия, когда фашисты бросали в костер книги Гейне, в нашей стране его произведения широко издавались. Поэма «Германия. Зимняя сказка» почти одновременно была опубликована в переводах Ю. Тынянова, Ю. Рубановича, Л. Пеньковского и В. Левика.

Переводы произведений Гейне или использование отдельных его мотивов встречаются у многих выдающихся русских поэтов XX в.: А. Блока, В. Маяковского, В. Брюсова, С. Черного, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой, М. Светлова.

Карл Май (Karl May, 1842–1912)

На исходе девятнадцатого столетия в Германии, как и в других странах, получает распространение так называемая массовая, или тривиальная, литература. Рассчитанные на невзыскательный вкус широко

тиражируемые книжки представляли чаще всего адаптацию произведений романтиков, из которых исключалось философское содержание, а акцент делался на авантюрной занимательности. Экзотика и морализаторство превращали творения эпигонов романтизма в бестселлеры, которыми зачитывались не только подростки, но и взрослые, мечтавшие о диковинных приключениях.

Родоначалником немецкой тривиальной литературы стал Карл Май, автор многочисленных романов о приключениях белокурого германца на Диком Западе в Америке и на Востоке.

Биография Карла Мая уже сама по себе достаточно курьезна.

Жизнь Карла Мая не похожа на обычный творческий путь добропорядочного классика. Сын бедного ткача, он благодаря способностям и упорству сумел стать учителем. Однако педагогическую деятельность пришлось прервать, он попал в тюрьму. В автобиографической книге «Моя жизнь и карьера» (1910) он предстает этаким бароном Мюнхгаузеном: в жизнеописании столько выдумок и хвастовства, что отыскать в тексте крупинцы правды почти невозможно.

В молодости он грабил и жульничал, за что отсидел в общей сложности семь лет. Он похищал часы, церковные свечи, курительные трубки, бильярдные шары, лошадей, но предпочитал красть деньги. Выйдя из тюрьмы, он не утихомирился, а продолжал те же занятия и снова угодил за решетку. Но в тюрьме зря времени не тратил. Будучи хорошим музыкантом, он возглавил церковный хор, а кроме того перечитал всю обширную тюремную библиотеку и даже попробовал писать сам. Выйдя на свободу, он основал журнал «Семейное богатство», в котором печатал свои авантюрные новеллы и романы. Став писателем, он не потерял вкуса к авантюрам и махинациям. Недоброжелатели упрекали его в невежестве. Опровергая злопыхателей, он демонстрировал диплом доктора наук, который приобрел на свои баснословные гонорары.

Его герой Мартин Бауман, странствуя вдоль берегов Нила или Миссисипи и общаясь с аборигенами тех мест, легко находит с ними общий язык. Но на каком языке протекают дружеские беседы или ожесточенные перебранки?

Карл Май, он же Олдшэттерхенд, сообщал конфиденциально недоверчивым читателям, что свободно владеет арабским, английским, французским, итальянским, испанским, греческим, латинским, еврейским, румынским, говорит по-персидски, по-китайски, по-малайски, а также на многих наречиях и диалектах, в том числе всех индей-

ских племен, искони населявших Новый Свет. Словом, он был куда большим полиглотом, чем его тезка Карл Великий.

Карл Май был великим мистификатором, он уверял, что приобрел свои познания благодаря тому, что спал лишь через ночь: три ночи в неделю он бодрствовал над фолиантами древних рукописей и новейшими лексиконами.

Его мания величия доходила до того, что он всерьез уверял, что был распят на кресте. Его фантазию ничто не сдерживало, он врал и верил самому себе. Но самое поразительное в том, что читатели бредили его выдумками.

Персонажи его произведений всегда религиозны, они истово поклоняются Иисусу Христу или Аллаху, в зависимости от традиций нации и воспитания.

Между иноверцами порой происходят бурные дискуссии, каждый спорящий пытается оппонента обратить в свою веру, но оба сохраняют приверженность своей конфессии. Тут сказывается присущее Карлу Маю морализаторство, он всегда стремился внушить своим читателям, что необходимо хранить верность нравственным традициям предков: тот, кто изменяет религии отцов, всегда готов пойти на любое преступление.

Наряду с авантюрными романами Карл Май сочинял морально-религиозные новеллы, похожие скорее на проповеди, пытаясь привить своим читателям благочестие, послушание и трудолюбие. Сам Карл Май был глубоко верующим католиком. Этому способствовало маловероятное обстоятельство. Дело в том, что, когда ему исполнился год, он внезапно ослеп. Бабушка, занимавшаяся его воспитанием, научила ребенка молитвам – и чудо свершилось: в пятилетнем возрасте он прозрел.

Потом, уже став признанным автором приключенческих романов, он обращался к поэзии, посвящая стихотворения исключительно религиозной проблематике. Его сборник избранной лирики назван «Небесные мысли» и представляет собой молитвенные обращения со словами любви к Богу, мадонне и ангелам.

Карлом Маем всю жизнь двигала страсть к самоутверждению. Он добился неслыханного успеха, потому что уловил более чутко, чем другие его пишущие современники, что неискушенный читатель прежде всего жаждет переживаний. Не каждому суждено исколесить верхом на коротконогой берберской лошадке Тунис и Марокко. Не всякому довелось объезжать диких мустангов. Карл Май своим бой-

ким пером реализовал грезы, которые гнездились где-то в подсознании гимназистов и мастеровых.

Читатель полюбил романы «На дальнем Западе», «Сокровище серебряного озера», «Черный мустанг», «Верная Рука – друг индейцев» про Виннету и его бледнолицего брата Олдшэттерхенда, потому что автор не давил на него своим умственным превосходством и художественным даром, а был с ним запанибрата, абсолютно на равных. Карл Май совершил путешествие на Восток в 1900 году, а в Северной Америке он побывал в 1908 году. Но путешествия он предпринимал после того, как большая часть книг была уже написана и целью поездок, по-видимому, было проверить, все ли выглядит в Тунисе или Алабаме так, как у него описано, или в реальной пейзаж надо внести кой-какие изменения. Описания природы у Карла Мая по-своему выразительны. Вначале яркий пейзаж: ослепительное солнце или напротив проливной ливень – только природа никогда не бывает нейтральна. Земля, вздыбленная отвесными скалами, извергается вулканами и гейзерами, засасывает неосторожного путника в топи болот. Затем следуют крупным планом портреты героев, чаще всего двоих всадников, объединенных автором контрастно: тощий мрачноватый верзила и толстячок-бодрячок. Язык лаконичен, характерные приметы перечислены и подчеркнуты, как в полицейском досье. Но не проехав и пару миль, они обязательно наткнутся на следы преступников и злодеев. Начинаются погони, перестрелки, потасовки, охота за скальпами и золотом, изощренные злодейские казни и козни и, наконец, финальная милость победителей.

Все это заимствовано из «Зверобоя» Купера или «Всадника без головы» Майн Рида и других произведений американских романтиков. Но известные сюжеты усложнены, а мотивы поступков упрощены, действие убыстрено, столкновения благородных охотников с таинственными преступниками на грани возможного. Карл Май потакал своему читателю, с готовностью помогал ему пережить эмоциональную встряску.

Однако Карл Май не так прост и примитивен, запрограммировав свой успех, он первым показал, как изготавливаются шедевры тривиальной литературы.

На лихом скакуне он и впрямь ни разу не пересек прерии и саванны. Но он неспешно путешествовал по картам и атласам, выбирая для своих двойников маршруты опасные и увлекательные. Он фиксировал в тексте названия гор и водопадов, крепостей и монастырей,

которые звучали выразительно, экзотично, маняще. Он очень заболел о том, чтобы создать некое подобие местного колорита и для того рисовал пустыни и скалы, прибегая ко всевозможным устрашающим гиперболам. Он, конечно, не умел изъясняться на наречии команчей или апачей. Но он всюду в немецкий текст вставлял расхожие индейские слова: томагавк, мокасины, вигвам. Если же он приглашал читателей разделить с ним опасности скитаний по африканским пустыням, тут же на каждом шагу встречались бедуины и дервиши, паши и визири. Читатель верил ему, потому что встречал в его романах всегда что-то полупознакомое.

Споры вызывал чаще всего герой Карла Мая. Главный из бесчисленных персонажей – это Кара Бен Немси, – как нарекли его арабы, или же Верная Рука, – как прозвали его друзья-индейцы. Немец, давно покинувший Саксонию, он путешествует без каких-либо утилитарных целей. Искусно владеет всеми видами оружия. Его винтовка и винчестер – лучшие на Диком Западе. Бьет без промаха в нужный момент. Однако его лучшее оружие – физическая сила, ловкость и смекалка. Он сильнее и умнее своих врагов. Карл Май выдумал не просто идеального героя, но в новое время он, пожалуй, первым создал культ атлетизма, всегда привлекательный для молодежи. городской подросток, задыхаясь от восторга, читал о похождениях среди бескрайней природы, нетронутой губительной цивилизацией. Как и подобает физически сильному человеку, Олдшэттерхенд нравственно безупречен. Он заступник обиженных, он карает преступников.

Романы Карла Мая – это новейший эпос больших дорог, а на дорогах и тропинках всегда попадают следы преступников. Верная Рука – зоркий следопыт, и всякий раз наткнувшись на улики, оставленные негодями, он начинает их преследовать не ради мести, а во имя справедливости. Тот, кто похитил красавицу или драгоценности, тот, кто угрожает путникам, кто держит в осаде мирных жителей, кто коллекционирует скальпы, обязательно получит по заслугам.

След – ключ к тайне, интрига заверчена, действие направлено – по криминальному руслу. Герою Карла Мая достаточно мельчайшей детали, и он найдет виновного в гнусном преступлении. Один из восточных деспотов держит в плену невесту скромного благородного юноши. Как найти ее? Кара Бен Немси получает от жениха ее словесный портрет: «Она прекрасна, как роза». По этой примете он быстро ее отыскивает и вырывает.

Критики, которые иногда обращали свой строгий взгляд в сторону Карла Мая, чрезвычайно подозрительно относились к его главному герою. В Олдшэттерхенде им мерещился ницшеанец, сверхчеловек, белокурая бестия. Это несправедливо. Олдшэттерхенд, действительно, предстает исключительно сильной личностью. Но выходя из Германии у Карла Мая вовсе не жаждет подавлять чью-либо свободу, он лишен высокомерия и агрессивности. Когда какое-нибудь индейское племя берет в руки «томагавк войны», он тут же стремится погасить распрю.

Исколесив всю Америку, узнав нравы и обычаи ее коренного населения, Олдшэттерхенд становится другом разных индейских племен и употребляет весь свой авторитет на то, чтобы все жители континента жили в мире и согласии. Сам Карл Май неоднократно подчеркивал, что по своим убеждениям он миролюбив. Пропаганде пацифистских идей он посвятил одну из последних своих книг, которую он назвал «Мир на земле» (1904).

Карл Май в последних своих книгах говорит о том, что повсюду о подвигах героя рассказывают легенды. Он попытался сочинить некий аналог фольклору. Образ Олдшэттерхенда постепенно обретает черты эпические, при всей наивности повествования, ему посвященного. Как герой самодеятельного эпоса он естественно сосредотачивает в себе все мыслимые достоинства. Его миссия в романах сводится к тому, чтобы соединять разлученных: влюбленных, братьев, друзей, детей и родителей, просто сородичей и даже однофамильцев. Олдшэттерхенд помогает им обрести друг друга с трогательным бескорыстием. Упреки писателю за создание культа сильной личности совсем несправедливы.

Коллеги-писатели с Карлом Маем практически не общались, он был заживо изъят из текущей литературы. Исключение составляла дружба с Бертой фон Зуттнер (1843–1914). Известная австрийская писательница, автор знаменитого романа «Долой оружие» (1900), она накануне Первой мировой войны возглавила пацифистское движение в международном масштабе. Общность убеждений сблизила ее с Карлом Маем. Она оставила любопытное свидетельство о том, как умирал писатель. Он не боялся смерти, много рассуждал о загробной жизни. Он говорил, что хочет начать все сызнова, что его главная книга еще не написана. «На смертном одре – рассказывала Берта фон Зуттнер, – в его душе пылали огонь и доброта. Последние слова его были: «Победа, великая победа, я вижу все розовокрасным». Борец против

войны Берта фон Зуттнер истолковала эту финальную фразу жизни Карла Мая как предвидение Первой мировой войны.

Карл Май оставил огромное наследие. Это его книги, это легенды его жизни, это огромная этнографическая коллекция, посвященная быту североамериканских индейцев.

Тривиальные романы Карла Мая в сознании немцев занимали довольно значительное место. Так или иначе он расширял духовное пространство нации. Читая его романы о приключениях своих соотечественников на Востоке и Западе, германский подросток исподволь приобщался к всемирной истории. Но простор большого мира, нарицательный Карлом Маем, оказался иллюзорным. К создателю Олдшэттерхенда и Виннету необходимо очень трезвое отношение, гипноз, которому он подвергал нацию, нуждался в корректировке реальностью.

В романе писателя-экспрессиониста Л. Франка «Разбойничья шайка» (1914) четырнадцатилетние мальчишки присваивают себе прозвища любимых героев Карла Мая из цикла американских романов. Они называют себя Олдшэттерхенд, Виннету, Соколиный Глаз, Красное Облако. Их ватагой верховодит атаман, которого все почтительно именуют Бледный Капитан. Под его водительством они устраивают всяческие озорные проделки в своем провинциальном городке, нанося на почтенных обывателей страх и ужас. Но впереди у разбойников маячит Америка, где они покажут, на что способны лихие тезки героев Карла Мая.

Леонгард Франк убедительно показал, сколь сильным было увлечение немецких читателей небылицами Карла Мая накануне Первой мировой войны.

Теодор Фонтане (Theodor Fontane, 1819–1898)

Теодор Фонтане – самый значительный немецкий прозаик конца XIX в. Его предки были гугенотами, они покинули Францию, найдя приют в Германии. Т. Фонтане сохранил французскую фамилию, но перенес ударение с последнего слога на средний. Писатель придерживался весьма консервативных взглядов. Его симпатии были отданы прусскому юнкерству. Представители новой германской буржуазии неизменно изображались им сатирически, зато представители низов вызывали сочувствие.

Он рано начал писать лирические стихи, подражая Г. Гейне и Г. Гервегу. Следуя семейной традиции, он стал учеником фармацевта, но при этом продолжал увлекаться поэзией, посещал разного рода литературные кружки. Будучи членом кружка «Туннель» сблизился с выдающимся немецким художником Адольфом Менцелем, который нарисовал его портрет на склоне лет, когда Т. Фонтане уже завоевал всеобщее признание.

Профессиональным писателем он стал в шестидесятилетнем возрасте. На протяжении многих лет он занимался журналистикой, писал путевые очерки о поездках в Англию, Францию и другие страны.

Последние годы жизни Т. Фонтане оказались очень плодотворными, им было написано около двух десятков романов и повестей.

Первый роман «Перед бурей» (1878) посвящен тому национальному подъему, который пережили страна и народ накануне наполеоновского вторжения. В роли главного героя выступает прусский офицер Людвиг фон дер Марвиц, который гордится своей родословной, вступает в оппозицию против короля, поднимает народ на борьбу с вторгнувшимися в их земли французами. Т. Фонтане игнорирует тот факт, что Франция в этот период опережала Пруссию в своем революционном развитии, для писателя прусский патриотизм превыше всего.

К событиям начала века Т. Фонтане обращается и в исторических повестях «Грете Минде» (1880), «Эллернклипп» (1881) и лучшей из них – «Шах фон Вутенов» (1882). Заглавный герой – снова потомственный прусский аристократ, гвардейский ротмистр, которого в полку метко окрестили «маленький человек в больших сапогах». Центральное событие повести – битва под Иеной, когда пруссакам был нанесен сокрушительный удар французами. Шах фон Вутенов в бою проявил трусость. Не выдержав позора за себя и страну, Шах фон Вутенов покончил жизнь самоубийством.

Последующие произведения «Грешница» (1882), «Сесиль» (1886), «Стина» (1888) составляют цикл так называемых «берлинских романов». Сюжетная коллизия в них, варьируясь, повторяется: молодая замужняя дама, влекомая страстью, совершает супружескую измену и тем самым бросает вызов светскому обществу. Симпатии автора на стороне героини. Грешница Мелани ван дер Страатен оставляет своего вульгарного богатого супруга-финансиста и пытается добиться независимого положения, что ей в известной мере удается.

В романе «Пути-перепутья» он изображает любовную связь гвардейского офицера Бото фон Ринекера и белошвейки Лены Нимпч.

Став любовницей барона, она не стала содержанкой, предпочитая честным трудом зарабатывать себе на жизнь. Т. Фонтане рисует любовную идиллию, двое молодых людей, несмотря на сословные препоны, искренне привязаны друг к другу, хотя каждый из них осознает, что их связь носит временный характер. Бото из разорившейся семьи, ему приходится жениться на невесте с богатым приданым. Приняв решение, он объявляет об этом Лене и оставляет ее навсегда. Она с достоинством встречает печальную весть.

Финал романа вызывал много недоумений. Невеста Бото оказалась идеальной женой, а через какое-то время нашелся жених для Лены, которая рассказала ему о своей прежней привязанности. Тот познакомился с Бото, узнав, с каким уважением он вспоминает Лену, связал с нею свою судьбу. Обе семьи счастливы, но вправе выразить свои сомнения автору: так ли уж глубоки чувства его героев?

Каких отрицательных персонажей ни выводил Т. Фонтане в своих сюжетах, он никогда не выступал как сатирик. Его цель – не обличение, а объяснение мотивов тех или иных поступков, сколь предосудительными они не казались. В романе «Госпожа Жени Трайбель, или Сердце сердцу весть подает» (1888) автор в заглавии соединяет имя героини с рефреном песенки, которую она всякий раз поет на домашних приемах. Бывшая лавочница Женни удачно вышла за коммерции советника Трайбеля. Их особняк – один из самых престижных в Берлине. Выбравшись из грязи в князи, она воображает себя воплощением ума, красоты и добродетели. Сам Т. Фонтане так объяснял: «Смысл сюжета – показать пустую, выпренную, лживую, высокомерную и жестокую сущность буржуа». Жени одновременно цинична и сентиментальна. Когда она с чувством восклицает: «Сердце сердцу весть подает!» – то сама себе верит, забывая, что стихи сочинил когда-то юный бедный поклонник, которого она отвергла. Ощущая вину, она готова женить сына на его дочери. Но собственнический инстинкт непобедим, в последний момент она перестроит матримониальные планы, сосватав сына и наследника с той, которая отнюдь ему не мила, но деньги снова решают всё. Жени не задумывается над тем, сколько человеческих судеб она покалечила. Автор не судит свою героиню Жени Трайбель, он только ставит диагноз.

На протяжении пяти лет Т. Фонтане работал над романом «Эффи Брист». В 1894 г. книга вышла в свет и была высоко оценена критикой. Т. Фонтане сделал в дневнике такую запись: «Первый настоящий успех, которого мне удалось добиться романом».

Последний роман стал его шедевром, Т. Фонтане в повествовании о трагической судьбе молодой женщины Эффи фон Брист аккумулировал ряд мотивов и тем из предыдущих произведений, использовал весь свой накопленный эстетический опыт. Некоторые сюжетные мотивы «Эффи Брист» уже встречались в романах и повестях Т. Фонтане.

Немолодой барон Геерт фон Инштеттен, в прошлом – офицер, в будущем – министр, женится на двадцатилетней Эффи Брист. Любит ли он ее? Прежде всего он озабочен воспитанием Эффи, пристально следя за тем, чтобы она не совершила какого-либо поступка, который бы уронил его авторитет в глазах светского общества. Инштеттен двадцать с лишним лет назад сватался к матери Эффи, но получил отказ. Нынешняя его женитьба на дочери бывшей возлюбленной – это прежде всего реванш.

Эффи чувствует холодность и подозрительность. Поначалу она увлечена им и своей новой ролью в жизни, хотя временами ей кажется, что в поместье обитает какой-то странный призрак, угрожающий ей. Они живут в первые годы после брака в маленьком городке на берегу Балтийского моря. Вся знать здесь знакома между собой. Эффи становится жертвой местного дон жуана Крампса. Об этом становится известно мужу спустя несколько лет в Берлине, куда он получил назначение. Инштеттен не испытывает ревности, не чувствует себя оскорбленным. Напротив, он удовлетворен: Эффи скомпрометировала себя, дав ему право мстить ей и ее семье. Он хладнокровно убивает на дуэли соперника, изгоняет Эффи, лишая ее права воспитывать дочь, обрекая жену на медленное умирание. Инштеттен – не роковой злодей, Т. Фонтане угадал и раскрыл своеобразный прусский характер, который стремится возвыситься за счет слабости других людей.

Герой Фонтане представляет собой типаж, перерастающий свое время.

Томас Манн в статье «Старик Фонтане» заметил: «Фонтане долго был велик в самоограничении, непревзойден в живописании бюргерства, долгое время, создавая романы, втайне был поэтом»³¹. Умению опозитивировать обыденную жизнь бюргерства учился у автора «Эффи Брист» создатель «Будденброков». Кстати, фамилия «Будденброк»

³¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т.9. С.440.

упомянута в «Эффи Брист» как принадлежность одного из второстепенных персонажей, а в судьбах героинь обоих писателей-реалистов ощущается сходство.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Новые явления в немецкой литературе 30–40-х гг.
2. Публицистика Л. Берне.
3. Деятельность «Молодой Германии».
4. Новаторство революционной поэзии Г. Гервега.
5. Тема революции 1848 г. в поэзии Ф. Фрейлиграта и Г. Веерта.
6. «Книга песен» Гейне. Своеобразие лирики Гейне и ее русские переводчики.
7. Почему Гейне назвал себя последним поэтом немецкого романтизма и его первым критиком?
8. Поэзия и проза Гейне в контексте общественно-литературного развития 30–40-х гг.
9. Поэма «Германия. Зимняя сказка». Образ Германии. Сатира Гейне.
10. Восприятие поэзии Гейне в России.
11. Что такое тривиальная литература? Приведите примеры современных тривиальных романов.
12. Охарактеризуйте психологическое мастерство Т. Фонтане.

АНТИФАШИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

В 1871 г. произошло объединение немецких земель. О возникновении единого немецкого государства было объявлено, когда еще продолжалась франко-прусская война. Создание Германской империи дало политическую основу для развития промышленности и сельского хозяйства. Этому способствовала победа во франко-прусской войне, полученная значительная контрибуция и присоединение Эльзас-Лотарингии, что не только отодвигало границу, но и давало дополнительные экономические ресурсы.

Возникшее новое государство представляло собой альянс феодальной знати – прусского юнкерства и крупной буржуазии. Пруссия занимала господствующее положение в империи. Формально вся власть была сосредоточена в руках прусского монарха, а настоящим правителем Германии в течение двух десятилетий был имперский канцлер Бисмарк. Верный слуга своего императора, Бисмарк стремился привлечь на сторону власти представителей растущего германского капитала, но оставлял им в политике лишь роль младшего партнера монархии и крупных землевладельцев. Германская империя не давала демократических свобод; рейхстаг был по сути учреждением номинальным. Объединение сверху привело к правлению сверху; объединенная нация к общественной жизни не допускалась. Точную характеристику этому историческому периоду дал Томас Манн в своем ретроспективном обзоре «Германия и немцы»: «Империя Бисмарка не имела ничего общего с демократией, а значит и с нацией в демократическом смысле этого слова. Она была бронированным кулаком, она стремилась к европейской гегемонии; несмотря на всю свою современность и трезвую деловитость, империя 1871 года апеллировала к воспоминаниям о средневековой славе, об эпохе саксонских и швабских властителей»³².

Т. Манн верно определил средневековые «идеалы» германских правителей. Страна держалась силой военного, политического и бюрократического деспотизма.

³² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 322.

Однако политическое устройство Германии не препятствовало развитию капитализма. В начале 80-х гг. возникает движение «грюндеров» – основателей различных крупных индустриальных предприятий, компаний и банков. Создаются новые промышленные районы и торговые центры. Происходит концентрация производства и капитала. По темпам развития Германия опережает Англию и Францию в 3–4 раза. Экспорт капитала, борьба за колонии и сферы влияния вызывают в Германии сильную тенденцию к переделу мира. В этих условиях необходимы стали особые меры для борьбы с «внутренним врагом» – численно и идейно выросшим пролетариатом.

Правительство системой подачек, обещаний и разделений (немецкие рабочие были разделены на 4 группы) стремилось парализовать растущее пролетарское движение. В 1878 г. был принят «исключительный» закон, запрещающий «все союзы, которые преследуют социал-демократические и коммунистические цели и подрывают существующий общественный и государственный порядок». Но закон смог продержаться не более десяти лет, под давлением революционного забастовочного движения он был отменен.

Бисмарк сразу после объединения Германии стремился главным образом к закреплению захваченного, его беспокоило внутреннее политическое и экономическое положение страны, и потому, не решаясь на новые агрессии, он вынужден был поддерживать «европейское равновесие». Но уже в 1887 г. Бисмарк потребовал милитаризации страны, ввел новые репрессии против социалистов. Молодой кайзер Вильгельм II вскоре после своего вступления на трон отстранил «железного канцлера» и провозгласил иную политику, отражавшую усилившуюся агрессивность. В 90-е гг. ретивый кайзер уже энергично бряцал оружием. В своих многочисленных речах он варьировал одну и ту же мысль: «Мы, немцы, – соль земли», разглагольствовал о германской великой миссии. Его политика откровенно выражала растущую германскую экспансию.

В конце XIX в. писатели Германии отставали от своих европейских соседей. Во-первых, не было художников большого масштаба, равного талантам Э. Золя или Т. Гарди. Во-вторых, что не менее существенно, – писатели Германии ориентировались на разработку узкой региональной проблематики, получила распространение так называемая литература родной стороны (Heimatliteratur).

Ключевое слово в этом определении – Heimat – понималось не как германское отечество в целом, а родная сторона, откуда был ро-

дом писатель и которую он воспроизводил во всех бытовых подробностях. «Долой Берлин!» – восклицали поборники литературы родной стороны, изображавшие в своих произведениях хутор, деревню, небольшое селение.

Основная тенденция «литературы родной стороны» заключалась в том, чтобы защитить крестьянина и мастера от моральной угрозы, которую нес в себе капиталистический город, где якобы преданы забвению национальные нравственные ценности: добропорядочность, трудолюбие, семейственность, законопослушание, страх божий. Это таило в себе опасность превращения бывшего сельского жителя, перебравшегося в город, в люмпена, преступника или революционера.

Само понятие литература родной стороны было введено издателями журнала «Родная сторона» Фридрихом Линхардом (Friedrich Lienhard, 1865–1929) и Адольфом Бартельсом (Adolf Bartels, 1862–1945), которые в своих статьях призывали бежать из больших городов, совершая хождения в народ, обитающий в провинции. Их публицистика носила явно шовинистический характер. Стремясь к оздоровлению литературы, весьма посредственные беллетристы поставляли неискушенному читателю тривиальные романы, замешанные на натуралистических подробностях деревенского быта, плоском юморе и сентиментальности. Представитель этого же направления Густав Френсен (Gustav Frensen, 1863–1945) снискал более заслуженный успех благодаря роману «Иерн Уль» о приключениях в городе крестьянского подростка.

Ряд немецких прозаиков рубежа веков, не будучи связаны с литературой родной стороны, разрабатывали в своем творчестве проблематику, близкую этому направлению. Вильгельм фон Поленц (Wilhelm von Polenz, 1861–1903) в романах «Крестьянин» (1895), «Брейтендорфский пастор» (1893), «Помещик из Грабенхагена» (1897) показал крушение патриархального деревенского уклада под натиском городского буржуазного предпринимательства. Л.Н. олстой чрезвычайно высоко оценил «Крестьянина» за то, что «роман этот весь проникнут любовью к тем людям, которых автор заставляет действовать»³³.

К бытописанию деревенских нравов в Рейнской области и в Познани обращалась Клара Фибих (Clara Viebig, 1860–1952) в романах «Бабы деревня» (1900) и «Сын своей матери» (1906), подчеркивая биологическое начало в косном сознании крестьянина.

³³ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. 1983. Т. 15. С. 251.

Коллективный портрет баварского крестьянства оставил Людвиг Тома (Ludvig Thoma, 1867–1921) в романах «Андреас Фест» (1905), «Вдовец» (1911), «Грубиян» (1922). Писатель в своих персонажах подчеркивал силу воли, упрямство и жажду наживы.

Никому из перечисленных выше авторов не удалось подняться над уровнем бытописательства. Они стремились создать национальный тип героя, игнорируя индивидуальность персонажа, им не хватало социально-философского осмысления того положения, в котором оказался при капитализме крестьянин или мелкий собственник.

«Литература родной стороны» оказала заметное воздействие на творчество крупнейшего немецкого драматурга рубежа веков Г. Гауптмана.

Герхард Гауптман (Gerhart Hauptman, 1862–1946)

Наследие Герхарда Гауптмана огромно и многообразно. Ему принадлежит несколько десятков драматических произведений, среди которых трагедии и драмы, мелодрамы и комедии, пьесы, песни-сказки и философско-символические поэмы. Помимо этого он писал новеллы, стихи, автобиографическую прозу, романы и пьесы на шекспировские и мифологические сюжеты: «Гамлет в Виттенберге», «Ифигения», «Электра». С конца девятнадцатого столетия вплоть до прихода нацистов к власти он оставался самым репертуарным немецким драматургом. Гауптман был младшим современником Ибсена, Чехова, Горького, Блока, Метерлинка. Так же как Ибсен, в своей творческой эволюции он прошел все стадии эволюции европейской драмы: от шекспировских трагедий к романтизму, а затем – от неоромантизма к натурализму. Неудовлетворенный натуралистическим правдоподобием, он устремился в русло символистских исканий, в результате чего в творчестве возникла крепко выстроенная драма, где реалистическая достоверность приобрела более широкий обобщенный символический смысл. Вслед за русскими драматургами он обратился к проблеме взаимоотношений интеллигенции и народа.

Герхард Гауптман был родом из Силезии. Его дед принимал участие в знаменитом восстании ткачей, произошедшем в 1844 году, отцу принадлежала гостиница. Будущий писатель вырос в состоятельной семье, учился в университете, увлекался искусством, в шестнадцать лет написал первые стихи. В 1883 г. он путешествовал по Италии, ув-

лекался ваянием. В следующем году он возвратился в Берлин, учился в университете Гулебольтда, изучал теологию и политические дисциплины, а затем заинтересовался естественными науками. Тогда же он сблизился с немецкими писателями-натуралистами А. Гольцем и И. Шлафом. В натуралистической манере написана поэма «Стрелочник Тиль» (1887).

Успех к драматургу пришел после того, как в театральном содружестве «Свободная сцена» была поставлена социальная драма «Перед восходом солнца» (1889), ставшая самым известным созданием немецкого натурализма.

Действие происходило на хуторе, владельцы которого в одночасье разбогатели, потому что здесь были обнаружены залежи каменного угля. Однако богатство оказалось не к добру. Владелец хутора Краузе да и вся семейка спиваются, распутничают и деградируют. Нуворишам противопоставлен борец за социальную справедливость Альфред Лот. Он появляется на сцене, ведя политические дискуссии со своим бывшим другом Гофманом – зятем Краузе, ставшим циничным дельцом.

Симпатии автора и зрителя на стороне Лота, который изучает жизненный уклад углекопов, пытаясь им помочь. Младшая дочь Краузе Елена тянется к Лоту, ей кажется, что он вырвет ее из семейной трясины. Но Лот, несмотря на возникшее ответное чувство, бросает Елену. Он придерживается строгих взглядов натуралистов на проблемы наследственности. Ради своих будущих детей, он не может связать свою судьбу с дочерью пьяницы. В финале пьесы Лот трусливо бежит от Елены, и зритель теряет к нему интерес и уважение, как к человеку, который грезит об идеальном мироустройстве, доступном только безгрешным людям. Елена покончила жизнь самоубийством.

Первая драма Гауптмана была довольно схематичной. В стремлении развенчать новоявленных хозяев жизни, автор наделяет их чудовищными пороками. Следуя заветам натуралистов, он стремится к максимальному правдоподобию: герои изъясняются на силезском диалекте, их речи тягучи, избылиуют бранью, местами художественно маловыразительны. В драме отведено большое место ремаркам и описаниям, что порой снижает напряженность сюжетов, склонность к подробным описаниям Гауптман сохраняет и в дальнейшем.

Уже в первой драме Гауптман выступил как суровый критик капиталистических порядков, а затем продолжил развенчание эксплуататорского общества в драме «Ткачи» (1891), в художественном и идей-

ном отношении несомненно более совершенной, хотя влияние натурализма и здесь весьма ощутимо, достаточно сказать, что автор сохраняет свою приверженность силезскому диалекту.

Восстание ткачей оставило заметный след как в политике, так и в искусстве. Доведенные до отчаяния ткачи подняли бунт, громили дома хозяев, учиняли расправу над самыми безжалостными из них. Об этом событии писали многие немецкие поэты, самое известное стихотворение создано Г. Гейне. Живописец Карл Хюнтер на большом полотне изобразил в 1844 г. отчаявшихся ткачей, скорбно взирающих на хозяина, который в очередной раз снизил плату за полотно. Рабочие задумались, и вот они уже готовы к восстанию. Аналогичная сцена есть и в драме Гауптмана. Несомненной заслугой автора в драме «Ткачи» явилось то, что он показал закономерность революционного движения, увидел, что ткачи, в сущности, держат в своих руках нить истории.

По форме драма носила также новаторский характер. Гауптман выстроил пьесу как массовое многолюдное действо. Каждый из персонажей отмечен индивидуальностью, хотя Гауптман и не стремится показать разнообразие характеров. Задача драматурга была в другом: показать, как в каждом из униженных вызревает дух протеста, как из жертвы вырастает бунтарь, а тот, кто призывает к смирению и покорности, первым гибнет, когда власти прибегают к полицейским репрессиям. Гауптман на стороне героев, которые способны постоять за себя. Неслучайно в Германии и в России драма «Ткачи» использовалась как средство революционной агитации.

Открытия, сделанные в этих драмах, Гауптман развивает в последующих. Он сохраняет устойчивый интерес к изображению народной жизни. Он чрезвычайно подробен в изображении повседневной жизни. Он всегда любит народными характерами, особенно женскими, его герои сохраняют исконные традиции своей среды.

С появлением пьесы Шиллера «Коварство и любовь» в Германии драмой стали называть мещанскую трагедию. Драматические произведения Гауптмана «Бобровая шуба» (1893), «Возчик Геншель» (1898), «Крысы» (1911) – это мещанские трагедии в самом буквальном смысле этого слова. Персонажи пьес обитают в городских трущобах или где-то в предместье, ведут борьбу за существование, не гнушаясь любым трудом, но не брезгают и мелкими кражами. На первый взгляд они заурядны, как обывательская среда, их породившая. Г. Гауптман самое пристальное внимание уделяет укладу персонажей, живущих в жалких каморках, забитых старой рухлядью. Но их заурядность оказывается

мнимой, в натуре обычного человека драматург умеет раскрыть неповторимую индивидуальность. Героиня «Бобровой шубы» – прачка. Набожная женщина, строгая мать и добродетельная супруга, она к тому же хитрющая мошенница, с великолепным артистизмом ей удастся водить за нос полицейских, которые спустя рукава ищут воров, зато неустанно бдят за теми, кто выглядят политически неблагонадежными. Заглавный герой драмы «Возчик Геншель» овдовев, женится на служанке, которая свела его жену в могилу. Осознав свою вину, он корит себя с истинно шекспировским благородством. Страсть и преступление у Гауптмана всегда неразрывно связаны. Деревенская красотка Роза Бернд из одноименной драмы жаждет любви, а становится жертвой своего же легкомыслия, невольно повторяя все те же грехи, которые совершила когда-то гетевская Гретхен.

Один из самых ярких характеров создан Гауптманом в берлинской трагикомедии «Крысы». Фрау Ион – привлекательная женщина лет тридцати, она замужем за строителем-десятником. Несколько лет назад семья потеряла маленького сына. Мечта вновь стать матерью не осуществилась. Лестью и уговорами она пытается заполучить ребенка от беременной служанки. Похитив чужого ребенка, она по-настоящему счастлива, убеждая мужа, соседей и самое себя, что это ее ребенок. Но истину скрыть не удастся, вновь потеряв сына, она теряет смысл жизни и гибнет.

В критике не раз высказывалась мысль о сходстве героя и ситуации в драме Г. Гауптмана «Одинокие» (1890) с чеховским «Ивановым». Обе драмы посвящены проблемам интеллигенции. Иоганнес Фокерат образован, наделен духовными запросами, страдает от невозможности самореализоваться. Подобно чеховским персонажам, он склонен во всем винить не себя, а мещанскую семью, которая подавляет его своей мелочной опекой. Появление русской студентки Анны Мар, разделяющей его философские интересы, заставляет Иоганна Фокерата грезить о возвышенных отношениях, которые на деле превращаются в пошлый флирт. Поняв это, гауптмановский герой кончает жизнь самоубийством. Не одиночество в конечном счете причина его гибели, а скорее осознание того, что он сам не соответствует тому высокому представлению об интеллигентном человеке – гуманисте и ученом, которым ему всегда хотелось стать.

«Потонувший колокол» (1896) – драматическая сказка в стихах, написанная на материале германского средневекового фольклора. По форме и содержанию поэтическое творение Гауптмана напоминает

пьесы «Бранд» и «Пер Гюнт» Генрика Ибсена. Оба драматурга используют скандинавскую и германскую мифологию как иносказание современности. «Потонувший колокол» при всей необычности содержания символизирует актуальность и кризис искусства поэзии конца века. Литейщик колоколов Генрих покидает деревню у подножия гор, чтобы постигнуть некий высший смысл бытия, который открывается творцу посредством его искусства. Колокол есть воплощение музыкальных сфер, звон колокола могуч и прекрасен. Но колокол олицетворяет мир и религию, а по мысли Гауптмана и других поэтов-символистов, вера – антипод природы. Религия подавляет свободу личности, тогда как природа раскрепощает. Горные и лесные духи, эльфы, феи и лешие – это древний языческий мир природных стихий, который притягивает и губит Генриха.

Художник только тогда способен к творческому созиданию, когда он вдохновится стихиями природы. Музой Генриха становится прелестное существо из мира фей; она вдохновляет мастера на то, чтобы он возвысился над реальностью. Однако, по мнению Гауптмана, современный творец обречен на творческое поражение, ибо ему не суждено стать истинно свободной личностью. В «Потонувшем колоколе», несомненно, отразились раздумья Гауптмана над собственным творчеством и эстетическими исканиями своих современников.

Самой известной пьесой Г. Гауптмана стала драма «Перед заходом солнца» (1932), в которой органически соединились злободневные проблемы Германии с извечными вопросами, встающими перед каждым человеком на склоне лет. В основе сюжета положен случай, произошедший с другом Гауптмана, который накануне своего семидесятилетия пережил страстное любовное увлечение молодой девушкой, что и послужило причиной конфликта с его детьми. Г. Гауптману удалось прежде всего изображение чувств – любовь Матиаса Клаудена и Инкен Петерс воспринимается как нечто естественное. Почтенный юбиляр – издатель, коллекционер, эрудит и философ – любит и любим племянницей своего друга Инкен Петерс. Два года назад умерла жена Матиаса, сколько бы дети не напоминали ему о постигшем горе, прав все-таки старик Клаузен, отстаивающий свое право быть любимым и счастливым, до тех пор, пока продолжается жизнь.

Дети Матиаса Клаузена носят имена гетевских персонажей, в этом выражена его приверженность традиционным гуманитаристическим ценностям. Но почувствовав угрозу вторжения в семью молодой женщины, они сбрасывают ореол знаменитых имен; Оттилия и Беттина

предъявляют право собственности на своего отца и все, что ему принадлежит. Они готовы упрятать дорогого родителя в сумасшедший дом, дабы он не лишил их наследства. Семейный конфликт перерастает в социальный. Накануне прихода фашистов к власти Гауптман показал, что страна и нация расстается с той великой гуманистической культурой, которая была завещана ей Лютером и Гуттенбергом, Гёте и Шиллером. Гауптман убеждает, что и люди, объявляющие мудреца безумцем, способны на любую подлость и преступление. Наступает закат солнца, и это самый важный символ в драматургии Г. Гауптмана.

Автор драмы «Перед заходом солнца» не покинул родину, он остался в Германии, но в Третьем рейхе оказался в полной изоляции.

В последние годы жизни Г. Гауптман демонстративно отстранился от современных реалий. Он обращается к античным сюжетам, его привлек миф об Атридах. Но идея в его интерпретации оказалась актуальным развенчанием фашизма. По справедливому наблюдению исследовательницы, «в трагедии Гауптмана («Ифигения в Авлиде») происходит сближение образа Аида и Ареса. Для Ифигении они братья, дети Зевса. В тетралогии Гауптмана царит стихия страсти, крови, жестокости. Единственное, что безмолвствует – это разум»³⁴.

Герхард Гауптман, проведя в Германии кровавое десятилетие ее истории, оставался внутренним эмигрантом. Он был в молчаливой оппозиции к нацизму, за что все его гуманистические драмы были преданы запрету.

Экспрессионизм

В предвоенные годы и в период первой мировой войны недолгий, но яркий расцвет переживает экспрессионизм: искусство выражения. Основной эстетический постулат экспрессионистов – не подражать реальности, а выражать к ней свое негативное гневное отношение. Поэт и теоретик экспрессионизма Казимир Эдшмид утверждал: «Мир существует. Повторять его нет смысла». Тем самым он и его последователи бросали вызов реализму и натурализму. Художники, музыканты и поэты, группировавшиеся вокруг русского живописца В. Кандинского, издали в Мюнхене альманах «Синий всадник». Они поста-

³⁴ Шарыпина Т.А. Замысел И.В. Гёте и трагедия Г. Гауптмана «Ифигения в Авлиде» // Гётевские чтения, 1997. М., 1997. С. 214.

