



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

Е.А. Морозов

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия*

Магнитогорск
2016

Рецензенты:

учитель иностранных языков высшей категории,
МАОУ «Многопрофильный лицей № 1»

г. Магнитогорска

И.В. Морозова

кандидат филологических наук,
доцент кафедры английского языка,

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г.И. Носова»

Н.А. Козько

Морозов Е.А.

История немецкой литературы от средневековья до наших дней [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Евгений Александрович Морозов ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,30 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2016. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

Составлено в соответствии с типовой программой дисциплины «История литературы страны изучаемого языка». Настоящее пособие может быть использовано как учебный и справочный материал по изучению истории немецкоязычной литературы с раннего Средневековья до наших дней. Особое внимание уделяется смене литературных направлений, дается подробная характеристика барокко, классицизму, эпохе Просвещения, романтизму и т.д., творчеству Лессинга, Гете, Шиллера, Гейне, Белля, Грасса и т.д.

Пособие предназначено для студентов направлений подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование (Иностранный язык и иностранный язык)», 45.03.02 «Лингвистика».

Содержание

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ»	4
СОДЕРЖАНИЕ КУРСА.....	6
ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	8
ТЕМА 1. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА	9
ТЕМА 2 ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ (КОНЕЦ XIII – XVI ВЕКА)	29
ТЕМА 3. ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА: КЛАССИЦИЗМ И БАРОККО	40
ТЕМА 4. ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ	53
ТЕМА 5. РОМАНТИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ.....	82
ТЕМА 6. ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.	96
ТЕМА 7. АНТИФАШИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.	106
ТЕМА 8. ЛИТЕРАТУРА СТРАН НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО ПРОСТРАНСТВА ПОСЛЕ 1945 ГОДА.....	129
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО КУРСУ	149
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	156

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ»

Уважаемые студенты и коллеги!

Главная цель издания этого учебно-методического пособия – помочь в изучении дисциплины «История литературы стран изучаемых языков». Студентам, изучая материал комплекса, можно успешно подготовиться к текущему зачету и экзамену. Для более глубокого усвоения данной дисциплины необходимо обратиться к списку рекомендуемой литературы. Предлагаемое вашему вниманию пособие представляет собой совокупность материалов многочисленных литературных источников и личного педагогического опыта работы автора составителя, посвященного вопросам немецкой литературы.

При работе с данным пособием особое внимание следует обратить на то, что курс «История литературы стран изучаемых языков» достаточно объемным. В связи с этим при работе над пособием студентам рекомендуется со всей серьезностью и ответственностью подойти к изучению данной дисциплины, что является необходимым для реализации основных задач курса; приобретение навыков лингвистического мышления, владение спецтерминологией, ознакомление с основными разделами литературоведения, классификациями литературных эпох и направлений.

Студентам предлагается поэтапное изучение разделов данного учебно-методического пособия. Изложенный теоретический материал с разной степенью наполненности охватывает все основные разделы курса.

Раздел «Теоретический материал» содержит 8 учебных лекций, каждая из которых структурирована на разделы. Все предложенные к изучению лекции содержательны и интересны, несут информацию по указанной тематике в полном объеме. В результате изучения курса студент должен иметь четкое представление о культурных эпохах и связанных с ними литературных направлениях (средние века, Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, романтизм, реализм, натурализм, модернизм, экспрессионизм, постмодернизм), обладать знаниями в объеме, определенном в программе дисциплины, владеть основами терминологии, знать основные методы литературоведческого анализа и уметь применять их на практике в процессе последующего изучения. В процессе изучения каждой темы лекции, представленной в виде краткого конспекта, студент для знакомства с новыми литературоведческими терминами и понятиями может обратиться к глоссарию (словарь терминов). Для получения дополнительной информации можно обратиться к списку литературы (обязательной, дополнительной).

Семинарские занятия по курсу предполагают дискуссии в группах, вопросы - ответы в рамках установленной тематики работу с курсом лекций, методическими указаниями, справочной литературой.

Семинарские занятия состоят из 8 тем, соответствующих курсу лекций. Каждое семинарское занятие предлагает план лекции, содержание лекции в тезисной форме, вопросы и задания, рекомендуемую литературу. Изучение конкретной темы можно начать с семинарского занятия, затем обратиться к соответствующей лекции, где предоставлен более подробный материал по данной теме.

Контроль усвоения учебного материала осуществляется на семинарских занятиях, как преподавателем, так, и студентами:

- ответами на вопросы, предлагаемые для самопроверки;
- устными вопросами по пройденным разделам определенной лекции;
- семестровыми тестовыми заданиями;
- проверкой конспектов по самостоятельно изучаемому разделу определенной темы;
- рефератом в письменной форме или в форме публичного доклада.

Заканчивается комплекс списком рекомендуемой литературы, который состоит из основной литературы, дополнительной литературы.

При изучении данного курса автор учебно-методического пособия желает всем терпения и веры при изучении такого сложного и противоречивого феномена, каким является литература!

С уважением канд. филол. наук., доцент,
Морозов Евгений Александрович

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Введение в историю немецкой литературы

Тема 1: Средневековая литература

Тема 2: Литература эпохи Возрождения (конец XIII – XVI века).

Тема 3: Литература XVII века: классицизм и барокко

Тема 4: Литература эпохи Просвещения

Тема 5: Романтизм как литературное направление

Тема 6: Тенденциозная литература второй половины XIX в.

Тема 7: Антифашистская литература первой половины XX в.

Тема 8: Литература стран немецкоязычного пространства после 1945– го года.

Темы и краткое содержание

Введение в историю немецкой литературы

Основные задачи и проблемы изучения истории немецкой литературы. Основные этапы становления немецкой литературы. Место литературы Германии в мировом художественном процессе.

Тема 1: Средневековая литература

О жизни древних германцев. Раннее Средневековье (ок. 750-1100). Хвалебные и героические песни. «Песнь о Хильдебранде». Пространственно-временной континуум в «Песне о Нибелунгах».

Зрелое средневековье (1100-1250): истоки и расцвет куртуазной литературы (XI – конец XIII века): миннезанг, рыцарский роман.

Позднее Средневековье (1250-1500): бюргерская литература, Вернер Садовник.

Тема 2: Литература эпохи Возрождения (конец XIII – XVI века).

Истоки европейского Ренессанса, общественно-исторические условия. Крупнейшие деятели эпохи.

Развитие литературы до 1525 года: Мартин Лютер. Ульрих фон Гуттен. Иоганн Рейхлин и «Письма темных людей».

Литература о дураках. Сатира. Эразм Роттердамский. «Корабль дураков» Себастиана Бранта. Томас Мурнер. Ганс Сакс.

Народная литература XVI столетия.

Тема 3: Литература XVII века: классицизм и барокко

Между Возрождением и Просвещением: основные мировоззренческие и философские направления. Два этапа развития немецкой литературы: барокко и классицизм.

Развитие жанров в первой половине XVII века. Мартин Опиц и языковые общества. Театр и драматургия. Пауль Флеминг. Андреас Грифиус, поэт и драматург. Литература религиозного содержания. Религиозно– оппозиционная литература мистиков. Выдвижение сатирической литературы на передний план.

Становление романа. Ганс Гриммельсгаузен «Симплициссимус» – гротеск и пародия.

Тема 4: Литература эпохи Просвещения

Основные черты европейского Просвещения. Философская литература немецкого Просвещения

Основные черты европейского Просвещения. Философская литература немецкого Просвещения. Литературная жизнь в начале XVIII века. Гамбург и Лейпциг. Период Готшеда (1725– 1745). «Бременская группа».

Лессинг и бюргерская трагедия. Борьба за национальную поэзию в 60–е и 70–е годы. Обращение к античности: Винкельман и Лессинг. Проект создания национального театра. Великие драмы Лессинга.

Литература «Бури и натиска». Роман во второй половине XVIII века – любимый жанр читающей публики. Истоки «Бури и натиска». Ранние сочинения Гердера. «Бурные гении» и их окружение. Ленц, Клингер, Вагнер – драматурги «Бури и натиска». Литературный центр Гёттинген. «Гёттингенская роща». Иоганн Генрих Фосс. Готфрид Август Бюргер.

Жизненный путь и творчество Иоганна Вольфганга Гете. Молодой Гёте. «Гёц фон Берлихинген». Поэзия франкфуртского периода. «Вертер». Гете в Веймаре и Италии. Поэзия Гете. Заботы о создании веймарского театра: «Ифигения», «Эгмонт», «Тассо». Гете в XIX веке. «Фауст – 1», «Фауст – 2». Поздняя поэзия и проза Гете. Специфика мифологического космоса в «Западно– восточном диване».

Жизненный путь и творчество Фридриха Шиллера. Жизненный путь Шиллера до 1789 года. Воспитанник Карловой школы и автор «Разбойников». Драматург в Мангейме. Публицист. Историк и поэт: от «Дон Карлоса» к программе «прекрасной» поэзии.

Тема 5: Романтизм как литературное направление

Зарождение романтизма в немецкой литературе. Понятие «немецкой романтической школы». Деятельность йенского кружка немецких романтиков. Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» – программное произведение йенского романтизма. Творческий путь Л.Тика

Деятельность гейдельбергского кружка немецких романтиков. Филологическая деятельность братьев Гримм, Ахима фон Арнима и К.Брентано. «Волшебный рог мальчика». «Семейные и волшебные сказки» Гриммов. «Трагический гуманизм Г. фон Клейста, непредсказуемость вспышки вселенского зла. «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо.

Концепция искусства и человека искусства в литературном наследии Э.Т.А.Гофмана. «Музыкант» и «просто хороший человек» – два типа героя произведений Гофмана.

Тема 6: Тенденциозная литература второй половины XIX в.

Г.Гейне – «последний романтический принц своей неромантической эпохи». Публицистическая деятельность.

Натурализм и символизм в творчестве Г.Гауптмана. «Потонувший колокол» – символ и аллегория. Проблема среды и наследственности в драматургии Гауптмана.

Тема 7: Антифашистская литература первой половины XX в.

Умонастроения Европы в канун первой мировой войны. Экспрессионизм в литературе Германии и Австрии. Художественный мир Ф.Кафки.

Литература «потерянного поколения» как явление культуры XX века. Судьба и творчество Э.– М.Ремарка. Тема войны и человека на войне в романе Ремарка «На западном фронте без перемен».

Концепция мира и человека Г. Гессе.

Творчество Т.Манна.

Эпический театр Б.Брехта.

Тема 8: Литература стран немецкоязычного пространства после 1945– го года

Исходная ситуация (1945– 1949). Отношение пишущей Германии к войне и фашизму. Проза и драматургия первых послевоенных лет. Поэзия между вневременностью и современностью. Социально– критический роман. Г.Бёлль. Сатира на «общество всеобщего благоденствия». Г. Грасс. З. Ленц.

Основные тенденции развития литературного процесса современности: П. Зюскинд.

ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятие немецкоязычная литература, с исторической точки зрения, называемая иногда также немецкая литература, обозначает все литературные произведения, написанные на немецком языке. Таким образом, это все литературные произведения немецкого языкового пространства прошлого времени и современности. Сегодня к таковым принадлежат произведения, написанные на немецком языке в Германии, Австрии, Лихтенштейна, Люксембурга, немецкой части Швейцарии и разных «немецких островков» других стран мира. К литературе принадлежат произведения не только отвечаемые художественным требованиям, но произведения исторического характера, истории литературы, научные и философские труды, дневники или переписка.

Цель дисциплины «Немецкая литература» состоит в том, чтобы средствами историко-литературного анализа раскрыть специфику образного мышления деятелей немецкой литературы, историческую обусловленность возникновения того или иного явления в литературном процессе Германии.

В соответствии с данной целью можно выделить следующие задачи:

- выработать понятие о культурных эпохах и связанных с ними литературных направлениях (средние века, Возрождение, барокко, маньеризм, классицизм, Просвещение, романтизм, реализм, натурализм, символизм, модернизм, сюрреализм, экспрессионизм, авангардизм, постмодернизм);

- дать систематическое изложение истории немецкой литературы, представить эпохи в немецкой словесности в типологическом освещении, ввести в терминологический тезаурус студентов основные историко-литературные термины (Миннезанг, куртуазная литература, ваганты, дидактическая поэзия, мистицизм, шванк, фастнахтшпиль, мейстерзингеры, “Буря и натиск”, романтическое двоемирие, романтическая ирония, романтический гротеск, бидермайер, поток сознания, эпический театр и т.д.)

- дать основы знаний в области теории литературы, ввести в активный вокабуляр учащихся наиболее значимые литературоведческие понятия (метод, роды литературы, жанр, сюжет, композиция, система образов, идея, тема и т.д.).

Круг основных проблем курса литературы Германии определяется ее местом в историко– литературном процессе: мифология древних германцев, куртуазный роман и поэзия, драматургия немецкого Просвещения, философия и эстетика романтической школы, немецкий экспрессионизм оказали значительное влияние на развитие всемирной литературы. Проблема становления немецкой литературы в контексте междисциплинарных связей рассматривается как ведущая в проблематике курса.

Начало и завершение литературной эпохи определить достаточно трудно. Всю немецкую литературу хронологически можно разбить следующим образом:

1. Раннее Средневековье (ок. 750-1100)
2. Зрелое Средневековье (1100-1250)
3. Позднее Средневековье (1250-1500)
4. Возрождение: гуманизм и реформация (1450 -1600)
5. Барокко (1600 - 1720)
6. Просвещение (1720 - 1785)
7. «Буря и натиск» (1765 - 1785)
8. Классицизм (Веймарская классика) (1786 - 1805)
9. Романтизм (1799 - 1835)
10. Бидермайер и предмартовский период (1830 – 1850)
11. Поэтический реализм (1848 - 1890)
12. Натурализм (1880 - 1900)
13. Литература 20 века: символизм, Heimatkunst, экспрессионизм, авангард, национально-социалистическая литература, ссылки...
14. Литература ФРГ и ГДР.

ТЕМА 1. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

План лекции:

1. О жизни древних германцев. Раннее Средневековье (ок. 750-1100). Хвалебные и героические песни. «Песнь о Хильдебранде». Пространственно-временной континуум в «Песне о Нибелунгах».
2. Зрелое средневековье (1100-1250): истоки и расцвет куртуазной литературы (XI – конец XIII века): миннезанг, рыцарский роман.
3. Позднее Средневековье (1250-1500): бюргерская литература, Вернер Садовник.

1. О жизни древних германцев.

Раннее Средневековье (ок. 750-1100). Хвалебные и героические песни. «Песнь о Хильдебранде». Пространственно-временной континуум в «Песне о Нибелунгах».

Германцы — общее название воинственных кочующих племен и племенных союзов, живших на востоке от Рейна (граница, разделяющая римский и германский мир) между Альпами и Севером морем. Как единая этническая группировка германцы выступали примерно с XII в. до н.э. В первые столетия нашей эры до VI в. они представляли собой несколько больших этнических групп:

- приэльбские германцы (давшие начало лангобардам, алеманнам и аварцам);
- германцы, жившие между Везером и Рейном и явившиеся этнической основой для франков и некоторых других германских племен;
- германцы, жившие по побережью Северного моря, к которым восходят саксы и фризы;
- германцы, жившие по нижнему течению Одера и Вислы, из которых выделились вандалы, бургунды и готы;
- северные германцы, явившиеся предками шведов, датчан и норвежцев.

Современная наука располагает довольно обширными материалами по истории древних германских племен. Имеются ценные свидетельства античных писателей, особенно Юлия Цезаря и Тацита.

«1. Германия отделена от галлов, ретов и паннонцев реками Рейном и Дунаем, от сарматов и даков — обоюдною боязнью и горами; все прочие ее части охватывает Океан, омывающий обширные выступы суши и огромной протяженности острова с некоторыми, недавно узванными нами народами и царями, которых нам открыла война. Рейн берет начало на неприступном и крутом кряже Ретийских Альп и, отклонившись на небольшое расстояние к Западу, впадает в Северный Океан. Дунай, изливаясь с отлогой и постепенно повышающейся горной цепи Абнобы, протекает по землям многих народов, пока не прорывается шестью рукавами в Понтийское море; седьмой проток поглощается топами.

2. Что касается германцев, то я склонен считать их исконными жителями этой страны, лишь в самой ничтожной мере смешавшимися с прибывшими к ним другими народами и теми переселенцами, которым они оказали гостеприимство, ибо в былое время старавшиеся сменить места обитания передвигались не сухим путем, но на судах, а безбрежный и к тому же, я бы сказал, исполненный враждебности Океан редко посещается кораблями из нашего мира. Да и кто, не говоря уже об опасности плавания по грозному и неизвестному морю, покинув Азию, или Африку, или Италию, стал бы устремляться в Германию с ее неприютной землей и суровым небом, безрадостную для обитания и для взора, кроме тех, кому она родина?

В древних песнопениях, — а германцам известен только один этот вид повествования о былом и только такие анналы, — они славят порожденного землей бога Туистона. Его

сын Манн — прародитель и праотец их народа; Манну они приписывают трех сыновей, по именам которых обитающие близ Океана прозываются ингевонами, посередине — гермионами, все прочие — истевонами. Но поскольку старина всегда доставляет простор для всяческих домыслов, некоторые утверждают, что у бога было большее число сыновей, откуда и большее число наименований народов, каковы марсы, гамбрийи, свебы, вандилии, и что эти имена подлинны и древние. Напротив, слово Германия — новое и недавно вошедшее в обиход, ибо те, кто первыми переправились через Рейн и прогнали галлов, ныне известные под именем тунгров, тогда прозывались германцами. Таким образом, наименование племени постепенно возобладало и распространилось на весь народ; вначале все из страха обозначали его по имени победителей, а затем, после того как это название укоренилось, он и сам стал называть себя германцами.» (Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I. Анналы. Малые произведения. Л., Наука, 1969. Перевод А.С.Бобовича.)

В трудах историков даны первые общие характеристики древних германцев, сведения об их экономической и общественной жизни, об их культуре. К середине I века новой эры германские племена занимались в основном скотоводством, а уже к концу I века они ведут оседлый образ жизни. Племена переходят к новым формам земледелия.

Сохраняется имущественное, юридическое и социальное равенство общины, однако некоторые семьи уже получают привилегии, что приводит к появлению своеобразной родовой знати. Одним из главных занятий племени была военная деятельность. Из родового строя развивается строй военной демократии, при котором главой племени становится князь. Большую роль играет военный предводитель - герцог. Они выбираются из родовой знати, постепенно власть их становится наследственной. Со временем дружинник все больше зависит от князя и герцога. Храбрость и верность рядового воина считалась такими же высокими добродетелями как щедрость племенного вождя? Источником богатства князя и дружины были набеги на соседние племена. Служба в войсках Римской империи приносила также большие доходы.

Германские племена, занимавшие обширные территории между Рейном и Эльбой, Скандинавским полуостровом и Дунаем, совершали набеги на Римскую империю, смешивались друг с другом. У них не было еще единого языка. О древнейшей поэзии германских племен можно судить лишь по рассказам римских писателей. Так, Тацит сообщал о первых буквах германского алфавита, т.н. рунах. Это были знаки на небольших деревянных палочках, ими пользовались для гадания, для кратких надписей на предметах домашнего и воинского обихода, на надгробных плитах. Надписи, как правило, имели магическое значение, носили характер заговора, заклинания. В I веке у германцев уже существовали мифологические предания, повествующие о происхождении богов и людей; героические песни, посвященные историческим событиям и лицам (например, подвигам Арминия); воинские и боевые песни пелись перед сражением в честь героя или бога войны, а после сражения - в честь победы над врагом.

К пятым-шестым векам германцы обладали богатой устной словесностью: рабочая песнь, ритуальная (мнемоническая и магическая) поэзия, изречения и загадки в поэтической форме. В VII веке возникла т.н. "миссионерская" литература. В конце VIII века у германцев появилась христианская культовая поэзия на родном языке, стремившаяся проповедовать христианство.

