

История немецкой литературы





Kurze Geschichte der deutschen Literatur





История
немецкой
литературы





Kurze Geschichte der deutschen Literatur

Von
einem Autorenkollektiv

Leitung und Gesamtbearbeitung
Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts

Mitarbeit
Rudolf Heukenkamp



VOLK UND WISSEN
VOLKSEIGENER VERLAG BERLIN
1983

История
немецкой
литературы
в трех томах

✦ II ✦

1789-1895



МОСКВА
«РАДУГА»
1986

Общая редакция А. Дмитриева
ББК 83.34Г Перевод с немецкого В. Вебера, С. Гиждеу, А. Гугнина, Е. Маркович,
И90 М. Раевского, И. Солодуниной и Т. Холодовой
Рецензенты В. Девекин и И. Фрадкин
Редактор И. Голик
Художник А. Серебряков

История немецкой литературы. В 3 т. Т. 2: Пер. с нем. /
И90 Общ. ред. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1986. — 344 с.

«История немецкой литературы» (т. 2) охватывает период с 1789 по 1895 год. Литература на рубеже эпох представлена такими именами, как Георг Форстер, Жан Поль, Фридрих Гельдерлин. Одно из центральных мест в книге занимает анализ поэзии, прозы и драматургии Гёте и Шиллера, творчества славной плеяды революционных писателей и поэтов, высоко оцененных К. Марксом и Ф. Энгельсом, — Г. Гейне, Г. Бюхнера, Г. Веерта, Г. Гервега, Ф. Фрейлиграта. Значительное внимание уделено раннему этапу немецкого критического реализма и его развитию во второй половине XIX века — творчеству Ф. Рейтера, Т. Шгорма, Т. Фонтане.

ББК 83.34Г
И(ГДР)

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

Редакция литературоведения и искусствознания

И $\frac{4603000000-302}{030(05)-86}$ 71—85

© Volk und Wissen, Berlin, 1983

© Перевод на русский язык издательство «Радуга», 1986

КЛАССИКА
И
РОМАНТИЗМ
(1789—1830)

Литература на рубеже веков

На переходе от XVIII к XIX веку в немецкой литературе произошли глубокие изменения. Закономерность общественного развития привела к необходимости преодоления феодальных отношений, постепенно формировалось буржуазное общество. Уже в XVI веке в Нидерландах и в XVII веке в Англии одержала верх буржуазия. После победы буржуазных демократических сил в Войне за независимость в Северной Америке и особенно после революции во Франции борьба за создание буржуазной нации стала на повестку дня и в Германии, где распад феодальной системы и развитие капитализма также определяли историческую ситуацию. Все большее недовольство вызывали у буржуазии ставшие уже историческим анахронизмом аграрные отношения, окостеневшая цеховая система в городах, государственная и финансовая политика князей. Росло мануфактурное производство, и наряду с ним создавались первые технические предпосылки промышленного товарного производства. Буржуазия становилась самостоятельной силой, стремившейся сбросить с себя оковы феодальной раздробленности. Хотя растущее недовольство народных масс в Германии не привело к революционным преобразованиям, в немецком народе на протяжении десятилетий давало себя знать стремление к ликвидации феодального абсолютизма и к созданию единого немецкого государства буржуазного типа. Несмотря на все препятствия, несмотря на периоды реакции и реставрации, росла экономическая мощь буржуазии, укреплялся ее нравственный авторитет и самосознание.

Мануфактуры и фабрики

Около 1800 года было приблизительно 1000 мануфактур и 100 000 наемных рабочих; фабрик — единицы; так, например, в 1794 году появилась первая бумагопрядильная фабрика. В Берлине в 1795 году была установлена первая паровая машина. Средняя годовая заработная плата на ситценабивной фабрике (Хемниц) составляла в 1784 году 97,6 рейхсталеров.

Количество мануфактур:	
Немецкие наследственные земли Габсбургов	280
Бранденбург-Пруссия	220
Силезия	30
Ансбах-Байрейт	40
Рейнланд-Вестфалия	30
Саксония	170
Курпфальц-Бавария	150
Ганновер	20

Эти исторические перемены привели к изменениям в литературных отношениях, к изменению функции литературы в обществе. Известную роль в этом сыграл рост числа читателей. Увеличилось количество издательств, писатели все

чаще находили источник доходов в своей деятельности, независимо от покровительства дворов. Сословный характер литературы первой половины XVIII века постепенно преодолевался. Преодолевался и дидактизм в поэзии, на первый план все больше выступали моменты собственно художественные. Совершенно по-новому проявилась личность художника. Разносторонность жизненных отношений, внутреннее богатство человека и более высокие представления о воспитании вкуса вызвали к жизни литературные программы, в которых давало себя знать стремление к расширению эстетического самосознания. Там же, где одновременно функцией литературы признавалось и нравственное воспитание публики, там достижения Просвещения сохраняли свою жизненность. Они способствовали прогрессу искусств, нравственному и эстетическому самосознанию буржуа. На этой основе могло возникнуть историческое требование разработки характеров в искусстве и возможность его осуществления.

Все больше давал себя знать углубленный аналитический подход к психологии личности, опиравшийся на великую традицию немецкой и мировой литературы и сочетавшийся с более пристальным вниманием к исторической ситуации. В то же время процесс исторического развития заставлял читателей задумываться над утопическими и реалистическими представлениями о свободе, о новом классе, о действительных проявлениях капиталистических отношений. Наряду с феодализмом предметом литературного отражения и критики уже на раннем этапе стали противоречия нарождающегося буржуазного общества. С одной стороны, эти противоречия стимулировали творческий процесс, но в то же время были и препятствием в осуществлении больших культурных начинаний.

Многочисленные конфликты, возникавшие на этой почве, вели к образованию различных литературных группировок. С различных позиций предпринимались усилия определить исходные рубежи для общественной активности и создания такой литературы, которая оказывала бы воздействие на социальные и культурные битвы эпохи. Однако проблема реальной исторической перспективы развития Германии оставалась нерешенной, несмотря на распространение социальной критики. Об эту проблему разбились все попытки создания большой политической литературы, хотя она и переживала период известного подъема. Расцвету политической литературы в это время мешали в первую очередь как раздробленность Германии, так и политическая робость немецкой буржуазии. Смелые замыслы — раскрыть важнейшие проблемы эпохи в обобща-

Самые дешевые книги

	1796 (рейхсталеры)	1900 (марки)
Геллерт. Басни	2,00	0,20
Гёте. Эгмонт	2,00	0,20
Гёльти. Стихотворения	3,00	0,20
Шиллер. Фиеско	3,70	0,20
Коварство и любовь	3,70	0,20
Дон Карлос	5,00	0,20
Виланд. Оберон	3,70	0,40
Бюргер. Стихотворения	4,50	0,60
Клопшток. Мессиада	10,00	0,80

Цены 1796 года — это цены переизданий по подписке.
Цены книг 1900 года — в издательстве «Реклам».

ющих образах — не смогли быть реализованы в этой исторической обстановке.

Все большая дифференциация в литературе вела к разнообразию методов и художественных структур. Богатство политической публицистики выражалось в различных сочинениях, трактатах и риторических стихотворениях; расцвет переживал роман в многообразии своих форм, переосмыслились его функции и место в литературной жизни. В области лирики и драматургии также раскрывались новые возможности. Изменения функций и форм вели к большей современности этой литературы и тем самым к повышенной восприимчивости читателей. Этот общий художественный прогресс не был лишен характерных для буржуазной идеологии противоречий, выражавшихся как в критике, так и в апологии капиталистического развития и в разрыве между идеалом и действительностью, что имело место во многих областях тогдашней литературы.

Политика и поэзия. Французская революция и литература

Немецкая литература в период с 1789 по 1806 год находилась под сильным влиянием Французской революции¹. Французская буржуазия, освободившаяся от феодально-абсолютистских порядков, неудержимо втягивала немецких соседей в процесс буржуазной эмансипации. Хотя Германия на исходе наполеоновской эры все еще не смогла преодолеть основное противоречие своего национального статуса, она тем не менее преодолела неподвижную косность своего существования и решительно стремилась к установлению буржуазных порядков. Но в 1789 году в Германии отсутствовали все объективные предпосылки буржуазной революции.

Первые революционные импульсы, пришедшие из Франции, не могли получить в Германии заметного резонанса. В различных областях страны вспыхнули восстания крестьян, произошли демонстрации беднейших слоев населения, которые, однако, были подавлены. Майнц — «первая демократическая республика на немецкой земле»² (1792—1793) — даже с помощью революционной Франции не смог противостоять военному натиску феодальной реакции.