вили перед собой задачу освободиться от предметной и сюжетной зависимости, апеллируя непосредственно цветом или звуком к духовному миру человека. В литературе идеи экспрессионизма были подхвачены прежде поэтами, стремившимися выразить переживания лирического героя в состоянии аффекта. Отсюда гипертрофированная образность стиха, сумбурность лексики и произвольность синтаксиса, надрывный ритм. Поэты, драматурги и художники, близкие экспрессионизму, были бунтарями в искусстве и в жизни. Они искали новые скандальные формы самовыражения, мир в их произведениях предстал в гротескном обличье, буржуазная действительность – в виде карикатур. Язвам капитализма они противопоставляли утопическое братство отверженных.

Георг Гейм (Georg Heym, 1887–1912) – прожил короткую жизнь, он утонул в реке, катаясь на коньках. В одном из стихотворений он предсказал свою смерть:

Дай мне нырнуть туда,
Дай мне пойти ко дну...
(Пер. В. Топорова)

Но вряд ли поэт, выпустивший единственный сборник стихов «Вечный день» (1911), мог предположить, что ему суждено было стать основателем целого направления в немецкой лирике.

Г. Гейм пришел к экспрессионистской поэтике через воздействие изобразительного искусства и французской поэзии, в частности, А. Рембо. Стихотворение Г. Гейма «Спящий в лесу» очень похоже в исходной ситуации на знаменитый сонет «Спящий в ложбине» А. Рембо. Но немецкий поэт куда более многословен и подробен. А. Рембо лишь в последних строках дает понять, что солдат уснул вечным сном. У Г. Гейма об этом сказано в первой строке. Смерть предстает в немецком тексте во всех отвратительных подробностях, но солдат Г. Гейма продолжает грезить и мечтать обо всем несбывшемся. Ему предназначено стать частицей вечной и бесконечной природы, и он или кто-то иной реализует мечтания.

Это удивительным образом согласуется с еще одним тезисом К. Эдшмида: «Все становится связанным с вечностью». Аналогичным способом Г. Гейм переиначил стихотворение А. Рембо «Офелия». У немецкого поэта шекспировская героиня превращается в русалку не по волшебству, а посредством вполне конкретных телесных метаморфоз.

Некоторые стихотворения Г. Гейма, такие как «Молох большого города», «Проклятья большим городам», «Умалишенные», «Демоны города», рисуют физиологию большого города – порочного и умирающего. Временами стихи напоминают полотна художников-экспрессионистов дрезденской группы «Мост» Э. Хеккеля, К. Шмидт-Ротлуфа, Э.Л. Кирхнера, изображавших городские клоаки. Урбанисты эпатажируют откровенными изображениями, которые ввиду их чрезмерного изобилия порой уже не воздействуют на читателей и зрителей.

Характерно, что о войне, о мировых катаклизмах и даже о вспышках революционного гнева Г. Гейм писал, не дожив до начала войны.

Обреченность времени и человека – сквозной мотив лирики Г. Гейма. Если не знать, что стихотворение «Куда ни глянешь – города в руинах» написано до войны, то оно будет восприниматься как образ города, ставшего добычей динамита. Но это не провидение, а, скорее, разработка эсхатологической проблематики, столь характерной для кризисных эпох.

Когда началась мировая война, то поэтам стало казаться, что апокалиптические предсказания сбылись, что наступил конец света, и вследствие этого эсхатологические функции приняла на себя утопия. Наперекор войне в поэзию экспрессионистов входит идея всечеловеческого братства.

Идея гуманистического единения была чрезвычайно актуальна в годы войны. Революционно настроенный поэт-экспрессионист Эрнст Толлер (Ernst Toller, 1893–1939) восклицал:

Мертвый человек.

Не: мертвый француз.

Не: мертвый немец.

Мертвый человек!

(Пер. В. Стенича)

Ему вторил другой поэт-экспрессионист Эрих Мюзам (Erich Mühsam, 1878–1934), который за отказ от службы в армии был брошен в тюрьму:

Шире, свобода, открой нам объятия!

Мы – не враги. Мы – сестры и братья.

Пахарь, рабочий, солдат – не рабы.

Каждый – хозяин своей судьбы.

(Пер. Н. Канищевой)

Яростно протестовал против войны близкий экспрессионизму прозаик Леонгард Франк (Leonhard Frank, 1882–1961). Он эмигрировал в Швейцарию, где написал цикл рассказов под вызывающим заглавием «Человек добр», которые он опубликовал в журнале «Белые листы», объединявшем всех пацифистов Европы. Л. Франк обратился к своим землякам и современникам с призывом немедленно прекратить войну, обратить оружие против политической системы, угнетающей и уничтожающей человека. Создатель книги «Человек добр» обладал ярким ораторским даром. Он ратовал за искусство не изображающее, а преобразующее реальность. Писателю представлялось, что если людям напомнить об их добром созидательном предназначении, смертоубийства на полях сражений прекратятся сами собой.

Темпераментно и вместе с тем доверительно Леонгард Франк рассказывает простые истории, похожие на тысячи других, которые происходили в действительности. Герой рассказа «Отец» служил в кафе, терпел ежедневные унижения от сытой публики. Он мечтал, что его сын станет настоящим человеком, он отправил сына учиться в университет. Отец жил для сына. Сын был убит на поле брани. Вчерашний бессловесный официант обращается с пламенными речами ко всем людям, пострадавшим от войны. Он напоминает о том, что все люди — братья, призывает свергнуть правительства, развязавшие войну. Тысячи вдов, сирот, искалеченных солдат внемяют этим гуманным истинам, люди сообща устремляются к миру и свободе. Леонгард Франк впоследствии вспоминал, что публичные чтения его новелл «Человек добр» нередко заканчивались точно так же, как и само произведение: массовыми антивоенными демонстрациями.

Экспрессионисты ориентировались в своем творчестве не на индивидуальное, а на всеобщее, в разгар войны им было важно показать то, что объединяет людей. Отсюда тенденция к созданию максимально обобщенных плакатных образов: Мать, Отец, Солдат, Поэт, Возлюбленная:

Ты на челе моем раскрытой раной,
И рана не смыкается никак,
Хоть и болит лишь изредка. Но как
Не рухнуть сердцу в эту пустоту,
Когда внезапно чувствуешь во рту
Вкус крови пьяный?

(Г. Бенн «Мать». Пер. В. Топорова)

Социальный распад и нравственная деградация, по их представлениям, сопровождается агонией физической. В годы войны выходит поэтический сборник И.Р. Бехера под красноречивым заголовком «Распад и торжество», Якоб ван Годдис опубликовал нашумевшее стихотворение «Светопреставление», а Вальтер Газенклевер писал язвительные стихи о тех, кто послал солдат убивать и умирать, – «Убийцы сидят в опере».

Поэты-экспрессионисты не стремились к тщательной отделке классического стиха, для них важнее было вызвать воплем и криком отклик в душе читателя.

Расцвет экспрессионистской драматургии в годы первой мировой войны связан с творчеством Георга Кайзера (Georg Kaiser, 1878–1945). Он вступил в литературу еще до распространения экспрессионистских идей, но взлет его творчества связан с этим направлением. Кайзер по своему призванию был социальным реформатором и поборником обновления человечества; цель творчества он видел в пробуждении современника от духовной летаргии. Капиталистическая индустрия пугала драматурга, пути борьбы с нею он предлагал самые утопические. В своих произведениях Кайзер уповал на всеобщую активизацию нравственного сознания. Его идеальным героем становилась пробуждающаяся личность, которая, отбросив свой эгоизм, подвергала суду всеобщее хищничество и эксплуатацию, творила подвиг.

Основная антитеза драм Г. Кайзера – материальный мир или дух. Писатель одержим желанием высвободить духовное начало в человеке. Для этого он использует в своих драмах обычно чрезвычайно напряженные ситуации, требующие от участников событий полной самоотдачи. А.В. Луначарский, имея в виду сюжеты его драм, заметил, что «Кайзер обладает даром хорошей выдумки»³⁵. Стремление сделать действие занимательным приводило его часто к эксцентрике. Но драматурга это нисколько не пугало, он ни в коей мере не стремился запечатлеть действительность в ее реалиях, его волновала только идеология. Кайзер именовал собственные сочинения для театра «плакатом, провозглашением, жизненным действием». Свои тенденции он вкладывал в схематически обрисованные персонажи, которые лишены характерности, но зато обладают ораторским талантом. Кайзер заменял драматическое действие дискуссией, для него, как и для Б. Шоу,

³⁵ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М. Т.5. С.418.

«проблема – нормальный материал для драмы». Герои призваны быть только аргументами в споре. Драматург-экспрессионист запечатлевал на сцене самый процесс социального мышления, он считал: написать пьесу – продумать мысль до конца.

Какие же идеи несут со сцены пьесы Кайзера? Вся пропаганда Кайзера может быть определена одним понятием – антибуржуазность. Драматург взялся за разрешение основного конфликта эпохи – он показал борьбу рабочих с владельцами капиталистических предприятий. Как и другие экспрессионисты, Кайзер выступал против войны. Материал для первых театральных опусов писатель брал из прошлого, его лучшей исторической драмой явились «Граждане Кале» (1914). Легенда из эпохи Столетней войны (XIV в.) рассказывала о подвиге шести граждан Кале, которые своей самоотверженностью спасли город от грозящего разрушения (этот эпизод запечатлен Огюстом Роденом в знаменитой скульптурной группе). Драма Кайзера возрождала на современной сцене традиции средневекового народного театра. Все граждане города Кале – действующие лица драмы. Бедствие спланирует их, в массе рождается духовный порыв. Английский король, временный победитель, накладывает на непокорный город жестокую дань: «Справедливой карой накажет король Англии упрямство, замкнувшее перед ним город и поднявшее меч... Ради гавани, которою открыт для Кале выход в море, – вы должны отвратить разрушение тягчайшим наказанием: – – – завтра, на рассвете, пусть выйдут из городских ворот шесть выборных – босые, с обнаженной головой в рубище кающихся грешников – с петлей на шее! – Таким образом примет король Англии ключ!»

В день «торжествующего глумления» проверяется народная готовность к подвигу. Кале, город тружеников и созидателей, должен расплачиваться за феодальную рознь. Гавань Кале – многолетнее подвижничество: непрерывным трудом горожане заставили отступить море, но «их величайшее деяние становится глубочайшей обязанностью». Жители Кале не могут обесмыслить свой труд, им приходится принять спасение ценой позора. Лучшие граждане на унижение идут добровольно, «повинуясь какому-то внутреннему принуждению». Автор стремился дать на сцене образец подлинного мужества ради благородной общей идеи. Драматург-экспрессионист показал рождение нового человека, отказывающегося от личной цели, от своей жизни. Коллективный подвиг меняет характер людей, совместное действие вызывает чувство родства и спаянности. Возвы-

шение человека, действенное человеколюбие составляют пафос этого произведения.

В драме «С утра до полуночи» (1916) Кайзер обнажает убогое торжество мещанского уклада. Нагромождением повторяющихся бытовых фраз ему удалось доказать абсурдность этого примитивного существования. Нечаянно и вдруг прозревший мелкий чиновник Кассир бежит из душных комнат и тесной конторки в большой мир. Похищенная крупная сумма денег на какое-то время делает его повелителем многих людей. Кайзер показывает, как сила ассигнаций заставляет людей механически подчиняться, ради денег устраиваются рискованные гонки, в которых теряются достоинство и жизнь. Драматург выступает здесь как моралист и как сатирик. В могуществе этических проповедей героя автор сомневается. Попав в Армию спасения, герой, казалось, нашел братьев, покаянием очистившихся от себялюбия и тщетной алчности. Но стоило ему бросить ненужные теперь деньги, как началась чудовищная потасовка, а самая преданная девушка поспешила выдать Кассира полиции. Ирония автора развенчивает здесь вред и беспомощность буржуазных филантропических организаций.

В последние годы Первой мировой войны Георг Кайзер работал над драматической трилогией: «Коралл», «Газ I» и «Газ II». Драматург поставил в этом характерном экспрессионистском произведении конкретную цель – освобождение человека из-под власти машин, которые, как ему представлялось, подавляли и рабочих, и хозяев, неизбежно толкая их к гибели. В первой части трилогии героем выступает Миллиардер, владелец гигантских предприятий. В прошлом он был рабочим, превращение происходит с помощью «авторской волшебной палочки», но Кайзер нигде и не стремится к правдоподобию. Один из властелинов мира, осознав ложность своего могущества, чувствуя постоянные угрызания сести, в определенные дни занимается благотворительностью. Все страждущие получают от него поддержку, его боготворит весь мир, но от себя укрыться невозможно: «ведь его благодеяния – капли, которые он роняет в море скорби».

Драматическое действие в экспрессионистских драмах развивается неожиданными толчками. Первый удар Миллиардер получает от своих детей. Сын, прежде «знавший только палубу», побывав в машинном отделении угольного судна, вдруг постиг простейшую истину: «Точно пелена упала с моих глаз. Все несправедливости, которые мы творим, стали мне ясны. Мы богаты – а другие задыхаются в чаду

и муках – и такие же люди, как мы. У нас нет на это ни крупницы права...».

Начинающаяся стачка из-за губительного обвала в шахте заставляет сына и дочь уйти к обездоленным с довольно абстрактной миссией нести мир, помогать рабочим, сопереживать вместе с ними. Миллиардер глубоко прочувствовал безнравственность и преступность своей жизни. Далее развивается сложная интрига, где как раз и сказывается кайзеровский «дар хорошей выдумки». Миллиардер убил человека, удивительно на его похожего – Секретаря, якобы убившего хозяина, и принимает добровольно смертную казнь. Искупление должно явиться благом для него самого, для сына и всех, кто на него работал.

Во второй части трилогии действует сын Миллиардера, отказавшийся от своего богатства. В завершающей драме герой назван «Миллиардер-Рабочий». Три поколения олицетворяют утопическую идею Кайзера о сближении классов. Сын призывает освобожденных от эксплуатации тружеников отказаться от завода и вернуться к сельским пахотям, потому что машины подавили людей, превратили их в свои придатки. Внук, предчувствуя катастрофу, призывает остановить завод. Но идет война, «нападение и сопротивление истекают кровью», необходим газ как средство уничтожения. Кайзера страшит всеобщий «фанатизм готовности к гибели». В отличие от других экспрессионистов (например, Леонгарда Франка) он не верит в силу антивоенного сопротивления. Проповеди его героев не дают результата, в финале – бомбардировка, отравление, разрушение. «Dies irae» («День гнева») – наказание за грехи цивилизации, забывшей законы добра и человеколюбия. завершающая катастрофа возникает в художественном сознании драматурга не без влияния апокалипсиса, да и в целом религиозное мировосприятие дает себя чувствовать в творчестве Кайзера.

Тяготение к социологическому исследованию, интерес к проблемам нравственной ответственности, несмотря на очевидные заблуждения, делают Г. Кайзера одним из прямых предшественников брехтовского эпического театра. Бертольт Брехт считал драматургию Кайзера «решающе важной, изменившей положение в европейском театре». «Без знания введенных им новшеств всякие усилия в области драмы бесплодны»³⁶, – писал Брехт по случаю юбилея Георга Кайзера.

³⁶ Пятидесятилетию Георгу Кайзеру // Б. Брехт. Театр. Т. 5. Ч.1. С. 478.

Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1886–1956) – крупнейший поэт немецкого экспрессионизма. Сын протестантского священника, он изучал германистику в Марбурге, затем – медицину в Берлине. Г. Бенн стал профессиональным психиатром и венерологом. Занятия медициной наложили отпечаток на творчество: его первый поэтический сборник назывался «Морг» (1912) и во всех подробностях изображал людские останки. Возникало впечатление, что стихи написаны не пером, а скальпелем. Намеренно шокируя читателя, Г. Бенн изображал не духовный внутренний мир человека, а человеческие внутренности. С циничной откровенностью автор поэтического сборника «Морг» внушал мысль о бренности и ничтожестве человека. Осмеивая высокую патетику, он провозглашал:

Венец творенья, боров, человек.
 Ступай куда положено – в свинарник!
 (Пер. В. Топорова)

Далее следовало перечисление всех мыслимых и немыслимых хворей – биографию человека подменяла его история болезни.

Стихи Г. Бенна эпатировали и возмущали, но неизбежно привлекали к себе внимание. Поэт не чурался бранных выражений, а через описание физических язв стремился передать боли душевные.

Он не был знаком с манифестами экспрессионистов, но самостоятельно пришел к мысли об абсурдности и агрессивности существования человека в предвоенные годы:

Я мерю мир. Я крою кровь
 И ночью нежусь в непотребстве.
 Ни смерть не властна, ни любовь
 Загнать в силки причин и следствий.
 (Пер. В. Топорова)

Мир поэта со знаком минус, уже название сборника говорило о том, что он сделал предметом поэтического воплощения бытие человека после смерти. Если верить ему, то и после кончины трупы продолжают спорить за место под землей (стихотворения «Палата орущих баб», «Плоть», «Доктор»).

Важную роль в формировании мировоззрения Г. Бенна сыграла известная поэтесса и прозаик Эльза Ласкер-Шюллер (Else Lasker-Schüler, 1869–1945). Одна из зачинательниц экспрессионистского

движения, она высоко оценила и поддержала талант Готфрида Бенна, с которым у нее возникли близкие отношения, результатом чего явились лирические стихи, посвященные друг другу. Она познакомилась Г. Бенна со своими друзьями и единомышленниками, в годы войны его стихи регулярно появлялись в пацифистских журналах «Белые листы», «Действие», «Штурм».

Г. Бенн во время войны служил полковым врачом, наблюдая, как поэтические кошмары становились реальностью. После войны он занимался врачебной практикой. Теоретически осмыслив опыт экспрессионизма, он отошел от гротескной изобразительности, в его новых стихах появляется не свойственная ему прежде лирическая сентиментальность.

Накануне прихода нацистов к власти он был избран в Прусскую академию искусств. Г. Бенн пытался найти общий язык с новыми правителями Германии, поэт осудил тех литераторов, кто добровольно отправился в изгнание. Оставшись в Германии, он сам оказался на положении внутреннего эмигранта. В годы второй мировой войны он был мобилизован в вермахт, служил во «внутреннем рейхе» санитарным врачом, получил звание полковника. Писал стихи, но практически не публиковался. Широкая известность к нему пришла в последние годы жизни. В поздних произведениях Г. Бенна звучат сатирические интонации и размышления о сути творчества:

Ища не славы, а занятия,
Чужие боли переплавь
И в равнодушные объятия
Жизнь, как жемчужину, оправь.
(Пер. В. Топорова)

Франц Кафка (Franz Kafka, 1883–1924) во многом разделял умонастроения немецких экспрессионистов.

Жизненной бедой Франца Кафки было то, что он оказался между наций, классов, культур, религий. Будучи евреем по национальности, он имел мало общего с еврейской религиозной общиной. Ему были чужды коммерческие интересы отца: сын торговца, он стал буржуазным чиновником, и это, разумеется, не было его призванием. По служебным обязанностям он ежедневно сталкивался с рабочими, но симпатия к ним не могла преодолеть разделяющего расстояния. Родным языком писателя был немецкий, что неизбежно отделяло его от чешского населения Праги. Среди немцев и австрийцев,

приближенных к имперскому правительству, он не мог и не хотел стать своим.

Болезнь – тяжелая форма туберкулеза – усилила отчуждение. В силу этих причин Кафка жил как бы в одиночном гетто. Отсюда во многом проистекает и пристрастие автора к самоанализу.

Он ненавидел свое одиночество, терзался и страдал от того, что был нелюдим и нелюбим, но и не мог расстаться с привычным мучительным одиночеством. Для него оно было единственным способом существования и главной темой творчества.

«Процесс» – центральная книга Ф. Кафки, к которой он приступил в 1914 г. В «Процессе» мир являет собой замкнутое пространство, здание возведено, и все его коридоры и тупики пройдены героем. Испытание ума, чувств и совести закончилось поражением. Художественное видение и авторская логика обретают здесь всеобъемлющую полноту, хотя, разумеется, универсальность эта мнима.

«Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест», – так было положено начало процессу. «Процесс пошел», – скажет потом известный политик, не подозревая, что он цитирует Кафку. Йозеф К., крупный банковский чиновник, арестован в день своего тридцатилетия, стража появилась у его постели, едва он проснулся. Все необычайно в этом аресте и последовавшем затем процессе. Арестованному не предъявляют никакого обвинения, не пытаются создать даже видимость вины. Но вместе с тем невиновность отвергается в принципе. После акта ареста обвиняемому оставляют свободу, точнее, начало процесса не должно мешать вести обычную жизнь и выполнять повседневные обязанности. Это позволительно, ибо закон всемогущ, а «вина сама притягивает к себе правосудие».

Йозеф К. спешит на службу, ничто не напоминает ему в этот день о случившемся. Он занят напряженной работой и принимает поздравления сослуживцев. Даже специально приглашенные к аресту понятые – низшие чиновники из этого же банка, – когда являлись по вызову, ничем не выдавали утреннее чрезвычайное событие. Казалось, Йозеф мог бы забыть о невероятном аресте, ведь ничто не ограничивало его свободу, не меняло его жизни, не совершало над ним никакого насилия, тем более что он не знал за собой никакой вины. Но, не будучи виноватым, герой «Процесса» стремится в чем-то оправдаться в глазах окружающих, дальнейшими своими поступками сам невольно нарушает принцип презумпции невиновности. Йозеф К. сам вовлекает себя

в сферу действия таинственного и непостижимого закона. Парадокс, но попытка оправдания становится признанием вины.

В исходной ситуации «Процесса» видится родство Ф. Кафки с экспрессионизмом. Экспрессионистская этика зачастую утверждала универсальность вины и невиновности.

Суд, изображенный Ф. Кафкой, далек от реального административного аппарата. Он представляет собой некое подобие ракового сплетения, опутавшего весь город и каждого жителя. Неизвестно, кто создал и кому подчиняются и суды и следственные камеры, но они существуют, хотя и на задворках, неизвестно, что и кем написано в законе, неизвестны и преступления, наказуемые законом. Но все находится под надзором суда, всякий может стать его жертвой.

В течение года происходит насильственное разрушение личности. В борьбе Йозефа К. с зачинщиками и устроителями процесса летальный исход неминуем. В ходе разбирательства, как объясняет адвокат, «ставка делается на самого обвиняемого», но уже самое начало процесса поражает человека изнутри, парализует его силы, делает его подвластным суду.

Появление палачей у Йозефа накануне его нового дня рождения не вызывает у обвиняемого удивления, он с готовностью принимает их, и только непрезентабельный вид исполнителей закона вызывает у него некоторое неудовольствие.

Сжатый «заученной, привычной, непреодолимой хваткой» своих карателей, Йозеф покорно, сознавая бессмысленность сопротивления, сам спешит к месту казни.

Стержень новеллистики Франца Кафки – отторжение человека от людей.

«Превращение» (1914) – самый известный рассказ Ф. Кафки. Мучительные раздумья о собственной участи и судьбе соотечественников и современников выплеснулись здесь в пессимистическое устрашающее повествование. Первая встреча с исполнительным дисциплинированным коммивояжером Грегором Замзой происходит, когда случилось два чрезвычайных происшествия. Грегор, из-за того что проспал, опоздал на поезд в очередную служебную поездку, так что теперь ожидается неминуемый грозный разнос. Но куда страшнее второе. Скромный молодой человек, любящий сын и брат, усердный служащий фирмы превратился в членистоногое чудище. Как, почему он превратился в насекомое, автор не объясняет, зловещая метаморфоза не мотивируется Кафкой: так случилось. Остается это принять

и следить за последствиями происшедшего. Что касается небрежения к служебным обязанностям, то возмездие и здесь грядет незамедлительно. Пустячного опоздания достаточно, чтоб управляющий сам явился для выяснения причин и выговора. Герой Кафки находится в ряду «маленьких людей», он сродни Башмачкину или Макару Девушкину. Заботы, забитость, запутанность, мизерные радости показывают, что герой находится где-то у подножия иерархической лестницы. Превращение в насекомое – это метафора его социально-психологического состояния.

Новелла «В исправительной колонии» (1919) дает основания для утверждения, что Франц Кафка провидел фашизм. Действительно, машина для истребления жертв тоталитарного правопорядка заставляет вспомнить о концлагерях, где, увы, погибли и близкие писателю люди: невеста Милена Есенская и любимая сестра Оттла.

Карающее орудие было изобретено старым комендантом штрафной колонии во имя некой абстрактной справедливости. Логика его была такова: преступление или даже мелкий проступок должны быть наказаны, вина может быть осознана через физическое страдание. Опасность этой мысли становится очевидной, когда офицер сам себя истязает посредством орудия пыток. Для него идея важнее человека, даже если жертва он сам. Франц Кафка одним из первых в литературе XX в. показал и осознал, что гениальный интеллект может принести страшный вред человечеству, если гений не задумается о судьбе самого скромного маленького человека.

Последний его незавершенный роман «Замок» отразил в себе страдание и отчаяние человека, выброшенного из жизни.

После Ноябрьской революции 1918 г. волна экспрессионизма постепенно стихает. Наступает период аналитического осмысления недавнего прошлого, в литературу вступают писатели, пережившие войну и революцию на фронте: Эрих Мария Ремарк, Людвиг Ренн, Бертольт Брехт, Бернгард Келлерман, Арнольд Цвейг. Происходит переориентировка направлений и жанров. Не пренебрегая эмоциональностью экспрессионистов, писатели послевоенного поколения говорят о пережитом предельно достоверно и искренне. Среди жанров доминирует реалистический роман. В Германии роман возник сравнительно поздно, на рубеже XIX – XX вв. Опираясь на традиции французских и русских писателей-реалистов, жанр романа вошел в литературный процесс Германии благодаря Генриху Манну и Томасу Манну. В годы войны их творчество было несколько оттеснено анти-

милитаристской поэзией и драмой. «Размышления аполитичного» – так называлась публицистическая книга Т. Манна, которая поссорила его со всеми политизированными немецкими писателями. Однако уже в середине 20-х гг. творчество обоих Маннов вновь определяет ведущие тенденции литературной жизни Германии.

Генрих Манн **(Heinrich Mann, 1871–1950)**

Генрих Манн родился в старинном ганзейском городе Любеке. С детства его окружал морской пейзаж, знакомы были до боли узкие улочки среди тесно прижатых друг к другу домов с островерхими черепичными крышами. Дом Маннов потом переименуют в «дом Будденброков» после выхода романа его младшего брата Томаса «Будденброки» с подзаголовком «История гибели одного семейства». В романе многое воспроизведено из истории семьи Маннов, насчитывавшей несколько поколений отважных мореплавателей, удачливых торговцев и усердных ремесленников. Томас Манн в речи, посвященной семисотлетию преобразования Любека в вольный имперский город, говорил: «Разве мои предки не были нюрнбергскими мастеравыми, из тех, кого Германия рассылала по всему свету и даже на далекий Восток, тем самым утверждая себя как страну городов? Они заседали в ратуше Мекленбурга, они селились в Любеке, они были купцами Римской империи»³⁷.

Во времена детства будущих братьев-писателей семейство Маннов было одним из самых уважаемых в Любеке. Отец – Томас Иоганн Генрих Манн, как и дед, избирался на должность сенатора – входил в число управляющих городским магистратом. Он ведал сбором налогов. Как и Будденброки, Манны занимались в основном оптовой торговлей зерном. Как и Будденброки, бюргерский клан Маннов клонился к закату.

Семья была несколько необычной. Мать – Юлия да Сильва-Брунс была уроженкой Бразилии. Ее мало интересовала коммерция, она увлекалась искусством, была прекрасной музыкантшей.

Говорят, что имя предопределяет судьбу. Полное имя первенца четы Маннов – Луи Генрих. Увлечение Францией, французским ис-

³⁷ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 10. С. 80.

кусством, интерес к творчеству французских просветителей Луи Генрих пронес через всю жизнь. Когда ему исполнилось 20 лет, он потерял отца. После смерти мужа Юлия да Сильва ликвидировала фирму и вместе с детьми покинула Любек. У вдовы оставалось пятеро детей: Генрих, Томас, Юлия, Карла, Виктор. Все так или иначе связали свою судьбу с искусством. Исключение составлял Виктор, который получил специальность агронома и всю жизнь, не покидая Германии, занимался сельским хозяйством. Но на склоне лет он написал прекрасные мемуары о братьях и сестрах «Нас было пятеро».

Генрих и Томас не сразу стали профессиональными литераторами. Томас мечтал о карьере музыканта, Генрих – художника. Он сотрудничал как карикатурист в популярном сатирическом журнале «Симплициссимус», слушал лекции в Берлинском университете, издавал собственный журнал «Двадцатый век», работал в книгоиздательской фирме С. Фишера, который позже станет публиковать сочинения обоих братьев. Любопытно, что, если в романах и новеллах Томаса Манна события нередко происходят в старинном бюргерском Любеке, то место действия у Генриха Манна – Берлин, столица капиталистического государства, где все шло на продажу: талант, мораль, честь.

В немецкой литературе конца девятнадцатого века не было крупных прозаиков. Генрих Манн, тяготевший к эпической романной форме, обратился к опыту французских реалистов. Он читает и перечитывает Стендаля и Бальзака, его любимым писателем становится Золя. Пробуя себя в жанре новеллы, он учится у Мопассана зоркости и занимательности рассказчика. Не проходит он и мимо опыта русских писателей-классиков.

Однако первые опубликованные стихи и рассказы известности Генриху Манну не принесли. Своим литературным дебютом он считал книгу «Земля обетованная» (1900), ставшую, наряду с «Будденброками», которые появились в том же году, первым романом нового столетия.

Новым своим произведением Генрих Манн заявил о себе как о талантливом сатирике, умеющем через гротескный портрет и непредсказуемый странный поступок персонажа воссоздать современный социальный типаж.

Опираясь на традиции Оноре де Бальзака и Эмиля Золя, он в романе «Земля обетованная» нарисовал смешные портреты берлинских нуворишей, которые сколачивали грандиозные капиталы финансо-

выми аферами. В подлиннике роман именуется «Im Schlaraffenland», т.е. иначе «В стране лентяев», где текут молочные реки среди кисельных берегов, а яблоки и груши падают прямо в рот. Этот образ заимствован сатириком из немецкого фольклора. Таким видится столичный высший свет юному провинциалу Андреасу Цумзее, который мнит себя поэтом, ибо ему удалось напечатать в газетенке отрывок из ненаписанного. Смазливому стихотворцу везет, его заключила в свои могучие объятия супруга финансиста, которая в интимные моменты давала ему советы, как успешно играть на бирже. Герой Манна не обладает умом и энергией Жюльена Сореля или Растиньяка. В нем нет талантов Люсьена Шардона. Дело даже не в личных качествах, писатель-сатирик фиксирует всеобщее оскудение ума, замеченное им в новом поколении дельцов и карьеристов. Но стоило юнцу разок-другой провернуть выгодное дельце, как его отлучили от источника благосостояния да в придачу еще женили на любовнице самого банкира, с которой неудачник посмел завести шашни. Генрих Манн в первых своих романах открывает новый тип молодого авантюриста, который самоутверждается через подлость, образно говоря, кусает руку, которая его кормит. Он не вызывает симпатии, а одну только жалость.

Следующий сатирический роман назван Генрихом Манном «Professor Unrat» (1905), в русском переводе – «Учитель Гнус». Название тоже нуждается в пояснении. Фамилия гимназического учителя словесности на самом деле Rat, что означает «совет». Но гимназисты, люто ненавидящие своего наставника, прозвали его Unrat, добавив отрицательную частицу, так что кличка стала означать «навоз», «нечистоты» и прочие мерзости. В заштатном провинциальном городишке учитель – заметная фигура. Он преподавал литературу родителям и старшим братьям, внушив стойкую ненависть ко всем немецким классикам и страх перед воспитателем. Учитель Унрат упивается своей властью, требуя от своих воспитанников беспрекословной покорности. Бисмарк в свое время заметил, что во франко-прусской войне немцы одержали победу благодаря учителю и фельдфебелю. Первый нивелировал личности, второй выстраивал рекрутов в серый солдатский строй, где все равны и похожи друг на друга.

«Прусское воспитание, заполонившее все земли, – писал К. Федин в заметках к роману «Города и годы», – покоилось на двух китах: повелении и повиновении»³⁸. То, что не успевал вытравить гим-

³⁸ Федин К. Писатель, искусство, время. М., 1961. С.568–569.

назический наставник, выбивал на казарменном плацу унтер-офицер. Армия их отупевших выучеников росла, со временем из рабов превращаясь в мелких тиранов, становясь опасной социальной силой. Молодые люди с тонкой духовной организацией несли в себе всю оставшуюся жизнь душевную травму. Слабые, не выдержав, погибали.

Неслучайно в немецкой литературе помимо Генриха Манна к школьной теме обращаются и другие писатели: Герман Гессе «Под колесами» (1906), Томас Манн «Тонио Крёгер» (1903), Леонгард Франк «Причина» (1915). В их произведениях показано, сколь враждебно гимназическое воспитание внутреннему миру юноши. Ставший писателем Тонио Крёгер не может изжить в себе детских унижений. Герой повести Г. Гессе талантливый мальчишка Ганс Гибентрат доведен учителями в семинарии до самоубийства. Поэт Антон Зейлер в повести «Причина», уже будучи взрослым, стреляет в своего бывшего учителя, так как считает, что это он искалечил его личность, сделал его отверженным, неспособным к самоутверждению.

Против духовного порабощения личности германскими псевдо-воспитателями страстно выступал и Генрих Манн, показавший обстоятельно и убедительно процесс нравственного растрепания личности, вступающей во взрослую жизнь.

Правда, у Генриха Манна несколько иной подход к проблемам воспитания. У него нет по-настоящему одаренных учеников. Ломан – хитер, находчив, пишет стихи, но это лишь проявление юношеской графомании. Кизеляк – пройдоха, фон Эрцум – тупица. Поэтому и война учителя с учениками скоро завершается перемирием возле ложа Розы Фрелих.

Генриха Манна занимала парадоксальная ситуация, как ничтожество волею обстоятельств становится тираном. Однако роман имеет подзаголовок «Конец одного тирана». Никто не посмел свергнуть наставника молодежи, он сам нечаянно опростоволосился. Блюстителю нравственности на старости лет втюрился в кафешантанную вульгарную певичку, которая, здраво рассудив, что лучше какой ни на есть супруг, чем никакого, согласилась стать фрау Унрат. Гимназическое начальство не могло дольше сквозь пальцы смотреть на шалости аполгета Шиллера и Гёте и выставило его из учебного заведения. Но вчерашний блюститель морали становится растлителем своих бывших воспитанников. С помощью своей сексапильной супруги он лечит их в собственном доме, превращенном в притон.

Роман принес сатирику успех, усилившийся после того, как знаменитый американский кинорежиссер Джозеф фон Штернберг экранизировал его с блистательной Марлен Дитрих в главной женской роли. «Голубой ангел» – так называлась картина – далеко не точно воспроизводил коллизии и характеры героев. Генриху Манну фильм показался несерьезным, но зато впоследствии, когда, вынужденный эмигрировать, он очутился в Голливуде, «Голубой ангел» стал для него ангелом-спасителем, обеспечившим сносное существование. Он получил благодаря картине место сценариста и пристойное жалованье.

Одновременный дебют Генриха и Томаса – старший всегда сетовал, что отставал от младшего – продемонстрировал их сходство и различие, стал истоком уникального явления во всемирной литературе, когда на литературном Олимпе страны на протяжении более полувека главенствовали два брата.

Большинство произведений Генриха Манна окрашено гротесковыми красками. Его предвоенный этап творчества воспринимается как постепенное становление сатирика-реалиста. Однако это не совсем так, Генрих Манн как художник не только сатирик, но и романтический мечтатель, фантазер и философ. В этом убеждает, прежде всего, роман-трилогия «Богини, или Три романа герцогини Асси» (1903), в котором он поставил цель нарисовать идеальную человеческую натуру, вынужденную существовать в неблагоприятных социально-политических обстоятельствах. Яркое живописное полотно заставляет вспомнить о том, что в юные годы Генрих Манн мечтал стать художником, не раз посещал Италию, был влюблен в родину Ренессанса, хорошо знал ее историю и культуру, глубоко понимал и ценил темперамент и одаренность итальянского национального характера.

Жизнь народа и судьба художника в Италии – это два полюса романа. Дабы сблизить их, героиня романа герцогиня Виоланта Асси задумала в своем карманном государстве произвести революцию. Она сочувствует горестному положению своих подданных – далматинцев, она видит, что вследствие бедствий, усиливающихся из века в век, ее сограждане утратили человеческое достоинство, скатились до скотского состояния, но сама затея аристократки учинить антиправительственный бунт заранее обречена на провал. Что, впрочем, мало печалит герцогиню, так как кратковременный революционный порыв – для нее лишь средство самоутверждения.

Героиня романа – Виоланта Асси больше похожа на ренессансные портреты своих предков, чем на реальных аристократок семиде-

святых годов прошлого века. Хотя у герцогини Асси и были, по-видимому, конкретные прототипы, вымысла в этом персонаже куда больше, чем правдоподобия. Генрих Манн поставил перед собой трудно-выполнимую задачу: воплотить человеческое совершенство. Герцогиня Виоланта Асси красива и богата, умна и добра. Древняя родословная и владение замками и землями в соседней с Италией Далмации внушает почтение к ней подданных и страсть поклонников. Героиня обладает обольстительным обаянием, никто из окружающей ее свиты не в состоянии противиться ее чарам. Но счастлива ли Виоланта Асси? Вовсе нет, и причин тому немало. Она, безусловно, опоздала родиться. Характер, сходный с натурами эпохи Возрождения, не может быть в полной мере реализован в пору торжества буржуазных законов и норм приличия.

Дарованное природой и судьбой Виоланта пытается осуществить в трех главнейших сферах человеческого бытия: революции, искусстве и любви.

Соответственно и трилогия состоит из трех частей, названных именами богинь: «Диана», «Минерва» и «Венера».

Диана в римской мифологии не только функционировала тождественно греческой богине Артемиде в роли покровительницы охоты, но почиталась заступницей рабов, а затем всех низших классов. Характерно и то, что изображение Дианы помещалось на перекрестке трех дорог, что соответствует аналогично выбору жизненных путей Виолантой Асси.

Герцогиня в первом романе становится революционеркой. Не стоит удивляться тому, что Генрих Манн сосредоточен на классовой борьбе: на склоне прошлого столетия проблема революции остро стояла как в общественной жизни, так и в литературе. Эмиля Золя, Анатоля Франса, Герхарда Гауптмана, Джека Лондона и многих других современников автора «Верноподданного» революция притягивала и пугала, но все они каждый по-своему ощущали неизбежность революционных потрясений.

Генрих Манн в повествовании о мятеже в Далмации занимает оригинальную позицию. Он осознает, что революционная борьба как таковая (например, восстание Гарибальди) служит прогрессу и, несомненно, способствует поступательному движению истории. Что же касается самих революционеров, то они у автора никакой симпатии не вызывают, и он вновь постоянно прибегает к сатирическим краскам.

Первым в ряду заговорщиков выступает некто Павиц. Автор всякий раз именует его трибуном, он и на самом деле пламенный оратор, призывающий забитых далматинцев взяться за оружие. Красноречие Павица оказало сильное воздействие на Виоланту, увлечение революционером толкнуло герцогиню на путь борьбы. Генрих Манн в духе умонастроений времени подчеркивает эротичность революционной борьбы, интимное и общечеловеческое сливаются, усиливая обе страсти. Павиц сначала предстает честным порядочным заступником народа. Однако борец за туманное отдаленное всеобщее благо весьма доволен, когда положение народа ухудшается, когда в стране вновь царит голод. Горе народа ему на руку, так как это усиливает бунтарские порывы бедняков. Неслучайно Виоланта скоро разочаровывается в своем первом революционном идеале. Поводом служит одно ее случайное наблюдение. Герцогиня замечает, что, разглагольствуя о всеобщем счастье, он не способен помочь хотя бы одному несчастному человеку.

Что же касается народа, то воспитанная многовековым угнетением рабская психология не позволяет далматинцам воспарить в революционном энтузиазме. С недоумением и страхом слышат они воззвания «матушки-герцогини». Она предлагает им свободу, а они просят у нее по привычке денег на водку.

Пройдя первый недолгий этап защитницы народных нужд, Виоланта молниеносно перевоплощается в иную богиню – Минерву, ценильницу искусств и ремесел, художников, скульпторов и поэтов. Мудрая Минерва у римлян почиталась покровительницей музыкантов, врачей и учителей.

Во второй части трилогии происходит искушение искусством самой Виоланты Асси и ее приближенных. «Минерва» открывается великолепным пышным празднеством, которое устраивает герцогиня в своем венецианском палаццо. Творения мастеров эпохи Возрождения и современных живописцев и скульпторов украшают старинный, но только что отреставрированный дворец наследницы норманнских завоевателей. Портреты предков, образы мифологических и легендарных героев прихотливо соединились с толпой гостей, разряженных в роскошные, почти карнавальные одежды. Художники и созданные ими модели воссоединились на этом самом престижном вернисаже. Те, кого разглядывают на полотнах, и сами соглядатаи почти неразличимы в этом пиршестве роскоши.