В эпоху правления Карла Великого (768 - 814) происходят большие социальные и культурные изменения. Свободное крестьянство попадает в зависимость к феодалу, феодалы получают политическую самостоятельность и военную силу. Карл Великий проводит т.н. христианизацию германских племен. Распространение христианства требует образования церквей и подготовки церковников. Вся система образования подчиняется церкви. Монастырские и епископские школы имеют одно назначение — «богоугодное». Программа этих школ имеет два цикла:

тривий - грамматика, риторика, диалектика;

квадривий - геометрия, арифметика, астрономия, музыка.

Христианизация принесла с собой образование письменности. Сначала записи велись на латинском языке, а уже к концу VIII - началу IX в.в. появилась христианская культовая поэзия на родном языке.

Сохранилось несколько памятников "миссионерской" литературы. Один из них - *Вессобрунская молитва*. Она состоит из двух частей. В первой, поэтической, две строфы, где говорится об изначальном состоянии вселенной, о времени, когда по религиозным понятиям, еще не существовали небо, солнце, луна, которым поклонялись язычники. Это должно было вызвать у слушателя вопрос о первоисточниках существования. Ответ дается во второй, прозаической части: в начале всего сущего был сильный и милостивый бог, который вместе с духами создал мир. Прозаическая часть представляет собой молитву, обращенную к богу: «Ниспошли мне правую веру, Мудрость и силу. Чтобы противостоять бесам, Избежать зла и творить волю твою».

Восхваляя бога, Вессобрунская молитва отказывается от язычества. Этические выводы молитвы: поклонение богу – добро, поклонение «бесам», т.е. старым языческим богам – зло.

В 843 году Германия стала самостоятельным государством. Продолжается процесс феодализации. В IX веке происходит обращение германцев в католическую веру, усиливается влияние церкви. Церковь с помощью папского Рима и королевской власти к началу X века приобретает большое влияние на общественно-политическую жизнь страны.

Католическая церковь выдвигает идею теократии, т.е. притязает на высшее управление государством. «Отец церкви» Августин (IV - V в.в.) в трактате «О граде божием» утверждает, что существуют два государства: государство «земное», основанное на внешней власти, заботах о мирских делах и государство «божие», представляющее собой духовную общину всех людей, верующих и живущих праведно. Второе должно быть образцом и нормой для первого. Конечный вывод из этого: требование передачи всей власти «духовным пастырям».

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, посвоему истолковывая героический и нравственный идеал.

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.

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.

Эпоха крушения Римской империи и Великого переселения народов (V—VIII вв.), завершившаяся к IX в. образованием и установлением границ варварских государств-королевств (франков, бургундов, вестготов, лангобардов, англосаксов и др.), стала героическим веком древнегерманского эпоса. Именно в это время складывается в устной форме сюжетный фонд эпической поэзии германцев, которая становится достоянием письменности значительно позднее, в начале IX в. (*«Песнь о Хильдебранде»*), в XII—XIII вв. (*«Песнь о Нибелунгах»*, поэмы о *Дитрихе Бернском*, *«Кудруна»*).

«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 Аттилы, 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 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, копье 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 отвагой 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 древнеиеландском *nífl* - 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, честолубивого 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, нападшими 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 королей 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 щитом. 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 прошествие 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. Лишившись 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, замыслив 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, позвать 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 погибнут 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 местью 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 вывести 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. Месть 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 владетеля 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 натуры 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.

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.

2. Зрелое средневековье (1100-1250): истоки и расцвет куртуазной литературы (XI – конец XIII века): миннезанг, рыцарский роман.

Рост самосознания светского дворянства, сопутствовавший укреплению рыцарства, стимулировал возникновение светски ориентированной литературы, которая получила название придворная, куртуазная (от фр. *cour* — двор; *courtois* — учтивый, вежливый) и развивалась в подражание Франции, где уже в XII в. существовали культурные центры европейского значения. В Германии центрами светской культуры были, прежде всего, двор тюрингского ландграфа в Вартбурге и двор Бабенбергов в Вене.

Расцвет немецкой рыцарской литературы приходится на 1170 — 1250 гг. — это период классики куртуазной поэзии, которую представляют **Вальтер фон дер Фогельвайде, Райнмар фон Хагенау, Гартман фон Ауэ, Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Страсбургский.**

Основные роды и жанры куртуазной литературы:

- лирика (*рыцарская поэзия — миннезанг*),
- эпическая литература (*рыцарский роман*).

МИННЕЗАНГ (нем. *Minnesang* — *любовная песня*) — немецкая куртуазная лирика, содержание которой значительно шире понятий «любовная песня» и «куртуазный», — развивался под влиянием французской поэзии трубадуров и труверов, однако имеет свою историю и ярко выраженную специфику. Этапы развития миннезанга — это история стиля, форм и тенденций:

- ранний (или «народный») миннезанг (1150— 1180) складывался относительно независимо от французской поэзии: по своему духу и поэтике он был близок народной песенной поэзии. Его представители — **Дитмар фон Ауст, Кюренбергер, Генрих фон Фельдеке** ;
- «классический» (куртуазный) миннезанг (1190—1230). Первое десятилетие этого периода отмечено сильным влиянием французской поэзии, но уже в начале XIII в. наступает расцвет миннезанга в творчестве **Вальтера фон дер Фогельвейде, Райнмара фон Хагенау, Гартмана фон Ауэ, Генриха фон Морунгена, Вальтера фон Эшенбаха;**

• поздний миннезанг (1230—XIVв.) — период угасания высокой рыцарской поэзии, который оставил истории не только образцы эпигонского стиля (*Ульрих фон Лихтенштейн*), но и исключительно продуктивные для будущей литературы поэтические формы и тенденции в творчестве *Нейдхарта фон Ройенталя* и *Тангейзера*.

Огромное наследие миннезанга дошло до нас, прежде всего, в так называемых «песенниках» (*Liederbuch*). Важнейшие из сохранившихся рукописных поэтических сборников — Вейнгартский сборник песен (*Weingartener Liederhandschrift*), записанный в начале XIVв. в Констанце, и Большой Гейдельбергский сборник песен (*Große Heidelberger Liederhandschrift*), составленный в 1310—1330 гг. в Цюрихе. Эти и другие, уцелевшие сборники дают представление не только о высоком уровне поэтического искусства, но и о музыкальной культуре Средневековья (некоторые сборники содержат нотные записи мелодий), а также о замечательном искусстве миниатюристов, украсивших рукописи портретами поэтов-миннезингеров.

Жанры и формы миннезанга

Основным жанром миннезанга является *строфическая песня* (*Liet*), состоявшая из одной или нескольких одинаково построенных строф, а также *лейх* (*Leich*) — стихотворение более сложного содержания, объединяющее ряд различных по строению строф.

Формы стихосложения в миннезанге

По характеру стихосложения в куртуазной поэзии различают две основные формы:

- *эпическая*

- *канцона* — строфическая форма песни, заимствованная из провансальской лирики; состоит из двух частей, каждая из которых объединяет две рифмующиеся пары (в каждой отдельной канцоне своя схема рифмовки).

По **содержанию** и **тематическим признакам** в миннезанге выделяются следующие жанровые формы:

- *плясовые песни* (*Tanzlied*, *Reigenlied*, *Winterlied*) и *пастурелла* (*Pastourelle*, *Mädchenlied*), для которых характерны настроения радости и веселья, пастушеская идиллия, ситуации сватовства, любовных игр и объяснений (диалогическая песенная форма *Wechsel*);

- *утренняя песня* (*Tagelied*), славящая даму при начале и свете дня, а также воспевающая грусть прощания и разлуки после ночи любви;

- *крестовая песня* (*Kreuzlied*) — песня о рыцарях-крестоносцах, проникнутая религиозно-этическим пафосом и мотивами разлуки с возлюбленными. Часто крестовая песня сочетается с формой женской песни, плача (*Frauenlied*).

Определения *высокий* и *низкий* миннезанг употребляются в литературной критике в различных значениях:

- как миннезанг эпохи расцвета (*der hohe Minnesang*) и угасания;

- как *wân-Minne* (воспевающий и обожествляющий знатную Прекрасную Даму, высокую и безнадежную любовь) и *blîscap* (воспевающий любовь к крестьянской девушке — радостную и чувственную).

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 чародеями, 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 удастся 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.

Рыцарство

В XII в. в Европе оформилось дворянское сословие, представители которого в соответствии с характерным для них способом ведения боя назывались рыцарями (нем. Ritter), то есть всадниками (от ср.-нидерланд. ridderé). Занимая важное место в европейской культуре зрелого Средневековья, рыцарство развивается в соответствии с целым рядом воинских, этических и культурно-эстетических установок. Христианский рыцарь — это прежде всего доблестный воин за веру Христову, это верный вассал своего сюзерена и преданный слуга Прекрасной Дамы. Рыцарская этика базируется на понятии *maze* (самообладание, умение соблюдать норму и меру). Это качество приобреталось самовоспитанием и самодисциплиной (*zucht*), непременно сочеталось с чувством собственного достоинства и гордостью (*der hoher muot*). В куртуазной культуре рыцарь был воплощением светского идеала, и как литературный герой он изображался преимущественно в идеализированном виде.

Из рыцарского устава:

- Рыцарям вменяется в обязанность иметь страх Божий, чтить Его, служить Ему и любить Его всеми силами своими, всей крепостью своею сражаться за веру и в защиту религии; умирать, но не отречься от христианства.

- Рыцари обязаны служить своему законному государю и защищать свое отечество, не жалея для него и самой жизни.

- Щит рыцарей должен быть прибежищем слабого и угнетенного; мужество рыцарей должно поддерживать всегда и во всем правое дело того, кто к ним обратится.

- Дане обидят рыцари никогда и никого и да убоятся более всего злословием оскорблять дружбу, непорочность отсутствующих, скорбящих и бедных.

- Честные блюстители данного слова, да не посрамят они никогда своего чистого доверия малейшей ложью; да сохраняют они непоколебимо это доверие ко всем, и особенно к своим сотоварищам, оберегая их честь и имущество в их отсутствие.

- Да блюдут они честно свое слово и обещание, данное победителю; взятые в плен в честном бою, да выплачивают они верно условленный выкуп или да возвращаются они по обещанию в означенный день и час в тюрьму; в противном случае они будут объявлены бесчестными и вероломными.

Рыцарь-миннезингер (нем. Minnesinger — певец любви) — первый поэт-профессионал; в отличие от своего предшественника шпильмана он осознал себя автором, ответственным и за форму своих произведений, и за их содержание. Дошедшие до нас

жизнеописания поэтов-рыцарей свидетельствуют не только о высокой степени осознанности ими своего творчества, но и о новом направлении творческого интереса — к внутренней жизни и частной судьбе человека.

Тем не менее, придворная литература имела, прежде всего, развлекательную функцию и была предназначена не для чтения, а для исполнения — отсюда ее особая музыкальная и поэтическая форма, направленная на звуковое восприятие. В музыкальном сопровождении использовались скрипка, арфа, лютня и ротта (вид арфы или лиры). Таким образом, миннезингер сочетал в себе поэта и композитора, певца и музыканта.

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 Га-мурета. 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 Парци-фаль 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 Херцлойды 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 Парцифalia 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 Парцифаль 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 Херцлойды 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 Парцифалью 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. Несчастливая 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. Характерно, что именно Кундри указывает Парцифалью 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 невеста откуда взявшийся мавр. Эпоха крестовых походов находит отражение в этом эпизоде. Парцифаль сражается с неоерным 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 Кондвир-мур, о которой так долго тосковал странствующий рыцарь. Счастливый Парцифаль увидел тут же своих замечательных сыновей Кардейса и Лоэнгрина. 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 средневерхненемецкие 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 благодати раскаяния, а биография Генриха становится поучительным примером, изложенным с назидательной целью. С точки зрения автора, высшие нравственные ценности — это вера и самоотверженность.

3. Позднее Средневековье (1250-1500): бюргерская литература, Вернер Садовник.

Бюргерская литература

Важнейшим фактором культуры позднего Средневековья является **город**. **Средневековый город** начал расти из укрепленной крепости вокруг рыцарского замка или монастыря, становясь еще более сильной крепостью (мост превращался в стену), культурной и экономической системой, которая была связана с внешним миром. Собор — городской храм, в котором совершал богослужение избранный в городе епископ, — вознесся на рыночной площади высоко над городом, знаменуя его пробуждение и напоминая снующей внизу суетной толпе о Вечном и верховной власти. Все это создавало единое городское пространство — самодостаточное и открытое миру, в котором сосуществовали в основном три сословия, три типа культуры — *церковная, рыцарская и городская*. Если символом раннего Средневековья можно представить феодальную крепость или романский собор, окруженный монастырской стеной, а средоточием культуры зрелого Средневековья — рыцарский замок и готический собор, то «место действия» культуры позднего Средневековья перемещается в город, на рыночную площадь перед собором.

Многообразная и динамичная городская культура начала складываться со второй половины XI в. — и уже в XIII в. намечается связанный с подъемом городов радикальный переворот в культуре. К началу XV в. ее формы и идеологию окончательно определяет возвысившееся бюргерство. Содержание и поэтика городской литературы, черпающей мотивы в основном из фольклорных источников, во многом противоположны принципам и канонам куртуазной литературы и порой даже пародийно переосмысливают их: возвышенные идеальные представления о мире сменяются вниманием к реальной действительности; культ прекрасного, куртуазное изящество и вежество — грубым натурализмом, сатирой и морализаторством. Однако за этой полемикой с искусством прошлого стоит не столько его отрицание, сколько активное освоение и переосмысление в ином культурном контексте (пример тому — приемственность миннезанга и мейстерзанга, освоение куртуазного эпоса в различных прозаических переложениях и т.п.).

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 сочинял 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 больных, он по секрету сообщил, что лечить будет пеплом самого безнадежного больного. Все расползлись, 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 чудовидные до самых плеч. Сестрица-черница расшила ему дивными узорами шапку, на которой были изображены падение 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 щегольской кафтан, кольчугу и меч, что крестьянам носить не позволялось. 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.

ТЕМА 2 ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ (КОНЕЦ XIII – XVI ВЕКА)

План лекции:

1. Истоки европейского Ренессанса, общественно-исторические условия. Крупнейшие деятели эпохи.
2. Развитие литературы до 1525 года: Мартин Лютер. Ульрих фон Гуттен. Иоганн Рейхлин и «Письма темных людей».
3. Литература о дураках. Сатира. Эразм Роттердамский. «Корабль дураков» Себастиана Бранта. Томас Мурнер. Ганс Сакс.
4. Народная литература XVI столетия.

1. Истоки европейского Ренессанса, общественно-исторические условия.

Крупнейшие деятели эпохи.

Возрождение или Ренессанс – эпоха в истории культуры Европы, ознаменованная расцветом литературы и искусства и целым рядом явлений, свидетельствующих о гуманистической переориентации духовных воззрений и устремлений в обществе.

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».

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. Italianские купцы совершали дальние торговые экспедиции, мир перед ними раскрывался во всем своем величии и многообразии. Далекие поездки формировали 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 Камонса 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 немислимой 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 знакомились 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.

2. Развитие литературы до 1525 года: Мартин Лютер. Ульрих фон Гуттен. Иоганн Рейхлин и «Письма темных людей».

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 отрекся 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,

Деятельным союзником великого реформатора церкви Мартина Лютера проявил себя **Ульрих фон Гуттен**. 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 вездесущем 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 денюжки 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 те же самые годы в Германии возник скандальный спор: уничтожать или сохранять священные древнееврейские книги. Инициатором уничтожения выступил крещеный еврей Иоганн Пфефферкорн. 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 Пфефферкорн добился императорского указа, позволявшего ему самолично изымать в синагогах Талмуд и Каббалу, которые, дескать, могут подвинуть иудеев на святотатства и преступления.

Рвение Пфефферкорна 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 Мерианау, 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 разгула, 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.

«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, несмотря 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 возжеления. 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 путями - 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 переиначивает. 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 недуг.

3. Литература о дураках. Сатира. Эразм Роттердамский. «Корабль дураков» Себастиана Бранта. Томас Мурнер. Ганс Сакс.

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 **Себастиан 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 прегрешение. 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 Себастианом 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 постраниковавший 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. Госпожа Глупость хвастает тем, что люди обязаны ей жизнью, ведь женщины нравятся мужчинам благодаря глупости тех и других. Ссорящихся супругов способна примирить лишь только она - всемогущая 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 грамматики, правоведы, философы и богословы. Будучи невеждами, они вдалбливают 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 возникает 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 типажи «дурацкой литературы», он выводит дураков, принадлежащих к сильным мира 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 князья 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.

4. Народная литература XVI столетия.

Народная литература эпохи возрождения – 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 счастливчика Фор-туната. 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 распрях Лиса и Волка, в которых рыжий ловко дурачил серого. Рейнеке-Лис, как и другие вассалы короля, обитает 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. Большей 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 лицемерие 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 ИВ. 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).

ТЕМА 3. ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА: КЛАССИЦИЗМ И БАРОККО

План лекции:

1. Между Возрождением и Просвещением: основные мировоззренческие и философские направления. Два этапа развития немецкой литературы: барокко и классицизм, предпосылки создания.
2. Развитие жанров в первой половине XVII века. Творчество Мартина Опица. Пауль Флеминг. Театр и драматургия: драматург и поэт Андреас Грифиус. Выдвижение сатирической литературы на передний план.
3. Становление романа. Ганс Гриммельсгаузен «Симплициссимус» – гротеск и пародия.

1. Между Возрождением и Просвещением: основные мировоззренческие и философские направления. Два этапа развития немецкой литературы: барокко и классицизм, предпосылки создания

Классицизм (нем. Klassizismus от лат. classicus - первоклассный, образцовый) и барокко (ит. Багоссо, 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 отражение 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.

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

Высшие жанры - эпopeя, 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.

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.

Развитие эстетической мысли в Германии имело свои специфические черты, которые объяснялись особенностями ее социально-экономического положения. В начале XVII века в результате поражения Реформации и разгрома крестьянских восстаний начинается феодализация общества, растет абсолютная власть князей, упрочивается национальная раздробленность государства. В XVII веке Германия переживает один из наиболее трагических периодов своей истории. Германией правили князья, сумевшие извлечь из себя значительные выгоды из Реформации и трагического исхода Великой Крестьянской войны.

Протестантские князья Южной и Западной Германии объединились в 1608 году в "Евангелическую унию", а католические князья под предводительством герцога Баварского организовали в 1609 году свой военный союз под названием "Католическая лига", находившийся в тесной связи с императором, Испанией и папой. Борьба между унией и лигой обострилась из-за Чехии, самостоятельного славянского государства, которое восстало против Габсбургов в 1618 году и восстание было подавлено католическими войсками. С трагедии чешского народа началась Тридцатилетняя война 1618-1648 г.г., в которую были втянуты почти все государства Европы. Бедствия немецкого народа стали поистине ужасающими. Германия была превращена в полупустыню, потеряла около 3/4 своего населения, на объединение Германии надежды было мало.

В немецком искусстве первой половины XVII века существовало две тенденции: мистическая, проникнутая страхом и безнадежностью, находящая утешение в религиозном экстазе, и прециозная, зовущая к забвению в наслаждениях и забавах светской жизни. Обе тенденции были глубоко враждебны народу, служили феодальной реакции, поддерживали ее. Обеим тенденциям присущи многие общие черты: стремление к изощренной форме в ущерб содержанию; искусственная, далекая от живого языка лексика; сложная система сравнений, мешающая писателям и поэтам создать живую и правдивую картину действительности. Все это объединило литературу под общим названием «барокко».

Стоит отметить, что в немецкой литературе XVII в. обнаруживается сложное переплетение классицистских и барочных тенденций.

Самоистолкование эпохи барокко

Сложный комплекс художественных средств литературы барокко, при всей ее кажущейся эклектике, многогранности и экспрессивности форм, подчинен единому закону — *упорядочивания и организации мира*, погруженного в хаос, непостижимого и вечно

меняющегося. Все духовные устремления эпохи барокко, диктуемые этим законом, сливаются в сфере *самоистолкования эпохи*.