Тем не менее национальный кризис ощущался многими. Буржуазные интеллектуалы — ученые, художники, учителя и журналисты — с живейшим участием следили за событиями во Франции, питая надежду, что эти события предвосхищают будущее немецкого общества. Вначале они были охвачены воодушевлением, которое по мере того, как революция в Париже принимала все более радикальные формы, вело к разочарованию, чтобы в конце концов уступить место чувству страха. Они понимали, как это выразил Гёте в сентябре 1792 года во время битвы при Вальми, что наступает новая эпоха мировой истории, но суть этой новой эры оставалась для них неясной. Они видели бессилие попыток немецких князей расправиться с революцией во Франции (войны против революционной Франции), они пережили после 1800 года крах Священной Римской империи под ударами армий Наполеона. Наряду с неразрешенным главным противоречием, которое существовало между народными массами, возглавляемыми постепенно освобождающейся буржуазией, и феодальной системой, политика Наполеона раскрывала перед немецкой интеллигенцией внутренние противоречия новой эпохи: возвышение буржуазии привело во Франции к замене прежней системы эксплуатации — феодальной — новой, капиталистической, вело к внешнеполитической и военной экспансии; в Германии это вселяло разочаро-

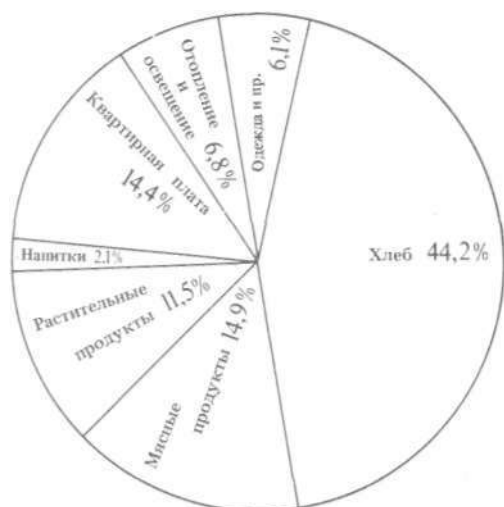


Подавление восстания саксонских крестьян (1790)

вание в некоторых решительных сторонников французских революционных преобразований. Все это вело к дифференциации в среде немецких писателей, к дифференциации мировоззренческих и творческих позиций и к образованию новых литературных группировок. Импульсы, исходившие из событий до 1789 года, продолжали трансформироваться. В 1794 году пала якобинская диктатура, Директория заключила в 1795 году в Базеле сепаратный мир с Пруссией, Северная и Средняя Германия вышли из борьбы великих держав и обрели на десятилетие мир. У немецких писателей родились надежды на то, что немцы, свободные, в отличие от французов, от «нечистого духа партий», смогут полностью посвятить себя развитию культуры.

Подобные идеи воодушевляли прежде всего Гёте и Шиллера, которые, будучи связаны друг с другом с 1794 года, разработали совместную программу, чтобы «благодаря общему возвышенному интересу к тому, что относится к *чисто человеческому* и не подвластно влиянию времени, вернуть свободу душам и снова соединить под знаком свободы и красоты политически раздробленный мир» (Ф. Шиллер. Преуведомление об издании «Ор»)³.

В середине 90-х годов первоочередной проблемой были отнюдь не споры между противниками и сторонниками Французской революции. Людей разделял вопрос о том, имеют ли при данных общественно-исторических условиях в Германии преимущественное значение реальные социальные или духовно-идеологические изменения, то есть что должно стоять на первом месте — социальные реформы или изменения в сознании? Против мнения, защищавшегося первоначально многими буржуазными интеллектуалами, что — как считал Ребман — народ можно сделать лучше, изменив в первую очередь условия его существования, выступали «Орь» Шиллера, где утверждалось, что «для решения этой политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо только через красоту ведет путь к свободе»⁴. Не только союз классиков — Гёте и Шиллера — склонялся к этой точке зрения, она была распространена в широких кругах интеллигенции.



Бюджет семьи каменщика, состоящей из пяти человек (Берлин, около 1800 года)

Так важнейшим моментом культурного развития Германии оказалось гуманистическое и эстетическое воспитание личности бюргера. Это встречало активный протест со стороны тех, кто видел в политических изменениях необходимую предпосылку свободного развития индивидов. При всех различиях революционный переворот во Франции оставался для них историческим примером. Против них Гёте и Шиллер решительно защищали свою позицию, не в последнюю очередь в «Ксениях». В написанных совместно сатирических и полемических эпиграммах они нападали как на представителей прежних просветительских течений, так и на революционно настроенных писателей.

Классической концепции борьбы за «чистую человечность» следовали прежде всего романтики, которые поначалу не оставляли мысли о желательности политических преобразований в обществе, как об этом свидетельствует защита Георга Форстера молодым Фридрихом Шлегелем. Но все больше и больше речь шла теперь о широко задуманных попытках изменения «внутреннего» человека, в то время как о социальных отношениях вопрос не ставился.

Литературные группировки

Характерной чертой первых лет после Французской революции была далеко идущая политизация литературы. Революционно-демократические писатели и журналисты играли при этом ведущую роль — прежде всего Георг Форстер, а также Зейме, Ребман, а из писателей старшего поколения Бюргер, Фосс и Клопшток. И тем не менее в Германии не наступил сколько-нибудь длительный период в развитии политической литературы.

В соответствии с обстановкой в Германии историческое движение и политические проблемы выступали в различных поэтических преломлениях, как, например, в творчестве Гёте и Шиллера.

Гёте после итальянского путешествия (1786—1788) ориентировался в значительной мере на античную культуру и, стремясь осмыслить значение Французской революции, пришел после ряда неудачных попыток к созданию больших символических произведений, отражающих эпоху. Шиллер в своих зрелых драмах изображал на историческом материале проблемы становления буржуазной нации. Их сотрудничество родилось в 1794 году из общности их взглядов на новую «классическую» художественную программу: духовно-эстетическое воспитание тех классов и слоев, которые были ведущими в конституировании буржуазной нации, преодолевшей феодализм.

Они заботились не о создании «художественной школы», а об укреплении буржуазно-гуманистического культурного сознания. Их достижением было

создание гуманистического универсального идеала активной личности как масштаба деяний прогрессивных образованных кругов. Этому служило раскрытие объективных закономерностей в отношениях искусства и общества, художника, художественного произведения и публики. В то время как Гёте черпал импульсы прежде всего из области естественных наук, Шиллер опирался в своих взглядах на философские категории (почерпнутые преимущественно у Канта). Пользуясь понятием «стиль писателя», в котором сочетались субъективный и объективный моменты в высшем единстве прекрасного и истинного, они пришли к высоким критериям для собственного искусства. Выдающимся свидетельством совместной борьбы стала их переписка, в которой ставились творческие и практические вопросы литературного развития.

Но их идеи не имели широкого отклика. Не говоря уж о массовой тривиальной литературе, другие писатели были более популярны — и среди них Жан Поль, который в глазах широкой публики был выразителем народных представлений и которого высоко ценили демократы за его юмористическую прозу. Напротив, великий лирик Фридрих Гёльдерлин, исповедовавший революционные идеалы, при жизни остался почти неизвестным. Трудно приходилось также писателям, которые оставались на прежних позициях просветительства (или заново переходили на них) перед лицом усложнившихся отношений между действительностью и литературой. Гердер в конце жизни оказался в изоляции; Клиггер не мог предложить никаких решений современных проблем в своих обличительных романах; Клопшток с трудом находил ответы на вопросы современности, хотя он защищал революцию.

В то же время родилось новое литературное течение, имевшее большие перспективы, — ранний романтизм. Братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегели, Новалис, Людвиг Тик, Вильгельм Ваккенродер и их друзья защищали поэзию на рубеже веков, критикуя наступающую капиталистическую эру. Резко обличая противоречия своей эпохи, они вначале следовали за «классической» концепцией литературы, а затем создали свою оригинальную программу, соответствующую новым проблемам, вставшим в Германии перед буржуазией. Стремясь к установлению гармонического общественного устройства, они отвергали традиционное общество и государственное устройство XVIII века, и особенно «буржуазное сословие» (как оно выступает еще в «Германе и Доротея» Гёте). Образцы они искали не столько в античности, сколько в немецком средневековье, которое они сознательно идеализировали. В их творчестве давали себя знать и идеи эмансипации (например, идеал женщины).

В утверждении субъективности они видели новые возможности для человека и в необходимости выразить ее — задачу художника, что влекло за собой опасность серьезного нарушения соотношения поэзии и действительности. Они склонялись также к смешению видов и жанров и, наконец, к синтезу искусства и субъективной религиозности, что решительно отвергали классики. Немецкая литература обязана романтикам богатым развитием своих языковых возможностей и продолжением народных традиций. Их мысли об искусстве, о философии и истории оказали влияние на многие поколения читателей. Они завоевали особое место среди романтических течений в тогдашней Европе и еще сегодня побуждают к различным интерпретациям своих теорий.

Развитие этих разных взглядов на искусство протекало в бурных спорах между отдельными писателями и литературными группировками. Это относится в особенности к взаимоотношениям Гёте и Шиллера, с одной стороны, и романтиков — с другой.