Тема второго романа трилогии заявлена заглавием и экспозицией: обольщение искусством. Сперва творения и творцы вызывают почти-

тельное уважение новоявленной меценатки. Но по мере того, как происходит у героини глубокое проникновение в мир богемы, наступает охлаждение и разочарование. Генрих Манн вместе с младшим братом Томасом постоянно фиксирует личностное несоответствие художника своим творениям. Создатель зачастую не достоин своих созданий, – грустно констатирует автор «Минервы».

Многие поколения европейских поэтов, философов, художников, начиная с Альбрехта Дюрера, а затем Иоганн Вольфганг Гёте и романтики устремлялись в Италию, которая представлялась им прародительницей современной культуры и обетованной землей искусства. Средиземноморье согревало холодные души и северных ценителей прекрасного. Это всеобщее увлечение разделял Генрих Манн и писатели его поколения: Герхард Гауптман, Томас Манн, Франц Верфель и многие др.

Но в трилогии «Богини» на основе собственных впечатлений от встреч с итальянцами Генрих Манн приходит к убеждению, что родина Ренессанса перестала быть идеалом для мечтателей и мыслителей. Он изображает попытки Виоланты возродить утраченное тщетными и суетными. Дворцовый ренессанс получился костюмно-стилизированным, а причина этой новомодной пародии на чинквеченто в том, что вместо былых титанов герцогиня пленилась самозванцами, подражателями, а не творцами.

Генрих Манн стремился в заключительной части повествования создать мир заведомо нереальный, воплотить несбыточные мечтания, выстроить непрочную, но привлекательную утопию. Он покоряет читателя откровенной красотой всего, что происходит с его богиней, но тут же дает почувствовать, сколь хрупок и непрочен этот наполовину реальный, наполовину воображаемый мир.

Вопреки заглавию сюжет «Венеры» развивается не столько как миф, сколько как сказка. Обладающая поистине всеми сокровищами мира герцогиня – волшебница и чаровница, покоряющая сердца всех тех, кому суждено ее хоть раз увидеть. Ее прихоти и желания исполняют послушные вышколенные слуги.

Все в ее власти, и власть ее сладостна для тех, кто подчиняется ей. Как нельзя кстати появляется принц, чтоб окончательно осчастливить героиню. Но сказка Генриха Манна призрачна, как любая фантазия. Принц хоть и принц крови, но жиголо по призванию и профессии, и потому не постыдно ли ее величеству богине любви покупать поцелуи и объятия? С Венерой этого, кажется, прежде не случалось.

Роман «Богини» задумывался, напомним, в самом конце прошлого столетия. Философия и искусство конца века изобиловало апокалиптическими видениями. Не избежал страхов и Генрих Манн. Как и многие его современники, конец века он воспринимал как конец света.

Генрих Манн предоставил своей героине абсолютную свободу: жить, наслаждаясь всем, что доступно человеку. Но испытание свободой оказалось для нее роковым. Превратившись в жрицу любви, такую новоявленную Клеопатру, она навсегда разучилась любить, а счастья материнства ее лишила сама природа. Автор «Богинь» одним из первых в западноевропейской литературе раскрыл трагизм вседозволенности. Отсутствие желаний убивает в герцогине волю к жизни, она утрачивает интерес к людям, ей не доставляет радости созерцание прекрасных произведений искусства. Характер, который представлялся самому писателю, когда он только приступал к роману, неисчерпаемым, оказался опустошением души, и ему ничего не оставалось, как только предать герцогиню смерти, которую она сама воспринимает как освобождение.

Финал романа символичен: вместе с прекраснейшей герцогиней Виолантой Асси, наследницей многих поколений и племен, создавших европейскую цивилизацию со всеми ее достижениями и изъянами, умирала эпоха, главными ценностями которой почитались свобода, искусство и любовь. Виоланта – последняя Прекрасная Дама рыцарской культуры, на смену которой пришел буржуазный порядок, защищающий права собственников.

Трилогия «Богини» укрепила его авторитет одного из самых вдумчивых художников рубежа веков. В образе Виоланты Асси читатели и критики увидели лишь овеществление нищезанятия, героиня воспринималась как женский вариант сверхчеловека. На самом деле влияние Ницше было в другом – в желании восславить свободу личности и показать утопичность свободолюбия.

Законченный накануне Первой мировой войны, роман-памфлет «Верноподданный» содержал в себе столько обличений кайзеровского режима, что цензура не разрешила его печатать в годы войны.

Главный герой романа Дидерих Геслинг – типаж, явившийся социально-психологическим открытием автора. Будучи школьником, он, придя домой, сообщал, что учитель выпорол троих гимназистов, добавляя с довольной ухмылкой, что одной из жертв воспитателя был он сам. Ненормальность Дидериха не психического, а социального

свойства. Гимназист с детских лет боготворит власть и силу, будь то отец, учитель или полицейский. «Ибо так уж был создан Дидерих, – подводит итог над наблюдениями за странным подростком автор, – что его делала счастливым принадлежность к безликому целому, к тому неумолимому, попирающему человеческое достоинство, автоматически действующему организму, каким была гимназия; и эта власть, эта бездушная власть, частицей которой, пусть страдающей, был он сам, составляла его гордость. В день рождения классного наставника кафедра и классная доска украшалась гирляндами. Дидерих обвивал зеленью карающую трость».

Страсть подчинять сочетается в нем с жадной повелевать. Еще в детстве он ведет себя с рабочими фабрики, принадлежавшей отцу, как маленький хозяйчик, а унаследовав бумагоделательное предприятие, он пытается подчинить своей власти весь провинциальный городок. Для этого он организует партию кайзера Вильгельма II, а сам Дидерих мечтает сделаться у себя дома и в городе тоже кайзером, но поменьше масштабом. Они и впрямь тождественны друг другу в своем ничтожестве. Глава империи и жалкий фабрикант схожи обликом, созвучны в речах, едины в политических амбициях. Генрих Манн прозорливо заметил, что верховная власть рождает себе подобных повсюду, они нуждаются друг в друге, они социально слиты, дабы никакой политический противник не разрушил союз тоталитарной власти и тупого верноподданчества.

Избранный в 1930 г. Президентом Германской Академии искусств, Генрих Манн вынужден был через три года спешно покинуть нацистское государство. Сначала он нашел пристанище в Праге, затем в Париже, в 1940 г. он вместе с семьей на последнем пароходе отправился из Марселя в Нью-Йорк. Пройдя все эмигрантские унижения, он оказался в Лос-Анджелесе. Как писатель он в США был совершенно неизвестен, практически не печатался. Но именно в изгнании была написана замечательная диалогия: «Юные годы короля Генриха IV» (1935) и «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938). Исторические романы о французском короле – объединителе нации явились социальной и религиозной утопией Генриха Манна, которая была обращена к воюющим странам.

Для принца Генриха величайшим испытанием становится Варфоломеевская ночь. Ему самому опасность не угрожала, но он слышал мольбы о помощи братьев во Христе, видел потоки крови, которые залили парижскую мостовую.

В понимании гуманиста Генриха Манна зло не есть некая философская и нравственная абстракция, зло живет в людях и устраивает свой шабаш по людской воле.

Событие этой ночи перевернуло жизнь принца Генриха. Первоначально он задумывает месть Карлу, Екатерине и их сподвижникам. Он затаился. Но вскоре к нему приходит понимание того, что месть и справедливость – это не одно и то же. Не месть, а милость хочет он нести своим подданным, но для этого он должен обладать всем неограниченным могуществом власти. Начинается исподволь его борьба за королевский престол.

Генриху предстоит пройти все круги ада, пережить унижения, обиды и оскорбления. Его ум мужает, и в этом немалая роль принадлежит тем, кто окружает его.

Короля всегда играет свита. Его ближайшее окружение – это адмирал Колиньи, поэт Агриппа д'Обинье, философы-моралисты Монтень и Ларошфуко. Король наделен в дилогии немаловажным талантом: он легко перенимает у своих друзей и единомышленников их дарования и идеи. Он, ученик Колиньи, усваивает искусство полководца; Агриппа д'Обинье, чьи стихи нередко цитирует автор, подсказывает ему выход из трагического тупика; Монтень преподносит ему уроки веротерпимости. Для Генриха Манна, как и для других немецких писателей-антифашистов, союз власти и гуманистической философии был заветной мечтой.

Перед королем стояло две задачи: победить в войне и даровать мир родине. Второе оказалось не менее трудным, чем первое. Все же «Юные годы короля Генриха IV» завершились оптимистично, верой в будущее, которое обеспечит процветание Франции.

В «Зрелых годах короля Генриха IV» колорит повествования постепенно становится более мрачным. К этому обязывала фабула, этому способствовала и историческая обстановка, в которой писался роман. Генрих Манн работал над текстом неустанно, проводя ежедневно за письменным столом не менее двенадцати часов. Фашизм становился все более агрессивным, фюрер угрожал войной всему человечеству, опасность непосредственно нависла над всей немецкой эмиграцией. Неслучайно во второй части жизнеописания героя мучают мрачные предчувствия.

Роман, как и реальная биография, завершается трагически. Причина гибели Генриха не в безумии религиозных фанатиков, а в том, что он опередил время, что идеальный правитель принципиально

невозможен в обществе, раздираемом религиозными и социальными противоречиями.

В период эмиграции Генрих Манн отдает много сил общественной деятельности, выступая с речами и докладами на международных конгрессах антифашистов в Праге и в Париже. Он был инициатором создания Народного фронта борьбы против фашизма, одним из руководителей антифашистского комитета немецких писателей. Благодаря авторитету и энергии Генриха Манна писатели Германии, находившиеся на разных политических платформах, совместными усилиями боролись за выживание немецкой литературы, оказавшейся оторванной от своего читателя на долгие годы.

В годы изгнания он работал над книгой воспоминаний и размышлений. «Обзор века» (1944) – это исповедь и завещание старого писателя. В ранней юности он посетил Санкт-Петербург, на склоне лет он воскрешал впечатления от встречи с северной столицей России. В его памяти навсегда запечатлелись Эрмитаж и Исаакиевский собор. Но не меньшее влияние оказала на него русская литература. В итоговой книге немало страниц посвящено Л.Н. Толстому и Ф.М. Достоевскому, а также другим русским писателям и композиторам, оказавшим влияние на духовное формирование немецкого изгнанника.

Роман «Великосветский прием» – последнее произведение Генриха Манна, завершившего работу над рукописью в 1950 г. за несколько месяцев до смерти. Автору не привелось увидеть книгу, она вышла в свет в 1956 г.

Уже само название – «Великосветский прием» («Empfang bei der Welt») заставляет вспомнить первый роман, который принес в 1900 г. Г. Манну известность. Он назывался «Земля обетованная» и имел подзаголовок «Из жизни светских людей». И в первом, и в последнем романе писатель-сатирик изображает так называемое светское общество, во всяком случае, тех, кто принадлежит к сливкам общества: банкиров, промышленников, брокеров, биржевиков, богемных артистов. Любопытно, что юный герой, вращающийся в элитарном мире, носит как в первом, так и в последнем романе одно и то же имя – Андре. Все это говорит о том, что Генрих Манн сознательно стремился придать своему творческому пути кольцевую композицию: последнее творение мастера возвращало к его дебюту. Можно рассматривать «Великосветский прием» как своеобразный римейк «Земли обетованной», хотя, разумеется, такой подход не является вполне точным. «Великосветский прием» вместил весь предыдущий полувековой художественный и жизненный опыт писателя.

Генрих Манн оценивал себя как последнего немецкого писателя, пишущего в традициях критического реализма. Работая над завершающим его творческий путь романом, он наполнил сюжет ситуациями, традиционными для реалистической прозы, а персонажи вполне узнаваемы не только по произведениям Г. Манна, но и по романам его современников и соотечественников. Писатель не прибегает к последовательному развернутому сюжету, а, собрав достаточно разношерстную многоликую компанию на грандиозном приеме, произносит своеобразную отходную всем этим привычным типажам, полагая вполне резонно, что в послевоенном мире они будут уже не современными нуворишами, а старорежимными рантье, покидающими историческую арену. Они сгинут, их гибель неизбежна, но, не ощущая этого, они натужно веселятся, флиртуют, сплетничают, скандалят, ревнуют – все, как было заведено давным-давно.

Основной мотив романа – закат европейской культуры. Эта тема заявлена Генрихом Манном в фантазмагорическом пиршестве, которое устраивает старец Бальтазар, вступивший в свой десятый десяток.

Бальтазар – живой труп, призрак, который и сам чувствует, что слишком долго он обитает на белом свете. Он одной ногой стоит в могиле, но, как скупой рыцарь средневековья, он наслаждается спрятанным в тайниках золотом, которое дает ему власть над наследниками. Устраивая именинный кутеж, он желает видеть за столом тех, кого нет в живых, и потому его близкие устраивают выжившему из ума старцу жуткий маскарад, представляясь покойниками, вылезшими из могил, дабы принять участие в предсмертном пиршестве юбиляра.

Бальтазар, устраивающий прием, на котором все гости играют в покойников, – фигура весьма символическая. Эпизод вызывает в памяти знаменитый библейский пир Валтасара, описанный в пятой главе Книги Пророка Даниила. Вавилонский царь Валтасар устроил в своих чертогах пир, оскверняя при этом религиозные святыни иудеев. Появляющиеся на стене надписи: «Мене, текел, упарсин» – «Исчислен, взвешен, найден очень легким» – внушают страх царю и его свите. Начертанное огненной рукой предвещает гибель, свершившуюся в ту же ночь.

Великосветский прием в изображении Генриха Манна – это грандиозный карнавал, где смешались живые и мертвецы, уроды и красавцы, богачи и отребье, воры, авантюристы, дельцы. Их лица раскрашены как карнавальные маски, их ослепительно сверкающие драгоценности на поверку воришек оказываются бижутерией. Здесь все

играют свои роли, недовольные своим амплуа. Сладкоголосый тенор-горбун услаждает слух, но пугает своим видом, оттого стыдится самого себя. Голосистая оперная примадонна страшится старости и нищеты. Певица, потерявшая голос, не может пережить эту потерю, хотя стала банкиршей-миллиардершей. Русская княгиня из бывших готова расщедриться, лишь бы ей хоть разок удалось появиться на сцене в партии Кармен. Тут же на этом балу в опере, который устраивает сын Бальтазара импресарио Артур (легендарный король?), мельтешат пушечные короли, производители консервов и другой снеди, просто бандиты и сводники. Они давно уже устали веселиться, их утомило распутство, они не способны не только любить, но даже ненавидеть. Но все же прием в свете продолжается вторые сутки, они обреченно вертятся на этой светской карусели, как марионетки, ожидая своего часа, когда праздник закончится, а вместе с праздником оборвется их исчерпавшее себя существование.

В романе, написанном на немецком языке, огромное количество реплик и цитат на французском, итальянском и английском языках. Многоязычие текста объясняется тем, что само место действия романа крайне условно. Где происходит прием? В Германии? В Австрии? То, что все относится, по-видимому, к первым послевоенным годам, понятно. Есть в тексте скупые упоминания о нацистах и тех, кто сотрудничал с ними. Но в какой стране – не вполне ясно. Генрих Манн идет на сознательное обобщение, изображая послевоенное европейское общество в целом. Это привело, разумеется, к известному просчету: расплывчатость, неопределенность придает повествованию некоторую сумбурность. Писатель ведь жил за океаном, жизнь своей страны представлял смутно, а это неизбежно вредило реалистической достоверности повествования.

Писатель попытался сделать свой прогноз на будущее Германии и Европы и в этом довольно-таки преуспел. Он отчетливо понимал и утверждал это в последнем романе, что интеллигенция не выполнила своей исторической миссии, не сумев противопоставить нацистским идеологам свою гуманистическую философию, которая бы консолидировала прогрессивные силы. Не возникло объединительной идеи и после войны, а отсюда – хаос и сумбур в сознании его интеллигентных героев, демонстративное свободонравие, оборачивающееся безнравственностью.

Генрих Манн в первом послевоенном романе попытался передать ощущение освобождения, которое возникло после разгрома фашиз-

ма. Но первоначально это была «свобода от...», еще не осознающая, что необходима «свобода для...». Эта позитивная цель отсутствует у большинства его персонажей, исключение составляют молодые герои Андре и Стефани. Собственно говоря, сюжет романа и определяет их путь друг к другу, несмотря на множество препятствий, поворотов и искушений.

Любовные отношения в романе образуют некоторый четырехугольник: отец и сын, мать и дочь. Кто в кого влюблен, они осознают не вдруг. Возникает своеобразная пародия на роман «Земля обетованная», но все устраивается наилучшим образом: сила притяжения молодости побеждает зрелость.

Образы молодых героев решены в традициях реализма начала века. Они талантливы и трудолюбивы. Андре трудится на консервной фабрике художником по этикеткам, – надо полагать, в свободное от светских приемов время. Стефани, при том, что она единственная дочка миллиардерши, по восемь часов стучит в конторе на пишущей машинке. Ирония тут неизбежна, Генрих Манн явно идеализирует их, придает им некоторую американистость – все-таки недаром он прожил десять лет в Штатах. Но Андре и Стефани действительно милы и трогательны, их чувственное влечение друг к другу тормозят не столько многочисленные помехи и развратные соглядатаи, сколько их внутреннее природное целомудрие и понимание ответственности того шага, который им предстоит сделать.

Генрих Манн откровенно заявляет о своей вере в новое поколение, которое будет жить по иным законам.

Сразу после войны Генрих Манн собирался покинуть Америку. Путь лежал на Восток Германии. Его ожидал пост Президента Академии искусств ГДР. Отъезд должен был состояться 28 апреля, а 12 марта Генриха Манна не стало. Мечта о возвращении на Родину не сбылась.

Томас Манн (Thomas Mann, 1875–1955)

Знаменитый писатель в 1904 г. женился на дочери мюнхенского профессора математики Прингсхейма, отец которого был из «грюндеров» – «новых немцев», хотя по национальности он был евреем. Он сделался железнодорожным магнатом и оставил сыну богатейшее наследство. Дом профессора в Мюнхене славился на всю Баварию роскошью и гостеприимством. Страстный меломан, тесть стал одним из

организаторов и меценатов Вагнеровского фестиваля в Байрёйте. Дочь профессора звали на русский манер Катя, она была красива и остроумна. Катя стала преданной женой, другом и помощником писателя во многих его начинаниях. У Томаса Манна и его жены было шестеро детей. Тема семьи заняла значительное место в его творчестве.

Автор «Будденброков» (1901) был признан классиком немецкой литературы сразу же после выхода в свет романа, в основу которого были положены домашние предания. Томас Манн первоначально задумал написать автобиографическую новеллу, однако замысел разрастался, превратившись в монументальную семейную хронику. События охватывают несколько десятилетий: с 1835 г. до рождения автора. В немецкой литературе отсутствовало художественное воплощение этой эпохи, первые читатели испытывали ностальгическое чувство, проникая во все обстоятельства и детали недавнего исторического прошлого. Собственно политические события, например, революционные волнения 1848 г., проходят на заднем фоне повествования. Не становясь предметом изображения, они тем не менее определяют психологическую и интеллектуальную атмосферу романа-хроники.

Т. Манн воссоздал биографию четырех поколений бюргерского клана.

Иоганн Будденброк-старший нажил свое состояние, подобно бальзаковскому отцу Горио, в пору наполеоновских войн, снабжая прусскую армию фуражом и хлебом. Человек скептического ума, наделенный деловой хваткой, он удачлив в коммерции и счастлив в семье. Однако роман неслучайно имеет подзаголовок «История гибели одного семейства», потому что в роду Будденброков обнаруживаются чуждые побегу на их генеалогическом древе.

Сын Иоганна Готхольд презрел семейный бизнес, откололся от рода, совершил мезальянс да к тому же еще вымогал свою часть наследства. Это первый удар по Будденброкам, от которого они сумеют оправиться, ибо дела аккуратно ведет Иоганн Будденброк-младший, детям которого – Антонию и Томасу – предстояло стать центральными персонажами семейной хроники.

С детских лет Тони осознала ответственность перед своей семьей. Она не посмела выйти замуж по любви, без согласия родителей. Тони находит для себя радость в подчинении родительской воле, но дважды ей суждено пережить разочарование в браке. Обаятельная Тони прожила жизнь, полную разочарований, послушание обернулось моральным крахом.

Томас Будденброк – человек долга. Он становится во главе фирмы, так как его брат Христиан – паяц и лицедей – не способен вести дела. Для отца и деда оптовая торговля зерном была естественным занятием, для Томаса – это обязанность, он должен заставлять себя заниматься коммерцией. Стоило ему проникнуться пессимистической философией Шопенгауэра, как все его усилия поддержать авторитет фирмы оказались тщетными.

Томас Будденброк, как и отец автора, был женат на латиноамериканской красавице-музыкантше. Единственного сына Томаса и Герды называли в честь прадеда и деда Иоганном. Домашнее его имя – Ганно. Он последний в роду и интуитивно чувствует это. Лишенный воли к жизни, он живет в мире своих грез и музыки. Обычная детская болезнь оказалась для него роковой, потому что в его натуре нет запаса жизненной прочности.

Томас Манн отмечал, что «Будденброки» создавались в традициях натурализма. Он полагал, что семья, подобно живому организму, возникает, развивается и угасает. Историческая причина ухода Будденброков в небытие в том, что бюргерское сословие вытесняется классом буржуазии, агрессивности которой патриархальные Будденброки не могут противостоять.

Не менее важной причиной гибели семейства, по Томасу Манну, было то, что в недрах Будденброков рождались художники, музыканты, артисты, философы, чуждые прагматизма, неспособные к коммерции и финансовым операциям. Характерно, что рискованный проект, который пытался осуществить Томас Будденброк, приводит к краху фирмы как раз накануне ее юбилея.

Томаса Манна в новеллах, «Тристан» (1901), «Тонио Крёгер» (1903), «У пророка» (1904), «Смерть в Венеции» (1913) волновало внутреннее противоборство мятущегося художника и добропорядочного бюргера. Общественным и семейным добродетелям законопослушного бюргера он противопоставлял божьего гения, который чужд прагматизма, служа искусству. Но приносят ли людям радость книги Тонио Крёгера или Густава Ашенбаха? Не месть ли его настигла в Венеции за умышленное отшельничество от многообразия жизни?

Томасу Манну представлялось временами, что праздность выдается его коллегами за служение искусству, что творения эстетствующих отщепенцев нужны только им самим для самооправдания собственной бесполезности. Эти мысли часто посещали создателя «Буд-

денброков», но не только его одного. На склоне лет в те же годы Лев Толстой объявил все современное искусство господской прихотью.

Конфликт «художник и бюргер» определяет основные замыслы писателя.

Томас Манн создал новый тип новеллы. События в ней сведены к минимуму, главное – внутренний монолог героя, в котором прорывается страх перед жизнью, сомнения в собственном предназначении, желание обрести близкого человека, но при этом не нарушить собственное одиночество. Конфликт сосредоточен в раздвоенности героя. Тонио Крегер и Густав Ашенбах – удачливые писатели, их произведения завоевали всеобщее признание. Однако как личность каждый из них несостоятелен в силу особой двусмысленности избранной профессии: жить, чтобы писать. Ими утрачено непосредственное ощущение реальности, художники и в повседневности продолжают жить в мире воображаемом. Конфликт бытия и творчества представляется Томасу Манну неразрешимым.

Особое место в творчестве прозаика занимает его единственное драматическое произведение «Фьоренца» (1904). Действие происходит на вилле Медичи 8 апреля 1492 г. – в день, когда Лоренцо Великолепный уйдет из жизни. Но пока он окружен прославленными живописцами, ювелирами, поэтами, философами, которые с тревогой прислушиваются к биению сердца своего покровителя. В этот роковой день ему было суждено выслушать страстные обвинения проповедника аскетизма Саванаролы. Он справедливо обвиняет Медичи и их приспешников в забвении суровых христианских заповедей. Так какой же выбор сделает многоликая Фьоренца – богиня любви, олицетворение города Флоренции и возлюбленная ее правителя? И справедливо ли казнь Саванаролы? Дилемма не столь уж проста. Искусство и роскошь для избранных и бедность для всех остальных или спасение во всеобщей нищете? Томас Манн не дает ответа, но, относясь не без иронии к художникам-подхалимам, он ценит их дар, их творения, которыми любуются потомки и спустя века.

Томас Манн ищет ответ на вопрос о значимости искусства в моменты социальных катаклизмов. В публицистической книге «Размышления аполитичного» (1919) он декларирует независимость художника от политики. Однако в дальнейшем ему пришлось признать свои заблуждения.

В 1912 г. Томас Манн побывал на высокогорном курорте для легочных больных в Давосе. Там лечилась его жена. Врачи обнаружили

и у писателя очажок в легких, предложив ему остаться в санатории. Т. Манн пренебрег рекомендациями врачей, и все обошлось. Однако это предложение послужило толчком к замыслу романа «Волшебная гора» (1924), где действие происходит в Давосе, а герои – представители разных стран, которых объединяет смертельный диагноз. У богатых и бедных срок жизни отмерен, оставшиеся месяцы или недели они стараются прожить во всей полноте ощущений и страстей. Но ведь они уже живые трупы, их существование носит искусственный вымороченный характер. Все, что происходит с ними, происходит на словах и в мечтах. Писатель сталкивает людей разных убеждений: романтических мечтателей, либералов и революционеров, религиозных фанатиков, художников, поэтов, медиков. В «Волшебной горе» автор подвергает беспристрастному анализу весь комплекс гуманистических идей европейской литературы, приходя к неутешительному выводу, что гуманизм выродился в риторику, за которой нет реально-го действия.

Главный герой – Ганс Касторп, поднявшийся на вершину волшебной горы случайно. Обыкновенный немец впитывает в себя все интеллектуальное богатство, созданное гениями на протяжении столетий. Вылечившись и став подлинным интеллигентом, он спускается с гор на равнину, чтобы погибнуть на фронте: в конце романа начинается первая мировая война.

В «Волшебной горе» заметны реминисценции из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Изображение филистерского уклада Швейцарии напоминает рассказы князя Мышкина об этой стране. Да и поведение Ганса (Ганс – простака) поначалу сродни поступкам заглавного героя у Достоевского. Очень близок образ азиатской красавицы Клавдии Шоша изображению Настасьи Филипповны. Это сходный тип inferнальной женщины, демонстративно игнорирующей добродетель.

Роман принес Томасу Манну мировую славу, писателю была присуждена Нобелевская премия (1929).

С приходом нацистов к власти он покинул Германию. Первые пять лет он прожил в Швейцарии, в 1938 г. переехал в США, где его творчество вызвало большой интерес. В эмиграции он продолжил и завершил работу над тетралогией «Иосиф и его братья» (1926–1943). Несколько страничек библейского текста из книги «Бытия» Томас Манн превращает в пространное эпическое повествование о возникновении человеческой цивилизации, об Иосифе Прекрасном, который, пройдя через испытания и страдания, становится мудрецом и

кормильцем народа. Писатель наполняет повествование множеством этнографических и археологических свидетельств, психологически убедительно мотивирует поступки героев, превращает миф в правдивую историю.

На протяжении всего творчества Томас Манн стремился следовать традициям Гете. В романе «Лотта в Веймаре» (1939) он иронично и трогательно рассказал о последней встрече двух стариков: создателя «Вертера» и его героини, ставшей причиной страданий и самоубийства. К фаустовской легенде Томас Манн обратился в романе «Доктор Фаустус» (1947), завершившем его творческий путь.

О судьбе гениального немецкого композитора Адриана Леверкюна в романе рассказывает его друг Серенус Цейтблом, который приступил к жизнеописанию своего друга 23 мая 1943 г., в тот самый день, когда Т.Манн начал работу над романом. Рукопись была закончена 29 января 1947 г. Отклики на злобу дня и все, что касалось разгрома гитлеризма, нашло свое отражение в раздумьях повествователя, которые не отличались от авторских.

Адриан Леверкюн – выдающийся немецкий композитор, автор инструментальных и вокально-инструментальных сочинений, использовавший в своем творчестве одновременно с Арнольдом Шенбром двенадцатизвуковую серийную технику. Родился в 1885 г. в состоятельной крестьянской семье в округе Мерзебург. В десятилетнем возрасте поступил в гимназию в Кайзерсашерне. Живя в доме у своего дяди Николауса Леверкюна, владельца мастерской и магазина музыкальных инструментов, проявил интерес к музыке. Первые уроки четырнадцатилетний Адриан брал у соборного органиста Венделя Кречмара, который оставался его музыкальным наставником на протяжении многих лет.

В дальнейшем Леверкюн продолжил образование в университете Галле на Заале, несмотря на то, что Галле был центром лютеранства, тогда как семья Леверкюнов принадлежала к католической конфессии. Это создавало определенную дистанцию между студентом-богословом Адрианом и профессурой, а также выделяло его из студенческой среды. Затем будущий композитор изучал философию в Лейпцигском университете. Профессионального музыкального образования Адриан Леверкюн не получил. К лейпцигскому периоду относится симфоническая фантазия «Светочи моря», отмеченная влиянием музыкального импрессионизма К. Дебюсси и М. Равеля. Тогда же были написаны хоры для шести и восьми голосов, трехтемная fuga для

струнного квартета и фортепьяно, соната для виолончели и фрагменты первой симфонии.

К 1906 г. относится первый шедевр А. Леверкюна: цикл из тринадцати песен на стихи немецкого романтика Клеменса Брентано. Биограф композитора впоследствии оценил брентановские песни Леверкюна как «дерзание под видом пробы пера».

В этот период началась работа над оперой «Бесплодные усилия любви» на сюжет одноименной комедии Шекспира (либретто Рудигера Шильдкнапа). В созданных тогда же песнях на стихи средневековых испанских и каталонских поэтов критикой было отмечено влияние Г. Малера.

Итогом первого периода творчества Адриана Леверкюна принято считать цикл песен на тексты Данте. Идейной кульминацией всего цикла стала песня о человеке, несущем на спине светильник, который не светит ему в ночи, но зато освещает дорогу идущим сзади.

Осенью 1910 г. Адриан Леверкюн переехал в Мюнхен, и с этого момента начинается новый – мюнхенский – период творчества композитора, который попадает в артистическую атмосферу баварского центра искусства.

К 1912 г. относится поездка Леверкюна вместе с Шильдкнапом в Италию, во время которой продолжалась совместная работа над оперой по шекспировской комедии. Опера была завершена в 1913 г. по возвращении в Германию и поставлена в Любеке уже после начала первой мировой войны. Постановка успеха не имела, две трети публики покинули зал на премьере, спектакль прошел еще всего один раз. Суждения рецензентов были почти все резко отрицательными, кроме одного отклика профессора Иммерталя, который назвал оперу «Бесплодные усилия любви» долговечным произведением.

Вернувшись из Италии, немецкий композитор поселился неподалеку от Мюнхена на хуторе Пфейферинг, где прожил в полном уединении девятнадцать лет. На предложения гастролей с концертами по городам Европы Адриан Леверкюн не соглашался.

В последовавших затем произведениях композитора усиливается пародийное начало. Так, сознательная дегуманизация ощутима в сочинении для кукольного театра на средневековые латинские тексты «Gesta Romanorum» («Деяния римлян»), в которых богомерзкие поступки и суетные устремления персонажей обесчеловечивают их, превращают в марионеток. Как следствие этого становится оправданным уподобление человеческого голоса инструменту. Неслучайно певцов,

исполняющих кукольные партии, автор решил поместить в оркестровую яму среди инструментов. Композитор заставил певцов отказаться от индивидуального тембра, дабы голос срастался с аккомпанементом.

Несмотря на неизменно критические высказывания ревнителей традиций, Адриан Леверкюн в послевоенные годы был признан проницательными ценителями самым значительным немецким композитором.

При жизни Леверкюн не только не стяжал славы, но и известности, однако каждое его новое сочинение было встречено знатоками с неизменным пиететом. На примере творческой судьбы Адриана Леверкюна становится особенно очевидной тенденция музыкальной жизни нашего столетия к размежеванию музыки высокой и низкой, элитарной и популярной. Для автора «Чудес вселенной» принципиальна установка на создания произведений «für wenige» – для немногих, в глазах которых он и предстал гением. Отчуждение от публики и всего, что связано с механизмом успеха, объясняется также прогрессирующим мозговым заболеванием, которое, несомненно, повлияло на самоизоляцию композитора.

В оратории «Апокалипсис с фигурами» произошел своеобразный обмен звуковыми функциями между инструментами и певцами. Человеческое и вещественное растворено друг в друге: хор инструментован, оркестр вокализован. «Новейший отчет о гибели мира», каким был задуман «Апокалипсис», свидетельствует о торжестве механизированной механистической цивилизации.

Леверкюн, используя приемы пародии, меняет местами добро и зло: диссонанс передает дух благочестия, тогда как гармоничная мелодия отдана выражению банальностей и пошлостей.

Адский хохот, крик, визг, гул, вой сменяется детским ангельским хором, созвучным первому. Все в «Апокалипсисе» едино и неделимо, одно продолжает другое.

Итоговым творением композитора стала кантата «Плач доктора Фаустуса». Полемизируя с Девятой симфонией Бетховена, Леверкюн взывает не к радости и братству, а к всепрощению. Оплакивая свои потери, предчувствуя близкий конец творческого пути, он отождествляет себя с героем средневековых легенд чернокнижником Фаустом, заплатившим бессмертием души за дарованные ему на земле познание и эпикурейство. Леверкюн достигает глубокого трагизма, это горестная жалоба великого грешника, взывающего из глубины к Господу и молящего его о прощении.

Таковы основные вехи творческого пути гениального немецкого композитора, который, увы, никогда не жил на этой земле и чьи сочинения существуют лишь в тексте романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947) и могут быть услышаны только благодаря воображению читателей.

Центральный образ романа вместил в себя жизненные обстоятельства многих прославленных музыкантов. В жизнеописании Адриана Леверкюна угадываются биографические подробности П.И. Чайковского, если иметь в виду заметную параллель в отношениях русского композитора с Надеждой Филаретовной фон Мекк и немецкого музыканта с госпожой фон Толна.

Болезнь Адриана заставляет вспомнить о трагедии, пережитой Гуго Вольфом и подобный же эпизод из биографии Фридриха Ницше. Кукольное пение в «Римских деяниях» напоминает кукольный балет Игоря Стравинского «Петрушка».

Немало в романе и литературных реминисценций, начиная с «Легенды о докторе Фаусте» и комедий Шекспира до знаменитого эпизода из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Диалог Ивана Карамазова с чертом по сути почти повторен в пространным разговоре Адриана с дьяволом. Ироничный Томас Манн пародирует известные тексты, перенося их в иную среду и эпоху, нарочито заземляя, превращая легенды и мифы в события жизнеподобные.

Он не щадит и самого себя, пародируя собственную писательскую манеру и общепризнанную гениальность. Он жил в обыденном мире, обычной жизнью, но почитался соотечественниками классиком, начиная с первой же книги, изучался в школах.

Вопрос о значимости искусства в моменты социальных катаклизмов вовсе не такой простой и отнюдь не праздный. Первый упрек, который предъявляет автор «Доктора Фаустуса» своему гениальному герою и себе самому, – в сосредоточенности на своих внутренних проблемах и как следствие этого – герметизме произведений и самовлюбленности.

Томас Манн судит себя строго, беспристрастно, хотя и неявно, а скорее опосредованно. В романе отсутствует не только исповедь, но какая-либо лирика. Чтобы продемонстрировать объективность расследования, автор предпринимает попытку раздвоения: он сам Адриан Леверкюн и сам же – его биограф Серенус Цейтблом. Таким образом, в романе находит продолжение излюбленная манновская дилемма – художник и бюргер.

Биограф Адриана, знающий его с детства, был на «ты» с гением, и все же дистанция между ними грандиозна. Серенус Цейтблом – демонстративно положительная личность. Сын аптекаря, либеральный эрудированный профессор, посвятил себя образованию и воспитанию юношества. Он рано женился, что сам объясняет не любовью к невесте – дочери старшего коллеги, а любовью к порядку и желанием честно, по-хорошему начать самостоятельную жизнь. Манн иногда именовал Серенуса «самопародией». В частной жизни автор «Будденброков», склонный к строжайшей самодисциплине, позволившей ему создать столь значительное количество эпических полотен, трудился столь же неустанно, как и его добродетельный двойник. Но с наименьшим основанием самопародией можно считать и образ Адриана Леверкюна, трагического героя, совместившего гениальность со злодейством. Разумеется, ни Томас Манн, ни Адриан Леверкюн не виновны в каких-либо злокозненных деяниях, но Томас Манн испытывал ответственность за то, что он не защитил того рядового читателя, который в гимназии изучал «Будденброков», от фашистской мифологии, поверившего в нацистские лозунги. На фронтах Европы гибли люди, которые читали в юности произведения Томаса Манна. Виноват ли он, что они стали убийцами и убитыми?

Обособление художника от насквозь политизированного мира представляется Томасу Манну в свете исторического опыта и с высоты прожитых лет высокомерием интеллекта и таланта. В этом нетрудно заметить переключку между образом Адриана и его создателем. Автор сравнивает своего героя с гетевским Фаустом, заставляя композитора пойти на сделку с дьяволом.

При всей кажущейся конкретности биография Адриана Леверкюна насквозь мифологична. Это поначалу проявляется в предопределенности его поступков и жизненных обстоятельств. Читателю представляется, что герой сам выбирает стезю, но вскоре становится понятным, что все уже было предопределено заранее. Дивной красоты бабочка *Hetaera Esmeralda*, которой он любовался в детстве, предстанет перед юношей в облике падшей девицы, которой суждено погубить гения. Родительский дом повторится в том самом приюте покоя и тишины, который отыщется словно сам собой в Пфейферинге. Все повторяется, ибо все словно бы кем-то запрограммировано заранее, и Адриан Леверкюн волей неволей призван сыграть отведенную ему роль.

Повторяющиеся детали и подробности, звучащие фразы и афоризмы, идеи и наблюдения, похожие типажи создают ощущение того,

что герой неотвратимо возвращается на круги своя, сколько бы ни пытался он сделать шаг в сторону.

Томас Манн, несклонный к социальной, а тем более уж политической мотивации, прибегает к трансцендентным объяснениям случившегося – выходящим за пределы исторической реальности и отдельной жизни. Поэтому ему понадобился миф, который раскрывает причины случившегося, возводя случай в общую закономерность, в равной мере воздействующую на нацию и немца.

В легенде о Фаусте Томас Манн нашел аналог наиболее острым художественным, философским и социально-психологическим проблемам, волновавшим романиста, когда крах гитлеризма был неизбежен. Он повторил на современном материале искания и страдания Фауста, однако самую процедуру заключения договора с дьяволом он позаимствовал не из народной книги и не у Гете, а из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», спародировав диалог Ивана Карамазова с чертом. Говоря о пародии, не следует искать в ней комические черты, напротив, в беседе Адриана с дьяволом нет ничего смешного. Повторяя разговор Ивана с искусителем, Томас Манн его огрубляет, делая того, кто станет причиной трагедии, жалким, ничтожным. В сущности, он порождение большого воображения Адриана, и он страдает уже от одного того, что злодей непрезентабельный, что его судьбой распоряжается ничтожество. Это ему обидно и досадно.

Искуситель то фамильярен и нагл с Адрианом, то угодлив и лицемерен, но всегда гадок. Особенно противен он Адриану Леверкюну, как прежде Ивану Карамазову, потому, что оба в глубине души понимают, что дьявол – это проекция всего жестокого, злого, демонического, что каждый из них прячет в тайниках сознания, не давая злу воли над ними. Смелость Манна-мыслителя сказалась в том, что он не побоялся признаться в том, что и гению приходится порой подавлять в себе злодейство.

Леверкюновский дьявол в обмен на творческую отсрочку, которую он предоставляет композитору, ставит ему одно условие: «Не возлюби!» Никого – ни ближнего, ни дальнего, ни друга, ни женщину, ни ребенка. Трагедией Адриана-человека становится обреченность на одиночество, трагедией Леверкюна-композитора – разрыв гениальности с гуманизмом.

Роман Томаса Манна нельзя свести к нескольким интеллектуальным формулам. Актуальность «Доктора Фаустуса» в том, что он по-

зволяет войти в сумрачный мир германского гения, постигнуть его трагедию и сострадать всему пережитому героем и его создателем.

Томас Манн отмечал, что оценка исторических фактов и современности в «Докторе Фаустусе» и романе Г. Гессе «Игра в бисер» удивительным образом во многом совпадали.

Герман Гессе (Herman Hesse, 1877–1962)

Выдающийся немецкий поэт и прозаик прожил большую часть жизни в Швейцарии, приняв в 1923 г. швейцарское подданство. Это избавило его от преследований нацистов и позволило наблюдать за социально-политическими превращениями в Германии несколько отстраненно. Он много путешествовал в молодые годы по Европе и странам Востока. Огромную роль в формировании его мировоззрения сыграла философия и культура Индии и Китая. Однако, по собственному его признанию, он не пытался преодолеть в себе немца, оставаясь в творчестве продолжателем традиций Гёте и романтиков. Сорокалетний Гессе в очерке «Родина» утверждал: «Между Бременом и Неаполем, между Веной и Сингапуром видел я много красивых городов. Но самым прекрасным городом на земле остается для меня город Кальв, расположенный на реке Нагольд». В этом небольшом швабском городке родился писатель в семье священника-миссионера, здесь прошли его детские и отроческие годы. Кальв и его окрестности воспевал Гессе в первых своих произведениях.