Именно в контексте культурного языка самоистолкования, утверждает *А. Михайлов*, проясняются *характерные для эпохи барокко черты*:

сближение знания и поэтики, «научного» и «художественного»;



подобно тому как мир заключает в себе тайну, — произведение барокко *демонстрирует* тайну и уподобляется скрывающему тайну миру; отсюда — его «*тайная поэтика*», «*второе дно*»;



все непознаваемое мира в произведении барокко оборачивается *поэтологическими проблемами*:



поэтика мира отражается в поэтике произведения;



художественная картина мира уподобляется *своду*, воспроизводящему *целое мира*;



поэты эпохи барокко создают, в сущности, не *стихотворения, поэмы, романы*, но *произведение*, репрезентирующее мир в его полноте, — *книгу-энциклопедию как поэтический свод и творение*;



энциклопедии как научному жанру соответствует барочный *энциклопедический роман*, демонстрирующий своими сюжетными ходами хаос и порядок мира;



в центре поэтологической мысли эпохи барокко — произведение-свод, произведение-книга, произведение-мир.

2. Развитие жанров в первой половине XVII века. Творчество Мартина Опица. Пауль Флеминг. Театр и драматургия. Драматург и поэт Андреас Грифиус. Выдвижение сатирической литературы на передний план.

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.

Ужасы и жертвы Тридцатилетней войны стали основным мотивом немецкой литературы семнадцатого столетия.

Виднейшим ее теоретиком и практиком стал **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 получить 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 ней Опиц указывает на воспитательные цели поэзии. Поэзия не пустая забава, а "школа мудрости и добродетели". Сущность поэзии не в усадительном звоне рифм", а в тех высоких мыслях, которые высказывает поэт. Но в поэзии важна не только мысль, но и совершенная литературная форма, которая должна строго соответствовать установленным правилам. Опиц требовал соизмерения художественной формы и содержания:

«... ибо подобно тому, как одна одежда пристала королю, а другая - частному лицу, у воина один обычай, у крестьянина другой, и совсем иной у купца: то и не следует обо всех явлениях говорить одинаково; но необходимо употреблять слова для обозначения явлений низких, важные - для явлений высоких, а для явлений средних - слова средние; не слишком возвышенные и не слишком обыденные».

Велики заслуги Опица в области стихосложения. Он предпринял реформу версификации, которая полностью соответствовала ритмическому строю немецкого языка. В этом плане начинания Опица имели национальный характер. Немалое значение имела борьба Опица за чистоту немецкого литературного языка, из которого он стремился изгнать диалектизмы и варваризмы. Прогрессивный характер имела борьба Опица за ясность литературного стиля.

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.

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.

Самым же значительным достижением не только самого Мартина Опица, но и всего семнадцатого столетия в немецкой поэзии явилась поэма «Песня утешения среди бедствий войны» (1621 г.), в которой тема народных бедствий звучала с особенной остротой:

... Всего лишен теперь крестьянин, разоренный.
Спешит он прочь, как бедный голубь, уstraшенный
При виде ястреба. Усадьбу и амбар
Испепелил дотла бушующий пожар.
Украли у него зерно, угнали стадо,
Растоптан урожай прекрасный винограда.
В саду с корнями вырваны стволы деревьев.
Все проглотил, пожар войны кровавый зев.
Серпы и плуги ныне сменены мечами.
Таков удел села. Какими же словами
Мне описать судьбу несчастных городов,
Что отданы во власть безжалостных врагов?...

Перевод А.Э. Сиповича

Вся поэма была выдержана в протестантском духе, и автор, по-видимому, не хотел публикацией усугублять религиозную рознь. Сетую 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.

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)

У Опица было много соратников и последователей. Один из них немецкий лирик **Пауль Флеминг (1609 - 1640).**

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. Флеминг откликается на все значительные события общественной жизни. Как и Опиц, Флеминг был патриотом, скорбевшем об упадке Германии. С особой страстностью протестовал он против войны и ратовал за мир в оде "На новый, 1633 год".

Дважды ты разорена
Злым врагом, моя страна.
Мейсен милый, край родной,
Что же сделали с тобой?
Всё поля обнажены;
Горек вкус речной воды:
И обилен и глубок
Слез людских течет поток.
Все селенья прах и тлен.
Городских нет больше стен.
У Саксонии сынов
Отнят хлеб и отнят кров.
Да, последний наш запас
Злобный враг отнял у нас,
И исчерпана до дна
Королевская казна.
Ты цвела, моя страна;
Как вдова теперь бедна,
У детей твоих в сердцах
Лишь смятение и страх.
Вспомни, враг; лишь мир благой
Дарит счастье и покой.
Длинный ряд твоих побед
Нам оставил страшный след.
Марс кровавый, перестань:
Прекрати войну и брань,
Ты сними доспехи с плеч
И отбрось копье и меч.
Пусть воинственный шелом
Станет ласточки гнездом.
Пусть, когда придет весна,

Защечечет в нем она.
Чтобы даром не пропал
И меча литой металл,
Перекован в мирный плуг,
Будет меч наш верный друг.
Так минуй же, злая ночь;
Вы, чума и распри, прочь!
Пусть вздохнет теперь народ,-
Наступает новый год.
(Перевод А.Э. Сиповича)

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 твоё 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)

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 оставался 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 твоего 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 поэтом 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.

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.

3. Становление романа. Ганс Гриммельсгаузен «Симплициссимус» – гротеск и пародия.

Ганс Якоб Кристофель Гриммельсгаузен (1621-1676)

Несмотря на все величайшие бедствия, пережитые страной, демократические силы Германии не только не утратили своей жизнеспособности, но и вступили в полосу нового подъема. Значительных успехов демократическая литература достигает во второй половине XVII века. Она в значительной мере опирается на традиции немецких реалистов XVI века. Она отвергает высокопарный аристократизм прециозных писателей, глядевших на мир из окна пышного дворцового зала. На смену жеманным пастушкам, безупречным принцессам и галантным героям шли шумные толпы пронырливых ландскнехтов, бродяг и прочих искателей удачи, каких немало было в Германии, разоренной военными бедствиями. На чопорном немецком Парнасе расположился плутовской роман, наполненный гамом и суетою обыденной жизни. Миновало не так много лет со дня появления первого прециозного романа Ф. фон Цезена, А. Г. Бухольц только что издал оба своих придворных романа, посвященных жизни древнегерманских князей (1659), как плутовской роман уже заявил о своем существовании в творчестве Иоганна Якоба Кристофеля Гриммельсгаузена (1625—1676), одного из крупнейших писателей немецкой литературы XVII века.

Правда, и Гриммельсгаузен, покорствуя распространенной моде, писал галантные романы, приближавшиеся по своему характеру к творениям прециозных авторов («Непорочный Иосиф», 1667, «Дитвальд и Амелинда», 1670, и «Проксим и Лимпида», 1672). Но по всему складу своего дарования, а также по своим социальным воззрениям Гриммельсгаузен был в сущности глубоко чужд и даже враждебен придворной литературе, которая избегала «низкой» жизненной прозы и поэтому витала во мгле времен или же в вымышленном мире рыцарской куртуазии.

Гриммельсгаузен ставит перед литературой иные задачи. Он не хочет услаждать досуг праздных щеголей. Он обращается к массе тружеников, желая своим «веселым пером» доставить хотя бы некоторое удовольствие людям, проводящим свои дни в «тяжелой работе». Но вместе с тем Гриммельсгаузен отнюдь не был плоским развлекателем. Его творениям присуще глубокое социальное и политическое содержание. Отражая чаяния широких демократических кругов Германии, он поднимался до постановки больших общественных проблем.

Творчество Гриммельсгаузена ясно свидетельствовало о том, что, несмотря на поражение крестьянского восстания 1525 года, несмотря на бедствия Тридцатилетней войны, которая, окончательно обескровила и сковала немецкий народ, в недрах его все еще продолжал жить протест против кошмарных феодальных порядков. Вот почему он обращается к жанру плутовского романа, который под его пером становится подлинным эпосом маленьких людей Германии. Соприкасаясь во многом с испанским плутовским романом, который в Германии XVII века пользовался значительной известностью» (еще в 1607 году вышел в свет немецкий перевод «Ласарильо с Тормеса», сделанный Н. Уленхартом, Э. Альбертин перевел «Гусмана де Альфараче» Матео Алемана, 1615, и т. д.), плутовский роман Гриммельсгаузена отличается большой самобытностью. Он глубоко коренится в тогдашней немецкой действительности. Именно ей он и обязан своим возникновением.

Гриммельсгаузен возвращает своих читателей к трагическим временам Тридцатилетней войны, которая явилась одним из самых мрачных периодов в истории немецкого народа. Он показывает, как война ворвалась в мирную жизнь людей, как она все поставила вверх дном, как она, разоряла крестьян, духовно и физически калечила молодежь, превращая невинных подростков в оголтелых искателей приключений, алчных проходимцев, бродяг и плутов. Он показывает, какой ужасный след оставила война в жизни страны, привела ее на самый край гибели.

Его плутовские романы – это не просто собрание занимательных историй, это правдивая летопись трагических судеб немецкого народа, поставленного перед великим историческим испытанием. Самый образ «плута», то есть человека, выбитого из привычной социальной колеи, силой обстоятельств брошенного в водоворот грозных событий, вынужденного карабкаться по шатким ступеням успеха, то поднимаясь, а то низко падая, этот образ был выхвачен Гриммельсгаузенем из самой гущи немецкой жизни. Думая о настоящем и будущем Германии, Гриммельсгаузен вполне закономерно обращался к недавнему прошлому, ибо к Тридцатилетней войне тянулись все нити послевоенной немецкой истории. Зеркалом великого социального кризиса явился немецкий плутовский роман XVII века, самая авантюристичность которого неотделима от шаткой, запутанной и изменчивой немецкой действительности того времени.

Каждый его плутовский роман — это обстоятельная история одной человеческой судьбы, в которой, как, в фокусе, отражены судьбы тогдашнего немецкого общества. Поэтому чем богаче, чем ярче такая история, тем шире разворачивается эпическое полотно Гриммельсгаузена. Одно происшествие сменяется другим, оставляя неизгладимый след в жизни героя. Последний не является условной фигурой, выполняющей какие-то особые задания автора. Он сам является главным предметом и целью романа, поскольку Гриммельсгаузен в личной судьбе человека видит отражение больших социальных процессов. Борясь за свое право на жизнь, герои Гриммельсгаузена все время испытывают на себе воздействие окружающей жизни, как бы подтверждая слова Аристотеля о том, что душа человеческая подобна чистой доске, которую внешняя среда покрывает своими письменами. В соответствии с этим Гриммельсгаузен не ограничивается только жизнеописанием зрелого человека, но раскрывает перед читателем жизненный путь своего героя, начиная с его ранних лет, что сообщает плутовскому роману Гриммельсгаузена характер романа «воспитательного».

Эпос больших дорог превращается в летопись всенародных бедствий, порожденных эгоизмом господствующих сословий. Воспитательный роман превращается в горький рассказ о том, как маленький человек вступает в единоборство с изменчивой фортуной и либо вынужден бежать от тлетворного мира, либо превращается в лукавого хищника, либо становится бездомным бродягой.

Первый плутовской роман Гриммельсгаузена «Похождения Симплициссимуса» («Затейливый Симплициссимус»). (1668 и след.) является крупнейшим памятником немецкой литературы XVII века. 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 выдуманным 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 диговинное 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 illiterate 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 спеленатого ребенка. Лапы топчут маски. Если попытаться 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
Жестокий, 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.

Творчество Гриммельсгаузена имело большой успех в широких демократических кругах. Его борьба за реализм, за правдивое изображение жизни маленьких людей, не могла не найти отклика у демократического читателя. Выступление Гриммельсгаузена знаменовало начало нового подъема немецкой антифеодальной литературы, заглохшей было в условиях жестокой феодальной реакции. У писателей-аристократов появился опасный соперник. Правда, автору «Симплициссимуса» не удалось полностью подорвать престиж галантно-героического романа, который до самого конца XVII века продолжал пышно цвести на крепостнической почве Германии; тем не менее, самый факт появления и большого успеха плутовских романов, окрашенных в демократические тона, свидетельствовал о том, что приближался конец идейной гегемонии прециозной литературы.. Творчество Гриммельсгаузена подготовило могучий подъем немецкой прогрессивной литературы следующего столетия. Демократическую и реалистическую традиции XVII века продолжили великие просветители XVIII века.

ТЕМА 4. ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

План лекции:

1. Основные черты европейского Просвещения. Философская литература немецкого Просвещения. Литературная жизнь в начале XVIII века. Гамбург и Лейпциг. Период Готтшета (1725– 1745). «Бременская группа».

2. Лессинг и бюргерская трагедия. Борьба за национальную поэзию в 60– е и 70– е годы. Обращение к античности: Винкельман и Лессинг. Проект создания национального театра. Великие драмы Лессинга.

3. Литература «Бури и натиска». Роман во второй половине XVIII века – любимый жанр читающей публики. Истоки «Бури и натиска». Ранние сочинения Гёте. «Бурные гении» и их окружение. Ленц, Клингнер, Вагнер – драматурги «Бури и натиска». Литературный центр Гёттинген. «Гёттингенская роща». Иоганн Генрих Фосс. Готфрид Август Бюргер.

4. Жизненный путь и творчество Иоганна Вольфганга Гёте. Молодой Гёте. «Гёц фон Берлихинген». Поэзия франкфуртского периода. «Вертер». Гёте в Веймаре и Италии. Поэзия Гёте. Заботы о создании веймарского театра: «Ифигения», «Эгмонт», «Тассо». Гёте в XIX веке. «Фауст – 1», «Фауст – 2». Поздняя поэзия и проза Гёте. Специфика мифологического космоса в «Западно– восточном диване».

5. Жизненный путь и творчество Фридриха Шиллера. Жизненный путь Шиллера до 1789 года. Воспитанник Карловой школы и автор «Разбойников». Драматург в Мангейме. Публицист. Историк и поэт: от «Дон Карлоса» к программе «прекрасной» поэзии.

1. Основные черты европейского Просвещения. Философская литература немецкого Просвещения. Литературная жизнь в начале XVIII века. Гамбург и Лейпциг. Период Готтшета (1725– 1745). «Бременская группа».

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 (разновидность литературного или публицистического произведения, обычно направленного против политического строя в целом или его отдельных сторон, против той или иной общественной группы, партии, правительства и т. п.), 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.

В конце XVII и первых десятилетиях XVIII столетия немецкая литература медленно вступала на путь Просвещения. На теоретических позициях писателей классицизма, наиболее широкого в ту пору литературного направления, сказывался догматизм раннепросветительской идеалистической философии и эстетики. Новые черты, соответствующие общим задачам исторического процесса и идеологии европейского Просвещения, в немецкой литературе едва проступали. Причины такого положения коренились в общей отсталости Германии, в процессе ее замедленного социального развития в течение всей первой половины XVIII века. Результаты Тридцатилетней войны долго еще продолжали сказываться в стране. Германия оставалась раздробленной, велико было опустошение, причиненное военными действиями, контрибуциями, грабежами сельского и городского населения. «Когда наступил мир, - писал Энгельс, — Германия оказалась поверженной — беспомощной, растоптанной, растерзанной, истекая кровью; и в самом бедственном положении был опять-таки крестьянин».

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 предустановленность 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 особенно значимо для раздробленной Германии. Труды Готшедов 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 Готшедов, стала включать в репертуар классицистские трагедии. Он предпринял попытку выступить как драматург, однако его трагедии успеха не имели, за исключением «Умиряющего 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.

«Бременская группа»

Одна из наиболее авторитетных групп раннего этапа Просвещения в Германии (начало 1740-х) объединила писателей, ориентировавшихся на традиции главы немецкой классицистической школы Иоганна Христофа Готшеда, ратовавшего за ясность и правильность стиля, за разумное преобразование общественной жизни. Последователи Готшеда: 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 Готшеда Иоганн Иоахим Швабе. Неудовлетворенные бесплодными спорами, последователи Готшеда 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 Джонатана 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 Цахариэ (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 Цахариэ — поэма «Забияка» (1744), в которой он высмеял нравы лейпцигских студентов-пьяниц, щеголей, задири 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 вызволить супруга из неволи. Граф подвергается унижениям со стороны властей и пользуется помощью и поддержкой простолюдинов. 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.

2. Лессинг и бюргерская трагедия. Басни. Борьба за национальную поэзию в 60–е и 70–е годы. Проект создания национального театра. «Гамбургская драматургия». Великие драмы Лессинга.

В историю литературы и общественной мысли Лессинг вошел как выдающийся теоретик искусства, писатель-реалист, как наиболее крупный представитель радикально-демократического направления в немецком Просвещении. Это был страстный борец против реакции, смело разоблачавший прусский национализм и милитаризм, а также носителей идеологии официального и мещанского просветительства.

Готхольд Эфраим Лессинг родился 22 января 1729 г. в семье бедного пастора в Каменце, верхнелужицком Городке Саксонского курфюршества. В детские и юношеские годы будущий писатель воспитывался среди населения славянского происхождения, сохранившего свои национальные обычаи.

Родители Лессинга возлагали надежды на то, что наиболее способный из их сыновей по семейной традиции будет пастором. Но, вопреки патриархальному воспитанию и воздействию строгих правил лютеранства, юный Лессинг рано пристрастился к чтению книг светского содержания. Недостаток средств заставил отца в 1741 г. отдать сына в Мейссенскую княжескую школу, в которой ученики содержались на казенный счет. В этой «монастырской школе», по воспоминаниям старшего брата писателя, «занимались Элладой и Лациумом более, нежели Саксонию», говорили по-латыни и гречески, пренебрегали родным языком, много молились. Школу Лессинг закончил раньше полагавшегося шестилетнего срока.

Осенью 1746 г. Лессинг стал студентом Лейпцигского университета. Вскоре он, однако, оставил богословский факультет, на который поступил по настоянию отца. Будущий писатель увлекается медициной, философией, филологией, чему способствовал успех лекций Йохера, Эрнести и других крупных ученых.

Большое влияние на молодого Лессинга оказал театр. Знакомство и дружба с актерами труппы Каролины Нейбер открыли поэту доступ в театральный мир, укрепили его в мысли о необходимости расширения сферы литературно-театральной деятельности. В конце 40-х — начале 50-х гг. для этого театра им было написано несколько комедий, выдержанных в традиции Мольера и Гольберга: «Молодой ученый», «Дамон», «Старая дева», «Женоненавистник», «Еврей», «Вольнодумец», «Клад» (по Плавту). Имя их автора долгое время зрителям оставалось неизвестно, — так сильны были опасения драматурга перед гневом отца.

Общение с прогрессивными силами Лейпцига имело большое значение для Лессинга. Лейпциг был одним из крупнейших центров немецкой культуры и торговли. Книжные издательства, журналистика, крупные научные силы в университете — все это привлекало молодежь, способствовало оформлению ее оппозиционных взглядов.

На раннем этапе своей литературной деятельности (до середины 50-х гг.) Лессинг пробует свои силы в различных литературных жанрах — как драматург, поэт, баснописец и критик-рецензент. Уже его первые драматургические опыты неоспоримо свидетельствовали о том, что для молодого писателя искусство имело общественное значение. В них Лессинг выдвигал важные для своего времени социальные вопросы. В «Молодом ученом» он выступил против схоластики и ученого педантизма, в «Вольнодумце» — против салонных «вольнодумцев», мнивших себя «компетентными» мыслителями и судьями общества, в остальных комедиях высмеивал нравы немецкого бюргерства, ставил проблемы веротерпимости и морали. Вместе с тем в ранних комедиях Лессинг был еще мало оригинален, образы его положительных героев были абстрактны и сентиментальны, реалистическое видение мира было ограничено рамками семейных отношений. Известным

итогом раннего этапа развития Лессинга как драматурга является его пьеса «Мисс Сара Сампсон».