Первоначально Гёте благожелательно отнесся к молодым писателям —

романтикам, в отличие от Шиллера, который очень скоро стал жаловаться на субъективизм молодых писателей. После 1800 года Гёте выступил с резкой полемикой, обвиняя романтиков в бесформенности и в усиливавшемся обскурантизме. Романтики со своей стороны при всем личном уважении к Гёте не принимали его стремления к сглаживанию противоречий. Это противостояние усилилось после 1806 года, когда наполеоновский гнет укрепил патриотические настроения многих романтиков, заставив их в своих произведениях все больше обращаться к народным традициям, в то время как Гёте все больше развивал свою оригинальную символику. В 1791 году в своей известной рецензии «О стихотворениях Бюргера» Шиллер попытался создать новую модель поэзии, которая должна восстановить «целостного человека». Подобная цель, подразумевавшая отказ от народнических тенденций «Бури и натиска» и включившая высокие воспитательные идеалы, не могла быть принята романтиками, у которых выражение субъективности обычно облекалось в легко доступные поэтические структуры. Поэтому-то и дальнейший путь Гёте был им непонятен; при случае они выступали против присущего ему «классицизма» — как подобные явления стали называть позже, — подразумевая под этим тенденцию к сглаживанию и преобразению противоречий и предпочтение, отдаваемое идеалу абстрактной красоты.

Интерес, проявляемый современной публикой к этим проблемам, был весьма различным: на рубеже столетий в большинстве своем она предпочитала массовую беллетристику и сентиментальную литературу и находила удовольствие в рыцарских романах и романах с привидениями. На протяжении ряда лет происходил процесс взаимных контактов между направлениями. «Романтические» моменты можно, например, обнаружить в позднем творчестве Гёте, скажем во второй части «Фауста». Не лишено объективных оснований то, что в этой сложной обстановке такие писатели, как Генрих Клейст и Фридрих Гёльдерлин, лишь с трудом могли удержаться на собственных позициях, отличных от остальных.

Важнейшие литературные журналы между 1790 и 1830 годами

- | | |
|-----------|---|
| 1786—1827 | «Журнал роскоши и мод» ("Journal des Luxus und der Moden"), изд. Бертух. Веймар |
| 1795—1797 | «Оры» ("Die Horen"), изд. Шиллер. Тюбинген |
| 1798—1800 | «Атений» ("Athenaeum"), изд. А. В. и Ф. Шлегели. Берлин |
| 1798—1800 | «Пропилеи» ("Die Propyläen"), изд. Гёте. Тюбинген |
| 1800 | «Поэтический журнал» ("Poetisches Journal"), изд. Тик. Йена |
| 1801—1803 | «Адрастея» ("Adrastea"), изд. Гердер. Веймар |
| 1801—1859 | «Газета для элегантного света» ("Zeitung für die elegante Welt"), изд. Шпацир и др. Лейпциг |
| 1803—1805 | «Европа» ("Europa"), изд. Ф. Шлегель. Франкфурт-на-Майне |
| 1803—1805 | «Прямодушный» ("Der Freimütige"), изд. Коцебу и др. Берлин |
| 1804—1848 | «Всеобщая литературная газета» ("Allgemeine Literatur Zeitung"), изд. Эйхштедт. Йена |
| 1807—1831 | «Зритель» ("Der Zuschauer"), изд. Меркель. Рига |
| 1807—1835 | «Утренний листок для образованных сословий» ("Morgenblatt für gebildete Stände"), изд. Гауг. Штутгарт |

- 1808—1872 «Гейдельбергские литературные ежегодники» ("Heidelberger Jahrbücher der Literatur"), изд. Крейцер и др. Гейдельберг
- 1808 «Прометей» ("Prometheus"), изд. Зекендорф и Штолль. Вена
- 1808 «Газета для отшельников» ("Zeitung für Einsiedler"), изд. А. Арним. Гейдельберг
- 1808 «Феб» ("Phöbus"), изд. Г. фон Клейст и А. Мюллер. Дрезден
- 1810—1811 «Берлинские вечерние листки» ("Berliner Abendblätter"), изд. Г. фон Клейст. Берлин
- 1812—1813 «Немецкий музей» ("Deutsches Museum"), изд. Ф. Шлегель. Вена
- 1816—1832 «Об искусстве и древности» ("Über Kunst und Altertum"), изд. Гёте. Штутгарт
- 1817—1848 «Собеседник» ("Der Gesellschafter"), изд. Губиц. Берлин
- 1819—1831 «Гермес» ("Hermes"), изд. Круг и др. Лейпциг
- 1820—1823 «Конкордия» ("Concordia"), изд. Ф. Шлегель. Вена
- 1820—1849 «Литературный листок» (приложение к «Утреннему листку») ("Literaturblatt"), изд. Мюльнер, Менцель. Штутгарт
- 1829—1830 «Берлинские листки для женщин» ("Berlinische Blätter für Frauen"), изд. Фуке. Берлин

Соотношение числа писателей и общего числа жителей в духовных центрах в 1790 г.

Гёттинген	1 писатель на 100 жителей
Лейпциг	1 писатель на 170 жителей
Берлин	1 писатель на 675 жителей
Вена	1 писатель на 800 жителей

Политическая литература

В период Французской революции наблюдается расцвет немецкой политической литературы. Еще были живы Шубарт и Векрлин, известные политические журналисты 70-х и 80-х годов, когда на арену выступило следующее поколение более радикально настроенных и политически более активных писателей. Они приняли участие в событиях Французской революции, в восстаниях в Рейн-Пфальце, Силезии и Саксонии, а также в Майнской республике.

В своих трактатах, речах, диалогах и стихотворениях Георг Форстер, Георг Ведекинд (1761—1839), Маттиас Меттерних (1758—1825), Андреас Йозеф Гофман (1753—1849), Фридрих Котта (1758—1833), Фридрих Лене (1771—1838) боролись за Французскую революцию и за Майнцскую республику. Комедии Николауса Мюллера (1770—1831) «Дерево свободы» и «Аристократ в беде» ставились в Майнцком национальном гражданском театре.

Андреас Георг Ребман (1768—1824), один из наиболее радикальных, республикански настроенных публицистов, начал как сатирик. В своих «Письмах об Эрлангене» (1792) Ребман выступил против церковного обскурантизма и антипросветительских тенденций. Из-за своей политической агитации он вынужден был в 1796 году эмигрировать из Германии в Париж. В 1798 году по поручению Директории он вернулся в Майнц в качестве судьи, а в конце наполеоновских войн стал председателем судебной палаты в Цвейбрюкене. Его

«Альманах обскурантов» (1801) числился среди запрещенных книг.

В романе «Путешествие Ганса Кикиндивельт по всем четырем частям света» (1795) он первым в немецкой литературе обратился к теме колониального угнетения.

Немецкие политические журналы между 1790—1819 годами

- 1791 «Параграфы» ("Paragrafen"), изд. Векрлин. Нюрнберг
- 1792—1794 «Патриотический архив» ("Patriotisches Archiv"), изд. Мозер. Маннгейм — Лейпциг
- 1792 «Друг-гражданин» ("Bürgerfreund"), изд. М. Меттерних. Майнц
- 1792 «Патриот» ("Patriot"), изд. Ведекинд. Майнц
- 1792 «Майнцская национальная газета» ("Mainzer Nationalzeitung"), изд. Бёмер. Майнц
- 1792 «Новая Майнцская газета, или Друг народа» ("Die neue Mainzer Zeitung oder der Volksfreund"), изд. Г. Форстер. Майнц
- 1792—1812 «Минерва» ("Minerva"), изд. Архенгольц и др. Гамбург
- 1794 «Исторический журнал» ("Historisches Journal"), изд. Вюрцер. Альтона
- 1794—1800 «Гений эпохи» ("Genius der Zeit"), изд. Хеннингс. Гамбург
- 1795 «Новое серое чудовище» ("Das neue graue Ungeheuer"), изд. Ребман. Эрфурт
- 1798 «Красный листок» ("Das rote Blatt"), изд. Гёррес. Кобленц
- 1804—1837 «Чистосердечный и многоопытный швейцарский вестник» ("Der aufrichtige und wohlerfahrene Schweizerbote"), изд. Цшокке. Арау
- 1805 «Северный Меркурий» ("Der nordische Merkur"), изд. Лангер. Берлин
- 1808—1811 «Язон» ("Jason"), изд. Бенцель-Штернау. Гота
- 1810—1812 «Австрийский наблюдатель» ("Der österreichische Beobachter"), изд. Ф. Шлегель и др. Вена
- 1813 «Русско-немецкий народный листок» ("Russisch-Deutsches Volksblatt"), изд. Коцебу
- 1813—1814 «Прусский корреспондент» ("Der Preußische Correspondent"), изд. Нибур и др. Берлин
- 1814—1816 «Рейнский Меркурий» ("Rheinischer Merkur"), изд. Гёррес. Кобленц
- 1814—1818 «Немезида» ("Nemesis"), изд. Луден. Веймар — Йена
- 1815—1816 «Страж» ("Der Wächter"), изд. Арндт. Кобленц
- 1815—1817 «Кильские листки» ("Kieler Blätter"), изд. Дальман и др. Киль
- 1816—1819 «Изида» ("Isis"), изд. Окен. Веймар — Йена
- 1817—1819 «Оппозиционный листок, или Веймарская газета» ("Oppositionsblatt oder Weimarische Zeitung"), изд. Бертух и др. Веймар — Йена
- 1818—1820 «Весы» ("Die Waage"), изд. Бёрне. Франкфурт-на-Майне
- 1818—1819 «Сокол» ("Der Falke"), изд. Ашер. Лейпциг

- 1818—1821 «Вюртембергский друг народа» ("Der Württembergische Volksfreund"), Штутгарт
 1818 «Патриот» ("Patriot"), изд. Л. Виланд. Веймар — Йена
 1819 «Баварский друг конституции» ("Der Baierische Verfassungsfreund"), изд. Аретино. Мюнхен

Георг Форстер

Жизнь Форстера (1754—1794) подобна ярко вспыхнувшему и быстро погасшему пламени: всего сорок лет длилась жизнь этого крупного естествоиспытателя, писателя и политического деятеля.