Многие жители Кальва объединились в общины пиетистов, стремясь к благочестию и обновлению религиозного ритуала мистическим откровением. Землякам писателя была свойственна самоуглубленность и поиск некоего духовного братства. Эти настроения воздействовали на формирование нравственного облика автора «Игры в бисер». Пиетистами были и родители Г. Гессе, желавшие, чтобы сын избрал поприще теолога. Однако он не выдержал сурового устава духовной семинарии, совершив оттуда побег и начав в пятнадцать лет самостоятельную жизнь.

Перебиваясь случайными заработками, он много читает и пробует писать сам. Авторами своих юношеских стихов он впоследствии делает героев прозаических книг. Автобиографическая повесть «Под колесами» (1906) принесла начинающему писателю известность.

Ее герой Ганс Гибенрат благодаря своим незаурядным способностям и редкостному трудолюбию поступает в духовную семинарию. Он выдержал вступительный экзамен вторым, но самолюбивый подросток во что бы то ни стало хочет стать первым учеником. Однако мечтам не суждено сбыться. Он и физически слабоват, да и психологически не стоек. Внутренняя расслабленность порождает сомнения в правильности избранного пути. Благодаря дружбе с одаренным однокашником Германом Гейльнером добросовестный трудяга Ганс почувствовал тягу к поэзии, ощутил прелесть романтического ничегонеделанья, захотел обрести внутреннюю свободу наперекор педантизму своих наставников. Ганс Гибенрат – это еще один вариант «заблудшего бургера», подобного Тонию Крегеру. Однако в отличие от персонажа Томаса Манна он не столь талантлив и самобытен. Герой Г. Гессе вынужден вернуться в ту среду, откуда он пытался вырваться. Причины гибели в нем самом. Оторвавшись от провинциального филистерского уюта, он не прижился в сфере духовной. Ганс не сделался ни поэтом, ни музыкантом, но и обычный путь подмастерья в родном городишке был теперь для него заказан. Гессе уже в этой ранней вещи волнует трагедия промежуточного положения персонажа между духом и плотью, страстью и расчетом, прошлым и будущим.

Повествование подкупает своей традиционностью. Город Кальв с его полудеревенским укладом привлекателен своим уютом и живописным ландшафтом. Его жители добросердечны и отзывчивы, в атмосфере городка ощутима патриархальная романтика. Но в сюжете сквозит идея последующих произведений Гессе: камерный его мирок тесен будущему гению, у которого два пути – либо на простор, либо в пропасть.

Г. Гессе написал повесть «Под колесами», чтобы избавиться от пережитых унижений в семинарии. Его преследовала мысль о самоубийстве, он вынужден был обратиться в клинику, где его лечили последователи З. Фрейда с помощью психоанализа, отношение к которому на протяжении последующих лет у него оставалось достаточно скептическим.

На рубеже веков он находит пристанище в Базеле, где, как ему казалось, он чувствовал себя защищенным от социальных катаклизмов.

В творчестве Германа Гессе нельзя не заметить странное противоречие: он идеализирует то, что отрицает. Жизнь в Германии кажется ему удивительно поэтичной и стабильной. Его герои странствуют по городам и селеньям, где сохранилась не только средневековая архи-

текстура, но от поколения к поколению передаются незамысловатые ремесла. Этот мир в изображении Гессе по-своему прекрасен, его симпатии принадлежат скромным каменотесам, кожевникам, кузнецам, портняжкам, которые по будням гнут спину, а в выходные отправляются в трактир, чтоб вдосталь попить пиво с соседом и от души попеть старинные песни. Но этот мир чужд и даже враждебен автору и его alter ego в повести «Кнульп» (1915), которая в известной мере является парафразом известной новеллы романтика Иозефа фон Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» (1826). Хотя Кнульпу уже за сорок, он все еще не остепенился, а продолжает бродяжничать, встречая в каждом селении дружков и подружек. Всегда находится кто-нибудь, кто обогреет его и накормит. Он знает пропасть веселых и грустных историй, он сочиняет сентиментальные песенки и лихо отплясывает на деревенских танцульках. Кнульп нигде подолгу не задерживается, его постоянно влекут странствия, весельчак и балагур, он становится самим собой только когда он один на один с природой предается размышлениям о смысле жизни. Кнульп в отличие от его занятых друзей – воплощенная свобода, и каждая встреча с ним делает жизнь его приятелей вольнее и веселее. Счастье Кнульпа в том, что он живет так, как велит ему его душа. Беда Кнульпа притаилась в его немощах и хворях. Но когда вечный странник стоит на пороге смерти, Господь принимает его в райские куши, потому что он жил таким, каким его создал сам Бог: не будучи счастливым, он делал людей счастливее и пробуждал в оседлых людях тоску по свободе.

Первая мировая война потрясла Г. Гессе, он усомнился в здравомыслии человечества, о чем заявил в публицистических статьях, в которых он призывал коллег-писателей совместно выступить против битвы народов. Призывы Г. Гессе к солидарности интеллигенции не утратили своей актуальности и в начале Второй мировой войны. Г. Гессе выпускает сборник статей, написанных ранее, под заголовком «Война и мир» (1940). Однако, если в годы Первой мировой войны Г. Гессе выступал как пацифист, то приход нацистов к власти и развязанная ими вторая мировая война заставили его изменить убеждения и выступить активным антифашистом. Тем не менее в художественном творчестве Г. Гессе практически не затрагивал политических проблем, во всех его произведениях в различных аспектах ведутся поиски возможностей максимального самоосуществления личности.

В повестях «Кляйн и Вагнер» (1919) и «Последнее лето Клингсора» (1920) герои стоят перед проблемой преодоления экзистенциаль-

ного одиночества. В первой повести герой воображает себя нищенским сверхчеловеком и ради самоутверждения берет на себя преступления, которые он не совершал.

Кляйн, как об этом говорит его фамилия (нем. klein – маленький), действительно из породы заурядных обывателей. Пытаясь преодолеть свою социальную малость, он крадет большую сумму денег, ведет вольготную жизнь, сбежав от ненавистной семьи, распутничает, играет в казино и в финале кончает жизнь самоубийством, чувствуя себя в смертный час настоящим героем – неким криминальным Вагнером, которому он пытался подражать.

В повести нет прямых связей с только что завершившейся первой мировой войной. Но в подтексте ощутима актуальность замысла автора, которого занимают темные стороны человеческой души, ущербность которой персонаж пытается компенсировать преступлением. Кляйн завидует тем, кто способен расстреливать в упор тех, кого считает своими врагами.

Всемирную известность Г. Гессе принес роман «Степной волк» (1927), появившийся одновременно с произведениями Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, которые принято считать «литературой потерянного поколения». В этот ряд можно включить и этот роман. Хотя герой Г. Гессе на фронте не был, но рискнул публично выступить против войны. По возрасту Гарри Геллер, прозванный Степным волком, старше героев Хемингуэя, искалеченных войной духовно и физически, но многое роднит его с «потерянным поколением». Он также отвергает традиционные гуманистические ценности, не выдержавшие проверку в годы войны. Степной волк отбрасывает все запреты и табу, движимый яростной витальностью. В немолдом человеке, интересы которого были сосредоточены на немецком классическом искусстве и философии, пробуждается страстная тяга к низовой культуре. Его завораживает джаз, он берет уроки модных танцев, пробует наркотики, его влечет к тем, для кого страсть – товар и сервис. Постаревший Гарри Геллер хочет ощущать себя абсолютно свободным от всех условностей и норм, которым смолodu привык подчиняться. Один из мотивов романа – гимн одиночеству. Отрешенность от людей, разрыв социальных и семейных связей дает ему стимул стать сверхличностью. Но таков ли бунтарь Степной волк на самом деле? Герой Гессе лишен обычной биографии, читателю предоставлена возможность познакомиться лишь с отдельными эпизодами его жизни. Минимум событий, как всегда у Г. Гессе, компенсируется

интенсивной внутренней жизнью героя, его недовольством самим собой, томлением по жизни простой, ясной, заполненной чувственными радостями. Подобно Фаусту он пытается прожить жизнь дважды. Так возникает в реальности или, скорее, в воображении героя таинственный магический театр для таких же, как он, безумцев. Театр, куда проник Гарри, вовлекает его в череду увеселений, кульминацией которых становится карнавал, как апофеоз игры, лицедейства, а в итоге утраты собственного «я», ибо представление захлестнуло и поглотило Гарри. В магическом зеркале он увидел множество своих отражений в разном возрасте и состоянии духа, но ни одно из этих призрачных видений не вернуло его в мир реальности. Степной волк оказался лицедеем. Эстетическая атмосфера романа резко меняется. Из реального устойчивого бюргерского мирка, выдержанного в стиле бидермейер, повествователь переносит действие в черно-белый мир синема, в котором действуют обольстительные красавицы, опасные злодеи и их простодушные жертвы. В этом ненастоящем, а скорее кинематографическом пространстве Гарри Галлер превращается в некий фантом. Он убивает ту, которая берет на себя роль возлюбленной, из страха стать счастливым как все те, кого он считал филистерами, кого презирал и с кем порвал связи. Его мания величия опасна для окружающих: не способный на любовь, он, подобно жалкому Кляйну, готов на убийство. Степной волк по мановению незримого повелителя превратился в охотника! В этом для автора был заключен секрет поколения, в котором уживался бунтарь и обыватель, уважаемый интеллигент и уголовный тип, готовый по малейшей прихоти спустить предохранитель своего револьвера. Все это причудливо соединилось в Степном волке. Позже, после Второй мировой войны Герман Гессе скажет, что «Степной волк» был предупреждением об опасности надвигавшегося фашизма. Но тогда это мало кто понял. Отчасти в этом была вина автора, умышленно зашифровавшего свое послание поколению.

Тем не менее роман Г. Гессе «Степной волк» вызвал настоящий шок у читателей межвоенного десятилетия. Далекий от политики автор передал смятение, царившее в сознании европейцев, еще не оправившихся от превои мировой войны и уже предчувствовавших приближение новой катастрофы. Писатель чутко уловил утрату иллюзий, сменившихся всеобщим цинизмом, заметил трансформацию романтического культа сильной личности, попирающей гуманистические ценности во имя абстрактных идеалов.

В течение всей своей жизни Герман Гессе шел к своей главной книге – роману-утопии «Игра в бисер» (1943). Ближайшим подступом к нему явилась повесть «Паломничество в Страну Востока» (1932). Только поначалу может показаться, что речь в ней идет об обычном путешествии интеллектуалов и эстетов, создавших некое духовное братство, дабы посетить ориентальные страны. Вскоре, однако, выясняется, что среди паломников сам автор, его друзья и герои его книг, персонажи известных классических произведений и гениальные художники прошлых эпох. Их пешее путешествие протекает не только в пространстве, но и во времени, они с легкостью попадают из средневековья в век Просвещения, а Страна Востока является лишь символом света, истины и милости. Братство духовно близких людей основано на взаимном доверии, малейшее сомнение или отступничество грозит братству катастрофой.

Г. Гессе соединил общим устремлением в Страну Востока философов и музыкантов, живописцев и математиков, поэтов и теологов. В романе «Игра в бисер» он обозначил игрой в бисер некое универсальное творчество, особую знаковую систему, включающую все сферы умственной жизни человечества. В чем-то Г. Гессе предугадал кибернетику и Интернет, усмотрел виртуальную реальность, включающую параллельный мир, аналогичный действительности. Об организации игры в бисер (в дословном переводе – игра стеклянных бус) в романе говорится постоянно, рассказано о правилах игры и недопустимых нарушениях, известно, как происходит длительная подготовка игроков и как выбирают зачинателей игры – магистров. Тем не менее сыграть в эту игру невозможно – она остается для читателя тайной. Но можно фантазировать, представить себе, как она происходит. По-видимому, Г. Гессе подразумевает обмен универсальными знаковыми образами, при этом возникает возможность конструировать из них определенное гармонически прекрасное произведение. Для автора игра в бисер аналогична универсальным достижениям цивилизации.

Игра происходила вплоть до времени создания романа, в дальнейшем она была предана забвению. Спустя столетия историки из будущего пытаются возродить ее, изучая биографии знаменитых игроков. В центре повествования оказывается жизнеописание магистра игры Иозефа Кнехта. Ревностный подвижник, самоотверженно постигающий премудрость игры, нравственно чистый человек, он становится ее апологетом, и при нем игра в бисер переживает высший расцвет. Однако в момент апогея игры он сам переживает кризис и по-

кидает республику духа Касталию. Почему? Он осознает, что помимо идеального совершенства искусственно сконструированного мира игры существует мало привлекательная реальность. Этой скверной низменной жизни он необходим. Ему не спасти игрой человечество от заблуждений, но он может и должен помочь хотя бы одному человеку. Разрыв с игрой в бисер потребовал от него мужества, а вступление в реальную жизнь привело его к гибели.

Пафос последнего романа Г. Гессе в отстаивании духовных ценностей человечества, которые призваны служить нуждам страждущего человека. Касталия в романе «Игра в бисер» противопоставлена кровавому мировому хаосу, который со страхом и смятением видел немецкий писатель и гражданин Швейцарской республики Герман Гессе.

Бертольт Брехт **(Bertolt Brecht, 1898–1955)**

Выдающийся немецкий драматург, теоретик драмы, режиссер, прозаик и поэт. Учился в Мюнхенском университете, изучал литературу и философию, а затем медицину. В 1918 г. был мобилизован в армию, служил санитаром в одном из госпиталей в Аугсбурге. Политически активный юноша был избран членом солдатского совета. В 1919–1923 гг. он возобновил учебу в Мюнхенском университете.

В 1924 г. Брехт переселился в Берлин, с 1926 г. служил в должности драматурга в Немецком театре Макса Рейнгардта. В 1926–1927 гг. Брехт основательно изучал диалектический материализм, выступал с лекциями в марксистских рабочих кружках.

«Трехгрошовая опера» (1928) имела триумфальный успех. Он воспользовался сюжетом «Оперы нищих» английского драматурга Джона Гэя, написанной двести лет назад.

Брехт вывел на подмостки обитателей лондонского дна и грабителей, нищих и представительниц древнейшей профессии не для того, чтобы зритель сокрушался по поводу их бедственного положения, вынудившего их встать на пагубный путь. Подонки у Брехта такие же дельцы, как и представители лондонского сити. У них существуют свои фирмы, процветает свой бизнес. Нищенство – такая же профессия, как игра на бирже. Автор поставил знак равенства между миром преступным и респектабельным.

Мораль предопределена социальными законами. Драматург бросает в зал лозунг, который шокировал публику: «Сперва жратва, а

нравственность потом!» Брехт-материалист гуманен: он полагал, что нельзя предъявлять человеку непомерные нравственные требования, не создав для каждого сносные условия существования.

С середины 20-х гг. вплоть до последних дней Б. Брехт вынашивал и разрабатывал теорию «эпического театра», посвящая этой проблеме статьи, выступления, трактаты: «Об опере» (1930), «Об экспериментальном театре» (1939), «Малый органон для театра» (1949), «Диалектика на театре» (1953).

«Эпический театр» был противопоставлен традиционному, как выражался Брехт, – аристотелевскому театру и включал в себя в совокупности ремесло драматурга, актерскую технику и режиссерскую методику. Б. Брехт заменял традиционное драматическое действие повествованием. Для этого он зачастую брал и инсценировал уже известные произведения: К. Марло «Жизнь Эдуарда II Английского» (1924), Х. Вуолийски «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1940), Я. Гашека «Швейк во второй мировой войне» (1943), Софокла «Антигона» (1947) и др. Зритель в брехтовском театре обязан был все время помнить, что он присутствует на спектакле, а не переносится в воображаемый мир. Иллюзорность представления разрушалась условностью декораций, плакатами и зонгами.

Важнейший принцип брехтовского искусства – «отчуждение». Знакомые жизненные и литературные коллизии предстают в эпических пьесах Брехта всегда в неожиданном ракурсе. Это должно было стимулировать мысль зрителя или читателя.

Несмотря на все мытарства кочевой жизни, Б. Брехт пережил творческий взлет именно в период эмиграции.

В момент вторжения фашистов в Польшу Б. Брехт заканчивал хронику Тридцатилетней войны – драму «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). Брехт, рассказывая о горестях храброй маркитантки, сурово предупреждает: «Войною думает прожить – за это надобно платить!» Мамаша Кураж отдала Тридцатилетней войне своих детей. В финале спектакля согбенная дряхлая Кураж продолжала волочь на себе фургон. Кураж своего страшного урока так и не поняла, она готова опять плестись в хвосте солдатского обоза. Но читатель или зритель учился на ошибках матери, потерявшей детей.

Пьеса «Добрый человек из Сычуани» (1939–1941) представляет собой нравоучительную сказку. Боги, спустившиеся на китайскую землю, чтобы отыскать доброго человека, всюду сталкиваются с эго-

измом. Только проститутка Шен Де к ним добра и гостеприимна. В награду боги дали ей тысячу серебряных долларов. Шен Де бросает свою постылую профессию и становится владелицей лавчонки. Она добра, никому не может отказать в помощи, и деньги скоро исчезают. Тогда появляется ее двойник – злой брат Шен Де, который взыскивает с должников деньги, создает табачную фабрику, на которой люди за гроши работают от зари до зари.

Бертольт Брехт не обвиняет и не оправдывает Шен Де. Пафос пьесы – в необходимости исправить мир, тогда и человек станет добрым.

У Брехта всюду масса стародавних преданий и легенд, прошлые столетия и сегодняшние годы у него непрерывно взаимодействуют. Для Брехта исторический анализ всегда был средством заглянуть в будущее.

Вершиной драматургии Брехта явилась драма «Жизнь Галилея» (первая редакция – 1939, вторая – 1946). Герой пьесы, великий ученый Галилео Галилей, напуганный инквизицией, отрекается от своего открытия. Суть драмы заключена в диалоге Галилея и его ученика Андреа Сарти. Ученик бросает учителю обвинение: «Несчастлива та страна, у которой нет героев». Учитель парирует: «Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях». Открытие Галилея, перевернувшее всю солнечную систему, раскрепостило человеческую личность, освободив человека от божественной опеки. Но свобода опасна, и первым это осознал сам Галилей. Великий мыслитель, каким его изображает Брехт, корыстолюбив, хитер, труслив.

В пьесе «Жизнь Галилея» разворачивается не только трагедия великого астронома и математика, но и трагедия всего человечества в целом. Галилей как изобретатель и ученый оказался по чисто человеческим моральным качествам ниже своего гения. Отсюда возникает проекция в современную эпоху. Изобретатель атомной или водородной бомбы, а также любого смертоносного оружия массового уничтожения морально ответствен за то, как его изобретение будет использовано, и никакое самое громогласное покаяние не избавит его и его близких от тайных мук совести. Брехт дал в своей пьесе новый, совершенно неожиданный поворот извечной моральной дилемме «гений и злодейство»: совершая переворот в науке, мыслитель создает угрозу самой жизни. Эта пьеса и сегодня остается суровым предостережением человечеству.

Эрих Мария Ремарк (Erich Maria Remarque, 1898–1970)

Ремарк родился в Вестфалии, в городе Оснабрюк, где будут происходить события многих его романов. Отец его владел переплетной мастерской. Сын переплетчика мог стать почтмейстером или аптекарем, но семнадцатилетним мальчишкой, сразу после окончания гимназии, его отправили на фронт, где Ремарк был пять раз ранен. После войны он недолго учительствовал в провинции, затем переселился в Берлин. В пору жесточайшей инфляции приходилось браться за любую работу. Потом эти профессии – учителя, автогонщика, организатора в церкви психлечебницы, рабочего кладбищенской гранитной мастерской, журналиста – он передал своим героям.

Первая повесть «О смешивании дорогих сортов водки», в заглавии которой уже просматривается одна из его излюбленных тем, осталась не замеченной публикой. Вторая книга появилась через пять лет – в 1929 г. Это был роман «На Западном фронте без перемен». Его решилось выпустить издательство С. Фишера и не просчиталось. Суммарный тираж только за один год составил миллион двести тысяч экземпляров. А вместе с переводами на иностранные языки до 1933 г. тираж достиг восьми миллионов.

Чем был вызван такой сенсационный успех? Сам автор, предваря повествование, так объяснил замысел романа: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов».

Несмотря на подчеркнутую объективность в изложении событий, он все же высказывал свою точку зрения и судил тех, кто принес в жертву молоху войны молодые человеческие жизни. Новизна книги состояла в том, что автор рассказывал не о мировой войне вообще, а о войне с позиции отдельного человека.

Когда в августе 1914 г. германское правительство объявило войну России, Франции и Англии, оно рассчитывало на победу через несколько недель. Кайзер промахнулся, война затянулась на годы, закончилась поражением Германии и установлением республики.

Многие немецкие поэты и публицисты протестовали против кровавой бойни. Война вызвала потрясение в сознании всего человечества, устойчивый сплоченный мир рухнул, разделившись на врагов,

которые стреляли друг в друга в упор. Антивоенные настроения в Германии усилились после поражения немецкой армии в битве на Марне. Шовинизм не исчез, но дал трещину в сознании обывателей, терявших своих близких. На стенах домов появились листовки с призывами бороться против войны. Иоганнес Р. Бехер читал гневные стихи на митингах.

Но тот же Бехер, выступая в Харькове на международной конференции революционных писателей в 1930 г., обрушил свой яростный несправедливый гнев на Ремарка и его роман «На Западном фронте без перемен», потому что изображение ужасов войны и человеческих страданий приносит, как он считал, огромный вред, отвергая тем самым гражданскую войну и революционную борьбу. Он призывал бороться «против разоруженческого обмана пацифизма»³⁹. Одной из причин того, что в Германии в 1933 г. победил фашизм, был догматизм и сектантство левых сил. Бехер, вместо того чтобы призвать к сплочению перед нацистской угрозой, напал на талантливого писателя-антифашиста, на деле узнавшего, что такое человеческая бойня. Впрочем, сам Иоганнес Р. Бехер пороха не нюхал, правдами и неправдами ему удалось избежать мобилизации на фронт. Парадокс заключался в том, что нацисты правильнее оценили антивоенный роман Ремарка, чем те, с кем ему пришлось делить горький хлеб изгнания.

Ремарк, вернувшийся с войны, предъявил человечеству документ, убедительный в своей безусловной правдивости. Своеобразие творчества Ремарка заключалось в том, что в его книгах автор выступал не просто как очевидец случившегося, а как участник и жертва. Вот почему его первый роман столь лиричен, все произошедшее пропущено им сквозь призму сердца. В его книге обычный маленький человек оказался лицом к лицу с мировой катастрофой. Великое и малое сливалось воедино. Впечатление от романа столь сильно еще и потому, что этот человек совсем юн, но он наблюдает, как рушится вся многовековая история человечества, и он лично становится одной из многомиллионных жертв этой катастрофы.

Молодые люди, оказавшиеся по собственному почину на фронте, жили, сопротивляясь властям, отстаивая свое право существовать на этой земле. Их превратили в подобие скотов. Лишенные нормальных условий жизни, они озабочены лишь тем, чтоб посытнее поесть да

³⁹ Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП) // Литературное наследство. М., 1969. Т. 81. С. 85.

подольше поспать, пока не послали на передовую. Если желудки набиты жратвой, – значит, все нормально. Но эти, казалось бы, обеспеченные, ко всему привыкшие солдаты все равно остаются людьми. Рассказывая свою историю, Пауль Боймер почти всегда говорит «мы». Он не отделяет себя от своих бывших одноклассников и тех, с кем встретился в окопах. У них общая беда и единая судьба. Самое страшное в его участии то, что он чувствует неспособность вернуться к прошлой довоенной жизни. После всего, что он видел, он не может глядеть в глаза родителям и учителям, сочинять, как в юности, стихи и читать умные книжки. Он обманут, а за обман, жертвой которого он стал, ему стыдно. Не гнев, а стыд вызывают те, кто сделал из него вояку. Ужасно то, что во время отпуска он считает дни до возвращения на фронт. Он торопится умереть.

Появление первого романа произвело шоковое впечатление на читателей. Ремарк, показавший войну из окопа, воспринимался как новатор. Традиционной батальной романтике он противопоставил правду обычного честного человека, который вынужден убивать, чтобы не быть убитым. Ярче всего Ремарк сказал об этом в эпизоде, где главный герой Пауль Боймер, не раздумывая, убивает ножом французского солдата, который не должен и не может быть его врагом. Затем мучительные часы, проведенные рядом с трупом, когда неизвестного вражеского солдата, помимо воли, Боймер уже воспринимает как такого же простого и, наверное, честного человека, каким был он сам, его убивший. Сам Пауль Боймер будет убит в один из последних дней войны. А во фронтовых сводках появится безликая фраза: «На Западном фронте без перемен». Какая горькая ирония!

Книга Ремарка не изменила мир, но заставила кого-то из его читателей судить об этом мире более сурово, трезво, без иллюзий.

Роман был написан через десять лет после окончания войны. Тогда же вышли в свет книги Ричарда Олдингтона «Смерть героя», Эрнеста Хемингуэя «Фиеста» («И восходит солнце») и «Прощай, оружие!». К «Фиесте» Хемингуэй поставил эпитафию слова из разговора с американской писательницей Гертрудой Стайн: «Все вы – потерянное поколение». Фраза была случайной и касалась механика-фронтовика, которому никак не удавалось починить старенький «форд» писательницы. Фраза стала афоризмом.

Книги о тех, кто не вернулся с фронта или возвратился физически и духовно искалеченным, стали называть литературой «потерянного

поколения». Из романа в роман вплоть до начала второй мировой войны Ремарк воссоздавал трагическую биографию фронтовиков.

В романе «Возвращение» (1931), который также с полным правом можно отнести к «литературе потеряннного поколения», Ремарк, продолжая автобиографическую тему, размышляет над тем, как трудно возвращаться его ровесникам-солдатам к мирной жизни. Одни искалечены физически, другие – духовно.

Лирический герой «Возвращения», от лица которого ведется повествование, ничем не отличается от Пауля Боймера, выступавшего рассказчиком в первом романе. Он просто выжил и вернулся в тот же город и дом, куда было не суждено возвратиться Паулю. Он пробует стать учителем, закончив ускоренно как фронтовик учительскую гимназию. Однако работа в деревенской школе долго продолжаться не может. Мысленно обращаясь к маленьким чистым созданиям, он задается вопросом: «Чему я могу научить вас? Показать вам, как срывают кольцо с ручной гранаты и мечут ее в человека? Как закалывают человека штыком, убивают прикладом или саперной лопатой? Показать, как направляют дуло винтовки на такое непостижимое чудо, как дышащая грудь, пульсирующие легкие, бьющееся сердце?»

Роман «Возвращение» – одно из наиболее идеологизированных созданий Ремарка. Герои-фронтовики рассуждают о «захватнических планах алчной индустрии», о «грызне среди горсточки тщеславных дипломатов и князей».

В 1932 г. Ремарк жил и лечился в Швейцарии. К тому времени он уже был знаменит и богат. В 1933 г. его книги нацисты бросили в костер. О возвращении в Германию не могло быть и речи. Из Швейцарии он переезжает во Францию, а в 1939 г. переселяется в Америку.

«Три товарища» написаны в годы скитаний. Роман был сначала издан на английском языке в США, а затем в издательстве «Кверидоро» в Амстердаме, где печатались немецкие писатели-эмигранты. На языке оригинала роман вышел в 1939 г., сюжет же его разворачивается десятилетием ранее. Хотя в тексте не найти слов «фашизм» или «нацизм», роман предрекал горестную будущность «потерянному поколению».

В 20–30-е гг. слово «товарищ» на разных языках обозначало товарища по партии и классовой борьбе. Ремарк возвращал слову «товарищ» его изначальный смысл. У Роберта Локампа, от лица которого ведется рассказ, двое друзей: Отто Кестнер и Готфрид Ленц. Крутым парням Ремарка чужд глобальный гуманизм, они просто порядочные и сильные люди, а помощь их всегда конкретна.

Герои «потерянного поколения» сдержанны и ироничны с женщиной, чувственность у них опережает чувства. В «Трех товарищах», да и в других книгах Ремарка страсть нарастает постепенно, и в какой-то момент герой постигает, что любовь есть самая большая ценность, что только ради этого стоит жить. Однако у Ремарка счастье обречено быть кратким.

Неотразимая Пат пришла к Роберту из его неосознанных мечтаний и фантазий. Недаром рядом с Пат не раз упоминаются всякие романтические сказки. В романе она возникает как призрачное видение, явившееся в этот мрачный мир, чтобы хоть на мгновение осветить его.

У Ремарка всегда героини немножко не от мира сего, но это и делает их такими привлекательными для бывшего героя, много пережившего и испытавшего, но не утратившего веры в любовь.

Ремарк уже на склоне лет вернулся к десятилетию, предшествовавшему приходу гитлеровцев к власти. В романе «Черный обелиск» (1956) с высоты собственного жизненного опыта он будет пристально всматриваться в те годы, когда в Германии только нарождался фашизм. В «Черном обелиске» впервые у Ремарка прозвучала лаконичная, но вполне четкая характеристика эпохи, которую трудно оспорить и сегодня: «Действительно, немецкая революция 1918 года была самой бескровной в мире. Социал-демократы сами себя так напугали, что тут же призвали на помощь бонз и генералов прежнего правительства, чтобы те защитили их от вспышки собственного мужества. Известное число революционеров было отправлено на тот свет, аристократия и офицеры получили огромные пенсии, чтобы у них было время для подготовки путчей... Немецкая революция захлебнулась среди красного плюша, уюта, постоянных столиков в пивной и мечтаний о блестящих мундирах и звучных командах».

Но в «Черном обелиске», как и прежде, Ремарк в основном избегает политических деклараций, он пытается донести до читателя другое, как политический и экономический кризис ломает судьбы людей.

Герой «Черного обелиска» Людвиг Бодмер – персонаж, близкий по духу автору. Ему, как и всем ремарковским героям, вовсе не свойственно стремление выдавать себя за сверхчеловека, но также не свойственно стремление смешиваться с обывательской массой.

Людвиг Бодмер считает свою службу в конторе похоронных принадлежностей и ритуальных услуг вынужденной остановкой, веря, что впереди у него блистательная писательская карьера. Жизнь его про-

текает между кладбищем и сумасшедшим домом, где он подрабатывает, играя в кирхе на органе. Хотя все это мотивировано чисто житейскими обстоятельствами, занятия Бодмера глубоко символичны, они зримо воплощают всеобщую обреченность, когда вот-вот одних заставят надеть мундиры вермахта, других – полосатые робы заключенных.

Новые романы Ремарка «Возлюби ближнего своего» (1940) и «Триумфальная арка» (1946) – это злоключения беглецов, чудом вырвавшихся из лап гестапо.

Триумфальная арка в Париже – символ былых побед. У Ремарка этот образ переосмыслен. Действие романа разворачивается накануне оккупации Парижа германскими фашистами. Врач-эмигрант Равик в Париже ищет гестаповца, истязавшего его в концлагере. Он встречает своего палача, в иной жизненной ситуации тот жалок, труслив и зауряден. Но Равик совершает акт мщения, каким бы бессмысленным он ни казался ему в час расправы. Для Равика, как и для Ремарка, возмездие – синоним справедливости, ибо попустительство преступлениям, как убеждает история, влечет за собой новые злодеяния.

Главный герой романа «Время жить и время умирать» (1954) отпусник Гребер весной сорок пятого приезжает в родной город на побывку, но не может найти ни родного дома, ни знакомой с детства улицы – всё в руинах. Родители, вероятно, погибли во время бомбежки.

Короткая обреченная любовь – он убеждает Элизабет выйти замуж за него. Он точно знает, что погибнет, так пусть она хотя бы будет получать вдовью пенсию. Герой разуверился в нацистской идеологии, он готовится перейти на сторону русских. Но в этот решительный момент погибает от пули партизана. Ремарк стремился сказать, что тот, кто в момент исторических катаклизмов окажется между противоборствующими силами, обречен. Политический антагонизм убивает мыслящую личность.

Писатель в 1954 г. поселился близ Локарно на Лаго Маджиоре, где провел последние шестнадцать лет. Из Швейцарии он часто приезжал в Западную Германию, проводил там иногда по несколько месяцев. Но это была другая жизнь, чуждая ему, очевидно, мало понятная и мало приятная. Во всяком случае, ремарковский герой не был причастен к экономическому чуду и в германские реалии не вписывался. О послевоенной Германии Ремарк романов почти не создавал, он предпочитал вспоминать о прошлом в романах «Искра жизни» (1952),

«Ночь в Лиссабоне» (1962) и «Тени в раю» (1970), где рассказал о судьбах немецких скитальцев-антифашистов.

Он медленно подступал к современности и, наконец, рискнул. Это был небольшой роман с выразительный заголовком – «Жизнь взаимы» (1959). Читатель, который через это произведение откроет прозу Ремарка, будет очарован динамикой действия, похожей на автогонки по европейским трассам. Все объяснимо: герой – автогонщик-профессионал. Не полюбить юную Лилиан Дюнкерк невозможно, насколько она мила, естественна, обворожительна и... смертельно больна. Редкий роман Ремарка обходится без русского персонажа. Эмигранты, скитальцы, сохраняющие вопреки всем политическим передрыгам любовь к отечеству, всегда дороги писателю. В годы изгнания он особенно остро переживал духовное родство с ними. Есть такой персонаж и в романе «Жизнь взаимы». Это Борис Волков, человек безупречного поведения, который ведет себя весьма достойно в непростой жизненной ситуации. Конфликт заключается не в любовном треугольнике, а выборе поведения той, чьи дни сочтены. Как поступить: исправно соблюдать больничный режим или вкусить все запретные радости этой короткой жизни? Героиня Ремарка, разумеется, выбирает второе. В ее бесшабашной удали ощутим надрыв. Она однажды признается, что ей некогда ревновать. В самом деле, это так, ибо у нее совсем мало времени, чтобы любить.

Читатель, знакомый с произведениями Ремарка, вероятно, будет несколько разочарован – не заметить цитат из собственных произведений в этом романе просто невозможно. Автор «Трех товарищей» повторяется в сюжете и типажах. Гонщик Клерфэ много испытал, по видимому, отсидел свое в фашистском застенке. Характерен его диалог с Лилиан: «– Ты многому научился во время войны. Правда? – Очень многому. Ведь почти всегда была война».

Он, как и другие герои Ремарка, живет на грани войны и мира, жизни и смерти. Он гонщик, привыкший хоронить друзей и внутренне готовый к тому, что после очередного старта друзья похоронят его.

Традиционны и выпивки, то в фешенебельном отеле, то в затрапезном бистро, и как сказано у Пастернака, «на шестнадцатой рюмке ни в одном он глазу». Словом, если продолжать цитировать «Вакханалию», «это ведь двойники» – автогонщика и обреченную красавицу объединяет их общее бешенство риска.

Но роман «Жизнь взаимы» дает повод сопоставить творчество Ремарка с интеллектуальной прозой Томаса Манна. Начало книги Ре-

марка удивительным образом напоминает роман его соотечественника и собрата по изгнанию Томаса Манна «Волшебная гора» (1924). Там тоже действие происходит в швейцарском высокогорном курорте для легочных больных. Тот же, но более широкий и разнообразный круг действующих лиц, наконец, такие же предписания похожего персонала, аналогично и взвинченное поведение тех, кто обречен на больничное заточение. Ремарк ничего не заимствовал у Томаса Манна, он сам был болен и на себе испытал все прелести лечения. Дело в другом. Автор «Волшебной горы» намерен был разгадать тайны человеческого бытия. Почему немощная плоть обостряет духовную жизнь? Почему заурядный человек, попадая в элитарное общество людей, отрешенных от земной жизни, впитывая «горный дух», сам становится философом и мыслителем?

Ремарк – писатель для многих, а отнюдь не для избранных. Он не ставит перед собой грандиозной задачи постижения человеческой природы, противоборства естества, духа и разума. Его цель скромнее: он заставляет задуматься каждого отдельного человека, какой выбор следует сделать, окажись она или он – не дай Бог! – в столь безнадежной ситуации. Его идея настолько же проста, сколь бесспорна: жить, чтобы жить, а протяженность времени, в конце концов, категория условная. Отсюда и запоминающееся название романа.

Есть актеры, которые не играют главных ролей, их частенько, чтобы не обижать, называют мастерами эпизода. Своего рода мастером эпизодов был и Ремарк. Правдоподобие его исключительным ситуациям придает среда и окружение центральных персонажей. Ремарк несколькими четко очерченными деталями рисует сатирический портрет проигравшей соперницы Лилиан, итальянской стареющей светской львицы Лидии Морелли; великолепен второстепенный, но весьма важный персонаж – восьмидесятилетний дядя героини, который очень всерьез озабочен своим будущим, особенно финансовым. Потрясает своего рода вставная новелла о престарелом больном шахматисте, который теряет одного за другим всех своих партнеров. Следует непременно подчеркнуть, что Ремарк остается великолепным повествователем даже в посредственных романах.

Изъяны романа «Ночь в Лиссабоне» (1962) еще более очевидны. Трудно сказать, почему написан этот роман, здесь многое вторично. Но вряд ли Ремарк просто эксплуатировал найденные прежде типажки, снова оказавшиеся в безвыходном положении. По-видимому, его мучительно преследовали воспоминания о тяготах и унижениях эмигран-

рации, когда он, всемирно известный писатель, вынужден был обивать пороги посольств, чтобы получить возможность жить не за ключей проволокой. У Ремарка фактически только один роман, действие которого происходит в концлагере. Это «Искра жизни» (1952). Его герой живет среди расстрелов и казней, утратив имя свое, став просто заключенным № 509.

Но другие действующие лица, чудом оказавшись на воле, несут свои ужасные воспоминания от встречи с гестапо всю свою жизнь. Таков герой «Ночи в Лиссабоне», который по паспорту, разумеется, чужому, носит фамилию Шварц. Да, исходная ситуация повторяется. Шварц по характеру похож на Равика из «Триумфальной арки». Любовь всеильная, заставляющая его и его жену, которую он был вынужден оставить в Германии, рисковать жизнью ради счастья быть вместе. Эллен – так зовут героиню – похожа на других ремарковских прекрасных женщин, но и отличается от них большей решительностью, находчивостью, пронизательностью. Она борется с семьей, с братом-нацистом, со всякого рода доносчиками и соглядатаями за право жить и умереть свободной. Что же касается смертельной болезни Эллен, то это не столько атрибут ремарковской героини, сколько символ неизлечимо больной Германии, подчинившейся фашистам.

«Ночь в Лиссабоне» читается с увлечением, потому что Ремарк создает в повествовании такую напряженность, которая встречается не во всяком триллере. В этом нет ничего удивительного, ибо рассказчик и слушатель живут много лет под страхом смерти.

Ремарка часто упрекали за то, что он будто бы игнорирует солидарность антифашистов. Вовсе нет, и «Ночь в Лиссабоне» тому бесспорное подтверждение. Писатель выстраивает целую цепочку людей, в которой тот, кто выбывает из жизни, помогает тому, кто продолжает бороться за жизнь. А то, что Ремарк постоянно возвращался к антифашистской теме, по-человечески очень понятно. В концлагерях и тюрьмах нацисты сгноили его родственников и друзей. Фашисты прислали ему прах сожженной в крематории концлагеря сестры и счет, по которому он должен был уплатить за проведенную процедуру! Такое забыть и простить невозможно.

Роман заканчивается возвращением героя, которому помог Шварц уехать в Америку из Лиссабона, в Оснабрюк – где жил Шварц и родился Ремарк. Он не нашел своего благодетеля, никто ничего не знал о нем, образ его стерся в памяти нового поколения. Вот чтобы этого не происходило, и писал свои романы Эрих Мария Ремарк, не боясь

того, что их портреты похожи друг на друга, а в итоге – все они варианты автопортрета писателя.

Ремарк умер в швейцарской клинике в 1970 г., где он начал лечиться почти сорок лет назад. Умирал он мучительно, зная, что обречен и дни его сочтены, но сохраняя сдержанность и мужество, каким он всегда наделял своих героев – духовных двойников автора.

Лион Фейхтвангер (Lion Feuchtwanger, 1884–1958)

Выдающийся немецкий писатель Лион Фейхтвангер един в двух лицах. С конца 20-х гг. он создавал остро современные романы, в которых стремился развенчать идеологию фашистов, которые по трупам шли к власти в Германии. Это, прежде всего, трилогия «Зал ожидания», куда вошли романы «Успех» (1930), «Семья Оппенгейм» (1933), «Изгнание» (1940), а также лучший его роман-памфлет «Братья Лаутензак» (1943). Вместе с тем в истории немецкой литературы нашего столетия Л. Фейхтвангеру принадлежит почетное место основоположника жанра реалистического исторического романа, к которому он обратился в самом начале творческого пути и не расставался до самой смерти. Всемирную известность принесли ему романы «Безобразная герцогиня» (1923), «Еврей Зюс» (1925), «Иудейская война» (1932), «Испанская баллада» (1955) и ряд др.

Разумеется, разделение наследия Л. Фейхтвангера по тематическому признаку – чистая условность. Его злободневные творения сегодня читаются, как исторические, ибо современникам поджог рейхстага или предвыборные махинации нацистов, к счастью, представляются давним прошлым. Что же касается ветхозаветных или средневековых сюжетов, то они для исторического романиста не были самоцелью. Обращаясь к далеким эпохам, он стремился выявить общие повторяющиеся закономерности развития цивилизации. Выступая на форуме писателей-антифашистов, он делился своими наблюдениями и опытом: «Рассматривая значительные исторические произведения, я часто задавал себе вопросы: не описываются ли в них история и мифология ради них самих; не соблазнили ли их творца костюм или красочный фон; что хотели они дать – историческое или современное содержание? В каждом отдельном случае я приходил к убеждению, что художник преследовал только одну цель: выразить свое собственное (современное) ощущение жизни, свою субъектив-

ную картину (нисколько не «историзирующую») картину эпохи таким образом, чтобы она непосредственно передалась читателю. Если он выбрал историческую обложку, то это потому, что он хотел вывести изображаемое из личной, частной сферы, хотел его приподнять, вывести на сушу, дать ему перспективу»⁴⁰.