Тема трагедии не нова и основная сюжетная линия ее не сложна: героиня, кроткая девушка из бюргерской семьи, соблазнена аристократом Меллефонтом, повесой и мотом. Сара бежит с ним, но ее настигает отец. Она гибнет, будучи отравлена леди Марвуд, прежней любовницей соблазнителя. Перенесение действия трагедии в Англию обусловило известную слабость пьесы, ее отрыв от конкретной обстановки немецкой жизни, условность и абстрактность, зависимость от традиции английской буржуазной драмы.

Антифеодальные тенденции трагедии несомненны. Порицание аристократических пороков в ней налицо, и все же не они поставлены в центре внимания. Главное в ней, по мысли автора, заключено в раскрытии характера и морали героев, в стремлении подчеркнуть возвышенность их чувств. Правда, в показе бюргерских добродетелей драматург был вынужден ограничиться декларациями, ибо жизненный опыт, особенно Германии, показывал ему бюргерство в ином свете. В силу этого и носители принципов добродетели выведены в трагедии схематично (Сара, ее отец сэр Вильям Сампсон и др.).

В 1751 г. Лессинг выпускает поэтический сборник «Безделушки», пишет эпиграммы, стихотворные и прозаические «Басни», которые были изданы в 1759 г. с приложением теоретического трактата о басне. Поэтическое творчество раннего Лессинга не равноценно. В авторецензии на «Безделушки», напечатанной 4 декабря 1751 г. в «Берлинской привилегированной газете», Лессинг сам указывал на подражательный характер многих стихотворений и преимущественно анакреонтическое их содержание («К Анакреону», «Желание», «Старое вино», «Застольная песня», «Любовь»). В более поздних его стихах (1752-1755) – эпиграммах и поэтических баснях — усиливается бытовая и социальная тематика, свободнее используются различные стихотворные размеры (преимущественно пяти- и шестистопный ямб), вводится ритмическая проза, форма письма.

В трактате о басне Лессинг впервые дал теоретическое обоснование принципам просветительского реализма на основании исторического изучения развития этого жанра. Важными особенностями басни он считал прямолинейность ее тенденции, рационалистическую дидактику, использование средств сатиры. Примеры умелого построения басенного образа и аллегии, использования животного эпоса он видел в творчестве не только Эзопа, Федра, но и таких крупных баснописцев XVII—XVIII веков, как Лафонтен, Гольберг, Рише, отметил значение в этом отношении и теории басни Баттё. Зато мещански сентиментальные басни Гагедорна и теоретические рассуждения Брейтингера о мифифицирующих масках в басне вызвали у Лессинга критические замечания, несогласие с отрывом этого жанра от реальной жизни.

Большинство басен Лессинга носило ярко выраженный сатирический характер. В одних из них он рисовал быт и нравы современного ему общества, иронизировал над филистерами («Страус», «Волк на смертном одре», «Скупец»), в других изобличал трусость и кичливость пропагандистов завоевательной политики («Воинственный волк», «История старого волка», «Шахматный конь»), тиранов («Подарок фей» и др.), в третьих резко критиковал абстрактную и подражательную лирику, выпренность придворных поэтов и глупость меценатов («Видение», «Обезьяна и лисица», «Соловей и жаворонок», «Виноград», «Пастух и соловей», «Меценаты»). В «животной» басне («Хомяк и муравей», «Лев и заяц», «Соловей и павлин») сказывается стремление автора в ясных аллегориях представить две морали, две линии поведения. Одни животные любят жить за чужой счет, другие трудолюбивы, одни — трусливы, жестоки, другие — смелы, сильны, добры. С помощью контрастов в басне достигались определенная выразительность образов и острота конфликтов, создавались типичные для немецких условий того времени сатирические уподобления, высмеивались такие пороки, как глупость, тщеславие, самодурство, жадность, невежество, филистерство.

В басне Лессинга тесно переплетаются сатирическая и морально-поучительная тенденции. В отличие от многих из современных ему немецких баснописцев, Лессинг превратил этот жанр в достаточно сильное орудие общественной борьбы. Писатель точно бил по цели, когда, например, в басне. «Медведь-танцор» изобличал развившееся при немецких дворах, низкопоклонство:

В придворные пролезть,
Лукавством дополняя лесть,
Забыть и ум, и честь, —
Коварством милости от сильных брать,
Своею клятвою, как шуткою, играть,
Продвинуться, ловя владыки взор, —
То похвала или позор?

(Пер. Б. Тимофеева)

С критическими мотивами ранних драматических произведений Лессинга перекликались те из его басен, в которых так же ярко и убедительно изобличались трусость немецких бюргеров («Олень и лисица»), либеральное фразерство героев «из войска любящих тепло» («Лев и комар»). Исторический смысл басен Лессинга заключался как в утверждении высоких нравственно-просветительских принципов, так и в расширении в сравнении с предшественниками объекта социальной критики.

Особое место в биографии Лессинга занимают 1760— 1765 гг., проведенные в Бреславле, где писатель оказался вынужденным поступить на службу в качестве секретаря при губернаторе, генерале Тауэнцине. Новая служба давала ему известное материальное обеспечение, но отвлекла от журналистики, хотя наблюдательный писатель именно при исполнении своей должности знакомился с общественными настроениями, бытом и нравами представителей различных социальных слоев, так как Бреславль в Семилетнюю войну был одним из важнейших центров прусского военного командования и администрации. Именно в эти годы Лессингом было написано такое крупное драматическое произведение, как комедия «Минна фон Барнхельм или Солдатское счастье». Весьма плодотворно шла работа Лессинга и в области теоретической, в результате чего явился трактат «Лаокоон или О границах живописи и поэзии» (1766). По окончании войны Лессинг решительно отказывается от служебной карьеры. В мае 1765 г. он возвращается в Берлин для продолжения публицистической деятельности.

В трактате Лессинга, в котором не только отмечены наиболее существенные различия между пластическими искусствами и словесными, 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 скульптурной 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.

Большое значение для развития литературной деятельности Лессинга имели годы (1767—1769), проведенные в Гамбурге, куда он был приглашен в качестве драматурга и рецензента Гамбургского национального театра.

Казалось, перед Гамбургским театром, на который возлагались большие надежды в формировании национального искусства, а также перед Лессингом, его штатным театральным критиком, открывались большие перспективы. Однако финансовая сторона дела и общественная поддержка предприятия оказались недостаточно крепкими. Вопреки планам организации постоянной сцены дирекция была вынуждена давать спектакли «бродячей труппы» в других городах. Вскоре предприятие рухнуло. По этому поводу Чернышевский писал: «Единственным результатом пышной, но преждевременной и дурно обдуманной в своих подробностях и средствах попытки Левена оказался театральный журнал Лессинга, знаменитая «Гамбургская драматургия». В «Гамбургской драматургии» Лессинг применяет выработанные им общие положения эстетики к конкретным вопросам. Из круга этих проблем он выделяет проблему положительного героя. Не меньшее значение приобретала в книге и критика феодальной идеологии связанного с ней деградирующего искусства. Большое место в «Гамбургской драматургии» занимает критика классицизма. Лессинг решительно выступает против нивелировки художественных образов, против отвлеченных схем, патетической декламации и пышной помпезности постановок.

Лессинг. «Гамбургская драматургия»:

- Театр **«должен быть школой нравственности»**: *«когда гений создает характеры, он имеет целью: научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с особенной сущностью добра и зла, приличного и смешного, показать нам красоту первого... выяснить безобразие последнего».*

- Театр во всем призван **следовать «простой природе»**: все элементы и компоненты драмы должны быть реалистически мотивированы, отвечая естественности и жизненной правде.

- В изображении трагического **необходимо гармонизирующее, примиряющее начало**: *«трагедия должна быть отражением целого, созданного вечным творцом <...> должна приучать нас к мысли, что все кончится к лучшему в этом мире, как и в том...».*

- Цель драматического поэта — **изображение характеров**: либо героических, ведущих борьбу за высшие задачи человеческой жизни (в трагедии), либо комических, достойных осмеяния в силу порочности и вреда, который они способны принести обществу.

- Основной критерий исторической и жизненной правды — **внутренняя последовательность и целенаправленность** в изображении характеров и событий: *«цель трагедии гораздо более философская, чем цель истории».*

- Драматический характер требует **индивидуализации**; *«различные»* характеры предпочтительнее для драматурга, чем *«противоположные»*, как более естественные.

- Противоречивые характеры не заслуживают поэтического изображения, *«потому что в них нет ничего назидательного, если только не считать предметом назидания самые эти противоречия их природы»*.

- **Трагический катарсис** есть преобразование аффектов «сострадания» и «страха» в добродетельные склонности; художественный эффект трагедии — *«превращение страсти в совершенство добродетели»*.

- С задачей демократизации немецкой сцены связана проблема выбора драматической формы: **бюргерская драма**, отстаивая интересы третьего сословия, способна вызвать больше страха и сострадания в простом зрителе.

Повторить гамбургский опыт Лессинг больше не считал возможным, когда весной 1769 г. ему было снова предложено место драматурга на этот раз при Венском театре. Через год он принял должность библиотекаря в Вольфенбюттеле. Пребывание его в «столице» Брауншвейгского государства не было отшельничеством. Подъем в литературе начала 70-х гг. (в первую очередь движение «Бури и натиска») оказывал свое влияние и на Лессинга. О его остром и критическом восприятии феодальной действительности свидетельствовала также законченная в 1772 г. трагедия «Эмилия Галотти» – одно из наиболее крупных художественных произведений просветительского реализма, вершина в художественном творчестве Лессинга-просветителя. Одной из наиболее существенных особенностей трагедии является исключительно глубокое проникновение автора в смысл изображаемых общественных явлений. В произведении показаны нужды и чаяния простых людей.

В «Эмилии Галотти» показаны нужды и чаяния простых людей, начинавших видеть носителей социального зла в конкретных представителях феодально-абсолютистского строя. Правда, возможности общественного прогресса истолковывались при этом в рамках просветительской оппозиционности. Объяснялось это и причинами объективного свойства — в Германии времени Лессинга (как и в Италии, куда условно перенесено " было действие пьесы) не было революционного класса, который смог бы взять на себя дело освобождения нации.

Однако положение писателя, как и прежде, было тяжелым. Материальные тяготы заставляли писателя помышлять о поисках другой работы и нового местожительства. Обещания «высоких особ» в отношении присвоения ему звания члена Академии наук в Вене или ученого историографа в Брауншвейге так и остались невыполненными. Кратковременное путешествие в Италию в 1775 г. в качестве спутника принца Брауншвейгского также не дало писателю удовлетворения, хотя Италия, с ее памятниками искусства, продолжала оставаться предметом его мечтаний. И теперь, в конце жизни, Лессинг часто терпел обиды и оскорбления со стороны коронованных особ, продолжавших его третировать, заставлявших подолгу ожидать ничтожной прибавки жалованья. Недолгим был брак Лессинга с Евой Кениг, умершей в начале 1778 г., через год после свадьбы. Лессинг пережил ее ненадолго, он скончался 15 февраля 1781 года.

3. Литература «Бури и натиска», истоки течения. Гердер. «Бурные гении» и их окружение. Лени, Клингер – драматурги «Бури и натиска». «Геттингенский союз». Готфрид Август Бюргер.

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 Klinger, 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 движения «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. Обращение Гердера, Гете, поэтов-песенников к национальному фольклору также соответствовало одной из главных задач «Бури и натиска» — пропаганде идеи народности, выражению чувств простых людей. Мысли о свободном «естественном» человеке, культ природы и враждебность буржуазной цивилизации сближали штюрмеров между собой и с писателями европейского сентиментализма, прежде всего со Стерном и Руссо. Критицизм штюрмеров, таким образом, носил более широкий характер. Идеал сильного человека, цельной личности, большого чувства был связан у них с попытками выразить принципы свободы, хотя их сочувствие положению униженных и оскорбленных нередко было филантропичным и лишь объективно, могло приводить к политическим выводам. В произведениях штюрмеров фигурирует герой из минувших эпох, наделенный жизнедеятельной страстью. Таков Гец фон Берлихинген из одноименной драмы Гёте.

М. Н. Розанов, один из крупных исследователей литературы немецкого штюрмерства, писал: «В основе Sturm und Drang'a, как культурного явления, лежат три элемента или три тенденции: 1) культ личности (индивидуализм), 2) культ чувства (сентиментализм) и 3) культ природы (натурализм в широком смысле слова). Ни одна из этих тенденций не представляет оригинального и самостоятельного изобретения немецких «бурных гениев», напротив того, каждая из них имела свою более или менее длинную историю в прошлые эпохи. Одновременное совмещение всех этих трех тенденций и бурная напряженность их — вот в чем заключается самобытная и своеобразная черта «Бури и натиска» в Германии».

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).

Одним из талантливых писателей движения «Бури и натиска», близких к Гете и страсбургскому кружку, был Ленц. В его мировоззрении и творчестве ярко отразилась сложность идейно-эстетических основ штюрмерского движения. Ученик Канта и либерал по своим социальным устремлениям, Ленц слабо противостоял мистическим учениям (в частности, масонству), имевшим хождение в среде умеренных штюрмеров. Однако трудные условия жизни, в каких жил и творил писатель, открывали ему глаза на реальные факты человеческого существования, на социальное зло. Общение с Гердером, Гете и другими деятелями передовой культуры помогало оформлению его общественных и эстетических позиций.

Якоб Михаэль Рейнгольд Ленц родился в России 12 января 1751 г. в семье лифляндского протестантского пастора. Религиозное домашнее воспитание юноши сменилось занятиями на богословском факультете Кенигсбергского университета. Дальнейшая биография его типична для разночинца. По завершении образования Ленц служит в дворянских семьях в качестве домашнего учителя-гувернера (гофмейстера), ведет скитальческий образ жизни, порой буквально еле сводит концы с концами. С 1771 по 1776 г. он проживает в Страсбурге и его окрестностях, находясь при сыновьях лифляндского барона фон Клейста, поступивших на службу во французскую армию.

В литературу движения «Бури и натиска» Ленц вошел как поэт и драматург, разрабатывавший сюжеты из немецкой жизни, а также как теоретик искусства, пропагандист и интерпретатор драматургии Шекспира (правда, вначале не без реакционно-индивидуалистической трактовки его некоторых драм, в частности «Кориолана»). Начало литературной деятельности писателя относится к 1772—1773 гг., когда им были созданы «Подражания Плавту». Подход к комедиям Плавта был у Ленца своеобразным. Он не задавался целью дать точный прозаический перевод этих вещей. Обработка сюжетов античных комедий, по его мнению, приближала их к современным условиям; помогала критике мещанства.

Более серьезное значение имели его переводы комедий Шекспира. О глубоком теоретическом характере осмысления Ленцем проблем творчества Шекспира особенно свидетельствовали его «Заметки о театре» (1774). Эти «Заметки» помогают уяснить не только основные черты эстетики Ленца, но и особенности стиля его драматургии. По определению Гете, Ленц в своих «Заметках о театре» «выступает как иконоборец против традиций театра и требует, чтобы все и повсюду поступали по примеру Шекспира. Несомненна перекличка «Заметок» с эстетическими суждениями Лессинга и в требовании показа не случайных персонажей, а выдающихся героев, участников важнейших исторических событий. Шекспира же с его театром природы он выдвигает в противовес классицистической трагедии. Сама природа, по мысли Ленца, многообразна, далека от повторения одного и того же, поэтому и художник должен наиболее полно охватить и передать эти сложные явления жизни. Таким гениальным художником, выразившим многообразие природы, никогда не создававшим шаблонных типов, Ленц и считал Шекспира.

Фридрих Максимилиан Клингер родился 17 февраля 1752 г. в бедной мещанской семье. Отец его умер рано, мать зарабатывала на хлеб стиркой белья. Безрадостными были годы детства и юности будущего писателя. С трудом, при помощи «благодетелей», удалось ему получить образование. В Гиссенском университете он изучал право и философию. В 1776 г., по окончании университета, Клингер делает попытку устроиться в Веймаре. Но, как и у Ленца, это предприятие оказалось безрезультатным.

Клингер становится драматургом странствующей труппы популярного в ту пору актера Зейлера. Крупные драматические произведения были созданы писателем в это время, и уже тогда он начал вырабатывать свои эстетические взгляды. Реалистическое искусство, по словам Клингера, должно улавливать социальные конфликты, следовать в этом отношении примеру крупнейших деятелей культуры Просвещения — Свифта, Вольтера, Дидро, Руссо и др. Однако деятельность в труппе его удовлетворяла недолго. Три года спустя, в 1779 г., он

решает искать новых путей для применения своих сил. На этот раз Клинггер поступает на военную службу в австрийскую армию. Затем в 1780 г. он был рекомендован на русскую службу, сначала в качестве воспитателя наследника престола. В 1781 – 1782 гг. он сопровождает Павла во время путешествия в Европе. В России в 1785 г. Клинггер стал генералом; военная служба его проходила в годы царствования Павла I и Александра I. В 1801 г. он – директор кадетского корпуса, в 1802 г. – директор пажецкого корпуса, а с 1803 г. – попечитель Дерптского (Тартуского) учебного округа и университета.

Литературная деятельность Клинггера может быть достаточно четко разделена на два этапа. Первый этап — штюрмерский, когда писатель создал ряд драматических произведений (острых в постановке социальных проблем), хотя и находившихся в известной мере под влиянием традиции мещанской драмы. Второй период творчества писателя, начавшийся со времени его отъезда из Германии, довольно сложен. Отказавшись от штюрмерских идей в принципе, он продолжает еще во многом стоять на просветительских позициях. Политическим идеалом писателя до конца его жизни (умер он 25 февраля 1831 г.) оставалась «просвещенная монархия». Отзвуки просветительских настроений нашли отражение и в поздних социально-философских произведениях Клинггера – в романе «Фауст», в книге «Наблюдения и мысли» (высоко оцененной Зейме в «Немецких мемуарах») и др.

Первыми, штюрмерскими произведениями, созданными Клинггером в 1775 г., были две вещи—рыцарская историческая драма «Отто», в которой в известной мере сказалось подражание шекспировскому «Королю Лиру», и оригинальная пьеса на современный сюжет «Страждущая женщина». Уже в этих ранних драмах Клинггера ясно обнаруживается его пристрастие к показу- бунтующей личности. Драматург убедительно говорит о гнетущей обстановке феодального общества, деспотизме немецких князей и высшего духовенства. Положительные герои его драм – это люди гуманные и честные, они олицетворяют здоровые силы нации. Симпатии автора на стороне жертв социальной, несправедливости, и произвола – Отто и честной женщины, которую светская чернь объявила «падшей». Эмоциональные чувства и экспрессивность стиля характеризовали штюрмерскую драматургию Клинггера и в показе отрицательных явлений жизни. Правда, в объяснении причин, вызвавших разложение «высшего» общества, он еще очень наивен. По его мысли, виной этому являются «французские» нравы (имеются в виду эпикурейство, стиль рококо) и Виланд как их «пропагандист».

В пору пребывания в труппе бродячих актеров Клинггер написал пять пьес: в 1776 г. – «Близнецы», «Буря и натиск», «Новая Аррия»; в 1777 г. – «Штильпо и его сыновья»; в 1778 г. – «Симеоне Гризальдо». В большинстве из них сказалось основательное знакомство писателя с современной немецкой действительностью. Значительным для него было и воздействие со стороны актеров, особенно самого Зейлера, стремившегося продолжать традиции реалистического театра. В 70-х гг. им был задуман роман о Фаусте, как выражение «мятежного титанизма».

Наиболее важными из вновь созданных пьес были «Близнецы» и «Буря и натиск», ярко показавшие «гениальную» личность, не находящую должного применения своим силам, вступающую в разлад со средой.

Поэты «Геттингенского союза» многими сторонами своего творчества приближались к писателям движения «Бури и натиска». Формально «Союз» был основан 12 сентября 1772 г. студентами Геттингенского университета, среди которых наиболее активными организаторами литературных сил были: Фоес, братья Миллеры, Ган, Гельти. Позже в кружок вошли братья Штольберги и заняли в нем вначале радикальную позицию.