Форстер, сын пастора из Нассенхубена, близ Данцига, меньше полугода посещал школу, все свои знания он приобрел позднее в результате живых наблюдений и практического опыта: в возрасте одиннадцати лет он сопровождал отца во время путешествия во внутренние области России, в тринадцать — перевел сочинение Ломоносова по истории России на английский язык, семнадцати — вступил в команду великого английского мореплавателя Джеймса Кука во время поиска им легендарного Южного материка. Получив известность в качестве автора книги «Путешествие вокруг света», он завязал знакомства с Бюффоном, Франклином, Лессингом, Лихтенбергом, стал профессором естественной истории в Касселе, доцентом в Вильне и библиотекарем университета в Майнце. Здесь его застали революционные события. Войска французского генерала Кюстина прогнали осенью 1792 года курфюрста Фридриха фон Эрталя и завоевали город.

С 1792 года член, а затем председатель «Общества друзей свободы и равенства», Форстер успешно обосновал перед Конвентом необходимость объединения Майнца с Французской республикой. Он вынужден был остаться в качестве эмигранта в Париже, после того как в июле 1793 года Майнц сдался реакционной армии. Он умер в январе 1794 года, оставаясь верным до последнего вздоха своим идеям.

Привлекательная сторона его произведений — описание путешествий, нравов и обычаев народов далеких стран. Его «Путешествие вокруг света» (1778—1780) уже свидетельствует о научном и историко-философском осмыслении необычайно богатых сведений, приобретенных им при знакомстве с самыми разными социально-историческими условиями.

Исходя из противоположности естественного состояния жителей островов Южных морей и европейской цивилизации, он ставил вопрос



Г. Ф. Ребман



Г. Форстер (И. Г. Тиибейн)

«Виды Нижнего Рейна, Брабанта, Фландрии, Голландии, Англии и Франции в апреле, мае, июне 1790 года» (1791—1794), «История английской литературы 1790 года», «Революция и контрреволюция в 1790 году» анализировал прежде всего местные причины социальных движений, получивших импульсы из Франции. Вначале он считал, что в Германии рамки имперских законов достаточно широки, чтобы найти равновесие между подданными, аристократией и королем. Тот факт, что в 1792 году он принял революцию, не означал пересмотра этих взглядов, означал лишь выбор, который он сделал между примирением с феодальным режимом и революционным путем, оказавшимся возможным для данного региона.

Уже в своих «Воспоминаниях 1790 года» (1793) он указывал на всемирно-историческое значение французских событий, подчеркивая при этом, что положение в Германии складывается иначе: «Достославное готическое сооружение нашего имперского уложения не стоит на вулкане, его изящные башенки, его стройные колонны и роскошные своды не взлетят на воздух, обдавая нас огнем и серой политического возрождения». Значение совершающихся событий для будущего он мог только предчувствовать: «Как Французская революция отзовется в судьбе человечества и какой она найдет отклик до конца его дней — кто может сейчас сказать?» В отличие от морализующих идеалистов-мечтателей Форстер видел в точке пересечения местных и всемирно-исторических движений причины конкретных революционных процессов. Оставаясь на позициях вульгарного материализма, он пытался разъяснить своим соотечественникам закономерности совершающихся событий в таких работах, как «Описание революции в Майнце» (1793) и «Парижские очерки» (1794).

Наиболее значительными произведениями Форстера-писателя остаются описания его путешествий. В его произведениях личность писателя начинает

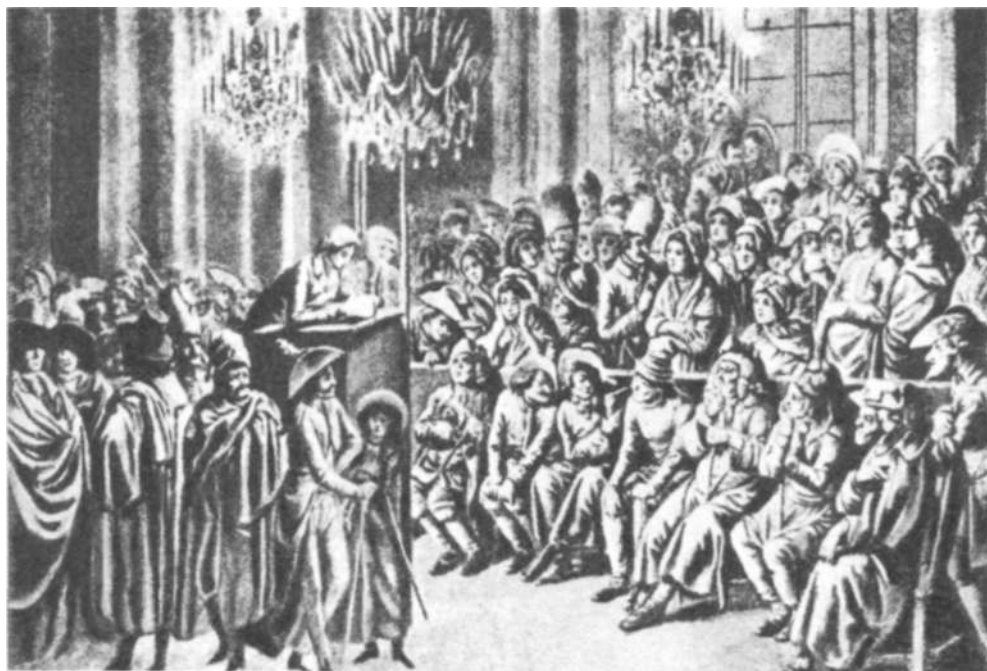
о путях развития человечества. Он ясно видел зарождение колониализма, но, обратив внимание на исчезновение «счастливого равенства» в результате колониализма, он тем не менее не мог не видеть в нем движущей силы исторического развития. Он считал его вызовом, ответом на который должен явиться гуманный процесс. Так диалектику общего процесса прогрессивного развития он определял как революционную теорию.

Форстера в качестве естествоиспытателя характеризовало то, что опыт он ставил выше умозрения, видел явления в их естественной связи, не скрывая при этом, что шел он от просветительского морализма. Последнее обстоятельство способствовало его позднейшей политической деятельности. Он ясно понимал, что для Германии буржуазная революция не стояла на повестке дня, и в своих работах

играть все большую роль — со своими суждениями, оценками и мнениями она все больше выступает на первый план: личность крупного прозаика, который благодаря своей теоретической прозорливости, публицистическому дару и политической стойкости принадлежит к выдающимся представителям немецкой литературы XVIII века, к самым значительным представителям революционной традиции.

Клопшток, Виланд и Гердер в последние годы творчества

Актуальные исторические события заставили Клопштока покинуть древнегерманские дубравы. Выступив за независимость Североамериканских штатов в своих одах «Воины» (1778) и «Нынешняя война» (1781), он раньше других нашел в себе политическое мужество стать на сторону Французской революции. Буржуазно-республиканские убеждения его заявили о себе в революционных одах «Генеральные штаты» (1788), «Узнайте себя самих» (1789) и «Они, а не мы» (1790), выразивших надежду на то, что Германия примкнет к революции. Клопштоку — наряду с Вашингтоном и Пейном, Костюшкой и Песталоцци, Шиллером и Кампе — было предоставлено французское гражданство как «провозвестнику революции». В 1792 году в своей оде «Освободительная война» он заклинал полководцев контрреволюционной союзнической армии не сражаться с французскими революционерами. Но вскоре ему показалось, что идеалы свободы преданы. Когда французские войска перешли в наступление и пересекли границу, когда якобинская диктатура обратилась против внутренних и внешних врагов, Клопшток стал оплакивать свою «ошибку» (в стихотворе-



Заседание Майнцского якобинского клуба (Гох, 1792)

нии под тем же названием), а в оде «Завоевательная война» (1793) он воскликнул: «Горе нам! они сами, укротившие чудовище, уничтожают собственный священный закон, ведут завоевательные сражения».