В большинстве случаев историческое повествование было для Л. Фейхтвангера иносказанием о современности, а в легендарных героях почти всегда угадывались политики, дельцы и лицедеи, которые вышли на авансцену сегодняшнего дня, чтобы тормозить прогресс в собственных интересах, сотворить свою карьеру ценой крови.

Обращаясь к средневековью в романе «Безобразная герцогиня», а вслед затем к эпохе Просвещения в романах «Еврей Зюс» и «Лисы в винограднике», писатель противопоставлял мыслящую деятельную личность косной бездумной массе, которая сводит на нет все реформы и преобразования просвещенного правителя, обрекая его тем самым на пассивность, а позже – уход из жизни.

«Безобразная герцогиня» не только открывала серию исторических романов в творчестве самого Фейхтвангера, но явилась по существу первым образцом жанра в немецкой литературе. Исторический роман возник, как известно, в первой трети девятнадцатого века, создателем жанра справедливо считается Вальтер Скотт. Его открытия были подхвачены в «Шуанах» Оноре де Бальзака, «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, «Хронике времен Карла IX» Проспера Мериме, «Соборе Парижской богоматери» Виктора Гюго. Однако в Германии ни продолжателей, ни подражателей у В. Скотта не оказалось. Первые исторические романы на немецком языке появились гораздо позже, это были так называемые «профессорские» романы видных ученых Георга Эберса «Дочь фараона» (1869), Феликса Дана «Борьба за Рим» (1876) и др., в которых научные изыскания облекались в занимательную форму.

Что же касается «Уэверли», «Квентина Дорварда», «Роб Роя» и других сочинений В. Скотта, то Л. Фейхтвангеру они представлялись изрядно устаревшими из-за невероятных стечений обстоятельств и многословия. Вряд ли Л. Фейхтвангер был прав, увлекательность фабулы неотъемлемое свойство жанра исторического романа. Немец-

⁴⁰ Фейхтвангер Лион. О смысле и бессмыслице исторического романа. Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935. Доклады и выступления. М., 1936. С. 392–393.

кий писатель полагал, что особенно бледными выглядят даже в лучшем романе «Айвенго» женские образы.

Роман о безобразной тирольской герцогине, прозванной в народе Маульташ, что означает «губастая», был запоздалым спором с В. Скоттом. Различие двух известнейших исторических романистов главным образом заключалось в том, что «шотландский чародей», как его именовали современники, писал батальные полотна, а начинающий немецкий автор – исторические портреты. У В. Скотта всюду войны и сражения, у Л. Фейхтвангера – психологические поединки незаурядных натур, которые он находил где-то на периферии исторического процесса.

Герцогиня Маульташ – реальное лицо, но ее облик и характер Л. Фейхтвангер рисует весьма своеобразно. Делая ее внешность отталкивающей, он тем сильнее идеализирует ее внутренний мир. Маргарита Тирольская умна и образованна, как государыня она отличается мудростью и веротерпимостью. Герцогиня – толковый политик, она заботится о благе подданных, издавая справедливые законы и приумножая казну за счет налогов, но народ ее не любит, ее уродливость внушает страх, в народе жило поверье, что добрый человек не может быть столь безобразным.

Основная дилемма заключается в том, что важнее в человеке: мудрость или красота, особенно если человек этот женщина и правительница? Соперничество с красавицей Агнессой, тянущееся много лет, Маргарита проигрывает: как женщина она потерпела фиаско. Как правительница она к ней не вполне справедлива. У Л. Фейхтвангера Маргарита Маульташ опередила свое время, и в этом причина ее трагедии.

В средние века дама обязана была быть прекрасной, иначе из-за чего же рыцарям сражаться на турнирах, а разве куртуазный поэт станет посвящать свои кансоны некрасивой даме? Нет, ей вовсе необязательно быть умной и просвещенной, но Маргарита Тирольская – предвестница самого любимого исторического периода немецкого романиста – эпохи Просвещения, когда ценилась не только привлекательность облика, но и притягательность ума. Стоит также отметить, что «Безобразная герцогиня» была спором с очень известным в ту пору созданием Генриха Манна – трилогией «Богини, или Три романа герцогини Асси». Генрих Манн прославлял божественную языческую красоту герцогини, – Лион Фейхтвангер показал трагедию души и интеллекта, которые существуют без согласия с брэнной телесной плотью.

Роман «Лже-Нерон» (1936) создавался в эмиграции. Несмотря на то, что события происходят в древнем Риме, вернее, на окраине Римской империи в Эдессе и Антиохии, он воспринимался в ту пору очень злободневно, ибо речь в нем шла о самозванцах-властителях, о разваливающейся империи, и вызывал очевидные аналогии рейха с Римом. Л. Фейхтвангер в этом историческом повествовании, как и в современных романах, обращается к очень характерной для эпохи ситуации. Избранником судьбы, исторической личностью, олицетворением нации и государства становится, по воле многоопытных политиканов, случайный проходимец, который поспешно вознесен к вершинам политической иерархии, но вскоре неизбежно совершается падение, и теперь уже вчерашний кумир толпы обречен на вечное забвение. Лицедей сыграл свою роль на политической арене и стал вдруг никому не нужен.

Л. Фейхтвангер нередко в качестве сюжетов своих исторических романов использует случай почти анекдотический, мало вероятный, но вполне допустимый.

Он не стремился к документальной достоверности, постоянно использовал анахронизмы, упоминая о вещах и учреждениях, которые возникнут только через две тысячи лет: о банках, фабрикантах, снобах, биржевиках и т.п. Лион Фейхтвангер постоянно прибегал к приему отчуждения, возможно, заимствованному им у Б. Брехта. Создав посредством достаточно точной научной реконструкции картину повседневной жизни людей столь отдаленной эпохи, он ненароком вдруг воспользуется каким-нибудь вполне новомодным понятием, и достоверность не исчезает, но в прошлом вдруг начинают угадываться ростки современности.

Был ли на самом деле горшечник Теренций похож на императора Нерона? Удалось ли простолюдину хотя бы на какое-то время сделаться верховным правителем, которому поклонялись верноподданные провинциалы? Читатель, безусловно, вправе задать такой вопрос. Ответить на него можно следующим образом. Имя Теренций нередко встречается в анналах истории древнего Рима. Так же точно известно, что в гибель Нерона долгое время не хотели верить, а как результат – появление множества самозванцев в самых отдаленных частях государства. О самозванцах-неронах упоминали римские историки Тацит (ок. 55–120 гг.) и Светоний (ок. 75–160 гг.). Но Лион Фейхтвангер заимствовал фабулу романа у византийского историографа XI–XII вв. Иоанна Зонара, который передавал следующую ле-

генду: «При Тите появился Лже-Нерон родом из Азии, по имени Теренций Мбксим, похожий на Нерона и видом и голосом, к тому же умевший играть на кифаре. Он привлек на свою сторону кое-кого в Азии и дошел до Евфрата; вскоре он приобрел широкую популярность, но, в конце концов, бежал к Артабану, царю парфян. Тот, гневаясь на Тита, принял Лже-Нерона и собирался вернуть его в Рим».

Сообщение этим исчерпывалось. Но когда фактов нет, у исторического писателя начинает работать фантазия.

Лион Фейхтвангер исследует феномен массового сознания. Страх и почитание тирана столь сильно у плебса, что люди отказываются признать факт смерти, убеждая себя и других в невозможности его исчезновения с земли: тиран вечен! Напомним, что после войны, например, вопреки очевидным фактам, в Германии и не только там имели хождение всякого рода слухи о чудесном спасении фюрера и грядущем его явлении народу. Это в свою очередь создает почву для самозванцев, которые пытаются занять место низринутых с исторической арены. Примеров тому тьма, и они множатся.

Л. Фейхтвангеру удалось мало вероятное событие сделать достаточно убедительным. Он прибегает к разного рода аргументам, которые убеждают жителей Востока в чудесном спасении Нерона. Но дело не в псевдодоказательствах. Горшечник Теренций нужен политикам в роли Нерона, и они, а прежде всего – хитроумный сенатор Варрон, добиваются своего: толпа поверила, что двойник и есть спасенный император.

Автор «Лже-Нерона» очень высоко ценил творчество своего старшего современника Генриха Манна. Особый восторг вызвала у Л. Фейхтвангера диалогия «Молодые годы короля Генриха IV» и «Зрелые годы короля Генриха IV», которая представлялась ему мудрым, скорбным и оптимистическим произведением. Оценивая его достоверность, автор «Лже-Нерона» подчеркивал: «Документален ли предлагаемый материал, для исторического романа, в сущности, безразлично. Важно то, можно ли ему верить»⁴¹.

Здесь просматривается скорее творческий принцип самого Л. Фейхтвангера, нежели Г. Манна. В «Лже-Нероне», как и в ряде других своих исторических романов, автор вполне правдоподобен и убедителен во всех подробностях и деталях, от читателя только требуется, чтобы он признал правомерность основной версии.

⁴¹ Интернациональная литература. 1937. № 9. С. 213.

В немецкой литературе исторический роман возник сравнительно поздно и получил необычайное развитие в тридцатые годы. Л. Фейхтвангер, Г. Манн, Т. Манн, Б. Франк, Ст. Цвейг обращаются к историческим сюжетам. Шаг этот был отчасти вынужденным: оторванные от родины, изгнанники считали себя не вправе писать о тогдашней Германии: с одной стороны, они не знали всех подробностей обыденной жизни людей, находившихся под политическим гипнозом фашизма, с другой стороны, – сама немецкая действительность вызывала у них отторжение. Исторический роман позволял пользоваться методом аллюзий и аналогий. Их множество. Трагедию «Октавия» сжигают, так как она развенчивает личность Нерона. Теренций берет уроки лицедейства, как это делал фюрер. Нерон поджигает Рим, а первые читатели романа вспоминали о поджоге рейхстага. Лже-Нерон берет в руку фасций – пучок стрел, – а само слово «фашизм» корнями своими восходит к этому римскому символу власти. Наконец, потопление Апалии заставляет сегодняшних читателей вспомнить о затопленном гитлеровцами берлинском метро. Наивно было бы находить у Л.Фейхтвангера предсказание на будущее. Дело в другом. Мудрый исторический романист обнаруживает повторяемость событий и явлений, так как методы усмирения народа у властителей разных эпох сходны.

Теренций-Нерон до поры до времени безобиден, он помнит, кто его провозгласил императором и только подыгрывает сенатору Варрону. Но стоило ему, благодаря поддержке армии, обрести уверенность в себе и понять, что ему дали важную политическую роль – пусть не самого императора, а его дублера, как он тут же превращается в тирана, безжалостно расправляется с теми, кто посмел усомниться в его воскресении, устраивает кровавую неделю.

Понимая, что дни его сочтены, он наслаждается безнаказанностью власти, превосходит в жестокости того, кому подражает.

Ключевым образом в повествовании становится лабиринт, который не только становится на какое-то время пристанищем горшечника, но и символом извечных блужданий человечества в поисках спасительного выхода из мрака невежества и порока.

Показательно, что в романе «Лже-Нерон» единственной достойной благородной личностью представлен евангелист Иоанн, который глубже других постиг трагизм бытия и сумел оценить жизнь как высший дар небес, и потому он презирает, но не наказывает зарвавшегося мошенника Теренция.

Л. Фейхтвангер приехал в СССР 1 декабря 1936 г. и пробыл в нашей стране до 6 февраля. Результатом этой поездки явилась книга «Москва 1937».

Лион Фейхтвангер был принят самим Сталиным, с которым у него состоялась продолжительная беседа. Огромная фотография, запечатлевшая этот исторический момент, была помещена в газете «Правда» и других изданиях. Все это, надо думать, льстило самолюбию писателя, оказавшегося у себя на родине в положении бесправного изгоя. Сталин делал вид, что прислушивается к мнению именитого гостя, которого советские трудящиеся засыпали приветственными телеграммами и письмами. В благодарность за столь радушный прием он срочно сочинил книгу «Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей», в которой задумал дать объективный анализ всего, что ему открылось в первом в мире социалистическом государстве.

Лион Фейхтвангер не игнорировал достижений Страны Советов. Немецкий писатель отмечал, что в России царит энтузиазм масс, что доступ к образованию и культуре получили выходцы из среды трудящихся. Он подчеркивал, что трудности жилищной проблемы и питания – наследие царизма и последствия Гражданской войны. Он восхищался тем, с каким достоинством советские граждане переносят лишения во имя лучезарного завтра. Его оглушили марши энтузиастов. Писателю импонировала начитанность молодежи, в особенности студенчества. Автор книги «Москва 1937» одобрил план реконструкции Москвы и не заметил того, сколько памятников архитектуры было снесено, чтобы сделать столицу краше, чтобы улицы стали просторнее и чище. Разумеется, ему понравился лучший в мире метрополитен и новые кольцевые и радиальные транспортные магистрали. Все, что видел Л. Фейхтвангер, представлялось ему грандиозным экспериментом, который в ближайшее время будет завершен благодаря гениальному вождю советского народа Сталину.

Но либерального гуманиста все-таки смущал культ личности вождя, он не понимал и не принимал обожествление его. По словам Л. Фейхтвангера, он поделился своими сомнениями с самим Сталиным, и тот выслушал его очень внимательно. Л. Фейхтвангер готов был простить ему все славословия, он как будто нашел слова оправдания культу личности: «Не подлежит никакому сомнению, что это чрезмерное поклонение в огромном большинстве случаев искренне. Люди чувствуют потребность выразить свою благодарность, свое беспредельное восхищение. Они действительно думают, что всем, что

они имеют и чем они являются, они обязаны Сталину. И хотя это обожествление Сталина может показаться прибывшему с Запада странным, а порой и отталкивающим, все же я нигде не находил признаков, указывающих на искусственность этого чувства»⁴².

Странное компромиссное сочинение не удовлетворило официальные власти в России, а друзьями по антифашистской борьбе было встречено с огорчением.

«Братья Лаутензак» – одно из лучших произведений Л. Фейхтвангера, посвященных современности. Ровно десять лет отделяют время издания и время действия романа. Ключевое политическое событие в повествовании – поджог рейхстага в 1933 г. и все, что этому предшествовало и что затем воспоследовало.

Автор неслучайно выносит в заглавие книги слово «братья». Главные герои Оскар и Ганс, или, вернее, Гансйорг, как он захотел себя именовать в духе Третьего рейха, воплощают единство семейного клана, временное сотрудничество, предательство и в конечном счете, братоубийство, что по сути и происходило в Германии в масштабах целой нации.

Главный интерес этой трагической истории, безусловно, заключается в личности Оскара Лаутензака – провидца, телепата, ясновидящего, а в общем-то, ловкого фокусника, который без труда читает примитивные мысли толпы и ее вождей. Обладал ли Оскар Лаутензак хоть в какой-то мере провидческим даром, – автор не дает ответ на этот законно возникающий вопрос. Но сам писатель, несомненно, создал образ, который выходит за рамки конкретной исторической ситуации, потому что им нарисован портрет авантюриста на все времена.

Оскар Лаутензак чужд какого-либо демонизма, в изображении Л. Фейхтвангера прорицатель – фигура достаточно заурядная. Он вышел из мещанской среды и остался филистером в своих мечтаниях и поступках. Актер-неудачник, он поначалу уныл и ленив, своими фокусами он не может себе обеспечить ни кров, ни стол. Он привык жить подачками, в свои сорок два года лицедей все еще ничего не достиг. Л. Фейхтвангер тонко подметил, что сотрудничать с нацистами идет всякое отребье, кому нечего терять, для кого мошенничество и шарлатанство – последний шанс выжить. Оскар соображает тупо, он вообще скорее хитер, чем умен, ему не сразу дано сообразить, что нацисты нуждаются в его сеансах массового оглушения. Подсказку

⁴² Фейхтвангер Л. Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей. М., 1937. С. 59.

и помощь он получает от своего брата Гансйорга, которого нацистская пропаганда из уголовника сделала политическим борцом. Л. Фейхтвангер делает братьев Лаутензак подчеркнуто несхожими: рядом с вальяжным Оскаром Гансйорг выглядит особенно жалким. Но младший сумел первым доказать, чем он необходим фашистам, а свое физическое ничтожество он прячет за арийским именем. Братья не раз еще будут ссориться до крови, завидовать и выручать друг друга. Впрочем, Оскар вообще забудет, что он обязан младшему брату, стоило ему только всплыть на гребне успеха и разбогатеть.

А обязан Оскар Гансйоргу прежде всего тем, что тот познакомил его с Гитлером. В романе немало реальных дельцов и политиков третьего рейха, действующих под вымышленными именами. В самом Гансйорге угадывается глава гитлеровской пропаганды Геббельс, Фриц Кадерайт – это явно промышленный магнат Тиссен, за Манфредом Прозлем стоит головорез Рэм, а обергруппенфюрер Гельдорф действует под именем Цинздорф. Фюрер действует в романе под собственным именем. Образ отца немецкой нации упрощен Л. Фейхтвангером, акценты смещены. Писатель показывает его трусливым, жалким, нерешительным. Все это так. Но немецкие писатели-антифашисты и Лион Фейхтвангер в их числе не разглядели в этом, казалось бы, случайном избраннике истории закономерность его появления на общественной арене. Фюрер стал кумиром большинства потому, что был схож с теми, кто обожествлял его. У Лиона Фейхтвангера Гитлер окарикатурен почти в манере наших Кукрыниксов, но ведь он был еще силен и страшен, прежде всего, потому, что за ним стояли огромные деньги, заставившие работать государственную военную машину.

Думается, что в трактовке фюрера у Лиона Фейхтвангера, равно как и у Бертольта Брехта в пьесе «Карьера Артура Уи», в политических стихах Иоганнеса Бехера, Эриха Вайнерта и других выдающихся немецких писателей, сказывалось интеллигентское презрение интеллектуалов к выскочке и недоучке, который на деле оказался вполне пригодным, чтобы сыграть свою зловещую роль в истории двадцатого столетия.

Как бы то ни было, Гитлер нуждался в Оскаре Лаутензаке, у которого, кстати, тоже был реальный прототип – ясновидящий Эрик-Ян Хануссен. Его успех разделяет Оскар, его печальную участь повторяет.

Хануссен – это псевдоним, настоящее его имя Гершель Штейншнейдер. Но прорицатель мистифицировал свою биографию, уверяя,

что он родовитый датский дворянин. На самом деле он, как и его отец, был циркачом: прыгал с шестом, жонглировал, выступал как укротитель. Дар ясновидения у него открылся в армии. По-видимому, Хануссен был наблюдательным умным человеком, а приказы начальства угадать было не так уж сложно. Свои сверхъестественные способности он демонстрировал на телепатических сеансах, прибегая ко всякого рода хитростям и уловкам. Медиум разбогател в период депрессии; свой талант ясновидца он посвятил нацистской партии, куда вступил в 1931 г. Фюрер был его кумиром, на своих выступлениях он открыто агитировал за Гитлера. Он составлял гороскопы нацистским лидерам, в том числе и Гитлеру. 26 февраля 1933 г. медиум Хануссен во время выступления во Дворце оккультизма в состоянии транса «увидел» пожар в рейхстаге, который произошел на следующую ночь. Наверное, он был в курсе планов нацистов. Он же первым обвинил в поджоге «красных», которые, дескать, хотят, чтобы в Германии воцарился хаос. Он провозгласил Гитлера новым мессией, но самого его это не спасло: через шесть недель после злополучного сеанса его убили агенты гестапо по приказу Гельддорфа в лесу. Таким образом, шеф гестапо избавился от своего кредитора, которому задолжал крупную сумму. Но причина расправы не только в этом. Хануссен просто слишком много знал, в том числе ему могло быть известно, кто поджигатель рейхстага на самом деле. Кроме того, фашисты, придя к власти, уже не нуждались в мистике и оккультизме, ведь они якобы обрели власть законно и не испытывали теперь столь явно потребность в поддержке потусторонних сил.

В романе реальная ситуация воспроизведена достаточно точно. Оскар Лаутензак довольно тесно сближается с Гитлером, которому он необходим, ибо своими пророчествами он укрепляет в нем волю к власти. Лицедей-прорицатель тайные помыслы Гитлера предает огласке, его мнимый авторитет знатока будущего создает нужную фюреру иллюзию масс, что он-де только осуществляет нечто важное для всего народа, что предписано свыше. Оскар Лаутензак, сам не ведая того, становится неким подобием верховного жреца при вожде нации, которую он обрекает на неисчислимые жертвы.

В моменты политических катаклизмов, когда логика исторического развития отстает под натиском хаоса, который рано или поздно сменяется тоталитарным террором, на общественную арену вылезают всякого рода астрологи, знахари, гипнотизеры, целители, ясновидящие, которые якобы представляют собой некие ирра-

циональные силы. Публика в них охотно верит, ибо в шарлатанах абсурд персонифицируется и обретает некое подобие легитимности. Они подчиняют себе толпу, гипнотизируют ее, возводят безумие в ранг непостижимых законов. В немецкой литературе такого рода персонажи появились еще в XVI веке в пору величайшего разброда умов, религиозной борьбы и крестьянских волнений. Фауст из их числа. Затем искусители, посрамляющие человеческий разум, выступили целой толпой в пору романтизма. Тогда в них верили, потому что разумно объяснить кажущуюся злокозненность человеческой природы иначе не умели. Об этом писали Людвиг Тик и Эрнст Теодор Амадей Гофман.

В пору борьбы с фашизмом Томас Манн, Бертольт Брехт, Стефан Цвейг и, конечно, Лион Фейхтвангер в целом ряде произведений показали, что власть нацистов нуждается во всякого рода оккультных псевдоучениях, которые бы усыпили и парализовали разум, а сон разума, как сказал Франсиско Гойя, герой более позднего романа Фейхтвангера, рождает чудовищ.

Романы «Лже-Нерон» и «Братья Лаутензак» объединяет похожая исходная ситуация. Заурядный человек, обладающий некими странными способностями, привлечен властями, которые выгодно пользуются его весьма сомнительными дарованиями. Вчерашний заурядный лицедей вознесен на политический Олимп, откуда он через какое-то время, как только необходимость в нем отпала, низвергается в пропасть небытия и забвения.

Роман «Братья Лаутензак» оказался в творчестве Лиона Фейхтвангера одним из последних его произведений, написанных на современном материале. В годы изгнания его будут привлекать фигуры легендарные и исторические: Иосиф Флавий, Иевфай, Руссо, Бомарше и Гойя. Жанр исторического романа возобладает в его творчестве и принесет автору всемирную известность.

Все романы Лиона Фейхтвангера так или иначе были посвящены борьбе талантливого деятельного интеллектуала с безумием косной массы. Таких героев он не видел в современности, находя их только в недрах истории. Его любимая эпоха – восемнадцатое столетие – время, когда торжествовали идеи просветительства. Он в начале своего творческого пути обратился к эпохе Просвещения в романе «Еврей Зюс», завершением биографии писателя стали также романы, события которых отнесены к концу века безумия и мудрости. «Лисы в винограднике» (1947), «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1950), «Муд-

рость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака Руссо» (1952) воссоздают картины жизни конца XVIII – начала XIX в.

К роману о Руссо в качестве эпитафии Л. Фейхтвангер поставил слова Наполеона, который, заметим, никогда не был героем его книг: «Великие люди – это метеоры, сами себя сжигающие, чтобы осветить мир». Наполеон – не герой Фейхтвангера, но эта мысль завоевателя ему всегда была близка.

Бенжамен Франклин, Пьер Бомарше, Жан Жак Руссо и Франсиско Гойя с полным правом могут быть названы светочами мира. Л. Фейхтвангер никого из них не идеализирует. Так, в «Лисах в винограднике» Бомарше – великий драматург, революционер и делец одновременно. Но поставляя оружие для Америки, борющейся за свою независимость, он действует не только из симпатии к мудрому престарелому политику Франклину, но и ради исторического прогресса, ради свободы политической, без чего не может стать свободным человек нового континента, которому, как осознает создатель «Фигаро», принадлежит будущее.

Л. Фейхтвангер не проходит мимо болезненных странностей, которых было немало у женева мечтателя. Пусть в глазах современником он чудак, а иные из его поступков кажутся жалкими и смещенными. Но мысль Руссо сильнее, ярче и значительнее его самого. Писатель исходит из того, что чудачества его забудутся, их наблюдают только самые близкие ему люди, но мудрость Руссо, его беспощадная критика общества, его служение идеям свободы и равенства – это завещание, которое оставил сын скромного швейцарского часовщика всему человечеству.

В последних исторических романах Л. Фейхтвангера отчетливо звучит мысль о том, что величие героя определяется тем, что он оставляет потомкам.

В этом плане героизм биографии Гойи не только в тех шедеврах, которые ныне украшают «Прадо» и другие музеи мира, но в бескомпромиссном служении искусству, которое для него становится синонимом истины.

Лион Фейхтвангер по существу на протяжении всей своей жизни был гражданином мира, как художник он свободно перемещался сквозь века и страны. Пожалуй, он не писал романов только о России, но зато в нашей стране он навсегда остался одним из самых популярных зарубежных художников слова.

Ханс Фаллада (Hans Fallada, 1893–1947)

Рудольф Дитцен взял псевдоним из сказки братьев Гримм «Гусятница», в которой мудрому, справедливому коню Фалладе отрубили голову, но он продолжал говорить правду. Избирая псевдоним, он словно предвидел суровые превратности своей жизни.

Будущий писатель родился в семье провинциального судейского чиновника, скромного жалованья которого едва хватало, чтобы сводить концы с концами. Он посещал одну из привилегированных гимназий, но совместная учеба с отпрысками аристократов превращалась в непрерывную цепь унижений. Как вспоминал писатель в автобиографической книге «В ту пору у нас дома», однокашники вдосталь потешались над заплатами, которые были неизменным украшением на штанах непоседливого мальчишки. В доме экономили на всем, кроме книг. В детстве он зачитывался сказками братьев Гримм, а также авантюрными романами Карла Мая. Затем пробудился интерес к немецкой и русской классике. Любовь к Шиллеру и Гёте, Л. Толстому и Ф. Достоевскому он пронес через всю жизнь. Выписки из повести Достоевского «Бедные люди» прочитал отец, посчитавший их сочинением сына. Разразился скандал, мальчик пытался покончить жизнь самоубийством.

Трагически завершился спор с одноклассником о том, чья пьеса лучше. Произошла дуэль, будущий писатель застрелил своего друга и, пытаясь покончить с собой, прострелил себе легкое. Все это говорит о том, каким нервным и легковозбудимым подростком был будущий писатель. В больнице, а затем в исправительном заведении он пристрастился к наркотикам, а позже – и к алкоголю, что осложнило всю его дальнейшую жизнь.

Вопреки семейной традиции, Фаллада не смог изучать юриспруденцию, так как не закончил гимназию. Он перепробовал много профессий, подолгу странствовал в поисках заработка по всей Германии, разоренной первой мировой войной. Наконец Фаллада решил основательно изучать ветеринарию и сельское хозяйство. Увлеченность крестьянским трудом он сохранил на всю жизнь.

Первыми литературными опытами были переводы произведений Р. Роллана и М. Метерлинка, изданные анонимно. Затем последовали «нелюбимые первенцы», как оценил их впоследствии писатель, – романы: «Юный Гедешаль» (1920), «Антон и Герда» (1923) и зрелый

сатирический роман «Крестьяне, бонзы и бомбы» (1931). В последнем писатель отозвался на реальное политическое событие – судебный процесс над крестьянами из Голштинии, которые отказались платить налоги веймарскому правительству.

В 20–30-е годы новое писательское имя становится широко известным в Германии, а затем и в других странах, в том числе и в нашей стране. Фаллада создает романы, посвященные судьбам простых людей, доведенных до отчаяния безработицей и нищетой. Крестьяне и ремесленники, мелкие чиновники и рабочие, вынужденные расстаться со своей профессией, изображены писателем с искренним сочувствием. Обитатели городских трущоб, о которых писал Фаллада, недоумевали вместе с автором, как совмещаются массовое обнищание и перепроизводство, голод из-за отсутствия работы и безработица из-за недостатка сбыта. Героем последующих произведений Фаллады становится так называемый «маленький человек», лишенный средств к существованию в собственной стране и обреченный на гибель. В романе «Маленький человек, что же дальше?» (1932) молодые – мелкий служащий, а затем безработный Пинкесберг и его верная супруга, которую он ласково называет Овечкой, считают каждый пфенниг, решая, как оплатить квартиру и как скажется на их бюджете рождение ребенка. Перед ними вставали те же проблемы, что и перед многими рядовыми немцами, столкнувшимися с инфляцией и безработицей. Фаллада четко представлял проблемы «маленького человека» и доказывал своим читателям, что беды рядовых людей перерастают в трагедию нации.

В романе «Кто хоть раз хлебнул тюремной баланды...» (1934) Вили Куфальт, освободившийся из заключения, в приюте для бывших преступников обречен на такие же издевательства и унижения, как в тюремной камере. Затравленный, он испытывает ненависть к добропорядочному буржуазному обществу, которое обрекает его на преступления. В финале романа ставший грабителем Куфальт вновь попадает за решетку. Книга была запрещена геббельсовским министерством пропаганды, тем не менее Фаллада не покинул Германию. Он полагал, что власть гитлеровцев в Германии продлится недолго, и надеялся переждать суровые времена. Он поселился в деревне Карвиц близ Мекленбурга, где безуспешно занялся вновь сельским хозяйством. В политической жизни третьего рейха он участия не принимал. Фаллада погрузился в домашний деревенский уклад и писал романы, проблематику которых стремился ограничить семейным кругом: «И у нас был ребенок» (1934), «Человек стремится вверх»

(был незакончен). В годы господства нацистов обратился к новому для него жанру – сказкам. Сначала он просто рассказывал сказки дочери и соседским ребятишкам, затем стал записывать их, хотя вовсе не был уверен, что ему разрешат их издать.

Как это свойственно жанру, сказки Фаллады учат быть добрым, храбрым и справедливым, преданно любить друзей и не страшиться коварных врагов. Автор несколько раз настойчиво повторяет одну и ту же ситуацию: враг притворяется другом, предлагает мир и союз, а сам исподтишка творит пакости. Конечно, в условном сказочном царстве всегда были обманщики-оборотни, которые старались надуть наивных, доверчивых простаков. Но то, что Фаллада обратился именно к этой сказочной традиции, объясняется жестоким характером эпохи, от которой нельзя было укрыться в далекой деревушке, уйдя в волшебный мир сказки.

Неудивительно, что сказки страшноваты. Девочка-сиротка попадает в плен к жестокому Гансу Жадюге. Однако благодаря своему терпению и трудолюбию она выбралась из темного подземелья. В сказках сильных, страшных и жестоких побеждает слабый, зло всегда наказано, а справедливость непременно торжествует. Важно только не потерять настоящего товарища, не протянуть руку дружбы злокозненному притворщику – вот о чем заставлял писатель задуматься своих современников. Фаллада писал сказки для детей в назидание взрослым.

Лучшая детская сказка – «Фридолин». Это маленький психологический роман, ибо сказка написана с огромной теплотой и глубоким пониманием поведения и характера мохнатого героя. Нахальный барсучонок Фридолин совершает поступки, с человеческой точки зрения вызывающие осуждение: выгоняет мать из ее же норы, озорничает на кукурузном поле, безжалостно расправляется со всякой живностью. Но читатель с волнением следит за полной всяческих опасностей жизнью маленького нелюдима. Фаллада его очеловечил, показал его забавным существом, которое нуждается в защите. Папаша Дитцен, т.е. сам автор, каждое утро расставляет ему капканы и в глубине души радуется, что Фридолин в них не попался.

Имя Фридолин, как и имена его сородичей – Фридрих, Фрида, Фридерина происходят от немецкого слова Frieden, что означает «мир». Тем самым писатель в замаскированной форме выразил свое отношение к воинственному бряцанию оружием фашистов.

Перед самой Второй мировой войной Фаллада переживает творческий подъем, создавая широкие многофигурные романы со мно-

жеством перекрещивающихся сюжетных линий. Это «Волк среди волков» (1937) и «Железный Густав» (1938).

В первом романе Фаллада рисует широкую панорамную картину жизни Германии после ее поражения в Первой мировой войне. Герои романа – люмпены и дельцы, составившие ядро фашистской партии. Воспользовавшись отчаянием обывательских масс, всевозможные политические авантюристы готовят правительственный переворот. Всеобщая преступность и апатия – та благоприятная почва, на которой произрастал нацизм. Отдельные главы романа «Волк среди волков» озаглавлены: «Все в Берлине идет кувырком», «Все в погоне, за всеми погоня», «Запутались в ночи» и т.д. Сами заголовки передают атмосферу всеобщей взвинченности, отчаяния и абсурда, что в конечном счете приводит страну к гитлеровской диктатуре. Фаллада показывает, что главной силой, обеспечившей победу фюрера на выборах, были реваншистски настроенные фронтовики и разувверившиеся во всем безработные. Фалладе, сумевшему к тому времени доказать чистоту своей арийской родословной и принятому в «Имперскую палату словесности», принадлежность к которой давала право печататься, был официально заказан сценарий о последнем берлинском извозчике. Вместо сценария Фаллада написал обширный роман «Железный Густав». История семейства Хакендалей включена автором в исторический контекст страны. События романа охватывают период с 1914 по 1928 г. Автору удалось создать целую галерею национальных характеров, и прежде всего это относится к образу Густава Хакендаля. Бывший фельдфебель навсегда остался верноподданным своего кайзера. Преисполненный патриотических чувств, он отдает на армейские нужды своих породистых лошадей, гордится тем, что отечество нуждается в нем. Но война приносит извозчику Густаву несчастье: он разорен, потерял на фронте своего сына Отто. Остальные дети не радуют его, потому что одни занимаются политическими махинациями, другие – явным мошенничеством. Крепкая своими традициями немецкая семья распадается. Роман «Железный Густав» насыщен многими конкретными событиями и реальными деталями, воссоздающими обыденную жизнь Германии в годы войны и после Версальского мира.

Однако какие бы потрясения ни переживали семья и отечество, железный Густав непоколебим, он сохраняет верность прусским патриотическим устоям, а тех, кто агитирует против войны, считает своими личными врагами. В финале романа последний извозчик Гу-

став Хакендаль совершает триумфальную поездку в старой пролетке по местам боевых сражений во Франции. Воспоминание о былых потерях только укрепляет в старике боевой дух.

Вершиной творческого пути писателя стал его последний роман «Каждый умирает в одиночку» (1947), написанный всего за четыре недели. Это было одно из первых произведений немецкой литературы, в котором правдиво рассказано об активном сопротивлении простых честных людей нацистской политике. В романе изнутри предельно достоверно показано будничное скудное существование в тылу фашистского государства с 1939 по 1943 г. Главные герои романа – рабочий-краснодеревщик Отто Квангель и его жена Анна, которые осмелились в одиночку бороться с властями. Супруги Квангель, после того как погиб на войне их сын, решили рассказать правду своим соотечественникам о том, что принес людям фашизм, сколь опасно для каждого немца потворство режиму. Они стали писать и распространять в Берлине антифашистские открытки-воззвания. Отправили они 276 посланий, и только 18 открыток не было сдано в гестапо. Люди боялись узнать правду, а узнавая, спешили заполучить алиби в полиции. Несмотря ни на что, супруги Квангель сумели пробить маленькую брешь в тоталитарном государстве, они указали своим соотечественникам путь к правде. Два года полиция искала авторов прокламаций. Когда Отто и Анна схвачены и предстают перед судьями, они не таясь бросают в лицо своим палачам обвинение в чудовищных злодеяниях против собственного народа.

Материал для своего романа «Каждый умирает в одиночку» Фаллада нашел в архивах гестапо. Его роман стал первым памятником борцам антифашистского Сопротивления.

Писатель приветствовал освобождение страны от фашизма. Прежде чуждавшийся политики, он с готовностью согласился выполнять обязанности бургомистра города Фельдберга, рядом с которым жил в деревне Карвиц. По приглашению Иоганнеса Бехера он принимал участие в работе культурбунда, объединившего антифашистски настроенных деятелей литературы и искусства.

Бернгард Келлерман **(Bernhard Kellermann, 1879–1951)**

Выдающийся немецкий прозаик и публицист Б. Келлерман закончил Мюнхенскую высшую техническую школу. Он отказался от про-

фессии инженера, но и его понимание перспектив развития науки и техники нашло отражение в ряде сюжетов его книг. Первые его романы «Честер и Ли» (1904) и «Море» (1910) были написаны в импрессионистической манере и ставили проблему отношений человека с природой в условиях технического прогресса.

Б. Келлерман в годы перед Первой мировой войной много путешествовал, побывал в Швейцарии, Франции, Японии, США и России. Впечатления от этих поездок нашли свое отражение в путевых очерках.

Критики сравнивали Б. Келлермана с мифологическим Протеем, подчеркивая постоянную изменчивость проблематики и стилистики его прозы. Если в ранних произведениях он привлекал причудливой изобразительностью, то вскоре в его прозе возобладал тонкий психологический анализ. Помогли ему в этом русские классики, в особенности Ф.М. Достоевский, творчеством которого он увлекался в ту пору. Под влиянием Достоевского и первой поездки в Россию в 1907 г. он создает роман «Глупец». Характерно, что, обнаружив реминисценции из Достоевского, русские переводчики сочли более правильным дать этому роману заглавие «Идиот». Тем самым они подчеркнули заметное сходство между князем Мышкиным и мечтательным немецким пастором Рихардом Грау, героем романа «Глупец», который стремился помочь всем униженным и обездоленным.

Мировую известность Бернгарду Келлерману принес его роман «Туннель» (1913). Писатель совершает здесь неожиданный бросок в сторону социальной фантастики. Четко представляя запросы читателей, создатель «Туннеля» сумел антикапиталистическую критику облечь в форму научно-технической утопии.

«Труд – религия нашего времени» – этот главный тезис своего повествования автор отстаивает последовательно и убедительно. Читатели были поражены грандиозным замыслом, который романист сделал стержнем сюжета. Талантливый инженер Мак-Аллан предложил соединить подземным туннелем Европу с Америкой. Келлерман как «соавтор» проекта описывает его воплощение со множеством правдоподобных деталей, которые заставляли читателя поверить в его осуществимость. Прокладка туннеля становится героическим делом сотен тысяч людей, многие из которых гибли в условиях нещадной капиталистической эксплуатации. Логикой событий писатель убеждал, что человеческий гений и общественная несправедливость находятся в непреодолимом конфликте.

Откликаясь на этот роман, критика высоко оценила дерзновенный замысел сюжета, его удачное реалистическое решение, глубокое раскрытие образа центрального героя – мыслителя и творца.

Келлерман первым из немецких писателей предпринял попытку рассказать о Ноябрьской революции, произошедшей в Германии в 1918 г. под влиянием Великого Октября. Написанный по горячим следам событий, роман Келлермана «9 ноября» выражал яростный протест против войны и разрухи, раскрывал историческую закономерность революции.

Валерий Брюсов, рецензируя «9 ноября» на страницах журнала «Красная новь», отнесся к книге Келлермана довольно придирчиво. Он видел недостаток романа в том, что мировые события происходят подчас на заднем фоне, что революционный пафос романа местами приглушен. Тем не менее он дал роману в целом высокую оценку. «Ценность исторического документа за романом несомненна, – утверждал Брюсов. – И читатель, прочтя яркие описания пышных берлинских празднеств в месяцы общего голода и полного изнеможения страны, сделает более решительные выводы, чем автор».

В Германии с приходом к власти фашистов Келлерман был обречен на молчание. Он категорически отказался сотрудничать с гитлеровцами. Нацисты хотели, чтобы маститый писатель напечатал пару статей в фашистской прессе. Келлерман наотрез отказался, писатель-гуманист не мог пойти на сделку со своей совестью. За это его подвергли забвению, а роман «9 ноября» был сожжен на площади.

После разгрома фашизма Бернгард Келлерман активно включился в борьбу за демократическое обновление Германии. Келлерман активно сотрудничал в «Культурбунде», возглавлял его потсдамское отделение, участвовал в движении сторонников мира.

Для Келлермана 1948 г. ознаменовался двумя событиями: вышел его новый роман «Пляска смерти» и состоялась поездка в Москву. По возвращении из нашей страны он вместе со своей супругой Элен Келлерман опубликовал книгу очерков «Мы побывали в Советской России». Эта книга была важным политическим актом, пролагавшим пути к установлению отношений дружбы и сотрудничества между нашими народами.

В романе «Пляска смерти», над которым Келлерман работал в условиях внутренней эмиграции, он красноречиво свидетельствовал о кровавом пути фашистов к власти. Автор разоблачал крупных магнатов, которые способствовали разжиганию войны, и тех буржуазных

интеллигентов, что поддались геббельсовской пропаганде. Но не случайно писатель дал своему роману выразительный символический заголовок: Келлерман видел, что преступные дела гитлеровцев вели к неминуемому краху.

Иоганнес Роберт Бехер **(Johannes Robert Becher, 1891–1958)**

Бехер – поэт, прозаик, теоретик искусства. Сын крупного судебс-кого чиновника, по окончании Мюнхенской гимназии (1911) учился в Берлинском, Мюнхенском и Иенском университетах. Изучал ме-дицину, философию и филологию. Увлечение поэзией и политикой помешало завершить университетское образование. Первое произве-дение, увидевшее свет, – стихотворение «Борющийся» (1911), посвя-щенное столетнему юбилею Клейста, было издано за счет автора ти-ражом 500 экз.