«Союз» был известен также под названием «Геттингенская роща», напомиавшим о программной оде Клопштока «Холм и роща», в которой восхвалялись деяния древних германцев, а северные рощи противопоставлялись беотийскому «холму» – Геликону,

обиталищу античных муз. Клопштока и штюрмеров геттингенцы считали своими наставниками, которые увлекали их картинами национального прошлого.

В «Геттингенском союзе», в отличие от других групп, довольно искусственно объединявших поэтов штюрмерского направления, существовала четкая внешняя организация. Издавался единый журнал «Геттингенский Альманах муз», первоначально (с 1770 г.) редактировавшийся Бойе. С течением времени (во второй половине 70-х гг.), когда в связи с переводом издания в Гамбург к руководству журналом пришли Фосс и Бюргер, орган геттингенцев резко меняет свое направление; он отказывается от пропаганды индивидуалистического бунта и все более утверждает на позициях социального протеста. «Геттингенский союз» формально перестал существовать, примерно с середины 70-х гг., в связи с окончанием университета многими участниками кружка. Тем не менее, некоторые из геттингенцев пытались еще продолжать тенденции умеренного штюрмерства. Они группировались вокруг журнала «Немецкий музей», редактировавшегося Бойе и просуществовавшего до начала 90-х гг. XVIII века.

Состав «Союза» в Геттингене, подобно другим, группам писателей «Бури и натиска», не был однороден, хотя его участников и объединяли близкие к штюрмерству социально-эстетические принципы.

Творческий путь радикально-демократических писателей, входивших в «Геттингенский союз» (Фосс) или близких к нему (Бюргер) был тесно связан с общественной жизнью Германии последних десятилетий XVIII века.

Иоганн Генрих Фосс родился 20 февраля 1751 г. в селении Пенцлин, в Мекленбурге. Он был сыном деревенского трактирщика и внуком крепостного крестьянина. С огромным трудом будущему поэту удалось получить образование. В латинской школе в Нейбранденбурге он учился бесплатно, кормился по очереди в разных семействах в порядке благотворительности. Служба в качестве домашнего учителя была тяжелым испытанием для юноши, который в доме своего хозяина, прусского помещика, подвергался унижениям и оскорблениям. Заинтересовавшись «Альманахом муз», Фосс свел знакомство с Бойе, который в 1772 г. помог ему поступить на богословский факультет Геттингенского университета. Но теология юношу фактически не привлекала. В марте 1773 г. в письме к Брюкнеру он уже прямо заявляет о своем нежелании сделаться проповедником, говорит о планах собственной литературной деятельности на благо родины. Поэтому, естественно, в университете Фосс стал одним из организаторов литературной группы.

Ненависть Фосса к феодально-абсолютистскому строю формировалась еще с юных лет. В его памяти надолго оставались яркие впечатления детства – тяжелые годы Семилетней войны, голод населения Мекленбурга, который прусский король именовал своей житницей и облагал непомерными поборами. Судьба народа постоянно вызывала искреннее сочувствие поэта. Еще в октябре 1779 г. в письме к Бойе он с негодованием писал о князьях, которые не могут защитить простых людей от беззакония. Встав на позиции философского деизма, Фосс сравнительно рано начал высказывать недовольство и догматами церкви, мистицизмом. В июле 1782 г. он писал Брюкнеру о том, что, по его мнению, «единственной религией является честный труд».

В соответствии с демократическими социальными принципами развивались и эстетические взгляды Фосса. Противник развлекательной и напыщенной поэзии, он неоднократно высказывался за искусство, правдиво и естественно рассказывающее об окружающем. Наиболее сокровенные мысли в этой области Фосс поверял, пожалуй, больше всего переписке с невестой Эрнестиной Бойе. Он считал позорным писать для высшего света. Настоящий поэт рисовался ему отнюдь не одиноким гением, а человеком, живущим в обществе и отдающим свою лиру народу. Поэтому «истинными поэтами», умевшими воплощать реальную жизнь, он считал Лессинга, как автора «Эмилии Галотти» и «Натана Мудрого», и Гете — «великого гениального поэта», «бунтующего против установившихся

правил». Формулируя задачи геттингенцев, Фосс писал Брюкнеру 17 ноября 1774 г.: «Важнейшая цель «Союза» – свобода... Каждый обязан писать и говорить во имя свободы, а в случае необходимости и действовать».

Готфрид Август Бюргер (Burger Gottfried August, 1747-1794) - 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 подчеркнуто 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 увещевания 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, которое 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 оттеснил 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 назна-

чение в Ригу куда был переведен Брауншвейгский полк. Мюнхгаузен был начальником почетного караула, когда через Ригу проследовала ангальтцербстская 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 всемилостивейше 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 für lustige Leute*) были напечатаны устные рассказы некоего 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 Narriative 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 «Фаце-тии» Генриха Бабеля (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.

4. Жизненный путь и творчество Иоганна Вольфганга Гете. Молодой Гёте. «Гёц фон Берлихинген». Поэзия франкфуртского периода. «Вертер». Гете в Веймаре и Италии. Поэзия Гете. Заботы о создании веймарского театра: «Ифигения», «Эгмонт», «Тассо». Гете в XIX веке. «Фауст – 1», «Фауст – 2». Поздняя поэзия и проза Гете. Специфика мифологического космоса в «Западно– восточном диване».

Иоганн Вольфганг Гете [Johann Wolfgang Goethe, 1749—1832] — великий немецкий писатель, родился в старом торговом городе, Франкфурте на Майне, в семье зажиточного бюргера. Отец его, имперский советник, бывший адвокат, мать — дочь городского старшины. Гете получил хорошее домашнее образование. В 1765 отправился в Лейпцигский университет, круг своего высшего образования завершил в Страсбурге [1770], где защищал диссертацию на звание доктора прав. Занятие юриспруденцией мало привлекало Гете, гораздо более интересовавшегося медициной (этот интерес привел его впоследствии к занятиям анатомией и остеологией (раздел анатомии, изучающий костный скелет)) и литературой. Писать начал Гете рано. Однако его ранние произведения отмечены чертами подражательности.

Перелом намечается в Страсбурге, где Гёте встречается с Гердером, знакомящим его со своими взглядами на поэзию и культуру. В Страсбурге Гете находит себя как поэта. Он завязывает отношения с рядом молодых писателей, впоследствии видными деятелями эпохи «бури и натиска» (Ленц, Вагнер). Заинтересовывается народной поэзией, в подражание которой пишет стихотворение «Heidenröslein» (Степная розочка) и др., Оссианом, Гомером, Шекспиром (речь о Шекспире — 1772), находит восторженные слова для оценки памятников готики — «Von deutscher Baukunst D. M. Erwini a Steinbach» (О немецком зодчестве Эрвина из Штейнбаха, 1771).

Первым значительным произведением Гете этой новой поры является «Гёц фон Берлихинген» [1773] — первоначально «Gottfried von Berlichingen mit der eisernen Hand» — драма, произведшая на современников огромное впечатление. Она выдвигает Гете в первые ряды немецкой литературы, ставит его во главе писателей периода «бури и натиска». «Гёц» знаменует поворот в развитии буржуазной литературы в Германии. Своеобразие этого произведения, написанного прозой в манере исторических хроник Шекспира, не столько в том, что оно реабилитирует национальную старину, драматизируя историю рыцаря XVI в., сколько в том, что эта драма, возникая за пределами литературы Рококо, вступает также в противоречие с литературой Просвещения, наиболее влиятельным доселе течением буржуазной культуры. Образ борца за социальную справедливость — типичнейший образ литературы Просвещения — получает у Гете необычную интерпретацию. Рыцарь Гёц фон Берлихинген, печалющийся о положении дел в стране, возглавляет крестьянское восстание, когда же последнее принимает острые формы, отходит от него, проклиная переросшее его

движение. Установленный правопорядок торжествует: пред ним равно бессильны: революционное движение масс, истолкованное в драме как развязанный хаос, и личность, пытающаяся противопоставить ему «своеволие». Гёц находит свободу не в мире людей, но в смерти, в слиянии «с матерью-природой». Значение символа имеет заключительная сцена пьесы: Гёц выходит из темницы в сад, видит безграничное небо, его окружает оживающая природа: — «Господь всемогущий, как хорошо под твоим небом, как хороша свобода! Деревья распускают почки, весь мир исполнен упований. Прощайте, дорогие! Корни мои подрублены, силы меня оставляют». Последние слова Гёца — «О, какой небесный воздух! Свобода, свобода! (умирает)».

Немецкая буржуазия XVIII в., стремившаяся несмотря на свою экономическую слабость к переустройству социальной действительности, в начале 70-х г с особой отчетливостью ощутила в лице своих передовых представителей обреченность, беспочвенность, всю незрелость подобного стремления. Молодой Гете растет под знаком этих настроений. Однако в сознании Гете борьба буржуазной личности с враждебной ей социальной действительностью часто принимает формы борьбы человека с силами ограничивающими, стремящимися поглотить его «я». Конфликт: буржуа — феодальный строй перерастает в конфликт человек — общество, человек — космос, «я» — «не-я». С одной стороны, его героев периода «бури и натиска» окрыляет пафос борьбы, с другой — им знакомо чувство бессилия: Гете нередко соединяет в одном образе гиганта и пигмея. В отрывке «Прометей» (Prometheus, 1773—1774) стремящийся найти себя в создании новых свободных существ титан сталкивается с Зевсом, к-рый знает, что Прометей обречен действовать в мире конечного, что люди, им созданные, — рабы Олимпа («Землевладыка я. Род червяков умножит число моих рабов. Им будет благо, если моему последуют отеческому слову, но горе, если станут моей деснице царственной перечить»).

Человек всегда стоит у черты, за которую ему переступить не дано. Он может излить себя в прекрасном порыве, но этот порыв испепелит его. Гете с любовью рисует фигуры бунтовщиков, посягающих на установленный правопорядок. Их страсть великолепна (например, монолог Прометея в III акте: «Закрой, о Зевс, ты небеса свои...»), речи яркие и дерзновенны, бюргерскому сознанию Гете импонирует их боевой темперамент. Но с наименьшей любовью воспроизводит он образы людей слабых, хрупких, нерешительных, неспособных на большую борьбу. «Страдания молодого Вертера» (Die Leiden des jungen Werther, 1774) — роман в письмах, самое совершенное создание Гете периода «бури и натиска» — и изображают такого хрупкого человека. Если «Гёц фон Берлихинген» сделал имя Гете широко известным в Германии, то «Вертер» дал автору мировую славу. В романе изображен конфликт между человеком и миром, принявший форму любовной истории. Вертер — слабый человек, неспособный отстоять свое «я» пред лицом враждебной действительности. Он — натура пассивная, не столько действующая, сколько переживающая. Он — антипод Прометея, и все же Вертер — Прометей конечные звенья одной цепи образов Гёте периода «бури и натиска». Их бытие в равной мере разворачивается под знаком обреченности. Вертер опустошает себя в попытках отстоять реальность вымышленного им мира, Прометей стремится увековечить себя в создании «свободных», независимых от власти Олимпа существ, создает рабов Зевса, людей, подчиненных выше их стоящим, трансцендентным силам.

Герои молодого Гете действуют, подчиняясь «чувству», между их поступками, часто «бесцельными», отсутствует иногда логическая связь; отличаясь крайней неуравновешенностью, они-то экзальтированы, преисполнены несказанным восторгом или отчаянием, то гаснут, мертвеют. Так же неуравновешена, эмоционально окрашена и их речь (речь «души», «сердца»), поражающая обилием восклицательных оборотов. Лексика, характер построения фразы — все свидетельствует о том, что говорящий импровизирует, подчиняется мгновенному вдохновению. Его лирические стихотворения — не тщательно выписанная миниатюра (Рококо), не развернутый афоризм (Просвещение), предполагающий

остро мыслящего автора, но порыв взволнованной души, нашедшей словесную форму [стихотворения «Willkommen und Abschied» (Свидание и разлука) — одно из замечательнейших произведений европейской лирики, «Jägers Abendlied» (Вечерняя песнь охотника), «Wandrer's Nachtlied» (Ночная песнь странника) и др.].

1775 — год, начинающий новую эпоху в жизни Гете. Автор «Вертера», пользуясь приглашением веймарского принца, впоследствии герцога Карла Августа, переселяется в Веймар, в котором и проводит всю свою остальную жизнь, становится доверенным лицом герцога, получает звание тайного советника и право голоса в тайном совете; в его ведение постепенно переходят дела комиссий путей сообщения и военной, строительного ведомства, управления горными промыслами и лесами. В 1782 он назначается председателем суда и возводится в дворянское звание. С 1790 Гете — министр народного просвещения, с 1791 — директор веймарского театра. Молодой адвокат становится всесильным сановником. Пылкий юноша, провозглашавший в бытность свою во Франкфурте тост за смерть тиранов (в обществе поэтов Штольбергов), начинает играть роль первого министра при дворе неограниченного монарха. В Веймаре Гете сближается с госпожой фон Штейн, сыгравшей значительную роль в духовной жизни поэта (переписка с ней — ценный документ для истории Гете как поэта, политического деятеля и человека). Постепенно начинают рассеиваться штюрмерские настроения ГЕТЕ Его литературное творчество окрашивается в новые тона, подчас противоположные тем, которые были типичны для эпохи «Гёца», «Прометее» и «Вертера».

Впрочем, первые годы пребывания Гете в Веймаре мало благоприятствовали серьезным занятиям художественной литературой. Служба, которой Гете отдавался со всей ему присущей страстностью, отнимала много времени. К тому же все возрастающий интерес Гете к естественным наукам толкал его на тщательные занятия минералогией, геологией, ботаникой, анатомией, остеологией, теорией красок, оптикой. Плодом этих занятий явились его сочинения: «Метаморфоза растений» [1790], «Учение о цветах» [1810], зоологические статьи [1832] и мн. др. В 1784 Гете открывает межчелюстную кость, обосновывая теорию единства типа животных, которая делает его предшественником эволюционистов. В значительной связи с занятиями геологией стоят его путешествия этого времени (Гарц, Швейцария). В качестве придворного он пишет различные вещи на случай, музыкальные комедии, тексты к карнавальным шествиям, стихотворения («Lila», «Jery und Bäteley», «Die Fischerin», «Scherz, List und Rache» и др.), большей частью стоящие в стороне от его основного творческого пути. Одна такая комедия — «Der Triumph der Empfindsamkeit». (Торжество чувствительности, 1778), — интересна тем, что в ней вертеровский комплекс неожиданно получает ироническое освещение.

За время 1776—1786 Гете не закончил ни одного значительного художественного произведения, если не считать нескольких прекрасных стихотворений: «Hans Sachs», «Miedings Tod», «Über allen Gipfeln ist Ruh», баллада «Der Becher» и др. Зато к названному периоду относятся первые наброски ряда выдающихся, в значительной мере осуществленных позднее произведений: «Вильгельм Мейстер», «Тассо», «Ифигения», «Эльпенор» (фрагмент трагедии 1783), фрагмент «Die Geheimnisse» (Тайны, 1784—1785) и др.

В 1786 Гете едет в Италию. Годы, проведенные в этой стране [1786—1788], характеризуются окончательным изживанием штюрмерских настроений. Из вождя «бури и натиска» Гете превращается в вождя немецкого классицизма. Готика, некогда восхищавшая Гете, начинает ему теперь казаться чудовищной. Он бежит от миланского собора и преисполняется огромной радостью при виде сооружений Палладио.

В конце XVIII и начале XIX вв. ГЕТЕ создает ряд выдающихся художественных произведений. Это, помимо уже упомянутых: роман «Wilhelm Meisters Lehrjahre» (Годы учения Вильгельма Мейстера, I—II тт., 1795, III и IV, 1796), стихотворения: «Der Zauberlehrling» (Ученик волшебника), «Die Braut von Korinth» (Коринфская невеста), «Der

Gott und die Bajadere» (Бог и баядера), «Der Schatzgräber» (Кладоискатель, 1797), «Euphrosine» и др., драматическое представление «Pandora» (Пандора, 1807), роман «Die Wahlverwandschaften» (Избирательное сродство, издан в 1809), сборник стихотворений «West-östlicher Divan» (Зап.-восточный диван, 1814—1819), роман — «Wilhelm Meisters Wanderjahre» (Годы странствований Вильгельма Мейстера, 1821—1829), «Elegie von Marienbad» (Мариенбадская элегия, 1823).

Постоянные занятия искусством, в особенности классическим, приводят Гете к изданию журналов, посвященных по преимуществу изобразительным искусствам: «Прописи» [1798—1800] и «Искусство и древность» [1815—1828], а также созданию монографий: «Винкельман и его век» [1805], «Филипп Гаккерт» [1810—1811], статей: «Тайная вечеря Леонардо да Винчи» [1817—1818] и др. Необходимо упомянуть и о многочисленных статьях Гете по мировой литературе: о литературах восточных, славянских, английской (Байрон и др.), французской, итальянской, испанской (Кальдерон и др.), о народной поэзии, о понятии — «всемирная литература» и др.

В связи с мыслями Гете о «всемирной литературе», — литературе, которая, преодолев свою узконациональную ограниченность, впитала бы в себя художественный опыт других стран, находится его книга лирики «Западно-восточный диван». Гете не отказывается от поклонения античной литературе, которую он продолжает считать наиболее совершенной, он лишь расширяет круг своих литературных симпатий, включая в него богатую культуру Востока (гл. обр. арабскую и персидскую). К индийской культуре он относится довольно сдержанно и по тем самым причинам, по каким романтики восторгались ею. Индия рисовалась ему колыбелью всего смутного, темного, мистически бесформенного. В «Западно-восточном диване» традиционный для зрелого Гете мотив отречения переплетается с необычайно радостным чувственным восприятием мира, заставляющим вспоминать «Римские элегии», своеобразным дополнением и продолжением которых как бы является «Диван». Переноса читателя в мир восточного великолепия, в атмосферу мажорного сенсуализма, Гете знакомит его не только с формами и темами восточной лирики, но и с мудростью Ближнего Востока. К «Дивану» приложен прозаический комментарий, в котором Гете повествует о литературе, нравах и патриархальном быте восточных народов. Любование патриархальным бытом в «Диване» («Запад, Норд и Юг — в крушении; троны, царства — в разрушении. На Восток укройся Дальний, воздух пить патриархальный; в песнях, играх, пировании обнови существование». Перев. Ф. Тютчева) имеет те же основания, что и сочувственное изображение ремесленного уклада в «Годах странствований Вильгельма Мейстера».

«Западно-восточный диван» открыл собой эру увлечения ориентальной поэзией в немецкой литературе. По следам Гете пошли Рюккерт, Платен и др. К «Дивану» примыкает по своей целеустремленности цикл стихотворений «Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten» (Китайско-немецкие времена дня и года, 1827). Персия и Индия уступают здесь место Китаю.

С 1811 начала выходить знаменитая автобиография Гете «Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben» (Поэзия и правда. Из моей жизни, 1811—1831 гГете), охватывающая детство и юность поэта (доведена до осени 1775 Гете). Вместе с «Итальянским путешествием 1786—1788 гг.», «Путешествием по Швейцарии», «Кампанией во Франции», «Осадой Майнца», «Анналами» она образует огромный автобиографический цикл, к которому следует также отнести и грандиозную переписку Гете (50 тт. веймарского издания), необычайно богатую мыслями, дающую возможность довольно подробно проследить всю духовную историю писателя. О мыслях старого Гете дают также представления «Беседы Гете с Эккерманом» и «Беседы Гете с канцлером фон Мюллером».