Виланд тоже изменил свое восторженное отношение к Французской революции, однако не потерял интереса к событиям современности, как о том свидетельствуют его статьи в «Новом немецком Меркурии» (с 1790 года). Его поэтому несправедливо было считать реакционером, идеалом для него продолжал оставаться просвещенный абсолютизм, о котором он мечтал для Германии: «...Свобода от угнетения, от несправедливого ограничения в употреблении своих сил и талантов, освобождение от всех неразумных и несоответствующих нынешнему состоянию законов, обычаев и всякого рода установлений...»⁵.

Виланд никогда не отступал от стремления к преобразованиям и от целей нравственного просвещения буржуазии.

Это относится и к его последнему роману «Аристипп и некоторые из его современников» (1800—1802). Он рассказывает в письмах историю Аристиппа и его воззрений, историю одного из современников Сократа, — рисуя своим читателям историю древних греков как историю буржуазного общества.

Виланд, обосновавшийся на старости лет в маленьком поместье близ Веймара (Османнштедт), продолжал писать до последних дней.

Гердер завершил свой поэтический путь «Сидом» (1805) — свободным переложением испанских романсов, объединенных именем героя борьбы за освобождение Испании от арабов (XI век): Дон Родриго Диас. В этом произведении, которое можно было бы поставить в один ряд с «Обероном» Виланда и «Германом и Доротеей» Гёте, рассказывается о человеке несокрушимой верности, наделенном чувством справедливости, об отношениях между людьми на уровне идиллической непосредственности. Изданные после его смерти «Письма о поощрении гуманности» (1793—1797) примыкают к произведениям Лессинга, намечая широкую программу развития гуманизма. Это произведение, по своей композиции близкое к циклу журнальных статей и представляющее



Х. М. Виланд (Ф. К. Ягеман, 1805)

собой собрание самостоятельных работ, включало также и работы друзей Гердера. В рамках широко задуманной всемирной истории культуры прослеживаются отношения между поэзией и публикой, история великих культурных традиций вплоть до современности, рисуются отношения между народами. Гердера всегда интересуют прогрессивные аспекты национального развития немецкого народа как члена сообщества народов: «Скажите, что мешает нам, немцам, признать себя тружениками, возводящими здание гуманизма, уважать друг друга и помогать друг другу?» Один из идейных центров «Писем» представляет собой гердеровский манифест мира, названный «Семь принципов великой богини мира»: «Война, когда она не вынуждена необходимостью защищаться, а представляет

собой нападение на мирный соседний народ, — бесчеловечна, более страшна, чем нападение зверя...» Ненависть к «ангелу смерти человечества», отвращение к агрессивным правительствам, «благородный патриотизм», «справедливость в отношении других народов», отказ от притязаний на первенство в торговых делах, разумная политика — таковы требования этого манифеста.

Художественную программу Гёте и Шиллера Гердер не разделял. Прежние дружеские отношения охладевали, возникла, правда, дружба с Жан Полем. В 1803 году Гердера не стало.

Иоганн Готфрид Зейме

Своими путевыми дневниками Иоганн Готфрид Зейме (1763—1810) содействовал развитию этого жанра в целом. Его афоризмы, принадлежащие к числу лучших в немецкой литературе, выражают связь с простыми людьми его времени, непреклонную приверженность к буржуазно-демократическим идеалам. Творчество Зейме свидетельствует об изменении функций литературы после 1800 года, а равно и о его политических устремлениях.

Проданный восемнадцати лет гессенскими вербовщиками в качестве солдата в Америку, он смог освободиться лишь два года спустя (1783), после чего изучал право и философию, был учителем языка, домашним учителем, наконец, корректором. Он не хотел судить о жизни с позиций упроченного благополучного существования. Поэтому он отклонил все предложения, которые надолго привязали бы его к какой-либо должности. Он стремился узнать подлинную жизнь и, открыв истину, поведать ее другим. Он исколесил пол-Европы, наблюдая жизнь народных масс различных национальностей, и изложил эти наблюдения в своих письмах и дневниках.

Известность Зейме принесла книга «Прогулка в Сиракузы» (1803) — описание путешествия, совершенного им пешком в 1801—1802 годах. В путевых заметках о России, Финляндии и Швеции — «Мое лето 1805 года» — он выразил солидарность с русскими крестьянами, страдавшими от царского гнета. Многие, написанные им, не было пропущено цензурой.

В 1806—1807 годах Зейме написал свои «Апокрифы» — афоризмы, касающиеся всех сторон общественной жизни. О Наполеоне он писал: «Один тиран, вероятно, лучше, чем множество; акула очищает моря от щук, а щуки — это бонзы, паши, мандарины, дворяне, монахи и демагоги».

Для Гёте Зейме был не только «известным путешественником», но и писателем-«санкюлотом», как он однажды выразился в разговоре⁶. Действительно, Зейме занимал не только антифеодальные, но и антикапиталистические позиции. Опыт, полученный им во время путешествий по Европе, заставлял его связывать вопрос о свободе с вопросом об освобождении трудящихся. Поэтому не случайно, что он, оставаясь на этих особых позициях, не примыкал ни к одной из господствующих литературных группировок. Таким одиночкой в немецкой литературе он и оставался до самой смерти.

Рыцари, разбойники и привидения: развлекательный роман

В последнюю треть XVIII века художественная литература вышла за узкий круг ценителей, знатоков и ученых и дошла до «пряхи и солдата». Все больше



Анна Амалия с Гердером (второй слева) на вилле д'Эсте (И. Г. Шютц, 1789)

книга подчинялась законам капиталистического товарного производства. Характерной чертой оживленного книжного рынка, сменившего прежний взаимобмен между издателями, стало распространение романов. Кто жаждал знаний, тот читал. Потребность в информации росла вместе с улучшением школьного дела. Возросший благодаря событиям по ту сторону Рейна интерес к политике требовал газет; любовью пользовались так называемые «летучие листки», посвященные политическим вопросам. Жизнеописания и путешествия приобретали все большее значение, а в романах искали и находили описание общественных событий, в которых повсеместное угнетение, как аморальное, терпит поражение перед силой любви, верности и чести. Развлекательная беллетристика отражала социальную жизнь подчас с большей непосредственностью, откровенностью и критичностью, чем остальная литература того времени.

Наряду с сентиментальными романами появились романы с социально-критической направленностью. Попытки Зальцмана нарисовать нужду такой, какова она есть на самом деле, были продолжены Кристианом Генрихом Шписсом и Карлом Готлобом Крамером. Шиллер в своем «Духовидце» пошел навстречу вкусам публики. Шписс и Крамер объясняли читателям, что бедствия — это результат происков развратных придворных и порочных духовных лиц. Крамер, автор романа «Жизнь и мнения, а также удивительные приключения Эразмуса Шлейхера, странствующего механикуса» (1789—1791), рисовал благородных героев типа гётевского Гёца или шиллеровских разбойников, на стороне которых оказывались добрые, ни о чем не ведавшие князья. Шписс (1755—1799), черпавший свои сюжеты в домах умалишенных и за кулисами театров, предпринял «Путешествие по убежищам бедствий и по покоям несчастий» (1796); действие же своих романов «Петерменхен» (1791—1792) и «Повсюду и нигде в прежние времена» (1794—1795) перенес в некое условное

средневековье. Тайные судилища и тайные организации, отважные герои и духи-мстители стали своеобразным поэтическим выражением пережитых, но не осмысленных политических и исторических процессов — для читателей, стремившихся отвлечься от собственных бед и горестей.

В 1795—1796 годах вышел весьма объемистый роман Иоганна Якоба Энгеля «Господин Лоренц Штарк, характер». Показывая конфликт отцов и детей, Энгель выступает против патриархальных воззрений в купеческой среде. Антиклерикальные настроения характерны для «Романтических рассказов» (1795) Алоиза Вильгельма Шрайбера (1793—1841). Паразитизм дворянства разоблачает Иоганн Кристиан Людвиг Хакен (1767—1823) в «Серой папке из наследства Эвальда Ринка». В 90-х годах число сколько-нибудь примечательных политических романов заметно уменьшается.



И. Г. Зейме (Г. фон Кюгельген)

В новеллах и романах Августа Лафонтена (1758—1831) — любимого писателя Фридриха Вильгельма III — сюжет строится вокруг центрального конфликта между требованиями общества и индивидуальными склонностями.

Так, в романе «Клара дю Плеси и Клэран» (1792—1793) рассказывается о любви дочери дворянина и юного арендатора, которые не могут соединиться, так как отец Клары — эмигрант, а возлюбленный — солдат революционной армии. Позднее Лафонтен перестал симпатизировать Французской революции; конфликты его последующих романов более традиционны.

Названия большинства перечисленных романов сегодня забыты, их героев не вспоминают. Но развлекательный роман — иногда критически настроенный, чаще — апологетически — продолжал процветать. Лишь одно название не забыто: роман Кристиана Августа Вульпиуса (1762—1827) «Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников. Романтическая история XVIII века» (1798) и в наши дни находит своих читателей.

Политические романы Клингера

Драматург-бунтарь периода «Бури и натиска», Клингер пошел на неизбежный компромисс, не отказываясь, однако, от своих демократических взглядов, восходящих к Руссо.