Бехер сотрудничал в журнале «Действие» («Action»), вокруг кото-рого группировались поэты-экспрессионисты, выражавшие презре-ние и ненависть к капиталистическим порядкам в гротескной эмо-циональной форме. Нервные надрывные лирические стихи Бехера печатались накануне Первой мировой войны также в журналах эксп-рессионистов «Новое искусство» («Die neue Kunst») и «Революция» («Revolution»).

«Распад и торжество» – большой поэтический сборник, объеди-нивший все написанное Бехером, вышел в год начала первой миро-вой войны. В стихах доминировали урбанистические мотивы; соци-альную деградацию общества поэт иллюстрирует натуралистически-ми картинами физического распада. Мир враждебен человеку и обрекает современника на вырождение – этот мотив повторяется во многих стихах молодого поэта.

Бехер активно выступил в августе 1914 г. против войны и нацио-налистической розни. Стремясь избежать мобилизации на фронт, он часто менял местожительство. Стихи обретали характер антивоенных прокламаций. В 1916 г. он вступил в «Союз Спартака», в 1919 г. – в Коммунистическую партию Германии. В том же 1919 г. он пишет сти-хотворение, которое было замечено в нашей стране: «Привет немец-кого поэта Российской Федеративной Советской Республике». Это был один из первых поэтических откликов с Запада на октябрьские события. Имя Ленина стало поэту, по его словам, известно с апреля

1917 г. В год смерти вождя он пишет поэму «У гроба Ленина». Скорбь всех угнетенных, веру в грядущую победу людей труда немецкий поэт воссоздает плакатными средствами.

Поэма открывала ленинскую тему в мировой поэзии. Это единодушно отмечалось во всех литературоведческих трудах, посвященных становлению социалистического реализма. Однако при всех высоких оценках поэмы она давно стала недоступна читателям, так как не перепечатывалась ни в сборниках стихов Бехера, ни в антологиях революционной поэзии. Причина проста. В качестве продолжателей дела Ленина у Бехера выступают его первые соратники: Калинин, Каменев, Рыков, Сталин, Луначарский, Бухарин, Радек, Клара Цеткин, Зиновьев.

Дело не в том, что история рассудила иначе. Бедой поэзии Бехера тех лет был поверхностный взгляд автора, не проникающий в глубь газетных строк. Он был доверчив, наивен, он мыслил в те давние годы лозунгами и декларациями. Не было у него и собственного понимания текущего момента и перспектив исторического развития. К тому же он отказывался сознательно от своего «я» во имя коллективистского «мы».

Отказ от личной точки зрения не лучшим образом сказался и на поэме «Великий план» (1931), посвященной первому пятилетнему плану СССР. «Громадые планы» лозунговыми заклетьями вытеснило из поэтического текста личность; человеку отводилась роль восторженного ударника, одного из миллионов, абсолютно неотличимого от других стахановцев, усердно орудующих киркой и лопатой.

Бехер в ту пору упрощал роль поэзии, низводил ее до агитпропа. Он возглавлял в этот период созданный им Союз пролетарско-революционных писателей Германии (1928), который в своих теоретических постулатах и творческой практике руководствовался идеями наших неистовых ревнителей пролетарской чистоты в искусстве, объединенных в РАПП. Бехер в многочисленных устных и печатных выступлениях утверждал, что задача пролетарско-революционной поэзии – не вызывать сочувствие и сострадание к угнетенным беднякам, а воспевать классовую любовь и классовую ненависть. Стихи Бехера тех лет оказались в большинстве своем недолговечными, потому что в них не было человека. Нельзя любить класс не замечая горестей одного, пусть самого скромного представителя этого класса.

Лирик по складу души, Бехер ограничивал во имя догм свой самобытный талант. Его голос растворялся в хоре, он отказывался от вся-

кой субъективности, выдвигая на первый план факты, события и просто статистику.

Бехер не мог не испытывать чувства благодарности к Стране Советов. Когда его дважды арестовывали по обвинению в государственной измене — это произошло в 1925 и 1929 г., — движение в защиту немецкого поэта начиналось в нашей стране, а среди тех, кто протестовал против суда, был Максим Горький. Поэтому, когда Бехер приехал впервые в 1927 г. в СССР, он готов был увидеть в каждом гражданине своего друга и защитника. До прихода фашистов к власти он посещал нашу страну шесть раз. А в начале мая 1935 г. после трудной поездки по странам Европы, где он пытался восстановить прежнее Международное объединение революционных писателей, немецкий поэт поселился в Москве в Лаврушинском переулке в Доме писателей. Для советских людей Бехер стал олицетворять другую — антифашистскую — Германию. Бехер становится видным общественным деятелем, редактором немецкого издания журнала «Интернациональная литература» (1935). Он по-прежнему неутомимый оратор, сохраняющий публицистический пафос и в стихах, посвященных немцам, обманутым нацистами.

Однако Бехер знал и о том, сколько германских антифашистов в достопамятные годы оказалось на Колыме, в Воркуте или в казахстанских степях. Среди арестованных были и люди, с которыми встречался Бехер. Он не решался вступаться за них, риск был велик, надежд на спасение мало, а угрозу ареста он ощущал и сам, о чем прямо сказано в стихах:

Я словно шел с казнимыми на казнь,
Гнил в казематах, изнывал в печали,
Испытывал проклятую боязнь,
Когда шаги по лестнице стучали.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Особенно тяжелым стало положение Бехера после заключения советско-германского пакта Молотова – Риббентропа о ненападении. Антифашистская пропаганда оказалась официально запрещенной. Поэт-изгнанник очутился между двух огней. Пришла спасительная мысль завершить давно начатый автобиографический роман «Прощание» (1940).

Замысел книги был продиктован не только стремлением разобраться в собственной биографии, но и желанием осмыслить историчес-

кие судьбы своих современников и соотечественников. Это было также прощание с прошлым и поиск путей в будущее. Свое повествование Бехер начал с описания новогодней встречи XX в. Ему, сыну преуспевающего бюстителя закона, было тогда всего каких-нибудь неполных девять лет, и в этот праздничный вечер ему, конечно же, хватало и оловянных солдатиков, и других игрушек. Но о чем же он тогда мечтал? Мальчишка-несмышлениш, воспитанный в воинственном духе, хотел только одного — поскорее вырасти, и тогда пусть начнется большая война.

В романе рассказано о судьбе Ганса Гастля — героя, являющегося двойником автора. Сталкиваясь в школьные годы с жестокостью и лицемерием, он порывает в юности с буржуазной средой, становится политическим борцом за социальную справедливость. Автор повторяет в романе «Прощание» слова Дмитрия Карамазова: «Сердце человеческое — поле битвы». Следуя этой мысли Ф.Достоевского, Бехер стремится проникнуть в сложные процессы духовного самосознания.

Бехер считал годы, прожитые в Москве, самыми плодотворными в своей творческой биографии. Это связано с тем, что изменилось его отношение к немецкой классике. Он пришел к пониманию того, что Гёте и Шиллер, Гельдерлин, а затем и Рильке создали в немецкой поэзии нетленные ценности, что вечное — всегда современно. Неожиданно для своих недавних сподвижников по пролетарской литературе он обратился в своем творчестве к сонету, который на долгие годы стал излюбленной формой лирики Бехера. Именно в сонете проявилось отточенное мастерство поэта. Он создал портреты-миниатюры, посвященные немецким гениям: Лютеру, Баху, Рименшнейдеру, Гёте, Марксу, а также своим современникам Томасу Манну, Анне Зегерс и писателям других стран (1939).

Активность творческая и политическая возросла после нападения гитлеровцев на нашу страну. Бехер переживал эти страшные события как глубоко личную драму. Ему не так-то просто выступить против своего народа — пусть обманутого, одураченного, втянутого в кровавую мировую авантюру, но тем не менее солдаты рейха были его соотечественниками, он был связан с ними единством языка и истории.

Начиная с драмы «Зимняя битва» (1941), написанной под свежим впечатлением разгрома гитлеровской армии под Москвой, и цикла стихов «Благодарность Сталинграду» (1943), основным пафосом его творчества становится стремление добиться спасительного прозрения своего народа.

В июне 1945 г. Бехер после двенадцатилетнего отсутствия вернулся на родину. Берлин лежал в руинах, а дом в Мюнхене, где прошло детство поэта, был разрушен. Предстояло начинать жизнь сызнова, каждому немцу и всей Германии в целом. Бехер стал активистом первого часа — так называли тогда тех, кто с энтузиазмом взялся за возрождение отечества. Он создал Культурбунд (1945) — союз деятелей немецкой культуры. Во вновь организованных журналах и издательствах печатались произведения тех, кто был запрещен при Гитлере. Жизнь возрождалась вместе с культурой. Заслуга Бехера в этом была несомненной.

Однако чувство горечи временами не покидало поэта — автора гимна ГДР (1949), президента Академии искусств (1953), а затем и министра культуры ГДР (1956). Почести участь не облегчали, тревога не проходила. Таким ли рисовалось ему будущее Германии в годы борьбы с фашизмом? Почему страна оказалась разорванной? Почему приходится спорить со вчерашними единомышленниками? Чем больше призывных речей произносил Бехер, тем острее ощущалось, что мечты мятежной юности оказались утопией.

Вместе с тем предназначение поэта он видит теперь в том, чтобы внушить читателю мысль, что государство, строящее социализм, будет заботиться о счастье каждого гражданина. Политическая тенденциозность приводила тем не менее к созданию стихов декларативных, риторических.

Держава, что возникла в дни невзгод
Из мук народа для его защиты,
Твои черты с душой народа слиты,
Ведь ты его созданье и оплот.
Держава, закаленная трудом,
Моя миролюбивая держава,
Ты принесешь довольство в каждый дом,
Всем гражданам ты дашь на счастье право,
Держава, счета нет твоим друзьям,
Всем сердцем, всей душою мы с тобой,
Держава наша — наши жизнь и честь.
И словом ты и делом служишь Нам,
Взлелеянное долгою борьбой,
Отныне это государство есть!

(Пер. В. Луговского)

Многие строки Бехера удобно цитировать, использовать для лозунгов, но нельзя не признать, что они холодноваты, абстрактны и

вряд ли способны вызвать сопереживание читателя. Это понимал и сам Бехер, но ему представлялось, что именно такая лирика будет воспитывать чувство гордости за отечество.

Бехер писал такие стихи, подчиняясь прямому социальному диктату. Он, внутренне освободившийся от пролеткультовских заблуждений, теперь нередко становился жертвой многочисленных чиновников от культуры, которые требовали от его поэзии массовости и общедоступности. Теоретически в своих дневниковых записях и эссе он выступал в защиту поэзии как таковой. На практике ему часто приходилось идти на уступки. Причем вульгарно-социологические требования к литературе и искусству нередко прикрывались авторитетом самого Бехера, занимавшего в ГДР столь высокие официальные посты.

В последние годы жизни Бехеру суждено было вынести еще одно нравственное испытание. После XX съезда КПСС и известного постановления о преодолении культа личности и его последствий понимание исторической роли Сталина стало иным. Бехеру и прежде многое было известно о сталинских репрессиях, но он об этом молчал. Он так или иначе поддерживал сталинизм, потому что генералиссимус воплощал для него единственную реальную силу в борьбе с фюрером. Он много размышлял об этом, строго судил себя за компромисс. В дневниковых записях он обвиняет себя как соучастника преступлений против народа, он по-новому оценивает достижения социализма, понимая теперь, что сами по себе благородные цели еще не способны искоренить трагедии. Он видит, что в реальном социализме было немало ошибок и искажений. Но вместе с тем свою внутреннюю духовную драму он не спешил сделать всеобщим достоянием. Публикации об этом он откладывает на потом, очевидно, осознавая, что тогда — в конце 50-х годов — они выглядели бы чересчур поспешными и противоречили бы всей его общественной и творческой деятельности. Дневниковые записи, раскрывающие сложную духовную драму поэта и общественного деятеля, были опубликованы спустя четверть века после его смерти.

Анна Зегерс **(Anna Seghers, 1900–1983)**

Анна Зегерс (наст. имя Нети Радвани, урожд. Рейлинг) – прозаик и публицист, лауреат Международной премии «За укрепление мира между народами». Дочь хранителя художественных сокровищ Майнц-

ского собора. По окончании средней школы в Майнце поступила в Кельнский университет (1919), перешла в Гейдельбергский университет (1921). Изучала философию, филологию, историю искусств. По окончании Гейдельбергского университета защитила диссертацию «Евреи и иудейство в творчестве Рембрандта». Будучи студенткой, много путешествовала. В начале 20-х годов произошло сближение с рабочим движением, в 1928 г. вступила в Коммунистическую партию, в том же году была издана ее первая повесть «Восстание рыбаков». В повести отразилось романтическое представление о революции и гуманное отношение к труженикам моря. Талантливый рассказ о мятеже рыбаков дальнего, затерянного на севере острова, которых нужда, голод и угроза смерти вынуждают к непокорству, был отмечен Клейстовской литературной премией. В 1930 г. повесть была дважды издана в нашей стране, в том же году Зегерс впервые приехала в СССР для участия в Международном конгрессе писателей в Харькове. В 1932 г. вышел в свет роман «Спутники». Митинги, демонстрации, забастовки шахтеров, восстания батраков Германии, Австро-Венгрии и Болгарии заканчиваются в книге арестами, пытками, полицейскими репрессиями. Герои из разных стран не встречаются друг с другом, но они спутники в общей борьбе.

С приходом гитлеровцев к власти Зегерс эмигрирует во Францию (1933), участвует в антифашистских конгрессах писателей в Париже (1935) и в Мадриде (1937). Антифашистская направленность определяет и художественное творчество Зегерс: повести «Оцененная голова» (1933), «Путь через февраль» (1935), «Спасение» (1937). Спонтанное пробуждение в народе протеста против фашистской диктатуры определяет пафос этих произведений.

В годы эмиграции был написан лучший роман Зегерс «Седьмой крест» (1937—1939), ставший эпосом немецких антифашистов. Зегерс вместе с детьми бежала из Парижа в Марсель через оккупированную Францию. Опасаясь ареста, она отправила один экземпляр рукописи в Москву, другой — в Нью-Йорк. В 1940 г. Зегерс покинула Францию на последнем корабле, отходившем в Мексику, где она нашла пристанище в годы Второй мировой войны. Роман был напечатан в Мексике в 1942 г. в эмигрантском издательстве «Эль либро либра» («Свободная книга») и только в 1946 г. — в Берлине, куда Зегерс вернулась из эмиграции в 1947 г.

Комендант лагеря Вестгофен Фаренберг в романе «Седьмой крест» приказал спилить верхушки платанов, прибить к ним доски. Так по-

являются семь крестов — семь распятий, к которым привяжут семь дерзких беглецов из концлагеря, после того как их поймают и подвергнут пыткам.

Зегерс точно прочерчивает границы своей родины, которую отныне разделяет колючая проволока. Подданные рейха делятся на примкнувших осознанно или бездумно к политике фюрера и протестующих — такова главная антитеза повествования. Страна в ту предвоенную пору еще сохраняет видимость обыкновенной трудовой жизни. Простые люди живут в русле повседневных трудовых забот, семейных радостей и горестей.

Вырвавшись из концлагеря и после долгих мучительных лет снова попав в родной город, Георг Гейслер вглядывается в будни «обыкновенного фашизма», и они поражают его. «Сидя в Вестгофене, — пишет Зегерс, — он представлял себе улицу совсем иной. Тогда ему казалось, что на каждом лице, в каждом камне мостовой отражается позор, что скорбь должна приглушать каждый шаг, каждое слово, даже игры детей. А на этой улице все было мирно, люди казались довольными». Эта мысль вырвавшегося на свободу узника при всей ее эмоциональной обостренности становится истинным нравственным критерием. Жизнь не остановилась из-за того, что несколько тысяч сограждан живут или умирают под пытками. Героя и автора книги ранит то, что совесть тех, кто на свободе, не отягощена никакими муками, что даже не возникает вопроса, чем же занимается тайная полиция.

История Георга Гейслера, его фантастически опасный побег и не менее опасные скитания по родной стране, где вчерашний друг может оказаться врагом, который донесет на тебя в гестапо, определяют нравственную и психологиюскую атмосферу романа.

Зегерс на примере судьбы Георга проводит мысль о том, что героем в обстоятельствах, требующих отваги и мужества, становится тот, кто был воспитан героями старшего поколения. Сознание духовной солидарности с ними спасает Георга. Более всего помогают герою книги уроки его старшего наставника Валлау.

Причиной удачи Георга является его прочная соединенность с людьми. Георга разыскивают не только гестаповцы, но и друзья. Они пытаются найти его и помочь. Сам Георг с необычайной ответственностью выбирает друзей, к которым он может прийти, ясно понимая, что он подвергает смертельной опасности не только себя, но и их.

Зегерс показывает борьбу Георга Генслера как общественно необходимое деяние. Его судьба возрождает совесть в человеке и народе.

История, рассказанная ею в романе «Седьмой крест», становится испытанием на прочность всех антифашистских сил. Зегерс задала своей книгой самый острый вопрос: «возможна ли борьба с фашистской политикой?» — и уверенно дала утвердительный ответ.

«Немецким антифашистам — мертвым и живым — посвящается эта книга» — такими словами она выразила чувство признания за подвиги героев, которым сегодняшнее поколение обязано жизнью и свободой.

Роман Зегерс в годы после разгрома фашизма был открытием для читателей, которые не знали всей правды о преступлениях гитлеровцев, о героических подвигах героев, возглавивших антифашистское подполье.

По возвращении на родину Зегерс активно включается в общественную жизнь. Она избрана вице-президентом Общества германосоветской дружбы (1947), выступает с докладами в Культурбунде, в частности о Л. Толстом и Ф.М. Достоевском.

В 1948 г. с делегацией немецких писателей побывала в СССР. По впечатлениям от поездки опубликовала серию очерков «Советские люди» (1949). В 1949 г. был издан роман «Мертвые остаются молодыми», над которым писательница работала в эмиграции. Это большое эпическое полотно, охватывающее историю Германии с окончания Первой мировой войны вплоть до освобождения от фашизма. Действие романа начинается с расстрела рабочего-спартаковца Эрвина в январе 1919 г. Убийцы Эрвина — крупный промышленник Клемм, прусский дворянин Венцлов, остзейский барон Ливен и крестьянин Надлер. Исходная ситуация дает автору возможность проследить в историческом плане расстановку классовых сил в Германии, причины прихода к власти нацизма.

Сюжет повествования определяется важнейшими событиями германской истории: поджог рейхстага, Мюнхенское соглашение, Сталинградская битва. В 1945 г. майор рейхстага Венцлов отдаст приказ о расстреле группы немецких солдат, готовых дезертировать с фронта. Среди жертв он с ужасом видит Эрвина, вернее, его сына, столь похожего на своего отца.

Зегерс сумела выразительно показать бессилие палачей и молодость возрождающегося народа. Эта главная мысль романа философски сформулирована в его названии.

Зегерс принимает участие в работе Всемирного Совета Мира, избирается председателем Союза немецких писателей (1958), выступа-

ет на встречах с читателями на заводах, фабриках, в высших учебных заведениях. Занимая ведущее положение в литературной и общественной жизни, она публично разделяет официальную точку зрения, осуждая «контрреволюционный путч» в Венгрии (1956), приветствует вторжение советских войск в Чехословакию (1968), одобряет сооружение Берлинской стены.

Последнее событие становится кульминацией повествовать в романе «Решение» (1959) и преподносится автором как историческая неизбежность, вызванная провокационной политикой западногерманских реваншистов.

Романы «Решение» и «Доверие» (1968) претендовали на то, чтобы запечатлеть панораму поворотных исторических событий, происшедших на германской земле в 50–60-е годы.

В романах «Решение» и «Доверие» Зегерс преследовала цель рассказать о благотворных переменах в жизни рабочего класса и интеллигенции ГДР. Автор сюжетом повествования пытается убедить, что жизнь налаживается, послевоенная разруха позади, города восстанавливаются, заводы выполняют план, а с тем, что нация разделена надвое, следует примириться, потому что политические принципы важнее национального единства.

Однако синтез партийных директив с вечными нравственными ценностями не мог стать художественно убедительным, современные романы Зегерс получились тяжеловесными, фальшивыми и декларативными. Несмотря на то что романы были отмечены премиями и расхвалены критикой, Зегерс видела их недостатки. Не случайно она отходит от эпических полотен, обращая преимущественно к жанрам новеллы или повести, сюжеты которых порой либо взяты из истории, либо фантастичны.

Выход цикла рассказов «Странные встречи» (1973) был для многих ценителей ее таланта полной неожиданностью. Зегерс, прежде никогда не обращавшаяся к фантастике, повествует здесь о пришельцах из космоса; как нечто вполне реальное изображает встречу Гоголя, Гофмана и Кафки. Но и в сюжетах явно вымышленных Анна Зегерс остается реалистом.

Фантастика Анны Зегерс нетрадиционна. Начать уже с того, что действие происходит не в отдаленном будущем, а в пору средневековья. Автор сталкивает в повествовании два типа сознания, религиозную мистику и строгий научный рационализм. Зегерс вполне реалистически изображает тяжелые последствия религиозной роз-

ни, которые привели благодатный край к опустошению. Бессмысленность кровавой борьбы католиков и гугенотов предстает особенно очевидной, потому что ее наблюдают мудрые технократы, прибывшие на землю из космических пространств. Пришельцы из Галактики очарованы невиданной планетой. Земля и жители Земли в конечном итоге заставляют их забыть о фантастическом комфорте своей цивилизации — столь велико желание инопланетян жить трудной земной жизнью. Зегерс покоряет увлекательным сюжетом, его оригинальной трактовкой. Идея в том, чтобы заставить читателя взглянуть на привычные вещи с романтически-возвышенной точки зрения.

В пору, когда непрестанно происходили споры о возможностях и границах реализма, а творчество писателей, тяготевших к гротеску и фантастике, приобрело необычайную популярность, Зегерс написала рассказ-гипотезу о том, как восприняли бы творчество друг друга Гоголь, Гофман и Кафка, доведись им встретиться, преодолев временные барьеры. Каждый из писателей запечатлен в свой трудный час. Самое замечательное в рассказе — это глубокое взаимопонимание, мгновенно возникающее между тремя писателями-фантастами. А возникает оно благодаря глубокому, тонкому проникновению Зегерс в психологию художника, ее умению увидеть в самой причудливой ситуации отражение реальных конфликтов. Зегерс преподносит читателям пример того, как следует непредвзято судить творения талантливого мастера. «Проникать прошлое, провидеть будущее» — так устами Гофмана формулирует Анна Зегерс суть художественного творчества.

Зегерс — художник широкой эстетической эрудиции. При внимательном прочтении ее книг обнаруживаются самые неожиданные влияния предшествующего художественного опыта, впрочем, всякий раз переосмысленного и органично вошедшего в ее прозу.

Она постоянно возвращалась к произведениям Толстого и Достоевского, которым посвятила несколько работ. Особенность ее подхода к русским классикам в том, что она видела не столько антитезу, сколько общность, которая проявляется в развенчании наполеоновской идеи.

Зегерс оставила воспоминания об Эгоне Эрвине Кише, Бертольте Брехте, Илье Эренбурге, Жюлио-Кюри и Альберте Эйнштейне. Многократно бывала в СССР и широко издавалась.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Можно ли назвать роман Г. Манна «Верноподданный» первым антифашистским романом?
2. Почему роман Т. Манна «Будденброки» имеет подзаголовок «История гибели одного семейства»?
3. В чем своеобразие жанра семейной хроники?
4. Как решается конфликт «художник и бюргер» в новеллах Т. Манна?
5. Какую идейно-политическую позицию занимал Т. Манн в период Первой мировой войны?
6. Какую позицию занял Т. Манн в годы борьбы с фашизмом?
7. Дайте свой перевод названия романа Г. Манна «Professor Unrat».
8. Дайте свой перевод названия романа Г. Манна «Im Schlaraffenland».
9. С какой целью персонажи Г. Гессе совершают паломничество в страну Востока?
10. Что такое Glasperlenspiel?
11. Можно ли охарактеризовать героя романа Г. Гессе «Степной волк» как сверхчеловека?
12. Какие романы Э.М. Ремарка относят к «литературе потерянного поколения»?
13. Раскройте идейный смысл финального эпизода романа Ремарка «Время жить и время умирать».
14. В чем актуальность исторических романов Л. Фейхтвангера?
15. Сформулируйте основные положения эпического театра, выдвинутые Б. Брехтом.
16. В чем заключалась причина жизненной и творческой драмы Б. Бехера?
17. Раскройте символику романа А. Зегерс «Седьмой крест».

ПОСЛЕВОЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА ОБЕИХ ГЕРМАНИЙ

После разгрома нацизма на родину из эмиграции возвратились писатели-антифашисты: Иоганнес Р. Бехер, Бертольт Брехт, Эрих Вайнерт, Анна Зегерс, Арнольд Цвейг, Леонгард Франк и многие другие изгнанники. По инициативе Бехера в июне 1945 г. был создан Культурбунд – Союз работников культуры за демократическое обновление Германии. Культурбунд объединял всех прогрессивных деятелей искусства, боровшихся за духовное возрождение нации. При Союзе было организовано издательство «Ауфбау», выпускавшее книги немецких писателей, написанные в период изгнания. Германский читатель впервые знакомился с историческими романами Генриха Манна и Лиона Фейхтвангера, остро злободневными романами «Седьмой крест» и «Мертвые остаются молодыми» Анны Зегерс, поэзией и политической публицистикой Иоганнеса Р. Бехера и Эриха Вайнерта, антивоенной прозой Леонгарда Франка и Арнольда Цвейга, пьесами Бертольта Брехта, который вместе с выдающимися актерами Еленой Вайгель и Эрнстом Бушем создал театр «Берлинер Ансамбль». На его сцене были поставлены драмы Брехта: «Мамаша Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Карьера Артуро Уи, которой могло бы и не быть». Брехт и его сподвижники включали в репертуар «Берлинер Ансамбля» пьесы начинающих немецких драматургов. В сюжетах пьес заметно доминировала историческая проблематика, однако делались попытки показать на сцене и судьбы современников.

Сразу после победы над фашизмом на первый план выступает драма, цель которой – агитация за новую жизнь, за социализм.

На первоначальном этапе развития театра драматурги ГДР стремились сделать героя своих пьес прежде всего зачинателем социалистических преобразований. В центр действия ставился активист, который упорно и терпеливо пропагандировал гуманистические идеалы, помогал своим товарищам освободиться от нацистского духовного порабощения. Порой подобные ситуации изображались несколько декларативно. Но в тех случаях, когда конфликт обрастал жизненными подробностями и преломлялся в типических судьбах, возникали произведения убедительные, долговременные. Это относится, в частности, к пьесам «Рвач» Хайнера Мюллера (Heiner Müller, род. 1929)

и «Ровно в девять у «русских гор» Клауса Хаммеля (Claus Hammel, род. 1932).

Эти разные произведения невольно напоминают книги советских писателей рубежа 20–30-х гг. – Ф. Гладкова, А. Макаренко, В. Катаева, А. Афиногенова, Н. Погодина. Задача воспитания нового человека, остро ставшая уже в 50-е годы, заставляла писателей ГДР внимательно всматриваться в «педагогический» опыт советской литературы периода первых пятилеток, когда «производственный» роман или драма выражали победу идей социализма в сознании трудящихся.

Многие пьесы создавались по горячим следам событий, спектакли становились сценическим эквивалентом очерка, репортажа, а иногда массового политического диспута или митинга. Писателей увлекали яркие факты успешного строительства социализма в ГДР, они изображали массовое сознание людей, объединенных общими целями.

Постепенно задачи искусства усложнялись, возникло стремление более глубоко и разносторонне раскрыть образ современника.

Этапным событием в театральной жизни ГДР была постановка в 1961 г. комедии Хельмута Байерля (Helmut Baierl, род. 1926) «Фрау Флинц». В облике фрау Флинц проглядывают черты, указывающие на ее близкое родство с брехтовской мамашей Кураж. В годы гитлеризма Марта Флинц всеми правдами и неправдами старалась укрыть своих детей от глаз военных вербовщиков. Но и после войны она продолжала оберегать сыновей, не выпуская их из-под своего надзора. Но времена изменились, и парни один за другим уходят – кто на фабрику, кто в институт. Х. Байерль повествует о злоключениях семейства Флинц с иронической брехтовской усмешкой. Он верит, что мудрая старуха Флинц сумеет найти свое место в новой жизни.

Достоинство пьесы Х. Байерля «Фрау Флинц» в том, что автор стремился воплотить характеры своих современников в процессе становления. Подчиняясь новым нормам жизни, они переживают глубокие внутренние процессы духовной перестройки.

Один из самых популярных в ГДР драматургов – Петер Хакс (Peter Hacks, 1928–2003), завоевавший известность интерпретациями Аристофана, Плавта и Гёте, современными пьесами и сценариями. С успехом шла на многих сценах его философская комедия «Адам и Ева» (1973). П. Хакс в комедии «Мельник из Сан-Суси» (1957) зло высмеивает миф о либерализме Фридриха II. Всемогущественный кайзер и законопослушный мельник по воле сочинителя комедии вступают в тяжбу. Монарха раздражает в покоях шум от мельницы, и он вздумал

призвать хозяина к ответу. Но не изобразить ли ему разок благодетеля масс и законника? Комизм конфликта заключается в том, что правитель хочет сделать из трусливого мукомола «честного мятежника», отстаивающего свое законное профессиональное право, а тот до смерти напуган и из-за верноподданничества не в состоянии сыграть в фарсе роль, которую ему навязывает кайзер.

«Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гёте» (1976) – одна из лучших пьес Хакса. Хакс в своей комедии идет следом за Томасом Манном – создателем романа «Лота в Веймаре», который драматург оценивает очень высоко. У Хакса рассмотрен тот же конфликт: поэт и его окружение. Вся пьеса представляет собой блестяще написанный монолог госпожи фон Штейн, которая чувствует себя коварно обманутой и скоропалительно покинутой молодым Гёте. За те два часа, пока она говорит в состоянии стресса, вызванного внезапным исчезновением Гёте, становится понятно, сколь несхожи, несмотря на кажущуюся близость, реальная женщина и ее поэтическое отражение, как враждебны друг другу поэтический гений и веймарский двор.

В годы гитлеризма оставались на положении внутренних эмигрантов Герхарт Гауптман, Гюнтер Вайзенборн, Ганс Фаллада, Бернхард Келлерман. Во время встречи с Бехером Гауптман выразил желание сотрудничать в Культурбунде, однако он был очень стар, болен и умер через год после окончания войны.

Те, кому довелось на себе испытать власть гестапо, выступили в своих произведениях, изображающих кровавые будни третьего рейха, свидетелями обвинения фашизму и защитниками его жертв. На документальной основе были написаны романы «Мемориал» Г. Вайзенборна, «Пляска смерти» Б. Келлермана, «Каждый умирает в одиночку» Г. Фаллады. В них рассказывалось о мужестве погибших героев, которые в одиночку или с самыми близкими друзьями пытались разжечь искры совести в душах своих соотечественников, одурманенных нацистами.

Об общих исторических корнях немецкого и славянских народов напомнил И. Бобровский.

Иоганнес Бобровский **(Johannes Bobrowski, 1917–1965)**

В прозе современной и исторической и в философской лирике И. Бобровский поэтически осваивает один и тот же излюбленный свой

край – многострадалные восточные земли между Неманом и Вислой. Когда-то они были заселены древними сарматами, а потом здесь перемешались литовцы и поляки, цыгане, евреи и немцы. Этой земле, где родился писатель, он отдал всю свою художническую любовь.

Разноплеменные обитатели края: богатеи и голодранцы, ремесленники, землепашцы, торгаши, гимназические учителя и особенно любимые писателем бродяги-музыканты – герои его книг. Их разногласная речь – колоритная, самобытная, лукавая, хитрая, а порой резкая и откровенная в своей нагой прямоте – составляет всюду костяк текста.

Исподволь, незаметно втягивает писатель в местные распри и тяжбы, увлекает на деревенские праздники, заставляет наблюдать нешуточные потасовки. Меньше всего сам автор повествует и представляет, он наперед предлагает вслушаться в раздоры и перепалки. Порой кажется, что писатель ничего не придумал, все записано, как услышано. Отдельные эпизоды похожи на забавные бюргерские средневековые шванки, вдруг ставшие реальностью. Однако писательская манера И. Бобровского вовсе не проста. Поразив красноречием персонажей, презрев перипетии сюжета, он вместе с тем нет-нет да и подтолкнет откровенно авторской ремаркой ход событий или посоветует что-нибудь разглядеть попристальней, а то и выдаст какую-нибудь свою заветную тайну писательского ремесла.

В романе «Мельница Левина» (1964) трагикомические происшествия случились чуть ли не сто лет назад, а в «Литовских клавирах» (1965) действие происходит в 30-е годы. Однако сочинения Бобровского историческими в полном смысле слова никак не назовешь, доподлинность временного колорита – не его стихия. Бобровский слишком своевольный исторический живописец, его метод можно определить как «исторический импрессионизм»: он всюду дает свои, очень личные впечатления от далеких хроник, а знаменитые легендарные портреты непременно стилизует.

История для писателя не параллель для сравнений и назиданий; прошлое живет в народном современном сознании героев, которые просто и не могут отвлечься от жизни предков, они ее продолжают, ею живут. Историческое движение у Бобровского медлительно.

В немецкую литературу середины века входило новое поколение писателей. К тридцати годам они успели пережить мобилизацию в вермахт, фронт, ранения, некоторые из них побывали в плену. Они видели капитуляцию, им удалось дезертировать, чтобы не погибнуть весной сорок пятого. У Дитера Нолля и Макса Вальтера Шульца, Гер-

мана Канта и Иоганнеса Бобровского, Генриха Бёлля, Гюнтера Грасса и Зигфрида Ленца были схожие биографии. Они стали писателями, чтобы рассказать об искалеченных судьбах своего поколения. Новую литературу Германии создавали в первую очередь те, кто пережил трагедию в неразрывной связи со своим народом.

Как и нация в целом, немецкая литература оказалась разделенной надвое. Хотя антифашистская тема в творчестве писателей ГДР и ФРГ заняла ведущее место, акценты делались разные. Восточногерманские писатели были озабочены в первую очередь воспитанием «нового человека», поэтому в их произведениях обычно изображалось очищение от нацистских догм, которое происходило зачастую довольно механически. Все рядовые вермахта и мелкие обыватели объявлялись без вины виноватыми и заслуживали прощения. Эта ситуация варьировалась в романах «Приключения Вернера Хольта» Д. Нолля, «Мы не пыль на ветру» М.В. Шульца, «Актный зал» Г. Канта, «В поисках Гатта» Э. Нойга и многих других.

Западногерманские писатели сосредоточили свое внимание на ответственности каждого немца за случившееся и содеянное. Центральной темой их творчества становится осознание собственной вины отдельно взятым человеком. Они были убеждены: без понимания того, в чем виноват ты лично, невозможно покаяние нации.

Вольфганг Кёппен в романах «Голуби в траве», «Теплица» и «Смерть в Риме», Ганс Эрик Носсак в романе «Дело д'Артеза», Мартин Вальзер в пьесах «Дуб и кролик» и «Черный лебедь» стремились доказать, что доля ответственности за политику нацистов лежит на каждом немце, и за вину, а тем более преступление надо платить по совести.

Молодые немецкие писатели-антифашисты объединились в «Группу 47», которую возглавил автор антимилитаристского романа «Не убий» Ганс Вернер Рихтер. В это объединение вошел и автор неопубликованных тогда стихов и рассказов гамбургский актер Вольфганг Борхерт (Wolfgang Borchert, 1921–1947), которому суждено было стать родоначальником антифашистской литературы.

Сын школьного учителя, он начал писать стихи в юности. Недолгое время после мобилизации в 1941 г. он играл во фронтовом театре. Вольфганг Борхерт имел неосторожность передразнивать фюрера, за что сурово поплатился: его отправили в штрафном батальоне воевать под Москвой. Был ранен, но его обвинили в умышленном причинении себе увечья. Полгода провел он в одиночной камере, ожидая смертной каз-

ни. Но затем был помилован и отправлен на Восточный фронт. Под Смоленском попал в плен к партизанам. Бежал, но опять оказался в тюрьме за анекдоты про Гитлера и Геббельса. Весной сорок пятого снова на фронте оказался в плену у французов, затем побег. Последние полтора года жизни, когда он смог описать все пережитое, провел в Гамбурге – израненный, нищий, всеми забытый.

Известность ему принесла пьеса «На улице перед дверью», написанная в январе 1947 г. почти за неделю. В феврале она была поставлена на гамбургском радио, но автор ее не услышал, так как в его доме не было электричества. Драма имеет подзаголовок «Пьеса, которую никакой театр не захочет ставить, никакая публика – смотреть». Однако пьеса прошла в первые послевоенные годы с огромным успехом во многих театрах Европы.

Главный герой драмы унтер-офицер Бекман вернулся с войны духовно и физически травмированным. Он одинок: родители его отравились газом в конце войны, жена его бросила, ребенок погиб, нет крова. Его терзают кошмары войны. Выполняя в сорок втором приказ полковника, он в одну ночь сделал вдовами более десятка женщин. Мучительное чувство вины преследует его, но его совинновникам оно кажется смешным. Бекман – трагический клоун. Его попытка самоубийства не удалась, он должен жить, сохраняя память о прошлом, пробуждая совесть в сознании современников.

Война на передовой и в тылу определила содержание рассказов Борхерта. Их сюжеты автобиографичны. О чем думает человек за тюремной решеткой, когда жить ему осталось самую малость. Об этом говорится в рассказах «Наш маленький Моцарт», «Воскресное утро», «Одуванчик». Голодные бездомные старики, вдовы, сироты и вчерашние солдаты, уставшие от одиночества и тоски герои рассказов Борхерта, действие которых разворачивается в полуразрушенном Гамбурге: «Хлеб», «Вороны вечером летят домой», «Война и ему принесла немало горестей», «По длинной, длинной улице».

Творчество В. Борхерта выразило кризисную духовную атмосферу Германии первых послевоенных лет.

Генрих Бёлль (Heinrich Böll, 1917–1985)

Член Баварской Академии изящных искусств (1960), президент Международного ПЕН-клуба (1971), лауреат Нобелевской пре-

мии (1972), автор известных во всем мире романов и новелл, Генрих Бёлль вместе с тем прошел жизненный путь типичного немца своего поколения. 10 декабря 1972 года в Стокгольме он сказал о себе в речи по поводу вручения Нобелевской премии: «Сам я просто немец; единственное удостоверение личности, которое мне никто не должен выписывать и никто продлевать, — это язык, на котором я пишу».

Он был шестым ребенком в католической семье столяра-краснодеревщика Виктора Бёлля и Марии Бёлль. Предки со стороны отца эмигрировали когда-то давно из Англии по религиозным мотивам. Они категорически отказались от англиканской церкви. Может быть, отчасти поэтому в творчестве Бёлля такое значительное место занимает религиозная проблематика. В 1924–1928 гг. будущий писатель учился в народной школе в Радертале — в предместье Кёльна, куда вынуждена была переехать семья, разорившаяся в результате банкротства ремесленного банка. Позже родители вернулись опять в Кёльн, где Бёлль продолжил учебу.

Писатель всегда придавал большое значение тому, что его детство и юность прошли в Кёльне, где «Рейн, устав от изощренный красот среднерейнского пейзажа, становится широченной рекой и течет по однообразной равнине навстречу туманам Северного моря». Рейнский край воплощал для писателя поэтический дар немецкого народа, его вольнолюбие и юмор, его стремление к независимости и презрение к тирании. Кёльн, его предместья и окрестности — это та почва, которая взрастила писателя и запечатленная в его прозе.

Генрих Бёлль начал писать в двадцатилетнем возрасте рассказы о горестях разоренных обнищавших обывателей. Первые литературные опыты были отмечены влиянием Ф. Достоевского. В 1937 г., получив аттестат зрелости, Бёлль поступил учеником в книжную лавку в Бонне. В 1938 г. он отбывал трудовую повинность, в 1939 г. летом был принят в Кёльнский университет, а осенью был призван в гитлеровский вермахт. Он участвовал во Второй мировой войне на территории Франции, Польши, Советского Союза, Румынии, Венгрии и Германии; трижды был ранен. Попытки освободиться от воинской службы успехом не увенчались. В конце войны дезертировал, в 1945 г. вернулся в Кёльн. Снова поступил в университет, работал подсобным рабочим столяра, публиковал рассказы в газетах и журналах.

Первая вышедшая отдельным изданием повесть «Поезд пришел вовремя» (1949) воспроизводит жизнь такой, какой она видится человеку из казармы, если ему чудом ненадолго удастся вырваться от-

туда. Переживания героев открыты, вопиюще обнажены, о своих страданиях они не говорят, а кричат, как на плакате, предупреждающем о грозящей беде.

Солдаты-отпускники, возвращающиеся в части, следуют в поезде точно по расписанию навстречу явственно ощутимой гибели. От нее не удастся дезертировать, не удерешь, не скроешься. В конце сорок второго там, за линией фронта, они уже знают, что русские победят, что конец «Великой Германии» близок. Солдаты нравственно изуродованы, надломлены, обмануты; они побывали по ту сторону жизни. Трое случайных попутчиков помогают друг другу забыться в вине и картах, выключиться из серой солдатской массы. У каждого из троих вдруг возникает почти истерическая потребность выговориться, выкрикаться, выплакаться перед концом. До конца еще несколько лет, и о каждом из них напишут: «Пал смертью храбрых».