Но самым грандиозным созданием Гете бесспорно является его трагедия «Faust» (Фауст), над которой он работал в течение всей своей жизни. Основные даты творческой

истории «Фауста»: 1774—1775 — «Urfaust» (Прафауст), 1790 — издание «Фауста» в виде «отрывка», 1806 — окончание первой части, 1808 — выход в свет первой части, 1825 — начало работы над второй частью, 1826 — окончание «Елены» (первый набросок — 1799), 1830 — «Классическая Вальпургиева ночь», 1831 — «Филемон и Бавкида», окончание «Фауста». В «Прафаусте» Фауст — обреченный бунтарь, напрасно стремящийся к проникновению в тайны природы, к утверждению власти своего «я» над окружающим миром. Только с появлением пролога на небе [1800] трагедия усваивает те очертания, в которых привык ее видеть современный читатель. Дерзания Фауста получают новую (заимствованную из Библии — Книга Иова) мотивировку. Из-за него спорят бог и сатана (Мефистофель), причем бог предсказывает Фаусту, которому, как и всякому ищущему человеку, суждено ошибаться, спасение, ибо «честный человек в слепом искании все ж твердо сознает, где правый путь»: этот путь — путь неустанных стремлений к открытию действительно значительного смысла жизни. Подобно Вильгельму Мейстеру, Фауст, прежде чем обнаружить конечную цель своего существования, проходит ряд «образовательных ступеней». Первая ступень — его любовь к наивной мещаночке Гретхен, кончающаяся трагически. Фауст покидает Гретхен, и та, в отчаянии убив родившегося ребенка, погибает. Но Фауст не может поступить иначе, он не может замкнуться в узкие рамки семейного, комнатного счастья, не может желать судьбы Германа («Герман и Доротея»). Он бессознательно стремится к более грандиозным горизонтам. Вторая ступень — его союз с античной Еленой, который должен символизировать жизнь, посвященную искусству. Фауст, окруженный аркадскими рощами, на время находит успокоение в союзе с прекрасной гречанкой. Но ему не дано остановиться и на этой ступени, он всходит на третью и последнюю ступень. Окончательно отказываясь от всяких порывов в потустороннее, он, подобно «отрекающимся» из «Годов странствований», решает посвятить свои силы служению обществу. Задумав создать государство счастливых, свободных людей, он начинает на отвоеванной у моря земле гигантскую стройку. Однако вызванные им к жизни силы обнаруживают тенденцию в сторону эмансипации от его руководства. Мефистофель в качестве командующего торговым флотом и начальника строительных работ, вопреки приказанию Фауста, уничтожает двух старичков земледельцев — Филемона и Бавкиду, живущих в своей усадьбе возле древней часовенки. Фауст потрясен, но он, все же продолжая верить в торжество своих идеалов, до самой смерти руководит работами. В конце трагедии ангелы возносят душу умершего Фауста на небо. Заключительные сцены трагедии в гораздо большей степени, чем другие произведения Гёте, насыщены пафосом растущей буржуазной культуры, пафосом творчества, созидания.

Трагедия, писавшаяся в продолжение почти 60 лет (с перерывами), была начата в период «бури и натиска», окончена же в эпоху, когда в немецкой литературе господствовала романтическая школа.

Первая часть находится в ближайшей связи со штюрмерским периодом творчества Гете. Тема о покинутой возлюбленной девушке, в приступе отчаяния становящейся детоубийцей (Гретхен), была весьма распространена в литературе «бури и натиска» (ср. «Детоубийца» Вагнера, «Дочь священника из Таубенгейма» Бюргера и пр.). Обращение к веку пламенной готики, Knittelvers, насыщенный вульгаризмами, тяга к монодраме — все это говорит о близости к «буре и натиску». Вторая часть, достигающая особенной художественной выразительности в «Елене», входит в круг литературы классического периода. Готические контуры уступают место древнегреческим. Местом действия становится Эллада. Очищается лексика. Knittelvers сменяется стихами античного склада. Образы приобретают какую-то особую скульптурную уплотненность (пристрастие старого Гете к декоративной интерпретации мифологических мотивов, к чисто зрелищным эффектам: маскарад — 3 картина I акта, классическая Вальпургиева ночь и тому подобное). В заключительной же сцене «Фауста» Гете уже отдает дань романтизму, вводя мистический хор, открывая Фауста католические небеса.

Подобно «Годам странствований Вильгельма Мейстера», вторая часть «Фауста» в значительной степени является сводом мыслей Гете о естественных науках, политике, эстетике и философии. Отдельные эпизоды находят свое оправдание исключительно в стремлении автора дать художественное выражение какой-нибудь научной либо философской проблеме (ср. стихотворные тексты «Метаморфозы растений»). Все это делает вторую часть «Фауста» громоздкой, а т. к. Гете охотно прибегает к аллегорической маскировке своих мыслей, — то и весьма затруднительной для понимания.

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». 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 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 Гете в русской критике и, наконец, это темы и образы Гете, вошедшие в русскую художественную культуру.

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

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

Достоевского особенно поразила мысль Гете, 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.

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, Гете отдал сторицей читателям последующих поколений.

5. *Жизненный путь и творчество Фридриха Шиллера. Жизненный путь Шиллера до 1789 года. Воспитанник Карловой школы и автор «Разбойников». Драматург в Мангейме. Публицист. Историк и поэт: от «Дон Карлоса» к программе «прекрасной» поэзии.*

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, олицетворявшие 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 царили шпионаж и слежка за учениками, которые должны были доносить друг на друга о малейших проступках, вроде растрепанной прически или легкомысленных разговоров. Все воспитанники 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 одноклассников, 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 Гете. Позже он увлекся Шекспиром.

Высокий, нескладный, рыжий юноша, облаченный в мундир полкового фельдшера, в треугольной шляпе, к которой была прицеплена 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 гренадеров 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 балзаковского 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 известна.

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 «Карлсруэ» 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.

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-нависти, 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 tyrannos!» («На тиранов!») - выражал ее тираноборческий смысл. Второй эпиграф из Гиппократы: «Что не исцеляет лекарство, исцеляет железо, чего не исцеляет железо, исцеляет огонь» - указывал на средства борьбы с тиранией.

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. Презирующий 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 рутиной, 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.

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 искушенного 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.

Прозрение леди Мильфорд, действительно, происходит с большой поспешностью, но в драме пробуждение падшей женщины мотивировано 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 дрызг.

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 Шиллера, 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 шпренессансном 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».

Гете 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.

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).

«Классико-романтическая» эстетика Ф.Шиллера

«Классико-романтическая» эстетика Ф. Шиллера сложилась в 1790-е годы, в «классический период» его творчества, который был ознаменован творческим содружеством с Гёте, увлечением античностью и осмыслением учения Винкельмана, а также сильным влиянием философии Канта, с отдельными положениями которого Шиллер тем не менее полемизировал.

«О грации и достоинстве» (1793)

«Über Anmut und Würde»

- *«Категорический императив» Канта базируется на представлении об эгоистической сущности «естественного человека» — Шиллер противопоставляет ему концепцию «прекрасной души» (Schöne Seele) с органично присущим ей нравственным началом.*

- *Шиллером утверждается идеал гармонически развитой личности, в которой ее «грация» (Anmut — прелесть, изящество) определяет «достоинство». Необходимость внутреннего диктата (Кант), таким образом, снимается, поскольку устремления и поступки «прекрасной души» свободны и осознанны.*

Из «Писем об эстетическом воспитании человека» (1795)

«Über die ästhetische Erziehung des Menschen»

- *Путь к свободе ведет через красоту.*
- *Нет иного пути к тому, чтобы сделать человеческое существо, наделенное чувствами, разумным, как лишь сделать его сперва эстетичным...*
- *Там, где царит хороший вкус, где господствует прекрасная видимость, нетерпимы никакие привилегии, никакое единовластие... Именно здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, который мечтателю так хотелось бы видеть реализованным по существу...*
- *В истинно прекрасном произведении искусства содержание — ничто, форма — все. Таким образом, секрет искусства подлинного художника в том и состоит, что он преобразует материал посредством формы.*

«О наивной и сентиментальной поэзии» (1795 —1796)

«Über naive undsentimentalische Dichtung»

- *«Сентиментальная поэзия» — главная и специфическая форма литературы современности;*
- *«наивная поэзия» — античная.*
- *«Все поэты принадлежат либо к наивным, либо к сентиментальным — в зависимости от того, к чему склоняется эпоха, в которую они расцветают, и от того, как влияют на все их развитие и на преходящие состояния их души случайные обстоятельства»,*
- *Античный поэт — объективен и беспристрастен; единство идеала и действительности в античном мире определяется единством человека с природой. К «наивным» поэтам древности в этом смысле близки Шекспир и художники Возрождения.*

• *Современный поэт — субъективен и «сентиментален», тяготеет к самовыражению: утратив внутреннюю цельность и чувство гармонии с миром, он осознает разрыв идеала и жизни.*

• *«Возникает вопрос, что больше его [современного поэта. — О.М.] привлекает - действительность или идеал, хочет ли он представить действительность как предмет отрицания, или идеал как предмет утверждения».*

«В первом случае художник обращается к *сатире*, во втором — к *элегии*, которая выражает чувство разлада между реальностью и идеальным. Появление *идиллии* объясняется поисками идеала.

• *В синтезе «наивной» и «сентиментальной» поэзии таится возможность обретения новых форм.*

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, командуя 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 единого союзного государства, по законам которого каждый гражданин был свободен.

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 избранному 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 чистою мечтательностью Шиллера и легендами немецкой старины, пересадила романтизм на почву русской словесности.

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

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: *сердцевода*) униженного человечества».

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 «Вакханалию»:

Все идут вереницей,
Как сквозь строй алебард,
Торопясь протесниться
На «Марию Стюарт».

ТЕМА 5. РОМАНТИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

План лекции:

1. Зарождение романтизма в немецкой литературе. Понятие «немецкой романтической школы». Деятельность йенского кружка немецких романтиков. Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» – программное произведение йенского романтизма. Творческий путь Л.Тика

2. Деятельность гейдельбергского кружка немецких романтиков. Филологическая деятельность братьев Гримм, Ахима фон Арнима и К.Брентано. «Волшебный рог мальчика». «Семейные и волшебные сказки» Гриммов. «Трагический гуманизм Г. фон Клейста, непредсказуемость вспышки вселенского зла. «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо.

3. Концепция искусства и человека искусства в литературном наследии Э.Т.А.Гофмана. «Музыкант» и «просто хороший человек» – два типа героя произведений Гофмана.

1. Зарождение романтизма в немецкой литературе. Понятие «немецкой романтической школы». Деятельность йенского кружка немецких романтиков. Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» – программное произведение йенского романтизма.

Развитие немецкой литературы XIX в. проходит в соответствии с закономерностями европейского литературного процесса.

Основными факторами, определявшими характер литературного процесса конца XVIII-первых трех десятилетий XIX в., были влияние Французской революции, политическая раздробленность и экономическая отсталость страны, антинаполеоновское освободительное движение и атмосфера общей политической реакции периода Реставрации без предшествовавшей революции.

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.

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 преобразовать ее силою безграничной фантазии.

Романтизм охватывает все сферы художественной жизни: в музыке романтизм представлен творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена; в театре шедевром романтического искусства стал балет А. Адана «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, Вальтер Скотт, Ханс Кристиан Андерсен.

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.

В Германии это движение в своем развитии переживает три этапа: **1795—1805 – Йенский романтизм, 1806 – 1815 – Гейдельбергский романтизм, 1815 – 1848.**

Йенский кружок немецких романтиков

Основателями школы йенского романтизма были поселившиеся в 1796 г. в Йене братья Шлегели - Фридрих и Август Вильгельм.

Август Шлегель, знаток древних и новых литератур, переводчик Шекспира и Кальдерона, блистательно читал лекции в университете города Йена.

Его дом на рубеже XVIII-XIX вв. сделался средоточием молодых непризнанных талантов. Младший брат Августа Фридрих разрабатывал принципы романтического творчества.

В кружок йенских романтиков входили также поэт и прозаик Новалис и драматург Людвиг Тик, примыкали философы Фридрих Вильгельм Шеллинг и Иоганн Готлиб Фихте.

Йенских романтиков не удовлетворяло просветительское понимание цели искусства как средства достижения разумного справедливого миропорядка.

(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 ...)

Йенский романтизм складывался в атмосфере передовых общественно-политических идей, которые выдвинула и стремилась осуществить революция конца XVIII в. во Франции, и он не мог не испытывать их плодотворного влияния. Приветствовали революцию Новалис и Ф. Шлегель, мечтал стать волонтером французской республиканской армии и сражаться против европейской коалиции Л. Тик. В то же время, отвергая не только результаты Французской революции, но и пути буржуазного развития вообще, йенские романтики в условиях феодальной отсталости Германии тем самым оставались за пределами сил общественного прогресса. Им чужда была вера в осуществление передовых идеалов Французской революции в будущем. Они не были ни реакционерами, ни реставраторами средневековых отношений, но их поиски справедливого внебуржуазного идеала становились ретроспективными и нередко выражались в идеализации далекого прошлого, как правило, средневековья, которое они все же стремились соотнести с современным общественным развитием. При этом в утопическом идеале йенцев акцент ставился не на общественной, а на эстетической стороне.

Просветительскому апофеозу рационализма был противопоставлен 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 Йенских романтиков.

Начало издания журнала «Атены» в 1797 г. упрочило организационные основы йенской школы и вместе с тем в еще большей степени придало ее деятельности характер резко оппозиционный по отношению к современной действительности, однако не столько к ее общественно-политическим, сколько к некоторым идеологическим аспектам.

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, 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 дикие, 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.

Человек может и должен стать лучше благодаря собственным усилиям. Помочь ему преуспеть в этом - такова была основная задача немецких зачинателей романтического направления в искусстве.

В центре литературного космоса йенских романтиков находился романтический гений. Это человек, который обладает иными качествами, по сравнению с просто честными бюргерами. Он иначе воспринимает мир, потому что у него есть иные чувства. Он не отличается от просто хороших людей большей степенью чувствования, а он обладает иными качествами чувства, у него есть иные способности постигать этот мир.

Август и Фридрих Шлегели заложили основы литературоведческой науки. 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. 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.

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». 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. Постигнув непреодолимую ограниченность, художник должен отнестись к творческому акту как к игре, но игре одновременно шутильной 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.

Новалис. Фридрих фон Гарденберг избрал себе псевдоним Новалис – возделывающий целину. Горный промысел, которому он отдавался с увлечением, был внешней сторогой бытия, внутренней же сутью стало поэтическое творчество. Новалис справедливо считается среди иенских романтиков самым талантливым поэтом и прозаиком. Гете называл его «императором 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 – предвестие 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.

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 объятья!
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, — полулегендарный поэт-миннезингер XIII в.

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.

2. Деятельность гейдельбергского кружка немецких романтиков. Филологическая деятельность братьев Гримм, Ахима фон Арнима и К.Брентано. «Волшебный рог мальчика». «Семейные и волшебные сказки» Гриммов. «Трагический гуманизм Г. фон Клейста, непредсказуемость вспышки вселенского зла. «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо.

Если Йенский кружок был тезисом немецкого романтизма, то его антитезисом был Гейдельберг.

Сопоставительная характеристика романтического героя йенского и гейдельбергского романтизма.

В чем различие подхода Йенского и Гейдельбергского кружка в трактовке романтического героя? Мы помним, в центре литературного космоса йенских романтиков находился романтический гений. Это человек, который обладает иными качествами, по сравнению с просто честными бюргерами. Он иначе воспринимает мир, потому что у него есть иные чувства. Он не отличается от просто хороших людей большей степенью чувствования, как это было, скажем, в английском романтизме, а он обладает иными качествами чувства, у него есть иные способности постигать этот мир. Так что известная гордыня и надменность была присуща этому направлению, главой которого, центральной фигурой Йенского кружка был Новалис. Что же касается гейдельбергского романтизма, то гейдельбержцы выдвигают другой тезис, другое понимание центрального героя. Согласно формуле Александра фон Гумбольдта, назначение героя романтической литературы второго периода — это раствориться в Духе Народном, и герои гейдельбергского романтизма никак не могут быть рассмотрены нами как романтические гении. Ну, скажем, наиболее типичные герои — персонажи сказок братьев Гриммов. Ведь согласитесь, какой-нибудь Ганс-дурачок вовсе не производит на нас впечатления романтического гения. Но в героях литературы гейдельбергского романтизма проявляются лучшие черты национального немецкого характера. Так что, если йенцы предполагают разделение мира на мир героев-музыкантов и мир героев-честных бюргеров, декларируют, во всяком случае, такое двоemiрие, то гейдельбергский период смешивает романтического героя и жизнь народную.

Филологическая деятельность Арнима, Брентано, братьев Гриммов.

Некоторые исследователи определяют общий характер немецкой литературы той поры словом "бидермайер". Это литература опрощенная, литература о простых людях и для простых людей. Однако сами филологи-гейдельбержцы простыми людьми не были. Я не случайно сказал - филологи-гейдельбержцы. Кружок немецких романтиков часто называют "кружком философов", поскольку там закладываются основы доктрины немецкого романтизма, создается литературная теория немецкого романтизма, его философия, эстетика. А что касается деятельности Гейдельбергского кружка, то по преимуществу это деятельность филологическая. Гейдельбергский кружок формируется подле кампании из трех людей, связанных узами родства и дружбы. Это Людвиг Ахим фон Арним, это его друг Клеменс Брентано и сестра Брентано, старшая его годами (она же жена Арнима) Беттина фон Арним, урожденная Брентано.

Каково было главное сочинение Брентано и Арнима? Это сборник народной поэзии "Волшебный рог мальчика". Это весьма важное сочинение для немецкой литературы. По преимуществу это не были песни собственно народные, на две трети — это сборник стилизации, это попытка освоиться с народным языком, попытка подражать немецкому фольклору. По сути дела, это был первый внимательный взгляд на фольклор, это была первая попытка освоиться с народным творчеством как с искусством, воспринять его как литературу. А ведь мы помним, каково было отношение к фольклору в XVII-XVIII веке? Фольклор иррационален, фольклор неразумен, поэтому, разумеется, собственно народная сказка не существовала в литературном обиходе, она была только в литературных переложениях, в фольклор, который мифологичен и алогичен, пытались внести разумный компонент, пытались создать сказку, которая вся являла бы собой исключительно иносказание и аллереорию. Помню, мы с вами обращались как к материалу для анализа к сказке "Красная шапочка" и выяснили, о чем она, по мнению собственно академика Шарля Перро. Перро был первым, кто обработал фольклорный сюжет о Красной Шапочке. "Красная Шапочка" первоначально была обращена не к детям, а к молоденьким девушкам, о чем говорит стихотворная мораль сказки. За образом волка скрывается тип лицемерного соблазнителя: девицам "В пути встречаая всяческих мужчин, Нельзя речей коварных слушать, - Иначе волк их может скушать". Достоянием детской литературы сделали сказку позднейшие интерпретаторы Перро, в первую очередь братья Гриммы. А так - в сказке Перро ярко выражен рациональный компонент, это иносказательная история с моралью для поучения.

Собственно, иррациональный мифологичный фольклор становится достоянием немецкой литературы благодаря Арниму и Брентано. Они обращают внимание на художественную ценность народной песни. Откуда вдруг такая любовь родному фольклору? Откуда вдруг такая любовь к немецкому языку? Ведь здесь же следует назвать другое величайшее сочинение, замысел которого вызывает в Гейдельбергском кружке, это Словарь Гриммов.

Братья Вильгельм и Якоб Гриммы создают первый подлинно научный толковый словарь живого немецкого языка, в котором была представлена "естественная история отдельных слов" от середины XV в. до современной авторам эпохи. Разумеется, эта работа была не по силам двум ученым, эта работа продолжается до сих пор, в Германии существует научно-исследовательский институт Гриммов, который продолжает вести работу над составлением этого великого словаря. И опять-таки с братьями Гримами связано еще одно филологическое исследование - это Собрание немецких семейных и волшебных сказок. Как же непохожи будут эти мрачные и кровавые сказки на гладкие, приятные, сюжетные французские сказки, сказки XVII и XVIII веков! Но это подлинный фольклор, эта книга написана в большей степени не для детей, а для филологов, для образованных людей, это первое научное сочинение, обобщившее опыт немецкого народа в создании сказки. Первым трудом Якоба была выпущенная в 1811 г. книга "О старонемецких мейстерзингерах". За ней вскоре последовал первый том собрания "Детских и домашних сказок", записанных

совместно с братом непосредственно с устной передачи (1812 - 1822; в последнем прижизненном издании Г. было собрано 210 текстов) и целый ряд исследований, написанных братьями совместно. Якоб создал также "Немецкую грамматику" и выпустил "Немецкую мифологию" (1835), книгу, совершенно преобразовавшую науку о верованиях древних германцев.