В 1801 году в России он стал директором кадетского корпуса. Порой он оказывал немалое влияние на либеральные планы русского двора, но со временем все больше и больше разочаровывался в своей деятельности и стал куратором Дерптского университета (1803). В 1816 году под давлением реакции он совсем отошел от общественной жизни. Кое-кто из его учеников при-

надлежал к числу декабристов. Умер он в Петербурге в 1831 году.

С 1790 года Клинггер начал работу над циклом романов, в котором он собирался осветить актуальные социальные проблемы, намеревался поставить в нем основные вопросы развития человечества.

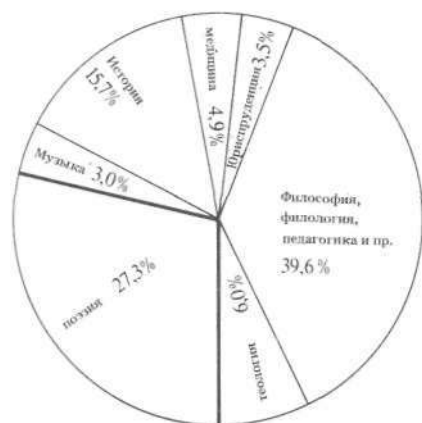
В предисловии, датированном 1798 годом, он писал: «В этих столь различных друг от друга произведениях будут выражены мои воззрения, рожденные опытом и размышлениями, на естественные и искусственные обстоятельства жизни людей, охватят все их нравственное бытие и все его важнейшие стороны».

Из десяти задуманных романов были написаны девять. Первым вышел в 1791 году роман «Жизнь, деяния и сошествие в ад Фауста». Произведение — особенно это касается сцен в аду — представляет собой одну из наиболее острых антифеодальных сатир, хотя в целом и не выдерживает сравнения с гётевской обработкой этого сказания. Решительный последователь Руссо, Клинггер, которому служили образцом романы французского Просвещения, был сторонником строжайшего морализма, что не способствовало художественной диалектике его романов.

Обратившись к народной книге о Фаусте, он рассказал историю своего героя как историю испытания его «естественных» добродетелей. Фауст, требующий от Левиафана, посланца Сатаны, ответа на вопрос, «почему праведник страдает, а порочный счастлив», во время своих путешествий знакомится со всеми человеческими пороками. Вступаясь за преследуемых, он достигает противоположных результатов, чем те, к которым стремился, и сам оказывается виноватым в тяжелых преступлениях. В конце концов его охватывает глубокое отчаяние, к тому же Левиафан упрекает его в том, что он имел дело лишь с богатыми и избегал хижин бедняков. И Фауст попадает в ад.

При всем их глубоком критицизме романы Клинггера свидетельствуют о том, что изолированная моральная критика может вести и к пессимистической концепции человека. В период революционных изменений в Европе отстаивание точки зрения «естественного права» оказывалось анахронизмом. Этот анахронизм ясно выступает в романе «История немца новейшего времени» (1798).

В нем рассказывается история дворянина — реформатора Эрнста фон Фалькенбурга, который был воспитан своим учителем Хадемом в духе нравственной доктрины Руссо, однако при попытке осуществить свои планы и установить буржуазные отношения потерпел неудачу. Этот философский роман исполнен идеалами патриотизма и дружбы народов. При всех своих слабостях он принадлежит к лучшим образцам политической литературы той поры. В романе «История Рафаэля де Аквилас» (1793) Клинггер попытался раскрыть важную историческую тему: национальную освободительную войну. Как и во всех его остальных произведениях, основой обработки материала является противопоставление «природы» и «искус-



Книжная продукция по тематическим группам (1800 год)

ственности». Действие происходит в Испании XVII века. Юный дворянин Рафаэль, столкнувшись с придворными интригами и фанатизмом церкви, становится во главе угнетаемых и преследуемых мавров — героем борьбы за свободу, верным своим убеждениям, несмотря на потерю семьи и угрозу смерти.

Клинггер хотел «пробудить силу», как сказано в его «Наблюдениях и размышлениях» (1805). Примеры последовательных нравственных поступков заполняют его романы. Реакционеры поносили его как дерзкого хулителя правительства и архиякобинца. Гёте же назвал его верным, твердым человеком. «Все, что было в нем, он приобрел и создал сам; уже поэтому нельзя было сердиться на гордую независимость, постоянно сквозившую в его поведении»⁷.



Ф. М. Клинггер

Жан Поль

Романы Жан Поля, так же как и «Ночные бдения Бонавентуры», многими нитями связаны с широким литературным контекстом. Для этих произведений важны импульсы, полученные от английского романиста Лоренса Стерна (1713—1763), который в своем «Тристраме Шенди» сатирически высмеял аристократическую и буржуазную безнравственность. Новая, более свободная повествовательная форма, введенная в литературу в основном им, призвана была, возбуждая фантазию читателя, заставлять его сильнее сопереживать. То, что в Англии середины XVIII века стало выражением повышенной сознательной субъективности, обусловленной буржуазным развитием, оказалось существенным и для определенных явлений немецкой прозы. Критический сентиментализм, выражавший новую функцию литературы в Германии, шел навстречу потребностям читателей в психологическом анализе, выходящем за рамки дидактизма и некоей идеальности. В то же время у Ф. М. Клингера и других писателей усиливалась ориентация на прозу французских просветителей (Руссо, Дидро и др.).

Иоганн Пауль Рихтер, который с 1789 года стал называть себя в честь Жан Жака Руссо Жан Полем, родился в 1763 году в Вунзиделе в семье бедного учителя.

Бедность и нужда сопровождали молодого Рихтера, который после недолгого изучения теологии должен был, как и другие представители интеллигентных профессий, зарабатывать себе на пропитание в качестве домашнего или школьного учителя в каком-нибудь захолустье. Лишь в зрелые годы удалось ему то, к чему тщетно стремились Лессинг и другие: жить на заработки от литературных трудов и не зависеть от покровительства князей. Писа-



Жан Поль (Г. Пфеннингер, 1798)

тель, увлеченно и много работающий, знакомый со многими из своих коллег, легко завязывающий дружеские связи, почитатель прекрасного пола, доброжелательный, предрасположенный к полноте — таким он запомнился своим современникам; среди них он нашел своих читателей, число которых росло. Он умер в 1825 году в Байрейте.

В романе «Жизнь премного довольного учителяшки Марии Вуца из Ауэнталя» (одна из частей «Незримой ложи», 1793) Жан Поль рассказал о своих годах становления. Роман «Геспер» (3 тома, 1795) утвердил его славу романиста. В его произведениях речь идет о молодых людях, стремящихся осуществить свои гуманистические идеалы в условиях княжеского абсолютизма,

а также о политических проблемах его времени, о возможности социальных изменений в Германии.

Умиротворяющий свет вечерней звезды (Геспера) сулит надежду тем, кто не отступает от поставленных перед собой целей. На первом плане сложной интриги романа выступает юный Виктор, любимец князя, постоянно stalkивающийся с косностью и безнравственностью, царящими в карликовом немецком княжестве, основном месте действия.

Уже в этом пользовавшемся когда-то большой популярностью у читателей романе ощущается стремление Жана Поля создавать образы достойных и высоконравственных людей, утверждать возвышенные идеалы. В нем выражается мелкобуржуазный демократизм писателя, его склонность к изображению бытовых деталей и к комическим ситуациям, а также к ограничению рамками идиллии идеала счастья героев, борющихся за достижение своих целей.

Сходные стремления мы находим в романе «Зибенкез», полное название которого «Цветы, плоды и тернии, или Супружество, смерть и женитьба адвоката бедняков Ф. Ш. Зибенкеза в местечке Кушнаппель» (1796—1797) говорит о склонности писателя к многоречивости и шутовскому гротеску. Здесь, однако, действие более обозримо, чем в других романах.

Адвокат бедняков Зибенкез, которого на самом деле зовут Лейбгебер и который из озорства и симпатии обменялся фамилией с другом, женится на милой, но филистерски ограниченной девушке. Растущая нужда в доме адвоката приводит к семейным раздорам, потому что Ленетта, славная и добропорядочная хозяйка, понимает супружество как обеспеченное существование прежде всего. При поддержке своего друга Лейбгебера Зибенкез осуществляет наконец смелый план: он инсценирует собственную смерть. В то время как «вдова» Ленетта вскоре находит утешение со школьным советником Штиффелем, ограниченным обывателем, Зибенкез начинает новую жизнь. Теперь он снова зовется Лейбгебер и сочетается браком с близкой ему по духу Наталией.