Большой успех Г. Бёллю принес первый его роман «Где ты был, Адам?» (1951), повествующий о судьбах фронтовиков, на исходе войны. Уже вывешены белые флаги мирными жителями, которые с радостью и тревогой ждут конец рейха. Но никому из героев не суждено вкусить мирного счастья. Солдат Файнхальс, бывший архитектор, будет участвовать в восстановлении стратегически важного моста. Мост восстановлен и тут же взорван, так как им может теперь воспользоваться противник. Файнхальсу рукой подать до своего дома, откуда он ушел много лет назад. Выстрел, один из последних выстрелов, произведенных германскими орудиями по своим же соотечественникам, застигает его на пороге отчего крова. Погибает в концлагере его возлюбленная. Ее лично расстреляет комендант концлагеря, помешанный на вокальном искусстве и создавший лагерный хор из своих жертв. Услышав в ее пении веру, истинную веру в человека, в его совершенство и мужество, жалкий регент-комендант не выдержал и выстрелил в упор.

Гибнут врачи из полевого госпиталя, готовые сдать в плен. Это сработало взрывное устройство в снаряде, который несколько недель валялся тут же возле навозной ямы. Гибнут солдаты, выполняя садистские приказы своих офицеров. Гибнут офицеры, которым не помогает даже симуляция безумия.

Смысл названия романа расшифрован в эпиграфе: «— Где ты был, Адам? — В окопах, Господи, на войне...»

В 1951 г. Бёллер был приглашен на заседание «Группы-47», объединившей крупнейших западногерманских писателей, где ему была вручена премия. В дальнейшем Бёллер участвовал в работе «Группы-61».

После выхода романов «И не сказал ни единого слова» (1953), «Дом без хозяина» (1954), «Хлеб ранних лет» (1955), «Бильярд в половине десятого» (1959) Бёлль был признан в Западной Германии крупнейшим писателем поколения, вернувшегося с фронта. Все эти романы, а также многочисленные рассказы были переведены на русский язык и изданы в нашей стране в шестидесятые годы.

В творчестве Генриха Бёлля привлекает его честность и доброта, его внимание к малым и старым, его трогательная забота о женщинах без мужей и детях без отцов. Все скромные люди, обойденные судьбой, кого нацистские философы клеймили как «недочеловеков», стали любимыми героями его романов. Им стремится писатель дарить утешение и надежду, в них открывает сокровища души, подчас неведомые им самим.

В романе «Бильярд в половине десятого» Бёлль создает символические образы невинных агнцев и неукротимых буйволов, провоцирующих политические катастрофы. Этот конфликт будет затем варьироваться и в других произведениях.

Посмотрев внимательно на героев Бёлля, нельзя не удивляться их причудам и странностям. Самые солидные люди вдруг скорчат рожищу похлеще клоуна. Никто не идет у него проторенной дорожкой, а выбирает предназначение, ведомое лишь ему самому. Почему чудачки столь частые гости в историях, рассказанных Бёллем? Ответ на этот вопрос надо искать в недавней истории Германии. Бёлль, сам шесть лет отшагавший в солдатском строю, где согласно воинскому уставу всякий был похож на каждого, изо всех сил пытался маршировать не в ногу, всеми правдами и неправдами уклоняясь от выполнения приказов и распоряжений.

Герой «Самовольной отлучки» (1964) готов чистить армейский нужник, это по крайней мере гарантирует, что никто не захочет к нему приблизиться.

Стремлением отделиться и отдалиться от нелюдей писатель наделяет многих дорогих ему героев, которые пускаются на хитрости, пытаются хоть как-то обособиться в солдатской шеренге или в городской толчее. Писатель и его герои охраняют суверенность личность любой ценой, порой даже рискуя жизнью.

В трагикомических приключениях его персонажей проявляется инстинкт их духовного самосохранения, попытка пусть хотя бы призрачно отстоять свою автономию в третьем рейхе или уже потом и в стране «экономического чуда».

Мерилом всех поступков героев Бёлля на войне или в мирные дни, когда война вновь напоминает о себе, является справедливость. Писатель ненавидит фашизм за то, что он был узаконенной несправедливостью, глумился над достоинством личности. Подлость фашизма, по Бёллю, проявлялась в том, что человека, ставшего жертвой несправедливости и мобилизованного в вермахт, провоцировали на совершение насилия по отношению к другим людям и целым народам. Истоки трагического у Бёлля коренятся в разрыве между сознанием и поступком, но автор повести «Самовольная отлучка» или романа «Глазами клоуна» (1963) отнюдь не мрачен. Мало кто умел так смешить, как Бёлль. Его тонкая ирония, а порой хлесткая сатира направлены против сильных мира сего и властей предрежающих, кто всегда появляется на людях, натянув на физиономию маску обязательной серьезности, чтобы спрятать собственную глупость и не быть застигнутым врасплох.

В конце 50 – начале 60-х годов в западноевропейской и американской литературе да и в сочинениях тех наших отечественных писателей, которые избрали в жизни и творчестве западное направление, возникает весьма показательный персонаж – рассерженный молодой человек. У него яростное чувство гнева вызывают «предки» с их традиционным житейским укладом. Он выпускает яд сарказма по поводу благонамеренного законопослушания старших. Раздражаясь из-за всякой ерунды, он изрыгает проклятья истэблшменту, где не находит себе применения. Будучи непризнанным гением, он глумится над поп-искусством, услаждающим массы обывателей. Как правило, творческий кризис и финансовый крах сопровождается потерей пассивности. Она покидает героя-неврастеника, потому что ей опостытели его темпераментные обвинения всех и вся, и она готова променять богему на мещанский уют. От природы неудачник, он готов был винить за свои поражения весь мир. Но как ни странно, находились сочувствующие его речам, избыточным ненормированной лексикой речам многочисленные читатели и зрители.

Таких произведений было написано немало, с течением времени они как-то подзабылись, а их прототипы: английские сердитые молодые люди, американские битники и хиппи, отечественные нигилисты – побрились-помылись, нацепили галстуки и разбрелись по офисам и конторам, где, благополучно состарившись, выработали положенную пенсию. Накричавшись во гневе по молодости лет, в зрелые годы они успокоились.

Однако критика временных аутсайдеров несла в себе определенный общественный смысл, бунтующий молодой человек стал предметом пристального внимания философов, социологов, киношников и даже политиков. При всей краткосрочности и легковесности протеста бунт сердитых молодых людей сигнализировал об общественном неблагополучии, о видимости социального процветания, заставлял корректировать сложившиеся представления морали и господствующую идеологию. Так или иначе, но оппозиция нормам и правилам содействовала прогрессу.

Молодежные умонастроения чутко уловил Генрих Бёлль, выразив скептическое отношение к случившемуся «экономическому чуду» в одном из самых лирических своих романов «Глазами клоуна». Персонаж схож с другими рассерженными, но у него для гнева есть более серьезные основания.

Разыгрывая излюбленные свои пантомимы «Кардинал», «Заседание акционерного совета», «Католическая и протестантская проповедь», «Речь министра» и прочие номера, клоун Ганс Шнир молчит. Но в романе он произносит пространственный монолог о себе и обо всем на свете. Роман состоит из его воспоминаний, его восторгов и проклятий, мечтаний, брани и похвал. Ганс Шнир – один из самых обаятельных бёллевских героев. Он чрезвычайно близок автору, но клоун – ни в коем случае не двойник писателя. Скорее уж, Ганс Шнир – автошарж.

Писатель вовсе не случайно сделал симпатичного героя клоуном, или как Ганс официально именуется по документам – политическим актером. Бёлль тяготеет к дегероизации своих персонажей. Официальная пропаганда культивировала образцово-показательного немца, заслуживающего одобрения и подражания по всем статьям. Герой Бёлля – изгой, отщепенец, чужак (чудик, – как сказал бы В. Шукшин), принципиально не такой, как все.

Символична сама его профессия: он дразнит, смешит и раздражает положительных граждан. Бёлль назвал своего клоуна Гансом, а в немецком фольклоре Гансами всегда кличут простаков. Как и полагается шуту, он наблюдателен и умен. Придуманные им пантомимы – это комический комментарий к политике, искусству и просто быту, чтобы удачливые зрители не слишком заносились, а те, кому пока не везет, немножко посмеялись над политическими авантюристами, нуворишами и поп-звездами. Все станет легче. Его пантомимы уже сами по себе оппозиция унылой повседневной рутине. Но шутки его отнюдь не безобидны. Он дискредитирует правительство, прессу, цер-

ковь, независимо от того, по какую сторону искусственной границы, разделившей нацию, они функционируют.

Характерен в этом плане эпизод, когда культпросветчики из ГДР захотели использовать Ганса в своих пропагандистских целях. У них из этого ничего не получилось. У клоуна нюх на всех, кто посягает на свободу личности. Бёлль исходит из того, что человек, не будучи внутренне свободным сам, получив власть, стремится подавлять всех, кто от него хоть сколько-нибудь зависим.

Конфликт поколений в романе Бёлля несет в себе конкретную политическую подоплеку. Ганс не может простить семейству Шниров, что они готовы делать деньги при любом режиме, что его отец – король бурого угля – сотрудничал с фашистами.

Он ненавидит мать за то, что она принесла в жертву гитлеровцам собственную дочь. И кто знает, продлись война еще год-другой, наступила бы очередь пожертвовать сыном – одиннадцатилетним Гансом Шниром.

Когда создавался роман «Глазами клоуна», большинство почтенных обывателей Западной Германии уже рассталось с идеями расового господства арийцев. Это стало неактуально. Среди самых принципиальных борцов с нацистской идеологией оказалась и мать клоуна. Но верит ли она в то, что проповедует? Она лишь меняет вывески, дабы быть всегда на виду, – старшим Шнирам всё едино. Ганс сомневается в раскаянии тех, кто числит себя среди жертв и борцов с фашизмом: Шниры и им подобные поменяли коллективную вину на всеобщую невиновность.

В романе очень большое место занимает критика официальной католической Церкви. Только такой глубоко верующий католик, как Бёлль, мог развенчать претензии церковников на господство в современном обществе. Хотя Ганс Шнир и демонстрирует постоянно свое безбожие, он-то по существу и является глубоко верующим человеком. Он верит в добро, справедливость, любовь – извечные ценности человеческого существования. Ганс непрестанно вступает в схватки с множеством служителей божьих всех рангов. Показательно, что все они прочно связаны друг с другом, что они создали целую разветвленную сеть всевозможных католических кружков, куда они заманивают свои жертвы, чтобы вмешиваться в их жизнь. Они разлучают живущих по их понятиям во грехе Ганса и Мари, не понимая, что толкают возлюбленную клоуна на новый двойной грех – предательство и прелюбодеяние.

Мари, какой ее видит читатель глазами клоуна, святая и грешница одновременно. Бёлль, как немногие его современники, умел писать о любви: целомудренно и откровенно, сочетая чувственность с поэтичностью. Роман «Глазами клоуна» посвящен Аннемари. Ганс Шнир постоянно повторяет, что он однолюб, и это, по-видимому, роднит его с автором. Генрих Бёлль, мобилизованный на фронт, каждый день писал письма своей подруге Аннемари Цех, на которой женился в 1942 г. Бежавшего из плена в конце 1945 г. Генриха Бёлля его жена Аннемари сумела спрятать в деревне и спасла ему жизнь. Они прожили вместе до самой кончины Бёлля, Аннемари разделяла с ним все писательские горести и радости. Особенно туго приходилось вначале, когда он не мог зарабатывать на жизнь беллетристической. В одном из писем своему редактору тогда, в 1949 г., Бёлль писал: «На мне лежит ответственность перед моей семьей, и хотя я иногда (на мгновения!) верю, что у меня есть призвание, все же в принципе литература не стоит того, чтобы моя жена и дети были хоть чуточку несчастливы».

Позже Бёлль признавался, что веру в писательское предназначение всегда укрепляла в нем любовь и преданность Аннемари.

Но вернемся к Гансу Шниру. Конечно, он порой нарочито эпатирует публику. Пожалуй, он несколько бравирует своими страданиями. Наверное, его можно упрекнуть в том, что он не умеет прощать собственные обиды и проступки других, а ведь прощение обязательный атрибут христианской морали. Можно в Гансе Шнире обнаружить и другие изъяны. Что там говорить, перед Мари он, конечно, виноват: он любит свою любовь к ней, не замечая, как тяжело ей приходится страдать от своего двусмысленного положения. Но Генриху Бёллю в романе «Глазами клоуна», безусловно, удалось нарисовать типичный портрет немецкого шестидесятника: ироничного, остроумного, чувствительного, легко ранимого, а главное – человека с чистой совестью.

Генрих Бёлль никогда не забывал о своем окопном опыте, помнил о тех, кто ждал дома его и его однополчан. Но ожидание зачастую оказывалось напрасным – случалось, вместо человека приходило траурное извещение. Бёлль писал исследовательские романы, в которых пытался проанализировать причины великой трагедии страны и обстоятельства, создавшие «маленькую трагедию» каждого человека. Этому и посвящен его самый значительный роман «Групповой портрет с дамой» (1971).

У Бёлля рассказчиком-исследователем, собирающим досье на даму, выступает любознательный молодой человек, который всюду именуется даже не автором, а просто «авт.». Этим приемом Бёллер как бы стремится отождествить сюжеты с жизнью, настаивает на том, что проза – документально достоверна. Однако Бёллер тут же затевает откровенную игру с читателем, шеголяя иногда демонстративным, даже пародийным наукообразием. В «Групповом портрете» «авт.» добровольный ходатай и защитник, который задумал восстановить добрую репутацию скромной немолодой женщины по имени Лени Груйтен, собрав свидетельства родных, знакомых и друзей, не отказавшись и от показаний недоброжелателей. Расспрашивая тех, кто знал Лени в разные времена и при различных обстоятельствах, он хочет докопаться до нравственного нутра героини. Пожалуй, и для самого Бёлля она трудный предмет изучения, характер ее нелегко постичь. Автор ни разу не позволил ей выйти из группового портрета и заговорить самостоятельно. Все ее извилистые хождения по мукам отразились в памяти спутников и попутчиков. Даже преданных друзей Лени смущают и шокируют многие ее поступки, каждый, кто участвует в этом самодеятельном разбирательстве, точно знает, в чем ошиблась Лени, все считают, что она сама источник своих несчастий. Если бы, мол, Лени чуть-чуть поступилась своими чудачествами и капризами, она достигла бы благополучия и счастья.

На протяжении всей своей жизни Лени будто не замечает взрывов и изгибов немецкой истории. Кажется, эта «истинно немецкая девушка», а потом вдова фронтовика покорно несет свой крест, но это вовсе не так. Лени, ни словом, ни делом не протестуя против нацистского режима, совершает поступки, несовместимые с догмами и законами рейха. Разумеется, больше всего укоров и пересудов вызывает ее роман с советским военнопленным Борисом Колтовским. Их любовная история в данной ситуации отнюдь не частное дело, а вызов всем устоям и нормам. Если бы про это пронюхали власти, грянула бы страшная кара.

Образ красноармейца Бориса Колтовского не столько типичная реальность, сколько подражательный отклик Бёлля на его любимых героев Достоевского и Толстого. Воссоздавая неведомый ему, но привлекательный русский характер, Бёллер перенес известные идеальные образы в иную трагическую атмосферу. Но важен и другой момент: тонкий знаток немецкой культуры, Борис воспитывает у Лени вкус к подлинным национальным ценностям. Лени навсегда сохра-

нила привязанность к тем немецким поэтам, которых ей открыл Борис.

При всей заявленной стихийности и загадочности натуры Лени Г. Бёлль вложил в этот образ откровенную тенденциозность: Лени – естественный нормальный человек, она следует велениям сердца, и это помогает ей не уронить своего достоинства, сохранить вопреки всем горестям собственную личность.

Текст романа «Групповой портрет с дамой» представляет собой своеобразный коллаж. В него входят не только протокольные записи, которые сделал неустанный исследователь, проводивший дознание и составивший объективное жизнеописание странной дамы, но и выдержки из солдатского воинского устава, документы Нюрнбергского процесса, стихи, цитаты из трудов психоаналитиков и рекламных проспектов. Эти вкрапления придают воссоздаваемой биографии несколько ироничный оттенок. Важную роль играют многочисленные вставки из произведений немецких поэтов и прозаиков. Например, часто используются реминисценции из Генриха фон Клейста, Генриха Гейне, Георга Тракля, Бертольта Брехта, Франца Кафки. Причем следует учесть, что большинство этих авторов в ту пору, когда происходят описываемые события, находилось под запретом или было предано забвению.

История Лени Груйтен, на первый взгляд, абсолютно типична, в ее жизни многое происходит, как у большинства немецких женщин ее поколения. Но Бёлль создает вокруг нее особый историко-культурный фон и тем самым возвышает персонаж над повседневностью.

Символично занятие Лени, которым она зарабатывает хлеб насущный в последний год войны: она плетет поминальные венки для всех погибших.

Бёлль многими едва уловимыми деталями переносит свой персонаж из обыденности в сферу историко-философскую. Лени загадочна как сама ее страна. Для Бёлля она и является олицетворением Германии. Лени воплощает совесть и гуманность нации, глубочайшую порядочность и готовность идти навстречу тем, кто нуждается в ее помощи. Вместе с тем шатания Лени от гитлерюгенда в молодости до кратковременного членства в коммунистической партии воплощают непостижимые странности, которые являются не столько личными свойствами героини, сколько отражением национального характера. Сколько бы усердный «авт.» не рылся в прошлом Лени, она остается непознаваемым феноменом. Напрашивается параллель с творчеством

самого Бёлля: как бы глубоко он не проникал в историю своего народа, многое воспринимается иррациональным, не поддающимся логике.

Но Бёлль всегда был оптимистом. Жизнеописание героини обрывается в тот момент, когда дела Лени идут на поправку, она остается хозяйкой в собственном доме, ей предстоит стать матерью. Словом, продолжается жизнь Лени, подобно тому, как история страны движется вперед.

В 1962 г. Генрих Бёлль впервые приехал в Советский Союз. Он побывал в Москве, Ленинграде и Ясной поляне. В 1965 г. состоялась вторая поездка по тому же маршруту, а кроме того в течение двух недель он отдыхал в Дубултах. В 1967 г. Бёлль побывал в Москве, Тбилиси и Ленинграде, где собирал материал для фильма о Достоевском. Премьера фильма «Писатель и его город. Достоевский и Петербург» с сопроводительным текстом состоялась на телевидении в 1969 г. За год до выхода фильма Бёлль в связи с этой работой еще раз побывал в Ленинграде. В год присуждения Нобелевской премии Бёлль посещает Москву, Владимир, Ленинград, Тбилиси, Ялту. В последний раз он приезжал в нашу страну в 1979 г. Затем наступило взаимное охлаждение: Бёлль активно выступал в защиту писателей-диссидентов, а это вызвало раздражение советских официальных властей. Произведения Бёлля не публикуются на русском с конца 70-х гг. в течение десятилетия.

Генриха Бёлля не меньше, чем русская классика, интересовала советская литература, в особенности военная проза. Он хотел лучше узнать тех, против кого был вынужден сражаться. С огромным волнением он читал книги В. Некрасова, В. Гроссмана, А. Солженицына. Ему было важно знать, что чувствовал и понимал интеллигент его поколения в условиях другого, но столь же деспотического строя. Он встречался со своими переводчиками и критиками, иные из них в свое время отведали сталинского гостеприимства. Он жадно расспрашивал их, обнаруживая близость между двумя вариантами авторитарной власти. На основе многих наблюдений и долгих размышлений он пришел к выводу: «Сходство не в идеологии, а в воздействии голлой, освобожденной от идеологии власти, в атмосфере подозрительности и недоверия, рождающей в людях страх, покорность, трусость».

Бёлль поначалу воспринимал А. Солженицына как единомышленника, потом возникли трения и разногласия. Автор «Одного дня Ивана Денисовича» привлекал западногерманского писателя прежде всего как фронтовик и диссидент.

В этом нет ничего удивительного, ведь для официальных властей Боннской республики бывший солдат Генрих Бёлль тоже был диссидентом. Резким нападкам он подвергался за некоторые свои книги («Глазами клоуна», например) и за политические выступления в защиту всех левых и преследуемых.

Бёлль посвятил творчеству А. Солженицына несколько статей и рецензий. В особенности высоко он оценил «В круге первом». Восхищаясь мастерством его построения и грандиозностью замысла, он сравнил пространство повествования с архитектурной громадой Кёльнского собора. В статье об этом романе, которая была озаглавлена «Мир под арестом», Бёлль писал: «Я вижу в книге Солженицына откровение, бесстрастное откровение не только о ее чисто историческом предмете – о сталинизме, но и об истории страданий человечества. А раз так, то сталинизм здесь – всего лишь повод, достаточно жуткий и тем не менее «всего лишь».

Разумеется, Бёлль понимал политическую актуальность произведения, ему было ясно, какие страшные тайники действительности открыты Солженицыным западному и, как верилось, в ближайшем будущем российскому читателю. Но важнее всего было для Бёлля рассмотреть роман в контексте всемирной антологии человеческих страданий, куда внесли свой вклад оба писателя.

Когда А. Солженицын был выслан из СССР, Г. Бёлль встречал его в аэропорту и поселил семью у себя дома. Надо ли говорить о том, какую реакцию это вызвало у тех функционеров, которые еще совсем недавно принимали со всевозможными почестями прогрессивного западногерманского писателя!

Три десятка лет назад, когда творчество Генриха Бёлля в нашей стране достигло пика своей популярности, критиками была высказана мысль о том, что творческие удачи и победы знаменитого писателя объясняются тем, что перед германской нацией стоят неразрешимые проблемы, что рядовому немцу приходилось жить в условиях разрухи и голода. Тогда представлялась несколько странной зависимость достижений художника от неблагополучия своего народа. Но время подтвердило справедливость гипотезы. После «Группового портрета с дамой» в творчестве Бёлля наступает заметный спад. Демократизация общественной жизни и высокий жизненный уровень ФРГ привели к тому, что основная тематика произведений Бёлля оказалась как бы исчерпанной. Время зарубцевало раны, нанесенные войной и фашизмом, у нового поколения возникали другие проблемы,

на которых Бёлль-художник уже не мог сосредоточиться, а возвращение в прозе к теме войны и ответственности за давнее прошлое приводило к неизбежным повторам. Видимо, внутренне ощущая это противоречие, Бёлль всё чаще обращался не к художественному творчеству, а к публицистике.

Свидетель обвинения фашизму и реваншизму, он постоянно выступал перед молодежью, рассказывая о том, как это было на самом деле. Публицистика Бёлля всегда носит подчеркнуто личностный характер. Он вспоминал о собственном окопном опыте и о том, как ему в конце концов удалось удрать из вермахта. Он рассказывал в аудиториях и на радио обо всем, что он узнал о нашей стране, которую кое-кто из его соотечественников старшего поколения считал по-прежнему станом врагов. Бёлль объявлял ответственными за Вторую мировую войну тех, кто эту войну развязал, кто погнал армию, чтобы Россию стереть с лица земли. В одном из своих последних выступлений он с горечью констатировал: «До сих пор большинство немцев так и не поняло, что их никто не звал под Сталинград, что как победители они были бесчеловечны и очеловечились лишь в роли побежденных».

Настойчивость пропагандиста мира вызывала не только неудовольствие властей, но и многочисленные инциденты.

Генрих Бёлль не состоял ни в какой политической партии, однако в предвыборной кампании начала 70-х годов активно поддерживал Социал-демократическую партию Германии. Оппозиционная партия христианских демократов и поддерживавшие ее органы печати объявили Бёлля духовным наставником терроризма. В связи с предпринятой полицией облавой на террористов в доме Бёлля в Эйфеле был произведен обыск.

В 1974 г. Бёлль выпустил небольшую повесть «Потерянная честь Катарины Блюм, или Как возникает насилие и к чему оно может привести», в которой нашел отражение собственный недавний опыт общения с прессой. Героиня повести приютила человека, подозреваемого в терроризме. Ее имя попадает в газеты, ее травят и обливают грязью. В финале повести уже Катарина Блюм совершает террористический акт против журналиста, запятнавшего ее честное имя. Повесть вызвала множество дискуссий, была экранизирована.

В 1982 г. на Международном конгрессе писателей в защиту мира в Кёльне Бёлль выступил с речью «Образы врагов», в которой напомнил об опасности ксенофобии. Вскоре после выступления произо-

шел поджог дома Бёлля в Эйфеле, в результате которого часть дома сгорела. Стремясь загладить вину, тогда же совет города Кёльна присвоил писателю звание почетного гражданина (1982) и приобрел архив Бёлля (1984).

В 1985 г. в связи с сороковой годовщиной капитуляции фашистской Германии Бёлль опубликовал «Письмо моим сыновьям», в котором он рассказал о том, как он сам пережил окончание войны. Тема расчета с фашистским прошлым присутствует и в последнем посмертно опубликованном романе «Женщины на фоне речного пейзажа» (1985).

В 1980 г. Бёлль серьезно заболел, перенес частичную ампутацию правой ноги. В начале июля 1985 г. вынужден был снова лечь в клинику. Был выписан домой 15 июля, а на следующее утро скоропостижно скончался. Похоронен 19 июля в Борнхайме-Мертене близ Кёльна при большом скоплении народа, с участием коллег-писателей и политических деятелей.

Незадолго до смерти Генрих Бёлль написал удивительно трогательное стихотворение, в котором он обратился к своей внучке Самай (Samay):

Мы приходим издалека
дитя мое
и уходим далеко
не бойся
с тобою все
кто были до тебя
твоя мать, твой отец
и все, кто были до них
давно-давно
с тобою все
не бойся
мы приходим издалека
и уходим далеко
дитя мое

Бёлль предчувствовал близкий конец и попрощался с самой маленькой из своей большой семьи. Он ушел, чтобы остаться навсегда со своими читателями. Символично название первой посмертно изданной книги Генриха Бёлля – «Способность скорбеть».

Гюнтер Грасс (Günter Grass, род. 1927)

Западногерманские журналисты писали, что, когда Генрих Бёлль услышал о присуждении ему Нобелевской премии, первый его вопрос был: «Почему мне, а не Гюнтеру Грассу?» Вопрос отнюдь не однозначный: Генрих Бёлль и Гюнтер Грасс – две первые величины в немецкой литературе. Им, безусловно, присуще было и соперничество. Бёлль своим риторическим вопросом показал, как он высоко ценил своего достойного соперника в литературе и в момент торжества не забыл о своей победе над ним.

После смерти Бёлля (1985) ведущее место в западногерманской литературе по праву принадлежит Гюнтеру Грассу. Автор философских и одновременно сатирических романов «Жестяной Барабан» (1959), «Кошки-мышки» (1969), «Под местным наркозом» (1969), «Крысеха» (1986), «Широкое поле» (1995) воссоздает гротескную историю Германии от весьма отдаленных времен до ближайшего будущего своей страны. Писатель отчетливо помнит войну, так как был мобилизован незадолго до краха гитлеровского рейха.

У Гюнтера Грасса типичная биография немца его поколения. На фронте он – семнадцатилетний! – был ранен. Попал к американцам в плен. Работал на руднике, потом поступил в Академию искусств в Дюссельдорфе, изучал изобразительное искусство в Западном Берлине и в Париже. Попробовал себя в графике, создал несколько скульптурных работ. Он играл в джазе и интересовался балетом. Но его притягивала литература. На собраниях «Группы 47», объединявшей радикально настроенных писателей-антифашистов, таких как Г. Бёлль, Г.В. Рихтер, И. Бахман, А. Андерш, Грасс выступил с чтением стихов. К поэзии он будет обращаться и в дальнейшем, но славы лирика ему не принесла, хотя Г. Грасс и был отмечен одной из литературных премий. После провала его первой пьесы «Наводнение» (1957) он навсегда расстался с драматургией, уехал в Париж, начал писать прозу.

Его жанром стал роман – подробный, ироничный, заполненный невероятными событиями, которые происходят с людьми малоприятными. Грасс не боится показаться чересчур словоохотливым, он любит колоритные детали и подробности, зато чуждается каких-либо однозначных оценок и деклараций. Он последовательно придерживается как истинно эпический писатель дистанции по отношению к

историческому прошлому, однако как пристальный наблюдатель замечает многое из скрытого от посторонних глаз и сокровенного, что прячется в душе и плоти. Он пугает пуристов и ханжей заметной тягой ко всякого рода физиологическим отправлениям, но такова его позиция: нацизм для немцев, присягнувших фюреру, – способ избавиться от собственной внутренней неполноценности, уродства, психологической хвори.

Началось все с романа «Жестяной барабан» (1959), который вызвал грандиозный скандал, хотя в итоге принес Грассу колоссальный успех. Успех подтвердила и экранизация романа, сделанная режиссером Фолькером Шлёрндорфом. Награжденный «Оскаром» фильм демонстрировался по всему миру.

События романа «Жестяной барабан» охватывают целиком первую половину двадцатого века.

Место действия романа «Жестяной барабан» и последовавших за ним повести «Кошки-мышки» и романа «Собачьи годы» – Данциг и его предместья. Три произведения составили так называемую «данцигскую трилогию». Гюнтер Грасс и в дальнейшем будет писать о городе своего детства и отрочества, запомнившимся ему со всеми жителями – поляками, немцами, евреями, – когда-то его населявшими, он помнит обшарпанные дома и выщербленную булыжную мостовую. Кажется, Грасс и сегодня перечислит все остановки трамвайных маршрутов, а между тем Данцига нет, есть Гданьск – город в другой стране, в ином времени.

Ностальгия по утраченной юности придает повествованию Грасса меланхолическую печаль, оттого что нельзя в реальности заглянуть в прошлое. Отсюда и возникают нескончаемые поиски утраченного времени, попытки увековечить в слове то, что навсегда разрушило неумолимое время. Автор «Жестяного барабана» так сформулировал свое писательское кредо: «Писатель – это человек, пишущий против уходящего времени». Пожалуй, слово «против» несет у Грасса двойной смысл. «Против» – значит наперекор времени сохранить минувшее. Но «против» означает и неприятие того, что за давностью лет окрашивается порой в сентиментальные тона. Нет, прошлое страшно, и, вторясь в слове, пусть оно никогда не воскреснет в реальности.

В современный философский лексикон прочно внедрилось понятие «коллективное бессознательное». С помощью его философы и публицисты пытаются объяснить принципы, цементирующие нацию. Что движет народом, сплоченным умозрительной призрачной целью?

Как выбирают вождей и кумиров? Наконец, откуда возникает захватнический инстинкт одного народа, вызывающий агрессию по отношению к ближним и дальним соседям?

Для создателя «данцигской трилогии» коллективное бессознательное – это безумие. Отсутствие индивидуального сознания толкает на подавление личного во имя неосуществимых утопий. Утопия чрезвычайно опасна, – эта мысль повторяется у Грасса постоянно. Утопические идеалы заставляют действовать во имя благополучия потомков, обрекая на невзгоды современников.

Оппозиция утопии – меланхолия. Одно из величайших созданий немецкого гения, по мнению Гюнтера Грасса, – гравюра Альбрехта Дюрера «Меланхолия». Ей он посвятил эссе, в котором высказал свои самые заветные мысли. Не поддавайся коллективному энтузиазму, не радуйся скорым шагам прогресса, не пренебрегай заглянуть в себя и лишней раз задумайся – эти советы писателя были обращены к его детям и его читателям.

Любимый герой Грасса обязательно скептик, не разделяющий восторг толпы. Он всегда где-то на обочине, подобно улитке, чуть-чуть выглядывает из собственного домика.

Лауреат Нобелевской премии (1999) склонен публично декларировать свою аполитичность и равнодушие к любой идеологии. «Меня не вдохновляет ни одно учение, – утверждал он в публицистической книге «Из дневника улитки». – Решения я не знаю. Дарю вам сомнения и советую их утратить». Не раз он заявлял, что внутренне против нацистов, коммунистов и сионистов. Единственная партия, в которую он бы охотно вступил, это – партия защитников улиток. Но ведь такой не существует, поэтому он вне партий. Тут он не вполне искренен. В публицистической книге «Из дневника улитки» он сам же рассказывал, как участвовал в избирательной кампании социал-демократов, как поддерживал в свое время Вилли Брандта и Густава Хайнемана, но все-таки – улитка как символ самодостаточности, социальной изоляции и по необходимости медленного постепенного прогресса, ведь улитка вовсе не торопится, но неутомимо ползет вперед.

В других выступлениях он говорил о том, что писатель, да и не только писатель должен влезть в собственную консервную банку и без надобности из нее не высываться. Апофеоз эгоизма? Но ведь он на деле чужд писателю, который извлекает уроки из прошлого, дабы не повторялись ошибки в настоящем. Гюнтер Грасс – человек общественный, он возглавляет различные писательские союзы и ак-

ции в защиту мира и культуры. Однако в художественном творчестве его позиция выражена обычно не столь очевидно, как это было прежде у Бёлля. Автор прячется за своих героев, а сборище его персонажей – настоящий паноптикум. Рассказчиком в «Жестяном барабане» выступает карлик Оскар Мацерат – пациент специального лечебного заведения, проще говоря, псих в дурдоме. Но Оскар не так-то прост, он сам в три года решил перестать расти, чтобы никогда не вступать во взрослую жизнь, не стать лавочником, а тем более солдатом. Он одновременно урод и вундеркинд, а его двуединство делает все рассказанное им весьма двусмысленным. Гюнтер Грасс предупреждал читателей: «Только не надо интерпретировать все эти байки и небывлицы!» С ним соглашались самые пронизательные немецкие критики, пожимавшие плечами: «Никакие интерпретации попросту невозможны...» Что, впрочем, не мешало придумывать концепции и обнаруживать традиции, от которых Грасс отрекался, но весьма неубедительно.

Грассовский Оскар обликом и поведением напоминает заглавного героя сатирической сказки Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес». Как и гротескный уродец романтика, он столь же коварен, злокозен и капризен. Он вытворяет всяческие пакости, а вину за проделки взваливает обычно на самих пострадавших. Цахес был глуповат, он внутренне никакой, а Мацерату определенно присуща циническая изощренность ума. Свои злодеяния он оправдывает тем, что и другие – взрослые – не лучше и не краше его, а мир в целом мерзостен и безобразен.

По наблюдениям Оскара, мир – вместилище порока, грязи и преступления. Не будучи последовательно религиозным мыслителем, Гюнтер Грасс солидарен с писателями немецкого барокко, осуждавшими Тридцатилетнюю войну и скорбевшими о том, что нравственность пришла в упадок, душа – в запустение. Автор «Жестяного барабана» много раздумывал о сходстве эпох. Германия после Тридцатилетней войны, разгоревшейся между католиками и гугенотами, была разорена и обезлюдела. Но в семнадцатом столетии искали спасение в вере, а где найти спасительный выход после краха рейха?

Писатели эпохи барокко создавали причудливые произведения, выражавшие потрясения масс и растерянность личности. Барочные образы поражали избыточной фантазией, нагромождением невероятных ситуаций, пугали откровенностью злодеев и трогали до слез беззащитностью добрых мирных людей. Гюнтер Грасс в «Жестяном барабане» воспользовался некоторыми открытиями, сделанными зна-

менитым романистом эпохи барокко Гансом Якобом Кристофом Гриммельсгаузенем, автором авантюрного романа «Затейливый Симплициссимус». Наивный простака, он, участвуя в войне, превращается в хитреца и богача, наживаясь на грабежах и поборах. «Простака» сам рассказывает о своей жизни, в которой неизменно успехи сменялись болезнями и нищетой. Гюнтер Грасс наделил своего героя простодушием Симплиция, но вместе с тем и его же озорством и авантюризмом. От Гриммельсгаузена идет традиция повествования, имитирующего устный рассказ. Каждый эпизод отличается законченностью, но может быть и при желании продолжен. Оригинальная манера Грасса выросла на традициях немецкой литературы, уходящей своими истоками в фольклор, в анекдоты, в притчи.

В романе немало ситуаций, мягко говоря, пикантных. Чего стоят одни только уверения Оскара Мацерата, что у него два отца, поскольку у матери, кроме супруга, был официальный сожитель, и они втроем частенько резались в карты. Мать была просто не в состоянии отдать предпочтение одному из них. Солёные шуточки выдержаны в народном вкусе, когда смех заставляет забыть страх, когда хохочут во всю глотку, чтоб жизнь не казалась чересчур тошной. М.М. Бахтин наверняка увидел бы в перебранках и насмешках Грасса отзвук старинных карнавалов, освобождающих в праздник от рутины и труда.

Характеризуя гротескный реализм романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» известный ученый так определял значение телесного верха и низа в народном понимании: «Снижение здесь значит приземление, приобщение к земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова и больше. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение. Снижение роет телесную могилу для нового рождения»⁴³.

Гюнтер Грасс вряд ли читал труды М.М. Бахтина, хотя и это не исключено. Однако Франсуа Рабле – один из самых его любимых писателей. Когда литературоведы придумывали ему эстетическую родословную, он отрицал влияние всех предшественников, делая ис-

⁴³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 26.

ключение только для автора «Гаргантюа и Пантагрюэля» и романа «Берлин, Александерплац» Альфреда Дёблина.

Суждения М.М. Бахтина о плотском начале в эпосе сказочных великанов как нельзя более подходят к роману «Жестяной барабан». Вот начало всей истории. Бабка еще не родившегося Оскара, надевшая четыре широченных юбки, самым подробным образом описанные, убирает одна урожай картошки. Из острога бежит заключенный, которого она прячет под юбками. Смешно и опасно, но дальше – больше. Полицейские ее расспрашивают о беглеце. Не пошевелившись на куче картофельной ботвы, бабка сбивает их с толку, уверяя, что сбежавшего тут не было. Она его спасла. А между тем, в этот самый момент и забеременела. Каторжник стал мужем, но для этого и ему пришлось родиться заново, переменив документы, имя и внешность.

Стоит ли удивляться, что хитрец Оскар унаследовал от деда склонность прятаться под стол, под трибуны, под юбки. Он любит притаться, как бы исчезнуть, но только для того, чтобы наблюдать жизнь потаенную, закулисную, подноготную, которая обретет вторую очевидную реальность в его рассказах об увиденном.

И еще. Смерть и рождение будут идти нога в ногу через все повествование. Женщины, чьи мужья будут отправлены фюрером на фронт, станут в одночасье вдовами и матерями.

Но роман «Жестяной барабан», помимо прочего, еще и пародия на Рабле: гений французского Ренессанса рисовал грандиозные фрески о приключениях великанов, современный немецкий писатель изобразил карлика, но с большими претензиями. Оскар Мацерат берет на себя роль летописца истории здешнего Данцигского округа и всей Германии сразу. Правда, его мемуары не хроника подвигов, а история болезни здорового ума, поразившей нацию в целом.

Думается, что есть еще одна причина, почему рассказчик у Грасса такой махонький. Герой романа «Жестяной барабан» – обыватель, маленький человек (Kleinbürger), если воспользоваться устойчивой формулой, применяемой к станционному зрителю Самсону Вырину или письмоводителю Башмачкину. Автор преследует цель сделать социальное зримым. Недоросток Оскар стоит вровень, в фигуральном смысле, с теми, о ком он рассказывает, потому что все его родственники и соседи – социальная мелкота, на которую и опирался гитлеровский режим, возросший на мелкобуржуазной почве. Идеологи нацизма внушали обывателю, что он-то и составляет основу нации, а между тем рядовой Веймарской республики раздавлен инф-

ляцией, безработицей, поработен евреями и коммунистами. «Так что же дальше, маленький человек?» – задал вопрос заголовком своего романа Ганс Фаллада, ставший летописцем низшего сословия. Если верить Альфреду Дёблину, то у маленького человека, как у героя «Берлин, Александрплац», два пути: в криминальный мир или политику. Но, связавшись с фашистскими политиками, он тоже превращался в криминальный элемент, становясь доносчиком, провокатором, а в конечном итоге – палачом. Одной из тем немецкой литературы 30-х гг. была судьба маленького человека, обреченного на вымирание. Гюнтер Грасс, вернувшись после войны к этой теме, показал, какой ценой выжил этот маленький человек.

Важнейшей задачей, стоявшей перед писателями-антифашистами, была демифологизация общественного сознания. Нацистская идеология отводила маленькому человеку роль творца истории, писатели, вернувшиеся с войны, увидели, что маленькому человеку досталась на фронте роль пушечного мяса. Гюнтер Грасс в «Жестяном барабане» делает Оскара соглядатаем истории, который не погиб только потому, что не стал взрослым.

Маленькому человеку геббельсовское ведомство внушало, что его крепостью был и будет семейный очаг, который необходимо защищать от красной опасности. Сентиментальный домашний уют – не это ли стародавняя немецкая моральная ценность? Но, как уже говорилось, семейка Оскара Мацерата далека от моральных стандартов. У Гюнтера Грасса свой подход к семейному идеалу. Он исходит из того, что в мире без морали, каковой была Германия во времена господства нацистов, семья не может быть оазисом морали, большое и малое неразрывно связаны, и штурмовик, возвращающийся домой с руками по локоть в крови, не станет, переступив порог, идеальным мужем и заботливым папашей. Оскар глумится над своими «отцами», ведь он же не знает, какой из них настоящий, а потому одного подставил под пули гестаповцев, а другого заставил подавиться нацистским значком, чтоб его, дескать, не сцапали красноармейцы. Логика Оскара Мацерата носит всегда абсурдный характер: лучше стать сиротой, чем терпеть наставления двух отцов сразу. Гюнтер Грасс, изобразив расправу Оскара над родителями, пародировал многократно варьируемый в немецкой литературе конфликт отцов и детей, когда сердитые молодые люди учиняли дознание над родителями, запятнавшими себя соучастием в политике нацистов. Гюнтер Грасс взглянул на ситуацию иначе. Безусловно, старшее поколение несет мораль-

ную ответственность за все, что произошло в Германии в тридцать третьем году. Но новое поколение он тоже не идеализирует. Во-первых, оно заражено болезнями отцов, а во-вторых, еще неизвестно, что из сыночков получится.