Откуда вдруг такая любовь к языку и фольклору? Не случайно кружок сформировался именно в 1806 году? А что произошло в 1805 году, какое величайшее политическое событие? (Молчание в зале.) Я видимо, совершенно правильно угадываю в ваших лицах, что это Аустерлицкое сражение. Что значило оно для Германии? По сути дела, после 1805 года вся Германия, за исключением Восточной Пруссии, оказывается под кодексом Наполеона, то есть, под юрисдикцией Франции. Что это значит? Для начала, что языком деловой переписки в Германии становится французский, весь чиновничий аппарат заменяется французами, немцы остаются без работы. Люди, рождающиеся на территории Германии, являются по национальности французами. Скажем, великий немецкий поэт Генрих Гейне был французом по национальности по той причине, что он родился в Германии, в Дюссельдорфе, когда тот был под кодексом Наполеона, и, стало быть, подчинялся праву *jus soli*. У французов нет гражданства, у них есть национальность, так что великий немецкий поэт, произведенный на свет двумя евреями, был французом по национальности. А какие последствия имел Аустерлиц для покоренной Германии? Продолжается экспансия Наполеона на восток. Стало быть, Наполеону нужно "пушечное мясо", где искать ресурсы для этой войны? Он будет брать их в Германии. То есть, немецкая молодежь не в интересах Германии пойдет под ружье. Возникает угроза национальной самостоятельности Германии, и как всегда это бывает, если возникает угроза национальной самобытности, угроза нации, вспышка шовинистических настроений. Арним и Брентано были яростными тевтономанами, они даже открывают закусочную, на которой написано: "Евреям и французам вход воспрещен" по той причине, что евреи и французы - это те две национальности, которые расшатывают (по разумению романтиков) немецкие национальные устои. Так что, обращение гейдельбержцев к народной культуре не случайно Гейдельбержцы, как и вся Германия, болезненно переживают утрату самостоятельности, и, утратив самостоятельность политическую, стремятся не утратить самостоятельность духовную.

Тема рока и мирового зла в творчестве Генриха фон Клейста.

Трагическое мироощущение присуще Гейдельбергскому кружку в целом. Но, пожалуй, самый трагичный из писателей этого кружка - Генрих фон Клейст. Генрих фон Клейст был форменным неудачником, он был неудачником во всем. Он был неудачлив в дружбе, неудачлив в любви, неудачлив в карьере, хотя и был прусским офицером. Он был неудачливым писателем, на него мало обращали внимание как читающая публика, так и его коллеги-литераторы, он был неставимым драматургом, постановка его комедии "Разбитый кувшин" в Ваймерском театре Шиллера и Гёте обернулась неудачей, она была поставлена лишь однажды. Была попытка поставить его трагедию "Кетхен из Гейльбронна", но она сорвалась из-за того, что в зале пьяная публика устроила дебош, и занавес дали до окончания спектакля, с трудом доиграв первый акт. Он покончил с собой в объятьях своей смертельно больной любовницы, как пишет Ахим фон Арним - "старой и некрасивой". Вот, собственно, и все напутственные слова, которым Ахим фон Арним сопровождал Генриха фон Клейста в гроб.

А Генрих фон Клейст станет гением немецкой литературы сто лет спустя после своей смерти. Он войдет в немецкую литературу в один год с Францем Кафкой. Поразительно, что между Францем Кафкой и Генрихом фон Клейстом существуют совершенно очевидное типологическое сходство. Кафка, видимо, боготворил Клейста. Когда семейство Клейст устроило юбилейные торжества в память безвременной кончины Клейста в 1911 году, Франц Кафка даже выступал с публичными чтениями фрагментов повести Клейста. Вы можете себе представить, Франц Кафка, который так боялся новых незнакомых людей, какова была ответственность его перед собой, если он осмелился выйти перед аудиторией и читать

своим заикающимся чахоточным голосом фрагменты из фон Клейста? Между ними было много общего. И тот, и другой вносят в немецкую литературу такую категорию как абсурд, и замечены будут оба в одно и то же время: Клейст спустя сто лет после своей смерти, а Кафка - раньше, чем будут опубликованы его произведения. Кафку заметили раньше и стали писать о нем как о великом немецкоязычном писателе Чехии прежде, чем он впервые был опубликован. Так что, Клейст и Кафка одновременно входят в литературу немецкоязычного пространства.

Мы обратим внимание, на сходство новеллистики Кафки и Генриха фон Клейста. Давайте возьмем первую строку новеллы Франца Кафки. Самая известная, это, конечно, "Превращение". С какой строки начинается новелла "Превращение"? (Реплика из зала). Совершенно верно! "Проснувшись поутру в собственной постели, Грегор Замза обнаружил, что он превратился в огромное насекомое". Всё! Новелла не имеет никакой экспозиции, она в первой строке задает абсолютно абсурдное исходное событие. Если мы его принимаем (а мы не можем его не принять, это короткая строчка, которую мы прочитали, и уже начали читать следующую), если мы принимаем, что в мире Франца Кафки человек может превратиться в насекомое, то всё остальное абсурдом нам не покажется, потому что больше ничего абсурдного в новелле не произойдет. Дальше всё будет совершенно логично, нам нужно только принять лишь одно - исходное событие - человек превратился в насекомое, а дальше всё будет совершенно естественно. Родители будут нервничать и тревожиться, Грегор будет стесняться общественности, семья будет сдавать комнаты, потому что лишилась источника дохода, домочадцы будут раздражаться от того, что в доме у них живет огромное насекомое и будут чувствовать облегчение, когда оно околеет. То есть, ничего неправдоподобного дальше не будет. Откуда берется такая структура новеллы?

Возьмем теперь с вами другую новеллу, новеллу Генриха фон Клейста "Маркиза фон О.". Первая строчка: "В N, одном из крупных городов Северной Италии женщина незапятнанной репутации и мать нескольких прекрасно воспитанных детей поместила объявление в газете о том, что она, сама, не зная каким образом, оказалась в положении и просит отца ожидаемого ребенка явиться для заключения фамильных соглашений". Вот первая строчка этой новеллы. И опять-таки, если мы принимаем исходную позицию, что женщина незапятнанной репутации может оказаться в подобной ситуации, то тогда всё остальное в этой новелле не покажется странным.

Так что, по сути дела, типологически новелла фон Клейста и новелла Франца Кафки очень похожи. И тот, и другой писатель вносят категорию абсурда, причем абсурдно только исходное событие.

Возьмем другую новеллу фон Клейста: "Землетрясение в Чили". Коротенький рассказик, также практически лишенный экспозиции. Начинается с абсурдного события. Иеронимо Ругера, осужденный на смерть, из-за того, что он соблазнил монахиню. На самом деле Иеронимо соблазнил не монахиню, он давно любил эту девушку, но её отдали не за него замуж, её определили в монастырь. Несмотря на то, их отношения продолжились, Хозефа понесла, и её, нарушившую монастырский устав, должны казнить, и такая же участь должна постигнуть Иеронимо. Он намеревается удавиться раньше, чем удар колокола возвестит ему, что свершилась казнь Хозефы. Вдруг подземный толчок сокрушает стену тюрьмы, и Иеронимо выходит на улицу. Следующий толчок земли разрушает тюрьму до основания. Иеронимо выбегает из Сантьяго, слыша стоны раненых и хрипы умирающих. В роще неподалеку от города он встречается с Хозефой, которая благополучно разрешилась от бремени. И люди, оказавшиеся в этой роще, чудом избегнувшие смерти под развалинами города, очень милы с ними. И Хозефа и Иеронимо строят жизненные планы: они уедут из Сантьяго в Испанию и там проживут новой жизнью среди людей, которые ничего о них не знают. Юная чета сдруживается с семейством молодых людей, у которых тоже маленький ребенок, и, обменявшись на прогулке детьми, молодые женщины и их мужья отправляются в

Сантьяго, заходят в полуразрушенный собор, где проповедник говорит о том, что кара обрушилась на Сантьяго за неисчислимые прегрешения города. А разглядев в толпе Иеронимо и Хозефу, указывает на них перстом и говорит, что, дескать, из-за них произошло землетрясение. Толпа бросается на Хозефу и Иеронимо, один молодец с дубиной размозжил голову сначала ребенку на руках у Хозефы, (мы помним, что это чужой ребенок, но кому же досуг разбираться) Самой Хозефе, а затем Иеронимо. Тут и конец рассказа.

Мы понимаем, о чем рассказ: о непредсказуемости вспышки мирового зла. Никто не знает, когда вдруг проявится мировое зло. Кто может сказать, почему произошло землетрясение в Чили? Никто не скажет. Почему-то вдруг мир, который воспринимался гармоничным, и в общем, скорее добрым, чем злым, без всяких причин становится причиной смерти - в течение нескольких мгновений разрушен огромный город. Никто не может этого объяснить. Но никто так же не может объяснить и предугадать, когда зло проявится в человеческой душе. Те люди, которые хотели смерти Хозефы, оберегают её в лесу, когда Хозефа избежала гибели вместе со всеми во время землетрясения. И те же люди, вняв опрометчивым словам духовника, зверским образом растерзывают Иеронимо, Хозефу и несчастного младенца на руках Хозефы. Устанавливается параллель между абсурдом в макрокосме - землетрясением, и абсурдом в микрокосме - злом, которое неожиданно пробуждается в человеческой душе.

Генрих фон Клейст станет одним из самых, пожалуй, известных и интересных для 20 века немецких драматургов. Интерес к драматургии Клейста стал проявляться сразу после его смерти. И собираться по перу, гейдельбержцы, говорили, что если бы его пьесы были поставлены немножечко раньше, при жизни Клейста, возможно, что они удержали бы его от самоубийства.

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 кругосветное 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».

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

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 Рылеева «Войнаровский». Вольный перевод поэмы Рылеева «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 нашей 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.

3. Концепция искусства и человека искусства в литературном наследии Э.Т.А.Гофмана. «Музыкант» и «просто хороший человек» – два типа героя произведений Гофмана.

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 враждебность 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 подходящих 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 (продолжая 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 Эльдарадо на землю, — артиста, который среди мечтаний замечает, что его Галатея — кусок камня, — артиста, у которого в минуту восторга жена просит денег детям на башмаки».

Подобная раздвоенность сознания присуща всем романтическим героям Гофмана.

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 двоемирие 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.

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. Могущественный 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.

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 неведь куда. В повести немало шаржированных портретов ученых, которые, не постигнув природы, тем не менее, поверхностно 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 Балтазара 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.

«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, заполненный 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.

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.

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 передовых кругах русского общества.

ТЕМА 6. ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

План:

1. Г.Гейне – «последний романтический принц своей неромантической эпохи». Публицистическая деятельность.
2. Натурализм и символизм в творчестве Г.Гауптмана. «Потонувший колокол» – символ и аллегория. Проблема среды и наследственности в драматургии Гауптмана.

1. Г.Гейне – «последний романтический принц своей неромантической эпохи».

Публицистическая деятельность.

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 господствовали 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 человеческих 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. 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 «опрощению» 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.

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, романса.

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, 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 разьединенных 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 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.

В отличие от романтиков Гейне трактует образ Лорелеи не как таинственную реальность, а как прелестный вымысел. 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.

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 «Путевых картинах» автор знакомится с жизненным укладом стран, находившихся в ту пору на разных стадиях общественного развития. 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 приниженности.

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. 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 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 изданиях он публикует работы, посвященные немецкой литературе и философии: «Романтическая школа» (1833) и «К истории религии и философии в Германии» (1834).

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 большой 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: встрепелулось
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 шутилая деталь снимает патетичность с новой песни, которая от этого не теряет своей подлинной серьезности, а становится камертоном всего последующего повествования.

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 немного 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 немца. Таковы: история возведения Кёльнского собора, сражение в Тев-тобургском лесу, завоевательные походы Фридриха Барбароссы, наконец, недавняя борьба с Францией за Рейн. Каждая из национальных святынь осмысливается 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 во 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. Прошное 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. 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. Веерт, 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 господу богу дерзко и непочтительно:

Прости, но твоя нелогичность, господь,

Приводит в изумленье.

Ты создал поэта-весельчака

И портишь ему настроенье!

(Пер. В. Левина)

Похоронен Генрих Гейне в Париже на Монмартском кладбище.

2. Натурализм и символизм в творчестве Г. Гауптмана. «Потонувший колокол» – символ и аллегория. Проблема среды и наследственности в драматургии 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. Также 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, увлекался ваянием. В следующем году он возвратился в Берлин, учил «в университете Гулебольдта, 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 ответственное 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, изобилуют 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 идейном 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 вззирающих 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 удается 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 «Одинокое» (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 молоденькой девушкой, что и послужило причиной конфликта с его детьми. Г. Гауптману удалось прежде всего изображение чувств - любовь Матиаса Клауде-на и Инкен Петере воспринимается как нечто естественное. Почтенный юбиляр - издатель, коллекционер, эрудит и философ - Любит и любим племянницей своего друга Инкен Петере. 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 расстаются 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».

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.

ТЕМА 7. АНТИФАШИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

План:

1. Умонастроения Европы в канун первой мировой войны. Экспрессионизм в литературе Германии и Австрии. Художественный мир Ф.Кафки.
2. Литература «потерянного поколения» как явление культуры XX века. Судьба и творчество Э.– М.Ремарка. Тема войны и человека на войне в романе Ремарка «На западном фронте без перемен».
3. Концепция мира и человека Г. Гессе.
4. Творчество Т.Манна.
5. Эпический театр Б.Брехта.

1. Умонастроения Европы в канун первой мировой войны. Экспрессионизм в литературе Германии и Австрии. Художественный мир Ф.Кафки.

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 Эдсмиц 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 поставили 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 представал 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. Эдсмица: «Все становится связанным с вечностью». Аналогичным способом Г. Гейм переименовал 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-Рот-луфа, Э.Л. Кирхнера, изображавших городские клоаки. Урбанисты эпатируют 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. Стенина)

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.

Готфрид Бенн (Gottfried Beim, 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. Возникло 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»).

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 Т. Бенна звучат сатирические интонации и размышления о сути творчества:

Ища не славы, а занятия,
Чужие боли переплавь
И в равнодушные объятья
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 чудовище. 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 антимилитаристской 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.

2. Литература «потерянного поколения» как явление культуры XX века. Судьба и творчество Э. – М.Ремарка(Erich Maria Remarque, 1898-1970). Тема войны и человека на войне в романах Ремарка.

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, органиста 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, предваряя 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 шутюр. 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, нападал 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 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 эпиграфом 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 потерянного 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 протекает 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 преступлению, как убеждает история, влечет за собой новые злодеяния.

Главный герой романа «Время жить и время умирать» (1954) отпускник 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 выразительным 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 передрягам 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 Ремарка 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 обще-

ство 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 типажи, снова оказавшиеся в безвыходном положении. По-видимому, его мучительно преследовали воспоминания о тяготах и унижениях эмиграции, когда он, всемирно известный писатель, вынужден был обивать пороги посольств, чтобы получить возможность жить не за колючей 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 всецельная, 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, проницательностью. 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.

3. Концепция мира и человека Г. 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 сделает 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 бюргера», 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 кущи, 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 Клингсо-ра» (1920) герои стоят перед проблемой преодоления экзистенциального одиночества. В первой повести герой воображает себя (ницшеанским 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 Галлер, 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 немолодом 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, увлекает 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 лицедем. 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 интеллектuaл 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 покидает 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.

4. Творчество Т.Манна. (Thomas Mann, 1875-1955)

Знаменитый писатель в 1904 г. женился на дочери мюнхенского профессора математики Прингсхейма, отец которого был из «грюнде-ров» - «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 Байрейте. 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 побегі 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 - Антонии 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 назвали 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 Крегер» (1903), «У пророка» (1904), «Смерть в Венеции» (1913) волновало внутреннее противоборство мятущегося художника и добропорядочного бюргера. Общественным и семейным добродетелям законопослушного бюргера он противопоставлял божественного гения, который чужд прагматизма, служа искусству. Но приносят ли людям радость книги Тонио Крегера 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 Великий 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 любят 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 вымороженный 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 реального 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 шполняет 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 Шенбургом двенадцатизвуковую серийную технику. Родился в 1885 г. в состоятельной крестьянской семье в округе Мерзебург. В десятилетнем возрасте поступил в гимназию в Кайзерсасерне. 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 Пфайферинг, 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 машинизированной 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, вызывающего 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.

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 самолюбленности.

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 посчитать 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 обличье 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 и при и наблюдения, похожие типажи создают ощущение того, что герой неотвратно возвращается на круги⁴ 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 больного 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 позволяет войти в сумрачный мир германского гения, постигнуть его трагедию и сострадать всему пережитому героем и его создателем.

5. Эпический театр Б.Брехта. (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 ТÖфеТре» (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 волочить 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 эгоизмом. Только проститутка Шен Де к ним добра и гостеприимна. В

награду боги дали ей тысячу серебряных долларов. Шен Де бросает свою постыльную 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 Сартти. 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.

ТЕМА 8. ЛИТЕРАТУРА СТРАН НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО ПРОСТРАНСТВА ПОСЛЕ 1945 ГОДА

План:

1. Исходная ситуация (1945– 1949). Отношение пишущей Германии к войне и фашизму. Проза и драматургия первых послевоенных лет. Поэзия между вневременностью и современностью. Социально– критический роман. Г.Бёлль. Сатира на «общество всеобщего благоденствия». Г. Грасс. З. Ленц.
2. Основные тенденции развития литературного процесса современности: П. Зюскинд.

1. Исходная ситуация (1945– 1949). Отношение пишущей Германии к войне и фашизму. Проза и драматургия первых послевоенных лет. Поэзия между вневременностью и современностью. Социально– критический роман. Г.Бёлль. Сатира на «общество всеобщего благоденствия». Г. Грасс. З. Ленц.

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 сор» Клауса Хаммеля (Claus Hammel, род. 1932).

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.

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, Германа Канта и Иоганнеса Бобровского, Генриха Бёлля, Гюнтера Грас-са 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 казни. 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 совиновникам 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 премии (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 изощренных 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 Двухдцатилетнем 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 оттуда. 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 вкушать 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 сдаться 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. Бёлль был приглашен на заседание «Группы-47», объединявшей крупнейших западногерманских писателей, где ему была вручена премия. В дальнейшем Бёлль 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 рожи-щу 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, из 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 прихотях 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 предрежащих, 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 истеблишменту, 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 пассии. 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, изобилующим ненормированной лексикой речам многочисленные читатели и зрители.

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 пространный 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, чудака (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 шутов, 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, церковь, 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 невинность.

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 беллетристикой. 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 Бёлль как бы стремится отождествить сюжеты с жизнью, настаивает на том, что проза - документально достоверна. Однако Бёлль тут же затевает откровенную игру с читателем, щеголяя 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, Бёлль 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 сохранила 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 голой, 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!

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 %зори.

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 Шлендорфом. 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 повторяясь в слове, пусть оно никогда не воскреснет в реальности.

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 высовываться. 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 акции 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 собрание 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 небылицы!» С ним соглашались самые проникательные 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, злокознен 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 знаменитым 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 вдвоем частенько резались в карты. Мать была просто не в состоянии отдать предпочтение одному из них. Соленые шуточки выдержаны в народном вкусе, когда смех заставляет забыть страх, когда хохочут во всю глотку, чтоб жизнь не казалась чересчур тошной.

Вот начало всей истории. Бабка еще не родившегося Оскара, надевшая четыре широких юбки, самым подробным образом описанные, убирает «щна 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 притаиться, 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 здравого 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 инфляцией, безработицей, порабошен 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 моральную 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 наготы.