Этот роман — самый значительный до «Избирательного сродства» Гёте немецкий роман, посвященный проблемам брака. В нем нет идилличности прежних романов Жан Поля, четко и определенно ставятся в нем социальные вопросы, ирония сочетается здесь с сетованием по поводу жалкого немецкого провинциализма. Удручающая серость существования маленьких людей и большинства интеллигентов в полной мере выступает как сила, калечащая человеческую природу. Гордость Зибенкеза, порожденная отчаянием, характеризуется писателем любовно-иронически как «доведенное до крайности жалкое состояние». Хотя в романе нет политических событий, политика постоянно в нем присутствует и пронизывает все личные мотивы. Характеры неисправимого оптимиста Зибенкеза и его друга Лейбгегера, прячущего за наружной холодностью избыток чувствительности, созданы Жан Полем на основании собственного душевного опыта. Ленетта, один из запоминающихся образов литературы той эпохи, — образ милой и ограниченной жены, осуждающей высокомерие мужа на основании традиционного воспитания, — имела прообразы в реальной жизни.

Жан Польш, будучи еще неженатым, вращался во многих бюргерских домах, где психология женщины определялась принуждением к скромности и стремлением к социальной обеспеченности. Таким образом, он описывал повседневные будни брачной жизни с некоторой критической дистанции.

Между 1800 и 1803 годами Жан Польш опубликовал четыре тома своего «Титана» — «воспитательного романа», в котором ощущается внутренняя полемика с «Ученическими годами Вильгельма Мейстера» Гёте. В то время как у Гёте нравственно высокоразвитая и воспитанная личность, преодолевающая социальные рамки, стремится к «чистой человечности», у Жана Поля речь идет о политически сознательном и политически целеустремленном человеке.

В центре повествования находится юный Альбано, княжеский сын, воспитанный в сельском уединении, то есть в «естественной среде». Он развивается в «титана» (в «бога-солнце», причем с акцентом на слове «солнце»), в то время как «титаны» («штурмующие небо») во главе с Рокейролем, спутником и врагом Альбано, гибнут в своем ненасытном стремлении к наслаждениям. В конце юный князь Альбано, поднявшийся до осознания чувства ответственности, пытается использовать республиканские убеждения Рокейроля для политических реформ. Впечатляющие женские образы Линды и Лианы — первой любви Альбано — принадлежат к самым значительным образам, созданным Жан Полем. В образе сомнительного «гения» Рокейроля романтики (например, Брентано) видели свой портрет, полемически окарикатуренный писателем. Во всяком случае, очевидно, что как в Альбано («Добром»), так и в Рокейроле («Злом») Жан Польш запечатлел определенные стороны собственной души; сомнительное «эстетство» в смысле сознательно преувеличенного эгоцентризма, выраженное в Рокейроле, было пережито и им самим.

В 1804 году появилась «Приготовительная школа эстетики», посвященная прежде всего теории романа и теории комического.

Здесь запечатлен как собственный опыт Жан Поля — романиста, так и предпочтение, оказываемое им писателям субъективистского плана, подобным Лоренсу Стерну. Жан Польш защищает открытую связь литературы с действительностью и стремление к народности. «Поэзия всегда была предметом народа, как и народ — предметом поэзии; теперь же поэзию создают в одном рабочем кабинете, чтобы она была услышана в другом, на чем и основывается

самое интересное в обоих», — критически писал он. Воспитание чувства было для него главной целью всякой поэзии.

В это время уже было готово для печати произведение, которое стало одним из самых популярных: «Озорные годы» (1804—1805) — четырехтомный роман воспитания, оставшийся незавершенным.

В центре романа — близнецы Вальт и Вульт, развитие которых демонстрирует различные возможности, предоставляемые современным обществом. В соответствии с завещанием одного чудака главный его наследник Вальт (Готвальд) должен последовательно попробовать себя в различных профессиях и принять в конце концов духовный сан. Другие неудачливые наследники делают все, чтобы затруднить добродушному Вальту выполнение поставленных условий. На помощь к нему приходит его брат — Вульт. В конце Вульт убеждается, что любимая им Вина одарила своей благосклонностью Вальта, счастливо выпутавшегося из всех ловушек завещания. Наиболее ярко изображены в романе оба брата: несколько анемичный наивный мечтатель Вальт, которого только необходимость выполнить условия завещания заставляет считаться с действительностью, и более сноровистый Вульт, бескорыстно помогающий брату, хорошо разбирающийся в социальных обстоятельствах, пишущий сатиры на дворянство.

Жан Поль, который внутренне не принимал современное ему общество, неоднократно пытался преодолеть двойственность своей природы в мире, создаваемом его произведениями, выразить ее в юмористическом плане. В то же время он весьма живо описывал и город и деревню, доставляя читателю удовольствие многими деталями этих описаний. Так было и в этом — по мнению самого писателя — лучшем его произведении, к сожалению не законченном.

В 1801 году после долгих лет холостяцкой жизни Жан Поль женился в Берлине на Каролине Мейер. Несколько позднее он окончательно осел в Байрейте. В последующие годы его книги выходили одна за другой, но они уже не пользовались таким большим успехом, как прежние. Популярным оставался роман «Путешествие на воды доктора Катценбергера» (1809), где выведен врач, который охотится за всякого рода медицинскими курьезами, поражая при этом всех своим цинизмом.



К. Л. Нейфер

Жан Поль занимает особое место в немецкой литературе. Многим обязанный традициям классики, он в то же время воспринял и романтические импульсы, сохраняя, однако, полную самостоятельность по отношению к обеим школам. Он почитал Гёте и вместе с тем относился к нему критически, только с Гердером он сблизился, когда последний, будучи одиноким в Веймаре, воспринял его как союзника. Нравственные представления Жана Поля, близкие просветительским, идеал достойного и возвышенного отделяли его

от современных ему романтиков, которые считались с ним, хотя в литературных спорах и обнажали его слабые стороны. Его интересы лежали целиком в современности, а не в средних веках. Он обращался к изображению народа, однако никогда не идеализировал его. Он горячо сочувствовал идеям антинаполеоновской освободительной войны, но ему чужд был националистический угар. Генрих Гейне назвал Жан Поля в «Романтической школе» «единственным» и высоко оценил его «цельность», творческое своеобразие⁸. Оно и сегодня привлекает читателя, привыкшего к иной манере изложения. С 70-х годов в ГДР все чаще предпринимаются попытки художественного и научного осмысления его творческого наследия. В 1975 году Гюнтер де Бройн опубликовал биографию Жан Поля⁹.

«Ночные бдения Бонавентуры»

Этот роман анонимного автора, вышедший в 1804 году, — горькая сатира на современное ему общество.

Иоганнес Крейцганг, став, после многих разочарований, ночным сторожем, рассказывает эпизоды из своей жизни. Сын цыганки-прорицательницы, он почерпнул из произведений Ганса Сакса и Якоба Бёме любовь к истине и стремление к знанию. Сатирические стихи против властей повлекли за собой для юного поэта преследования и нужду. Выпущенный из тюрьмы, бунтарь и глашатай народных интересов, он был затем упрятан в дом умалишенных. Позднее, когда он обзавелся театром марионеток, власти сочли это опасным и лишили его и этого источника существования. Только в качестве ночного сторожа и шута он может самоутверждаться, неся сторожевую службу в темную ночь, и в то же время вновь и вновь убеждаться в бесплодности всяких усилий во имя гуманности. Его презрение к князьям, ростовщикам, солдатам, убийцам, богачам, слугам, чиновникам, юристам, теологам, философам и шутам безгранично.

Этот роман, насыщенный иронией, скепсисом, сарказмом, — беспощадное обличение современной действительности, где и в мелочах нет смягчающего юмора, свойственного Жан Полю, с которым автора «Ночных бдений» сближают плебейско-демократические настроения. Эта книга направлена против всех иллюзий «реформизма», сочетая в себе наследие просветительства и раннеромантические тенденции. Как свидетельство кризиса тогдашнего немецкого общества, книга эта не сравнима ни с какой другой по силе критицизма и пессимизма в отношении действительности, по своему нравственному радикализму. Ее повествовательная структура — последовательность отдельных эпизодов и отрывков — указывает на новые тенденции в развитии жанра.

Фридрих Гёльдерлин

Французская революция и Древняя Греция — вот два крайних полюса его поэзии. Сочетая античные и революционные идеалы, он воплотил в искусстве такой идеал прекрасного, который нашел отклик лишь в XX столетии.

Фридрих Гёльдерлин родился в 1770 и умер в 1843 году, половина жизни прошла (с 1806 года) в состоянии душевного помрачения.

После посещения теологической семинарии он — вопреки своему желанию — с 1788 по 1793 год изучал богословие в Тюбингене. В лице Кристиана Людвиг Нейфера, Гегеля и Шеллинга он нашел здесь друзей, разделявших его идеалы свободы и человеческого достоинства. После окончания учебы



Ф. В. Шеллинг (К. Бегас)

влачил существование в качестве домашнего учителя, не желая ни примыкать к какой-либо литературной партии и следовать моде, ни политически приспособиться к господствующему классу. В доме франкфуртского банкира Гонтара он в 1795 году нашел в его жене Сюзетте человека, стремившегося узнать его глубже. После вынужденной разлуки с любимой им женщиной — «Диотимой», как он называл ее в своих произведениях, — потянулись годы трудной и неустроенной жизни, закончившиеся психическим заболеванием.