Его Оскар – маленький палач, безжалостный и глумливый, для него, в сущности, нет живых людей, а все, даже самые близкие, – марионетки, с которыми он волен играть в жестокие игры.

Гюнтер Грасс, вернее, все-таки Оскар Мацерат, богохульствует, находя в себе самом сходство с младенцем Иисусом. Конечно, это не могло понравиться официальным представителям немецкой католической Церкви. Но выпады против отцов Церкви тоже были не лишены оснований, ибо служители Христовы либо сотрудничали с фюрером и его сворой, либо постарались не замечать, что происходит в гестаповских застенках и концлагерях, благословляя свою паству на смерть на восточном и других фронтах. О сотрудничестве Церкви с нацистами много писал в те же годы Генрих Бёлль, который делал это публицистически страстно, используя против католического клира аргументы из Евангелия. Грасс предпочитает публицистике сатиру. Он заземляет знакомые библейские образы, придавая возвышенному и исключительному характер повседневный, домашний. И тем самым демифологизируя религиозное сознание.

Читатель наверняка обратит внимание, что коротышка в учителя себе избрал Иоганна Вольфганга Гёте и... Григория Распутина. Здесь мы тоже имеем дело со скептическим грассовским отношением к германским общепринятым авторитетам. Обыватель знал Гёте понаслышке, потому что его учили, что он великий поэт. Маленький человек вставал перед веймарским гением на цыпочки, хотя для него лично Гёте ничего не значил. А Распутин поместился рядом с Гёте, потому что он для Оскара некое подобие его самого: разрушитель, имморалист, самозванец, знахарь, обманщик, мошенник, – словом, он, действительно, готов ему подражать в меру своих способностей. Неслучайно Гюнтер Грасс наделил крохотного человечка сверхъестественными способностями.

Во-первых, на жестяном барабане он способен выбить каждую фразу, любую мысль. Барабан становится его способом общения с миром. Но если традиционно барабан призывал маршировать и дружным строем шагать к победам, то барабанная дробь Оскара дестабилизирует окружающую жизнь, вносит хаос, сумятицу, беспокойство.

Во-вторых, он обладает кинетической способностью не только сдвигать предметы, но и разбивать стекло. Битое стекло на постовой – знаменательный образ, знак погромов, уличных потасовок, а потом бомбежек.

Строптивый Оскар Мацерат в романе выступает в роли человека, который всегда портит игру. Он разрушает сложившееся, привычное, он кляузничает на друзей и врагов, он потешается над общепринятыми святынями. Но именно такой герой и нужен был Гюнтеру Грассу, дабы повергнуть былых кумиров, освободить сознание от лжи и фальши, чтобы реальность предстала в незамаскированной наготе.

Следует напомнить о том, что роман «Жестяной барабан» создавался, когда после войны прошло всего десять лет, что идеи реванша носились в воздухе, что штурмовики и эсэсовцы – отцы молодых людей, вступающих в жизнь, – выглядели в их глазах иногда жертвами, иногда даже героями. Спекулируя на горе семейств, переживших войну и потери близких, публицисты и политики постарались оправдать жертвы героическими подвигами во имя идеалов великой Германии. Гюнтер Грасс, как никто другой из немецких писателей, сумел показать изнанку этих идеалов, поставив знак равенства между подвигом во славу Гитлера и преступлением.

Эта морально-психологическая коллизия получила развитие во второй части «данцигской трилогии» – повести «Кошки-мышки», действие которой происходит все в том же Данциге на исходе войны. Выступление в школе бывшего весьма посредственного ученика, а теперь героя, награжденного нацистским железным крестом, производит сумятицу в умах учеников. Самый робкий подросток Иоахим Мальке задумал во что бы то ни стало заслужить такую же награду. Крест будет защитой, поможет ему преодолеть неуверенность в себе, насмешки однокашников. Охота за крестом, в конечном счете, приводит его к гибели.

В повести «Кошки-мышки» идет игра не на жизнь, а на смерть. Данцигский подросток Мальке выделялся среди сверстников огромным кадыком. Это его уязвимое место, Ахиллесова пята или, как у нибелунга Зигфрида, след от липового листка между лопаток, сделавший его жертвой происков вчерашних друзей. На шее кадык движется, как мышь, однажды в него вцепилась кошка. Мальке ворует чужой железный крест, а затем ценой смертельного риска получает в награду свой собственный, чтоб только избавиться от изъяна. Он становится героем из желания преодолеть собственную мнимую непол-

ноценность. Но героя, бывшего воришку, в школу не пустили, триумфальное выступление перед гимназистами, о котором он так долго грезил, не состоялось. Мальке в финале повести переживает духовный крах, кончая жизнь самоубийством.

Историю, рассказанную Грассом, не стоит воспринимать только в буквальном смысле. Писатель касается очень болезненного для послевоенного поколения вопроса о том, кто истинный герой и что есть героизм. Люди гибли и шли на подвиги во имя ложной цели. Герои ли они? Подвиг юнца служил нередко единственной цели – самоутвердиться в собственных глазах, забыть о детской трусости, слабости, избавиться от примитивности в глазах окружающих. Герой совершает поступок, который оказывается выше его самого как личности. Подвиг становится звездным часом его заурядной биографии. Зато непризнанный подвиг толкает героя повести «Кошки-мышки» на самоубийство, ибо этот поступок в глазах современного Вертера – еще один подвиг, теперь уже последний. По мнению Зигфрида Ленца, в гибели героя виновен не только он сам, но и идеология, его воспитавшая. В одном из интервью он подчеркнул: «История Мальке разоблачает церковь, школу, систему фабрикации героев – все общество. В истории Мальке отказало все»⁴⁴.

В повести «Кошки-мышки» случай с железным крестом рассказан одним из одноклассников Мальке, который чувствует себя виноватым в гибели друга. Формально он ни в чем не виноват, он только свидетель происшедшего. Но то, что он не сумел предотвратить трагедию, заставляет мучить его совесть. Повесть «Кошки-мышки» – это исповедь совиновника трагедии.

К проблеме подлинного и мнимого героизма Гюнтер Грасс обратился и в заключительной части «данцигской трилогии» – обширном романе с эпатажирующим названием «Собачьи годы».

Снова перед читателем возникают пологие болотистые берега Вислы, портовый Данциг и его пригороды, опять это будет рассказ о подростках, которым грозит вступление в фашистский вермахт, но пока до поры до времени они об этом не подозревают, предаваясь детским забавам и шалостям, впрочем, далеко не безобидным. Дружба-вражда двух героев, протянувшаяся на несколько десятилетий, со всей убедительностью выражена в философском законе единства и борьбы противоположностей.

⁴⁴ «Günter Grass». – «Text + Kritik», 1971. S. 43.

Собачьи годы обозначают бранным просторечьем и определенный период германской истории, и нечто более конкретное и локальное. Гюнтер Грасс – великолепный выдумщик. Дело в том, что верноподанные горожане Данцига подарили фюреру чистокровную немецкую овчарку. Помногу раз они ходят в кино поглазеть на свой подарок, который так полюбился Гитлеру, что он стал с псом неразлучен. А для жителей Данцига он стал талисманом: пока кобель виляет хвостом рядом с Адольфом, в городе и с ними самими ничего не случится. Исчезновение пса стало дурным предзнаменованием не только для бывших земляков Грасса, но и для всей Германии. Впрочем, после падения пес Принц нашелся, оставаясь символом незабываемых традиций немецкой нации.

В центре повествования – судьбы двух молодых людей: полукровки Эдуарда Амзеля и его друга и врага Вальтера Матерна. До поры до времени Эдди считал себя арийцем, однако на беду выяснилось, что отец был евреем, а скрыть это у матери хитрости не хватило. Грасс наделил Эдди странноватым талантом художника. С удивительным правдоподобием он изображает исторических деятелей прошлого и современных знаменитостей... в виде пугал. Пугала пользуются невероятным спросом, продажа их приносит доход, а Вальтер Матерн при рукодельном Эдди исполняет роль снабженца тряпьем, охранника и менеджера. Они неразлучны, хотя не схожи, как волна и камень.

Вальтер Матерн олицетворяет собой сумрачный немецкий гений. Молчаливый силач и тугодум, он пытается проникнуть в тайны человеческого бытия и немецкой истории. Вальтер перепробует множество занятий, как гетевский Вильгельм Мейстер, он на какое-то время устремляется в театр, но время для лицедейства не подходящее. Перед ним иной путь. Избиение друга становится для него проверкой самого себя и присягой на верность нацистам.

Герои Грасса совершают поступки с точки зрения здравого смысла нелепые и нелогичные, но ведь именно так поступал не отдельный человек, а все граждане рейха. Фашизм пробуждает в них звериное начало, вчерашние друзья и соседи доносят друг на друга. Причем у Грасса стучат не какие-то изверги, а люди самые обычные, почти порядочные. А в результате десятки и сотни искалеченных судеб. Сатирик Грасс использует прием, который не вполне ясен в переводе. Герои обмениваются между делом репликами-цитатами из классиков и современных поэтов и философов (М. Хайдегера, К. Ясперса, И.В. Гёте

и Г. Бенна) в самых неподобающих ситуациях, расстреливая мирных жителей или наблюдая за порядком в концлагере.

С точки зрения скептика, каким предстает Грасс, в общественном мнении, философия и поэзия интеллектуалов изжили себя, став банальным олицетворением нации, в историческом пути которой интеллектуальное сознание и житейская практика пошли двумя непрекращающимися путями. Об этом особенно красноречиво говорит образ Туллы, девочки-звереныша, злой, коварной, но вместе с тем самоотверженной и отчаянно храброй. Ей хочется дружить с барышней Йенни, артистически одаренной, привлекательной, начитанной. Но свою симпатию она выражает дико: она доносит на отца подружки. Тулла следит за успехами Йенни Брунис, которая отдается балету и забывает о своем горе. Тулла наблюдает за ней издали, восхищаясь ею, завидуя ее успехам, готовая разделить ее славу, она же и ненавидит ее, превращаясь в уличную шлюху на зло юной балерине, которая остается для нее идеалом вопреки всему.

Гюнтер Грасс рисует очень непростые человеческие взаимоотношения, которые объясняются во многом тем, что добро и зло перемешались, что девица, которая дарит любовь очередному молоденькому солдату, отправляющемуся на передовую, дает почувствовать ему напоследок, что такое жизнь. Самоотверженное служение танцу достойно восхищения, но аплодисменты не должны же заглушать память об отце, которому суждено сгнить заживо в концлагере, расположенном в непосредственной близости от города, где он работал учителем, учил, наверняка, кого-то из своих будущих палачей.

Гюнтеру Грассу и читателю все эти отнюдь не надуманные ситуации кажутся неразрешимыми. Его герои ищут выход, а попадают снова в тупик. Эдди спасается тем, что вовремя покидает Данциг; он перестает быть немцем, но тем самым он изменяет себе, своему детству, матери, друзьям, а в конце концов, все равно остается изгоем.

Вальтер Матерн интеллектуалом не стал, он превратился сперва в уголовника, потом стал солдатом. Рана, полученная в России, сделала его непригодным к несению строевой службы, он начал обучать юную смену стрельбе из зениток в тылу. Жизнь искалечила его физически и духовно, но Вальтер ищет способ отомстить тем, кто испортил ему биографию. Он мстит, не раздумывая, виноватым и невиновным, мстит зло, изощренно, обрекая тех женщин, кто встретился с ним, на такую же медленную смерть, на какую обречен он сам.

Гюнтер Грасс романом «Собачьи годы» завершил эпопею о еще одном потерянном поколении Германии, об изуродованных судьбах тех, кого искалечил фашизм. Но фашизм для Грасса не как отвлеченное абстрактное идеологическое понятие, а некая зараза, оказавшаяся губительной для целого поколения нации. После этого романа он долго не возвращался к событиям войны, предпочитая сюжеты злободневные или, напротив, исторически отдаленные.

В романе «Собачьи годы» промелькнет казус одного эсэсовца, который расстрелял нескольких домашних котов, за что был разжалован из офицеров. За то, что он расстреливал людей, его награждали, а вот за смерть животных... Гюнтер Грасс несколько раз возвращался к этому опасному парадоксу: жизнь животного в его стране защищают, а вот человека – нет. Эта странность послужила толчком к первоначальному замыслу романа «Под местным наркозом».

Писатель в своих книгах не раз обращался к проблеме взаимоотношений учеников и наставников. Вот и в романе «Под местным наркозом» учитель Старуш всерьез обеспокоен задуманной одним из учеников жестокой и бессмысленной с педагогической точки зрения акцией: Филипп Шербаум хочет сжечь любимую собаку на центральной городской площади. Нет, он вовсе не живодер, напротив, этим живым факелом он хочет вызвать в людях сострадание ко всему живущему на земле, вызвать протест против насилия. Обращаясь к уважаемой публике столь странным способом, он хочет крикнуть на весь город, на всю страну, на весь мир: «Вы проклинаете меня за убийство животного, но почему вы не протестуете против американской интервенции во Вьетнаме?»

Учитель Старуш вспоминает годы своего отрочества, совпавшего с временем господства нацистов. И он – в мыслях большей частью – пытался протестовать. Сейчас он во что бы то ни стало должен спасти таксу и ее хозяина. Ему удастся отговорить любимого ученика от абсурдного протеста. Но радуется ли его эта победа? Уговорив смириться, подчиниться здравому смыслу, он с печалью глядит, как несостоявшийся бунтарь-анархист превращается в законопослушного бюргера.

Сам Гюнтер Грасс четко видит то, чего не осознают ни юный гимназист, ни взрослый учитель, – связь между гитлеровскими планами молниеносной войны и американской агрессией во Вьетнаме, судьбами жертв Освенцима и участием жителей сожженной напалмом вьетнамской деревни Сангми. Для Грасса нападение на маленький город, отстаивающий свою свободу, – тот же фашизм, то же насилие над на-

родом, не менее страшное, чем то, которое он наблюдал в дни своей юности у себя на родине. В 70-е годы Гюнтер Грасс активно выступал против реваншизма, против «звездных войн», был всерьез озабочен тем, чтобы люди не оказались временными гостями на планете Земля.

Но пик политической активности был вскоре пройден, по крайней мере, внешне. В 1983 г. вышла его небольшая повесть «Встреча в Тельгте», события которой происходили в 1648 г., но за ними стояли воспоминания о «Группе 47», сыгравшей важную роль в становлении немецкой послевоенной литературы и его собственной карьеры литератора.

Встреча в Тельгте происходит на исходе Тридцатилетней войны. На самом деле такой встречи не было, но Гюнтер Грасс фантазирует, что было бы, если бы Андреас Грифиус, Фридрих Логау, Симон Дах, Ганс Гриммельсгаузен и другие поэты эпохи барокко встретились, с чем обратились бы они к народу, как их слово смогло бы исцелить нацию? Грасс с грустью наблюдает повторяемость событий и сожалеет о том, что слово поэта неспособно предотвратить раздоры религиозные и политические.

Незадолго до объявления решения Нобелевского комитета о присуждении премии Гюнтеру Грассу вышел в свет его новый роман «Широкое поле». Как ясно уже из заглавия, роман обширный, в нем почти восемьсот страниц, действие охватывает период в восемь десятилетий. Во всяком случае, главный герой Тео Вуттке родился в 1919 г., детские годы его падали на период Веймарской республики, а юность совпала с фашистской диктатурой. Вуттке был гражданином ГДР, а после 3 октября 1990 г. стал жителем объединенной Германии. На его долю выпало много мытарств, за ним приглядывала восточногерманская охранка, а персональный стукач постепенно даже сделался приятелем. Что помогло выжить старику Тео во всей этой бесчеловечной жизни? Только любовь к литературе, в особенности к произведениям немецкого классика Теодора Фонтане. Он был так влюблен в его героиню Эффи Брист из одноименного романа, что на старости лет уже стал отождествлять себя самого со своим тезкой, Теодором Фонтане, написавшим этот прелестный роман.

«Широкое поле» вызвало самые разноречивые отклики. Пожалуй, это не шедевр Грасса, но писатель и в нем остался верен принципам сатирика, умеющего однако в самом страшном показать смешное.

В книге «Из дневника улитки» Гюнтер Грасс вспоминал о том, как к нему пришел успех: «Когда мне стукнуло тридцать два, я стал зна-

менит. С тех пор в наш дом вселилась слава. Она торчит повсюду, она назойлива и прилипчива». И дальше: «Моя слава, милые дети, это существо, по отношению к которому я прошу быть снисходительным».

Когда ему исполнилось семьдесят два, слава его обрела мировой масштаб. Он стал официально признанной знаменитостью. Наверное, он выдержит и это испытание, так как он давно привык и к злобной критике, и к безусловному восхищению его незаурядным талантом.

В основу сюжета романа «Траектория краба» (2002) положено конкретное историческое событие: 30 января 1945 г. советская подводная лодка, которой командовал Александр Маринеско, торпедировала пассажирский лайнер «Вильгельм Густлоф». На корабле находилось около десяти тысяч гражданских лиц, спешивших покинуть Данциг, и эвакуировавшиеся офицеры-подводники. Спасти удалось немногим. Читатель встретился в новом романе с уже знакомой героиней Тулой Покрифке, которая родила на борту корабля, атакованного русскими. Тулла и ее сын были спасены, но стресс она переживала всю жизнь. Траектория краба в контексте романа обозначает человеческое страдание, которое как будто бы зовет вперед, а на самом деле все превращает в память. Основное действие романа происходит в наши дни, но прошлое оживает в судьбах новых поколений. Внук Туллы открыл сайт, на котором он восстановил давние события. Его ровесник открыл другой сайт, рассказывающий историю видного нациста Вильгельма Густлофа, который был застрелен евреем Давидом Франкфуртером в отместку за погромы и концлагеря. Молодой человек, называющий себя евреем, а на самом деле чистокровный немец, требует оправдания убийцы палача. Внук Туллы во всем обвиняет Маринеско, который выпустил снаряды по гражданским лицам. Его не смущает то, что вряд ли командир подводной лодки мог знать, кто находится на корабле «Вильгельм Густлоф». Гюнтер Грасс дискредитирует Героя Советского Союза, изображая его пьяницей и авантюристом, что вызвало протест краснофлотцев, служивших под его командованием. В романе «Траектория краба» ощутима тенденция окарикатурить противника, Г. Грасс словно бы забыл, что произошло 22 июня 1941 г.

Вместе с тем нельзя не согласиться с автором, что прошлое не ушло навсегда, молодое поколение, проводя свое дознание, совершает новые ошибки, антагонизм – расовый, политический, идеологический – неизбежно ведет к гибели людей: юдофила и антифашиста внук Туллы расстрелял из бабушкиного пистолета, изготовленного в СССР.

Роман «Траектория краба» вызвал бурные дискуссии как в Германии, так и в нашей стране.

Зигфрид Ленц (Siegfried Lenz, род. 1928)

Он был призван в вермахт незадолго до разгрома гитлеризма. Ему пришлось около года прослужить в оккупированной фашистами Дании, весной сорок пятого он дезертировал из армии, но окопный опыт отпечатался в памяти на всю жизнь. Зигфрид Ленц после войны учился на филологическом факультете в Гамбургском университете, одновременно подрабатывая репортером. Некоторое время он преподавал в школе, к своей педагогической деятельности он будет позже неоднократно возвращаться, анализируя отношения ученика и учителя как одну из актуальных проблем в своем художественном творчестве.

Сравнивая романы и новеллы Зигфрида Ленца с произведениями Г. Белля и Г. Грасса, следует признать, что он более традиционен, подчеркнуто реалистичен и достоверен.

Его ценят прежде всего те читатели, которые привыкли в романах находить объективное отражение современной действительности. Он не склонен к сатирическим эскападам создателя романа «Глазами клоуна» и грассовским невероятным гротескам в «Жестяном барабане» или «Собачьих годах».

В первые послевоенные годы в Германии произошло повторное открытие американской классики двадцатого века, ведь книги У. Фолкнера и Э. Хемингуэя находились почти два десятка лет под запретом. Неудивительно, что новая немецкая литература испытала воздействие заокеанской традиции. Зигфрид Ленц позаимствовал у автора повести «Старик и море» типажи героев, мужество которых раскрывается в борьбе с природной стихией или в спортивных ристалищах.

После появления ранних прозаических вещей З. Ленца «Дуэль с тенью» (1953), «Человек в потоке» (1957), «Хлеба и зрелищ» (1959) критики дали ему прозвище «Юноша и море». Путь писателя к самобытности был не столь уж простым и быстрым. Успех пришел, когда Зигфрид Ленц открыл читателям места, знакомые ему с военных лет: это северное побережье Германии, граничащее с Данией, селенья в устье Эльбы, а излюбленным местом действия стал город Гамбург. Здесь же он нашел многих своих героев, у которых давным-давно переплелись скандинавские и германские корни и выработался характер сдержанный, мужественный, отшлифованный многолетней привычной борьбой с морем за жизнь и землю.

Появление романа Зигфрида Ленца «Урок немецкого» (1968) стало крупным событием в литературной жизни Западной Германии.

Ядро «Урока немецкого» – пространное сочинение на тему «Радость исполненного долга», которое несколько месяцев упрямо, по внутреннему императиву, неспешно пишет прощтрафившийся несовершеннолетний преступник.

Зигфрид Кай Иоганнес родился в памятном тридцать третьем году. Сын смотрителя самого северного полицейского участка Германии, где до сорок пятого года не слышно было ни выстрелов, ни взрывов, наблюдал особую войну сугубо местного значения. Ее вели двое бывших друзей детства: самый добросовестный немецкий полицейский и самый, быть может, талантливый художник Германии, который от столичного агрессивного шума решил укрыться в деревенской глуши.

Сообразительный, глазастый Зигги втянулся в их распрю, интуитивно выбрал художника, помогая ему, прятал картины от отца, спасал их от огня. Незаметно эти кражи во спасение превратились в навязчивую воровскую страсть с узкой художественной специализацией. В конце концов он оказался в колонии для трудновоспитуемых, где его пользуют суррогатами педагогики, прививают инстинкты подчинения и заодно учат вязать веники.

Поручив рассказывать Зигги, автор как будто отстранился, прикинулся лицом незаинтересованным. Это придало всему роману обязательную интонацию объективной ироничности. Принудительное сочинительство шаржирует трагедию.

Отец Зигги – в деревне единственный и постоянный представитель власти. Обитатели деревни – все свои и близкие, они ловят рыбу или добывают торф, справляют праздники, а чаще поминки. Художник Макс Людвиг Нансен (его прототип – известный немецкий художник Эмиль Нольде), несмотря на когда-то завоеванное мировое признание, их деревенский уроженец, свой живописец края, общая, так сказать, местная достопримечательность. Единственная реальная акция государства, направленная в глухомань из Берлина, – категорическое запрещение художнику рисовать. Но для него это все равно что перестать жить. Уникальный фашистский жест по-своему типичен именно в силу своей нелепости, циркулярной тенденции терзать и истреблять человека.

Драматическая сложность ситуации романа Ленца в том, что «главный преступник» – провинциальный полицейский – не столько даже преследователь, сколько сам жертва. Его исконная положительная

добросовестность, привитое ему чувство долга извращены, вывернуты наизнанку. Привычка подчиняться вытеснила способность воображать. Произошла замена человека полицейским, так же как в других подобных миллионных случаях – солдатом, гестаповцем, надзирателем.

Роман «Живой пример» (1973) также вызвал большой общественный резонанс, но в художественном отношении он не столь удачен. Суть происходящего в том, что трое составителей школьной хрестоматии встретились в Гамбурге, чтобы сообща найти «живой пример», который послужил бы образцом для всех несовершеннолетних.

Зигфрид Ленц поставил перед собой серьезную задачу – найти в современной действительности героя, который являл бы собой подлинную преданность идеалам, как Альберт Швейцер, Анджела Дэвис или Че Гевара, и такой герой найден. Это ученый-биолог с мировым именем Люси Беербаум. Когда в Греции, где она родилась, власть захватили черные полковники, Люси Беербаум обрекла себя на добровольное заточение и голодовку. В собственном доме у себя в Гамбурге она жила точь-в-точь, как ее греческие друзья в тюремной камере. Весть о невероятном самоаресте всколыхнула людей, заставила в той или иной форме выразить солидарность с греческими патриотами.

В поведении Люси Беербаум есть своя логика. В биохимическом институте она занималась инженерной генетикой. Приход к власти хунты застиг ее накануне нового открытия. Она решает, что в такой момент нравственное совершенствование человека важнее биологического. Героиня преподносит своим согражданам урок мужества, стойкости, порядочности, оказывая личное, сугубо частное сопротивление режиму фашиствующих полковников. Но ее силы не выдержали, она погибла, став легендой.

В последующих романах «Краеведческий музей» (1982), «Учебный плац» (1985), «Настройка звука» (1990) З. Ленц снова предлагает читателю совершить путешествие в прошлое. Повествование сосредоточено вокруг реликвий прошлого, будь то искусные образцы народного творчества или же ржавые воинские доспехи, но они направляют память вспять к тем давним теперь уже временам, когда произошло мировое побоище и люди разных национальностей, мирно жившие в Мазурском крае, превратились в смертельных врагов.

В романах и рассказах Зигфрида Ленца современность всегда не-расторжимо связана с прошлым. Он, как и другие немецкие писатели старшего поколения, озабочен тем, чтобы кошмарное прошлое его

юности никогда не повторилось в новой объединенной Германии.

Помимо прозы З. Ленц обращался к драматургии.

Образец философской притчи являет собой пьеса «Время невиновных» (1961). Драма впитала в себя бедственный опыт коричневой чумы: с максимальным рационализмом здесь доказывается, как жажда пить, есть, жить, работать, лечить больных, доить козу (что вовсе не смешно, коза – единственное сокровище крестьянина) заставляет умолкнуть голос совести и убить предложенную жертву. Для своего эксперимента автор составляет своеобразный реестр сословий и профессий. Имен нет, они не важны; инженер, служащий, студент, шофер, аристократ – каждый из них как бы представляет от своей корпорации. Все они очень разнятся по темпераменту, убеждениям и, наконец, даже по страданию, которое испытывают, попав в тюрьму. Тонко понимая радиоспецифику, З. Ленц блестяще обыгрывает реплики-рефрены, чтоб каждого легко было узнать и запомнить. Диктатор некоего абстрактного государства доверил добродетельным бюргерам расправу над террористом, осмелившимся стрелять в правителя. Нужно либо заставить его выдать сообщников, либо убить. Кто убил мятежника, остается тайной. Но автор делает явным более важное: он показал, как даже честные порядочные люди выискивают оправдания перед самими собой в необходимости трагического акта. Своей пьесой-притчей З. Ленц вскрывает психологический механизм пособничества антигуманному режиму, настаивает на ответственности за злодеяния фашизма.

Патрик Зюскинд (Patrick Süskind, род. 1949)

Заметным явлением литературного процесса конца века стал роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» (1985), переведенный на десятки языков, в том числе и на русский. Успех романа у читателя – массового и элитарного – был воистину сенсационным, тогда как о самом авторе мало что известно. Интервью он не давал, текст не комментировал. Его перу принадлежат помимо романа новеллы «Голубка» (1987), «История господина Зоммера» (1991), пьеса «Контрабас» (1980). Непроницаемая личная жизнь мастера подогревает интерес к его творчеству, впрочем, «Парфюмер» остается его непревзойденным шедевром.

Название романа «Das Parfum» – духи, аромат, но переводчица Э. Венгерова поступила верно, переведя его как «Парфюмер», ибо содержание романа – таинственная судьба гениального парфюмера Гренуя, якобы жившего в первой половине XVIII в. Хотя в тексте и упоминаются некоторые исторические события (Гренуй родился в 1738 г., а умер незадолго до взятия Бастилии), но история в биографии персонажа особой роли не играет.

Сын рыбной торговли Жан-Батист Гренуй в отличие от четырех предыдущих ее младенцев выжил, заявив о своем явлении в мир громогласным воплем. Полиция спасла брошенного ребенка, а мать за четырехкратное детоубийство казнили на Гревской площади.

В сюжете все будет повторяться: каждый, кто соприкоснется с парфюмером, обречен. За роковым злодеем Гренуем тянется шлейф непредумышленных и тщательно спланированных преступлений.

Основная идея романа в том, что гениальная личность несет человечеству неизбежное зло, неслучайно неведомый искусный парфюмер поставлен в один ряд с такими знаменитыми исчадиями ада, как маркиз де Сад, Сен-Жюст, Фуше и Бонапарт, жившими с ним в одно время. Гений в трактовке Зюскинда – натура демоническая, исключительный надличностный дар поработает каждого отдельного человека и человечество в целом.

Обладая совершенно невероятным обонянием, он не только различает тысячи запахов, но способен разложить любой аромат на составляющие его нюансы и сконструировать неограниченное количество новых самых изысканных и диковинных духов.

Для Гренуя мир – особая грандиозная знаковая система, состоящая исключительно из запахов. В младенчестве он заговорил только потому, что нужно было назвать предметы и явления, которые он различал исключительно по запаху. Он находил дорогу по запаху, ориентировался в жизни по ароматам и вони, не делая различия между прекрасным и отвратительным.

Знаменательно то, что сам он запахом человеческим не обладал. Продолжая традицию Ф. Кафки и А. Камю, П. Зюскинд делает своего героя чужим и чуждым всему человечеству. Гренуй – гениальный дебил, лишенный полагающегося человеческой природе набора чувств и качеств, он обладает одним гипертрофированным умением различать тончайшие оттенки запахов. Но мало этого, он ставит перед собой задачу украсть человеческий запах, создав диковинную эссенцию, некий аналог вечно женственной красоте. Маньяк становится преступником, но даже избоб-

личный, он спасен тем, что его новый парфюм действует на толпу как гипноз. Злодей и урод остается кумиром публики.

Давняя история проецируется автором на современную ситуацию, когда всякого рода имиджмейкерам, стилистам и модельерам принадлежит власть более сильная, чем политикам, прессе и армии.

При всей демонстративной отстраненности Патрик Зюскинд рассказал весьма актуальную притчу о том, что зло соблазняет и одурманивает, что красота поменялась местами с уродством, ибо прекрасное в обществе, провоцирующем инстинкты потребления, превратилось в нечто искусственное, фальшивое, создаваемое не природой, а конструируемые на компьютерах. Самый главный достаточно прозрачный тезис заключается в том, что злой гений превращает своих поклонников в скопище марионеток, рабов и пленников гения: «Этот человек-ангел притягивал их. Притягивал как водоворот, против которого не мог устоять никто, тем более что никто не желал устоять, ибо то, что вздымало этот водоворот, что увлекало их, гнало их к нему, было волей, волей в чистом виде».

Однако страшный парадокс П. Зюскинд припас к самому финалу повествования: толпа поклоняется кумиру, толпа же и несет гибель гению, невольно, неосознанно, инстинктивно защищая собственную посредственность от избранников природы.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Перечислите послевоенные романы, посвященные судьбам фронтовиков.
2. Какие пьесы шли на немецкой сцене в первые десятилетия после войны?
3. Какое воздействие оказал экспрессионизм на творчество В. Борхерта?
4. Какой ответ дал Г. Бёльль на вопрос: «Где ты был, Адам?»?
5. Почему Г. Бёльль сделал главным героем клоуна?
6. В чем видит Ганс Шнир вину своих родителей?
7. Кто изображен на групповом портрете с дамой?
8. Чем объясняются странности поведения Лени Груйтген?
9. Кто из русских писателей повлиял на творчество Бёльля?
10. Как Г. Грасс использует в романах гротескные образы?
11. Проследите историю жизни героини Грасса Тулы Покрифке.
12. Парфюмер Гренуй – гений или злодей?
13. Можно ли назвать «Парфюмера» П. Зюскинда историческим романом?
14. Что сближает произведения П. Зюскинда с постмодернизмом?

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- Абуш А. Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. М., 1964.
- Адмони В.Г., Сильман Т.И. Томас Манн: Очерк творчества. Л., 1960.
- Аникст А.А. Творческий путь Гёте. М., 1986.
- Апт С.К. Над страницами Томаса Манна. М., 1980.
- Бакалов А.С. Йозеф фон Эйхендорф и Адельберт фон Шамиссо (Очерки поэтического творчества). Самара, 2003.
- Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Берлин – Москва. 1900–1950. Каталог выставки. Мюнхен – Нью-Йорк – Москва, 1996.
- Берлин – Москва. 1950–2000. Искусство. Современный взгляд. М., 2004.
- Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977.
- Брод Макс. О Франце Кафке. СПб., 2000.
- Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.
- Васильев Г.В. История немецкоязычной литературы XIX века. Программа спецкурса. Н.-Новгород, 2000.
- Вильмонт Н.Н. Достоевский и Шиллер. М., 1984.
- Вильмонт Н.Н. Гёте. История его жизни и творчества. М., 1959.
- Волков И.В. «Фауст» Гёте и проблема художественного метода. М., 1970.
- Воропаев С.А. Энциклопедия третьего рейха. М., 1996.
- Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.
- Гёте в русской культуре XX века. М., 2001.
- Грешных В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград, 2001.
- Грешных В.И. Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа. М., 2001.
- Гугнин А.А. Немецкая литература XIX века. От романтизма до бидермайера. Новополюск – Москва, 2002.
- Гугнин А.А. Серболужицкая литература в славянско-германском контексте. М., 2001.
- Гугнин А.А. Современная литература ГДР. М., 1987.
- Давыдова Е.В. Голубой цветок и русский символизм: творчество Новалиса в контексте русской литературы начала XX века. М., 2001.
- Данилевский Р.Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969.
- Дейч А.И. Судьбы поэтов: Гёльдерлин. Клейст. Гейне. М., 1968.
- Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975.
- Евреинов Н.Н. Первобытная драма германцев. Пг., 1922.
- Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л., 1984.
- Жирмунский В.М. Из истории западно-европейских литератур. Л., 1981.
- Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1919. (2-ое изд. СПб., 1996).
- Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М., 1973.
- Золотусский И. Фауст и физики. М., 1968.
- Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: Литература и музыка. Н.-Новгород, 2002.
- Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки. Н.-Новгород, 1996.
- История литературы ГДР. М., 1982.
- История литературы ФРГ. М., 1980.

- История немецкой литературы: В 5 т. М., 1962–1976.
 История немецкой литературы: В 3 т. М., 1985–1986.
Ишимбаева Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков. М., 2002.
Ишимбаева Г.Г. Проблема фаустианства в Германии. Уфа, 1997.
Каралашвили Резо. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984.
Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992.
Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М., 1990.
Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество. М., 1987.
Копелев Л.З. Поэт с берегов Рейна. Жизнь и страдания Генриха Гейне. М., 2003.
Кессель Л.М. Гёте и «Западно-восточный диван». М., 1973.
Ланштейн П. Жизнь Шиллера. М., 1984.
Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
Лейтес Н.С. Черты поэтики немецкой литературы нового времени. Пермь, 1984.
Мальчуков Л.И. Текст и контекст. Проза братьев Манн 1900-х гг. в типологическом освещении. Петрозаводск, 1990.
Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
Меринг Франц. Литературно-критические статьи. М.-Л., 1964.
Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
Млечина И.В. Типология романа ГДР. М., 1985.
Млечина И.В. Уроки немецкого. Век XX. М., 1994.
Морозов А.А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.
Мотылёва Т.Л. Анна Зегерс. Личность и творчество. М., 1984.
Мотылёва Т.Л. Литература против фашизма. М., 1987.
Мотылёва Т.Л. Роман – свободная форма. М., 1982.
Немилов А.Н. Немецкие гуманисты XV века. М., 1979.
Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900–1945. М., 1982.
Панкова Е.С. Литература Германии. Орел, 1998.
Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2004.
Пронин В.А. «Стихи, достойные запрета...» Судьба поэмы Генриха Гейне «Германия. Зимняя сказка». М., 1986.
Пуришев Б.И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков. М., 1955.
Пуришев Б.И. Гёте. М., 1931.
Раницки М. Моя жизнь. М., 2002.
Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750–1848 гг. М., 1959.
Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М., 1996.
Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003.
Седельник В.Д. Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970.
Свасьян К.А. Иоганн Вольфганг Гёте. М., 1989.
Серебров Н.Н. Генрих Манн. М., 1964.
Стадников Г.В. Генрих Гейне. М., 1984.
Тураев С.В. Гёте и формирование концепции мировой литературы. М., 1984.
Тураев С.В. Гёте и его современники. М., 2002.
Тураев С.В. Революция во Франции и немецкая литература. М., 1997.
Федоров А.А. Томас Манн: время шедевров. М., 1981.
Фрадкин И.М. Литература новой Германии. М., 1961.
Ханмурзаев К.Т. Немецкий романтический роман. Махачкала, 1998.
Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.
Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М., 1982.
Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 2000.

- Шумахер Э.* Жизнь Брехта. М., 1988.
- Шумкова Т.Л.* Романтизм в Германии и России. Екатеринбург, 2001.
- Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981.
- Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство / Сб. статей. М., 1966.
- Якушева Г.В.* Фауст и Мефистофель вчера и сегодня. М., 1998.
- Alker E.* Die deutsche Literatur. Stuttgart, 1969.
- Arens H.* Analyse eines Satzes von Thomas Mann. Düsseldorf, 1964.
- Banuls A.* Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. Eine repräsentative Gegensätzlichkeit. Stuttgart, 1968.
- Baumgart R.* Das Ironische und Ironie in den Werken Thomas Mann. München, 1964.
- Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Leipzig, 1984.
- Dubner R.* Hegel und Goethe. Heidelberg, 1978.
- David C.* Geschichte der deutschen Literatur. 1820–1885. Gütersloh, 1966.
- Deutsche Literatur in einen Band. Brl., 1986.
- Eichhorn P.* Idee und Erfahrung im Spätwerk Goethes. Freiburg – München, 1971.
- Friedrich Schiller im Kontext. Jena, 1987.
- Friedrich Schiller.* Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1997.
- Goethe Leben in Bilddokumenten. München, 1981.
- Göhler P.* Das Nibelungenlied: Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. Brl., 1989.
- Geschichte der deutsche Literatur. Kontinuität und Veränderung. Tübingen, 1988.
- Gilde Luise.* Persönlichkeiten um Schiller. Der Stuttgarter Kreis. London, 1963.
- Grab W.* Heinrich Heine als politischer Dichter. Fr./M., 1992.
- Hansen V.* Thomas Manns Heine-Rezeption. Hamburg, 1975.
- Heinrich Mann – sein Werk im Exil. Heinrich-Mann-Symp. 24–27. Apr. 1985. Lübeck, 1985.
- Heller E.* Thomas Mann, der ironische Deutsche. Fr./M., 1959.
- Heuer T.* Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst. Köln – Wien, 1970.
- Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden. Brl., 2001.
- Des Jahrhundert Goethes. Kunst, Wissenschaft, Technik und Geschichte zwischen 1750 und 1850. Weimar, 1967.
- Korff H.A.* Goethe. Im Bildwandel seiner Lyrik. Hanau, 1958.
- Korff H.A.* Geist der Goethezeit. Leipzig, 1955.
- Lukacs G.* Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Brl., 1953.
- Mann E.* Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater Th.Mann. Fr./M., 1984.
- Mann Th., Mann H.* Briefwechsel, 1900–1949. Fr./M., 1984.
- Mann Th.* Ein Leben in Bildern. Zürich, 1994.
- Mann Th.* Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1994.
- Mann Th.* Selbstkommentare. Fr./M., 1989.
- Mann Th.* Tagebücher. Fr./M., 1991.
- Mayer H.* Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Brl., 1955.
- Pikulik L.* E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Göttingen, 1987.
- Rätzer H.G.* Geschichte der deutschen Literatur. Epochen. Autoren. Werke. Bamberg, 1992.
- Safranski R.* E.T.A.Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien, 1984.
- Schadewaldt W.* Goethestudien. Natur und Altertum. Zürich; Stuttgart, 1963.
- Schweizer R.* Thomas Mann und Theodor Fontane. Zürich, 1971.
- Willett I.* Das Theater B.Brechts. Reinbek bei Hamburg, 1964.
- Wolf H., Schopf W., Burkard D., Lepper G.* Die Macht der Zensur. Heinrich Heine auf dem Index. Düsseldorf, 1998.

Учебное издание

Владислав Александрович Пронин

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие

Редактор А.В. Полякова
Оформление Т.Ю. Хрычевой
Компьютерная верстка Н.Г. Климовой

Подписано в печать 15.11.2006. Формат 60х90/16
Печать офсетная. Бумага офсетная. Печ. л. 24,0
Тираж 1500 экз. Заказ № 7089

Издательская группа «Логос»
105318, Москва, Измайловское ш., 4

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
диапозитивов в ОАО «ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

По вопросам приобретения литературы
обращаться по адресу:
105318, Москва, Измайловское ш., 4
Тел./факс: (095) 369-5819, 369-5668, 369-7727
Электронная почта: universitas@mail.ru
Дополнительная информация на сайте: <http://logosbook.ru>



Рассматривается история немецкой литературы с раннего Средневековья до наших дней. Основное внимание уделяется смене литературных направлений, дается развернутая характеристика эстетики, барокко и классицизма, шедевров эпохи Просвещения и романтизма, раскрываются основные этапы становления реалистической прозы. Отдельные главы посвящены творчеству Иоганна Вольфганга Гёте, Фридриха Шиллера, Генриха Гейне, Генриха и Томаса Маннов, а также современных немецких писателей – Генриха Бёлля, Гюнтера Грасса, Патрика Зюскинда.

ISBN 5-98704-113-9