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 Иохим Мальке задумал, во что бы то ни стало, заслужить такую же награду. Крест будет защитой, поможет ему преодолеть неуверенность в себе, насмешки одноклассников. Охота за крестом, в конечном счете, приводит его к гибели.

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 респектабельной 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 участью 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.

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 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 Гус-тлофа, 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» ошутима 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!4амати на всю жизнь. Зигфрид Л енц 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 Йенца «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 проштрафившийся 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 обаятельную 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 соображать. 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 Естретились 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) 3. 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 нерасторжимо 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 3. Ленд 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, 3. 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 3. Ленц вскрывает психологический механизм пособничества антигуманному режиму, настаивает на ответственности за злодеяния фашизма.

2. Основные тенденции развития литературного процесса современности: П. Зюскинд.

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 Parfüm» — 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 поработывает 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 красоты. Маньяк становится преступником, но даже изобличенный, он спасен тем, что его ^ювый 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.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО КУРСУ

СЕМИНАР 1: Средневековая литература

План лекции:

1. О жизни древних германцев. Раннее Средневековье (ок. 750-1100). Хвалебные и героические песни. «Песнь о Хильдебранде». Пространственно-временной континуум в «Песни о Нибелунгах».

2. Зрелое средневековье (1100-1250): истоки и расцвет куртуазной литературы (XI – конец XIII века): миннезанг, рыцарский роман.

3. Позднее Средневековье (1250-1500): бюргерская литература, Вернер Садовник.

Вопросы и задания:

1. Опишите быт и культуру древних германцев (Тацит)
2. Какие факторы средневековой культуры отразились в первых памятниках письменности древних германцев.
3. Передайте кратко сюжет «Песни о Нибелунгах». Укажите истоки создания произведения.
4. Очертите круг литературоведческих проблем «Песни о Нибелунгах».
5. Дайте характеристику времени «Песни...»
6. Кто такие Нибелунги? Почему Зигфрид становится вассалом Гюнтера?
7. Каковы причины гибели Зигфрида?
8. С какой целью совершает свои злодеяния Хаген?
9. Претерпевает ли эволюцию образ Кримхильды?
10. Охарактеризуйте систему образов «Песни...» в следующих сопоставлениях: Кримхильда – Брюнхильда, Кримхильда – Хаген, Брюнхильда – Зигфрид, Зигфрид – Гунтер, Хаген – Дитрих.
11. Назовите черты, которые сближают поэму, с одной стороны, с более древними героическими песнями, с другой – с рыцарским романом.
12. В чем истоки жанра рыцарского романа? Чем он отличается от героического эпоса?
13. Какую тему разработал Гартман фон Ауэ в романе «Бедный Генрих»? Как автор аргументирует свой выбор в начале повести?
14. Каковы цели странствий рыцарей в романе В. фон Эшенбаха «Парцифаль»? Поэтику «Парцифаля» Эшенбаха часто сравнивают с архитектурой готического собора (с его нефами, переходами, шпилями, обилием скульптурных украшений и т.п.). Что, на Ваш взгляд, лежит в основе этого сопоставления «языка» литературы и архитектуры?
15. Что такое чаша святого Грааля?
16. Что представлял собой средневековый город? Как взаимодействует в культурном пространстве города церковная, рыцарская и бюргерская литература?
17. Чем отличаются миннезингеры от мейстерзингеров?

СЕМИНАР 2: Литература эпохи Возрождения (конец XIII – XVI века)

План лекции:

1. Истоки европейского Ренессанса, общественно-исторические условия. Крупнейшие деятели эпохи.

2. Развитие литературы до 1525 года: Мартин Лютер. Ульрих фон Гуттен. Иоганн Рейхлин и «Письма темных людей».

3. Литература о дураках. Сатира. Эразм Роттердамский. «Корабль дураков» Себастиана Бранта. Томас Мурнер. Ганс Сакс.

4. Народная литература XVI столетия.

Вопросы и задания:

1. В чем заключается проблема границ эпохи Возрождения и ее отношений с Античностью и со Средневековьем? Очертите круг явлений, который охватывается понятиями «Ренессанс» и «гуманизм».

2. Определите роль немецких реформаторов Лютера, Гуттена, Рейхлина в распространении гуманистических идей и их борьбе с церковью.

3. Дайте характеристику борьбы, которую вели кельнские обскуранты со сторонниками гуманизма. Как возникли сатирические «Письма темных людей»?

4. Почему в Германии в XV-XVI вв. преобладали сатирические жанры?

5. Что такое «дурацкая литература» и в чем ее пафос?

6. Почему тема глупости была столь популярна в литературе эпохи Возрождения?

7. Какие метафоры составляют основу сатиры С. Бранта? В чем видит автор высокий смысл своего выступления против дураков?

8. Какое культурное значение имели народные книги для своего времени? Перечислите героев «немецких народных книг».

9. Фауст - герой или грешник?

10. Подготовьте творческое сообщение на тему «Облик и характер Германии и немцев в живописи Возрождения».

СЕМИНАР 3: Литература XVII века: классицизм и барокко

План лекции

1. Между Возрождением и Просвещением: основные мировоззренческие и философские направления. Два этапа развития немецкой литературы: барокко и классицизм.

2. Развитие жанров в первой половине XVII века. Мартин Опиц и языковые общества. Театр и драматургия. Пауль Флеминг. Андреас Грифиус, поэт и драматург. Литература религиозного содержания. Религиозно- оппозиционная литература мистиков. Выдвижение сатирической литературы на передний план. Фридрих фон Логау.

3. Становление романа. Ганс Гриммельсгаузен «Симплициссимус» – гротеск и пародия.

Вопросы и задания:

1. Какое отражение нашла Тридцатилетняя война в поэзии барокко?

2. Определите характерные черты эпохи барокко, основываясь на приведенном схематическом конспекте отрывка из статьи А. Михайлова.

3. Выделите основные теоретические положения, выдвинутые Мартином Опицем.

4. Каков результат поездки П. Флеминга в Россию?

5. Чье влияние испытал Грифиус-драматург?

6. В чем смысл названия романа Гриммельсгаузена «Симплициссимус»?

7. Остается ли герой простаком к концу повествования?

8. Охарактеризуйте повествовательную манеру Гриммельсгаузена.

9. Есть ли сходство Шельмуфского с Симплицием?

СЕМИНАР 4: Литература эпохи Просвещения

План лекции:

1. Основные черты европейского Просвещения. Философская литература немецкого Просвещения.

2. Литературная жизнь в начале XVIII века. Гамбург и Лейпциг. Период Готшета (1725–1745). Эстетическая программа Готшета и реформа театра. Сатира и комедия. Поэзия и басня. Литературная «культура среднего класса» (1745–1760).

3. Лессинг и бюргерская трагедия. Борьба за национальную поэзию в 60–е и 70–е годы. Обращение к античности: Винкельман и Лессинг. Проект создания национального театра. Великие драмы Лессинга.

4. Литература «Бури и натиска». Роман во второй половине XVIII века – любимый жанр читающей публики. Истоки «Бури и натиска». Ранние сочинения Гердера. «Бурные гении» и их окружение. Ленц, Клинггер, Вагнер – драматурги «Бури и натиска». Литературный центр Гёттинген. «Гёттингенская роща». Иоганн Генрих Фосс. Готфрид Август Бюргер.

5. Жизненный путь и творчество Иоганна Вольфганга Гете. Молодой Гёте. «Гёц фон Берлихинген». Поэзия франкфуртского периода. «Вертер». Гете в Веймаре и Италии. Поэзия Гете. Заботы о создании веймарского театра: «Ифигения», «Эгмонт», «Тассо». Гете в XIX веке. «Фауст – 1», «Фауст – 2». Поздняя поэзия и проза Гете. Специфика мифологического космоса в «Западно– восточном диване».

6. Жизненный путь и творчество Фридриха Шиллера. Жизненный путь Шиллера до 1789 года. Воспитанник Карловой школы и автор «Разбойников». Драматург в Мангейме. Публицист. Историк и поэт: от «Дон Карлоса» к программе «прекрасной» поэзии.

Вопросы и задания:

Литература эпохи Просвещения

1. Выделите основные этапы просветительского движения.
2. Какие литературные тенденции раннего Просвещения связывают его с предшествующей эпохой?
3. Перечислите представителей этого литературного направления.
4. К каким литературным жанрам обращались просветители?
5. Охарактеризуйте период «Готшета» в контексте идеологии и эстетики Просвещения.
6. Проанализируйте женские образы в драмах Лессинга.
7. С каким литературным текстом сравнивал Лессинг скульптурную группу «Лаокоон»? В чем он видел различие словесного и изобразительного творчества?

«Буря и натиск»

1. Раскройте содержание понятия «Sturm und Drang».
2. Истоки и программа движения «Буря и натиск»: Клинггер, Ленц.
3. Иоганн Георг Гаман, Иоганн Готфрид Гердер – идеологи движения «Буря и натиск».
4. Бюргер Готфрид Август (Bürger Gottfried August, 1747-1794) - немецкий поэт периода «Бури и натиска».
 - «Ленора» - баллада;
 - «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».
5. И.В.Гете – литературный вождь «бурных гениев»
 - лирические песни «Свидание и разлука», «Майская песня»

- «Прометей»

6. В чем проявляется лирический характер ранней поэзии Гете.

7. Какое определение, на ваш взгляд, наиболее точно соответствует характеру основного конфликта романа «Страдания юного Вертера» Гете: «штюрмерский», «романтический», «социальный», «душевно-психологический» Аргументируйте свой выбор.

8. Прокомментируйте высказывания о Вертере известных людей:

- «Мученик мятежный» (А. С. Пушкин);

- «Распятый Прометей» (Я.М. Ленц);

- «Жаль его, — а ведь пустой малый был Вертер...» (А. Н. Герцен);

- «Вертер — это Гёте без его писательского призвания» (Т. Манн);

- «Не следовало делать мотивом самоубийства честолюбие» (Наполеон).

9. Как характеризует Вертера круг его чтения? Какие эпизоды романа подчеркивают особую чувствительность и душевную тонкость героев романа? Какими художественными средствами Гёте передает «моментальное», непосредственно переживаемое чувство?

10. Когда впервые возникает и как развивается в романе мотив самоубийства?

И.В. Гете, особенности биографии и творчества

1. Иоганн Вольфганг Гете – особенности биографии.

2. Гете в Веймарском театре.

3. Какими идейными и художественными задачами обусловлено «Театральное вступление» к «Фаусту»? Что в нем обращено непосредственно к зрителю?

4. Как характеризуют Фауста его научные занятия и духовные устремления?

5. В чем разочаровался Фауст?

6. Фауст виновен в грехопадении Гретхен?

7. Фауст виновен в гибели Филемона и Биквиды?

8. Кто выиграл пари о Фаусте?

9. Каким идеям служат антиязы «Фауст — Вагнер», «Фауст — Маргарита», «Фауст — Елена»?

10. Как перекликаются между собой договор Фауста с Мефистофелем и предсмертный монолог Фауста, «Пролог на небе» и Эпилог? Почему трагедию обрамляют религиозно-символические картины?

11. Приведите и прокомментируйте понравившийся отрывок из произведения. Аргументируйте свой выбор.

Ф. Шиллер, особенности биографии и творчества

1. Фридрих Шиллер – особенности биографии.

2. Проблема свободы личности или драмы Шиллера? («Разбойники», «Коварство и любовь»)

3. Каков по своему характеру шиллеровский «бурный гений»?

4. Баллады веймарских классиков. Какие источники лежат в основе баллад и в чем своеобразие их интерпретаций?

5. Эстетическая программа Ф. Шиллера.

СЕМИНАР 5: Романтизм как литературное направление

План лекции:

1. Зарождение романтизма в немецкой литературе. Понятие «немецкой романтической школы». Деятельность йенского кружка немецких романтиков. Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» – программное произведение йенского романтизма. Творческий путь Л.Тика

2. Деятельность гейдельбергского кружка немецких романтиков. Филологическая деятельность братьев Гримм, Ахима фон Арнима и К.Брентано. «Волшебный рог мальчика». «Семейные и волшебные сказки» Гриммов. «Трагический гуманизм Г. фон Клейста, непредсказуемость вспышки вселенского зла. «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо. Переосмысление романтического и новое понимание романтики в новелле Й. фон Эйхендорфа «Из жизни бездельника».

3. Концепция искусства и человека искусства в литературном наследии Э.Т.А.Гофмана. «Музыкант» и «просто хороший человек» – два типа героя произведений Гофмана.

Вопросы и задания:

1. Предпосылки создания европейского романтизма
2. Периодизация и основные течения в литературе немецкого романтизма.
 - 1795—1805 – Йенский кружок немецких романтиков:
 - Август и Фридрих Шлегели
 - Новалис (Фридрих фон Гарденберг)
 - 1806 – 1815 Гейдельбергский романтизм
 - Сопоставительная характеристика романтического героя йенского и гейдельбергского романтизма.
 - Роль Арнима и Брентано в развитии немецкого романтизма,
 - Филологическая деятельность Арнима, Брентано, братьев Гриммов.
 - Тема детства в книге Беттины фон Арним "Переписка Гете с ребенком".
 - Тема рока и мирового зла в творчестве Генриха фон Клейста.
 - 1815 – 1848 Поздний романтизм
 - Своеобразие мировосприятия и поэтики Гофмана.
 - Реальность и фантастика в новеллах «Золотой горшок» и «Крошка Цахес».
 - Почему литературные сказки Гофмана вошли в круг детского чтения?

СЕМИНАР 6: Тенденциозная литература второй половины XIX в.

План лекции:

1. Г.Гейне – «последний романтический принц своей неромантической эпохи». Публицистическая деятельность.
2. Натурализм и символизм в творчестве Г.Гауптмана. «Потонувший колокол» – символ и аллегория. Проблема среды и наследственности в драматургии Гауптмана.

Вопросы и задания:

1. «Книга песен» Гейне. Своеобразие лирики Гейне и ее русские переводчики.
2. Почему Гейне назвал себя последним поэтом немецкого романтизма и его первым критиком?
3. Поэзия и проза Гейне в контексте общественно-литературного развития 30-40-х гг.
4. Поэма «Германия. Зимняя сказка». Образ Германии. Сатира Гейне.
5. Восприятие поэзии Гейне в России.

СЕМИНАР 7: Антифашистская литература первой половины XX в.

План лекции:

1. Умонастроения Европы в канун первой мировой войны. Экспрессионизм в литературе Германии и Австрии. Художественный мир Ф.Кафки.

2. Литература «потерянного поколения» как явление культуры XX века. Судьба и творчество Э.– М.Ремарка. Тема войны и человека на войне в романе Ремарка «На западном фронте без перемен».

3. Концепция мира и человека Г. Гессе.

4. Творчество Т.Манна.

5. Эпический театр Б.Брехта.

Вопросы и задания:

1. Эрих Мария Ремарк и потерянное поколение.

2. Оппозициям человеческого мышления: война и мир, жизнь и смерть, любовь и смерть в романе Ремарка «На западном фронте без перемен», «Возвращение», «Три товарища».

3. "Я не создан, чтобы воевать. Я создан, чтобы есть, пить и спать с Кэтрин", или Любовь как квинтэссенция самой жизни для «потерянных» героев. «Возвращение», «Три товарища»

4. «На Западном фронте без перемен» - символичность названия романа. Раскрытие дружбы и товарищества на примере романа.

5. О судьбах «потерянного поколения» по окончании войны. Роль фронтовой дружбы в жизни героев («Возвращение», «Три товарища».)

6. Жизнь в эмиграции героев романов о «потерянном поколении» («Триумфальная арка»)

7. Концепция мира и человека Г. Гессе.

8. Творчество Т.Манна.

9. Эпический театр Б.Брехта.

СЕМИНАР 8: Литература стран немецкоязычного пространства после 1945– го года

План лекции:

1. Исходная ситуация (1945– 1949). Отношение пишущей Германии к войне и фашизму. Проза и драматургия первых послевоенных лет. Поэзия между вневременностью и современностью. Социально– критический роман. Г.Бёлль. Сатира на «общество всеобщего благоденствия». Г. Грасс. 3. Ленц.

2. Основные тенденции развития литературного процесса современности: П. Зюскинд.

Вопросы и задания:

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. Бёлль на вопрос: «Где ты был, Адам?»?

5. Почему Г. Бёлль 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 Груйтен?

9. Кто из русских писателей повлиял на творчество Бёлля?

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?

Список обязательной художественной литературы

1. «Песнь о Нибелунгах»
2. Гартман фон дер Ауэ «Бедный Генрих»
3. Вольфрам фон Эшенбах «Парцифаль»
4. Готфрид Страсбургский «Тристан»
5. Вальтер фон дер Фогельвайде поэзия
6. Себастиан Брандт «Корабль дураков»
7. Ганс Сакс поэзия
8. И. Гриммельсгаузен «Похождения Симплиция Симплициссимуса»
9. Готхольд Эфраим Лессинг «Натан мудрый», «Эмилия Галотти», «Мина фон Барнхельм», басни
10. И. Гете «Страдания юного Вертера», «Эгмонт», стихотворения («Майская песнь», «На озере», «Свидание и разлука», «Элегия»), баллады, «Фауст»
11. Ф. Шиллер «Коварство и любовь», «Вильгельм Телль», баллады
12. Э.Т.А. Гофман «Крошка Цахес», «Жизненные воззрения кота Мурра»
13. Г. Гейне «Книга песен», «Германия. Зимняя сказка»
14. Р.М. Рильке. Стихотворения
15. Г. Манн «Верноподданный», «Молодые годы короля Генриха IV», «Зрелые годы короля Генриха IV»
16. Т. Манн «Тонио Крегер», «Тристан», «Смерть в Венеции», «Доктор Фаустус»
17. Г. Гессе «Степной волк», «Игра в бисер»
18. Ф. Кафка «Процесс», «Превращение»
19. С. Цвейг. Новеллы
20. Э.М. Ремарк «На западном фронте без перемен»
21. Г. Фаллада «Каждый умирает в одиночку»
22. А. Зегерс «Седьмой крест»
23. Б. Брехт «Жизнь Галлилея», «Матушка Кураж и ее дети», «Трехгрошовый роман»
24. Э. Штритматтер «Чудодей», «Оле Бинкопп»
25. К. Вольф «Образ детства»
26. Г. Кант «Остановка в пути»
27. В. Борхерт «Там на улице, за дверью», новеллы
28. Г. Белль «Бильярд в половине десятого», «Глазами клоуна», «Групповой портрет с дамой», «Потерянная честь Катарины Блум», рассказы
29. З. Ленц «Урок немецкого»
30. Г. Грасс «Жестяной барабан»
31. В. Кеппен «Смерть в Риме»
32. М. Фриш «Homo Faber»
33. П. Вайс «Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное группой умалишенных в арантоне под руководством г-на де Сада»
34. П. Хандке «Несчастье без желаний»

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Анциферова О.Ю., Балашова Т.В. и др. История зарубежной литературы XX века. – М.– 2005
2. Гуляев Н.А., Шибанов И.П. и др. История немецкой литературы. Учеб. пособие для студентов фак. и ин-тов иностр. яз. - М.: «Высшая школа», 1975. – С. 7-23.
3. Зарубежная литература средних веков, составитель Б.И. Пуришев. – М., 1975
4. Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь в 2 ч. /под. ред. Н.П. Михальской. - М., Просвещение, 2005.
5. История немецкой литературы: в 3-х т. – М., 2005.
6. Мартынова О.С. История немецкой литературы: Средние века – эпоха Просвещения: Конспект-хрестоматия: Учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 11 – 59.
7. Пронин В.А. История немецкой литературы: Учеб. пособие. – М.: Университетская книга: Логос; 2007 г. – С. 9-43.
8. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2-х т. под ред. С.С.Мокульского. — М., 1955.

Учебное текстовое электронное издание

Морозов Евгений Александрович

**ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ**

Учебно-методическое пособие

1,30 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2016 год

ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»

Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»

Кафедра романо-германской филологии и перевода

Центр электронных образовательных ресурсов и

дистанционных образовательных технологий

e-mail: ceor_dot@mail.ru