Шиллер, Клопшток и Руссо в ранние годы стали для Гёльдерлина образцами. Подобно им, и он говорил о «высоких предметах», касающихся всего человечества. Стихотворения, написанные в период пребывания в Тюбингене, в которых столкновение идеала и

реальности рождает величественные образы, посвящены дружбе, любви, прекрасному, бессмертию, гению Греции, судьбе. Идеи Французской революции нашли отражение в возвышенных представлениях о желаемом, в то время как все отрицаемое, устаревшее осталось за пределами его поэзии. Начиная с 1795 года Гёльдерлин стремился выразить острое противоречие между социальной отсталостью своего отечества и мечтой о гармоническом обществе, ориентируясь на пантеистические представления о «божественной природе». Эти представления наложили отпечаток и на роман «Гиперион, или Отшельник в Греции» (1797—1799), в котором Гиперион в письмах рассказывает своему другу Беллармину о своих поступках и мыслях.

После бурной юности Гиперион под влиянием Алабанды становится во главе греческого отряда борцов за освобождение от турецкого владычества. Побуждаемый своей благородной спутницей Диотимой «создать лучший мир», он испытывает глубокое разочарование из-за варварских действий освободителей. Прежде чем стать отшельником, он совершает путешествие в Европу, в Германию, где перед ним встает картина разобщенности и бессилия.

Этот лирический роман — свидетельство изменения взглядов Гёльдерлина. Социальная роль «воспитателя», которая в античной культуре нашла свое наиболее полное выражение в личности Платона и Сократа, теперь, по мнению Гёльдерлина, в его время, перешла к писателю. С этой точки зрения он всегда рассматривал политические события своего времени.

Гёльдерлин писал брату Карлу в сентябре 1793 года: «Моя любовь принадлежит человеческому роду, конечно, не тому испорченному, рабскому, ленивому, каким мы его слишком часто видим, даже обладая самым маленьким опытом. Но я люблю великие прекрасные задатки, заложенные даже в испорченных людях. Я люблю этот род в грядущих веках. Моя самая светлая надежда, моя вера, которая дает мне силы и способность действовать, — это то, что нашим внукам будет лучше, чем нам; свобода однажды наступит, и добродетели легче будет расцвести в священном теплом свете свободы, чем под ледяным дыханием деспотизма».

Так мысль о развитии человечества пронизывает всю поэзию Гёльдерлина. Судьбы человечества, прославление природы и история народов — вот темы его больших гимнов и элегий. Он поет хвалу человеку («Человек»), в светлых стихах раскрывает существо родной природы («Неккар», «Гейдельберг»). Любовь выступает как первейшее и глубочайшее человеческое чувство («Диотима»). Часто природа воплощает идеал человеческого существования, как, например, в элегическом стихотворении «Дубы».

Для лирики Гёльдерлина характерны творчески освоенные им античные размеры (алкеева строфа, асклепиадова строфа) и свободные ритмы. Его стихи часто выражают глубокое отчаяние. Угроза со стороны старых феодальных сил и нарождающихся буржуазных представляется поэту оттого такой страшной, что возможности каждого человека управлять своей судьбой кажутся ему все более и более сомнительными. Люди обречены на беспокойство и тревогу, на слепоту — говорится в «Песне судьбы» Гипериона.



Г. В. Ф. Гегель (гравюра Боллингера с карт. Целлера)

Вы блуждаете там в вышине,
 В горнем свете, блаженные гении.
 Ветры, сверкая,
 Касаются вас,
 Как пальцы арфистки
 Струны священной.
 Вне судьбы, словно спящий младенец,
 Дышите вы, небожители.
 Девственно скрытый
 В скромном бутоне,
 Вечным цветом
 Дух ваш цветет,
 И блаженные очи
 Тихо смотрят,
 Ясные вечно.

А нам нет приюта
 Никогда и нигде.
 Падают люди
 В смертельном страданье,
 Всегда вслепую
 С часу на час,
 Как падают воды
 С камня на камень
 Из года в год
 Вниз, в неизвестность.

(Перевод В. Микушевича)

В то время как Гёте в его «Песне духов над водами» человеческая жизнь представляется, подобно воде, пластичной, всегда оживленной, прекрасной и всегда в гармоническом единстве с природой, Гёльдерлин рисует судьбу страдающего и угнетенного человека, раздираемого противоречием между миром природы и человеческими правами. Переживание им своего одиночества в обществе, которое не приняло его ни в качестве «воспитателя», ни в качестве поэта, выражено в известном стихотворении «Середина жизни»:

В диких розах
С желтыми грушами никнет
Земля в зеркале зыби,
О лебеди, стройно:
И вы, устав от лобзаний,
В священную трезвость вод
Клоните главы.

А ныне: где я найду
В зимней юдоли цветы — о, где
Свет, и тепло,
И тени земли?
Стынет в молчанье
Крепость. В ветре
Скрежешет флюгер.

(Перевод С. Аверинцева)

Будущее осени — это зима, время, лишённое красоты и тепла, время бесчеловечное, ибо оно обречено на немоту. В стихотворении подразумевается не только возраст человека, но и разрушение гармонии между ним и миром животных и растений, водной стихией и землей в результате наступления новых времен, времен теперь уже капиталистического угнетения и разобщения людей.

Стихотворения последних лет часто темны и трудны для понимания. И тем не менее «в своей простоте и возвышенности, со свойственными им чувством благородного и чувством меры» (Иоганнес Р. Бехер) они остаются в пределах классически прекрасного.

В 1797—1800 годах создавалась трагедия в пяти актах «Смерть Эмпедокла», оставшаяся незавершенной. Эмпедокл отклоняет предложенную ему гражданами Агригента корону и бросается в кратер Этны, стремясь слиться с природой. Этот мудрец из Агригента, не понятый своими согражданами, обрисован Гёльдерлином как провозвестник пантеистических идей. Его жертвенная смерть помогает ему избежать всякого компромисса с обществом и утвердить основы своего мирозерцания.



Ф. Гёльдерлин (гравюра К. Майера с карт. Химера, 1792)



Гиперион переправляется в Калаурею (Р. Лобауэр, 1824)

Велики заслуги Гёльдерлина и как переводчика: если его переводы Пиндара были опубликованы лишь в XX веке, переводы трагедий Софокла были известны при его жизни. Бертольт Брехт и Хайнер Мюллер использовали их для своих драм «Антигона 1948» и «Эдип-царь».

Лирическим завещанием Гёльдерлина стали его «Песни родины», созданные после 1800 года, в которых он вновь обратился к Клопштоку. Гёльдерлин не столько стремился выразить в них то, что его современники назвали «патриотизмом», хотя он никогда не умалчивал о своих политических национальных идеалах. Он прежде всего хотел видеть в своем народе подъем освободительных стремлений, более высокий уровень общественного сознания, в котором национальная гордость сочеталась бы с открытостью всем проблемам, волнующим человечество.

...Простерлась в ожиданье
Кругом страна, и, словно в жаркий день
Снижаясь, нас, неуголенных,
Окутывает чающее небо.
Все небо в знаменьях. Пусть угрожает
Оно теперь мне — с ним хочу остаться.
Нельзя душой в минувшее бежать
Назад, к вам, слишком дорогие мне.

(«Германия». Перевод В. Микушевича)

Стихотворения Гёльдерлина с их величественными символами часто трудны для понимания, мистично-таинственны, но в них угадывается стремление поэта к коренному изменению общественных отношений.

Поэтический язык Гёльдерлина, обращенный к будущему, оставался чуждым многим его современникам, и как раз в период «Песен родины» росло его одиночество. Гёте и Шиллер, со стороны которых он тщетно добивался понимания, не видели в нем союзника в выполнении своей художественной программы и даже едва ли признавали его могучий талант.

Немецкая классика

Программа культурно-эстетического воспитания и образования, выдвинутая Гёте и Шиллером

Когда речь идет о «немецкой классике», то употребляют понятие, которое было введено в обиход буржуазным немецким литературоведением; оно представляется спорным. Мы называем «классикой» прежде всего произведения Гёте и Шиллера, созданные в период после завершения движения «Бури и натиска», то есть начиная с 1788—1789 годов, в особенности в период их сближения и сотрудничества, продолжавшегося вплоть до 1805 года, года смерти Шиллера. Это понятие указывает на специфический способ претворения их художественной программы в литературной практике, основывавшейся на использовании античных образцов, а также на высокоразвитом сознании литературной формы и выработке элементов нового, взыскательного стиля.

Прежние дружеские связи и кружки «Бури и натиска» распались, даже они не смогли заменить собой отсутствующий духовный и политический центр нации. Поэты действовали теперь в одиночку.

«Очень многие исповедовали одинаковый образ мыслей, признавали обоюдные заслуги, ценили друг друга, любили друг друга, но истинного единения при этом так и не возникло... Поэтому большой невидимый кружок распался на более мелкие, местные, создавшие немало достойного похвалы, но, по сути дела, самые крупные поэты уединялись все больше и больше»¹⁰. Так описывал Гёте в «Автобиографической хронике» литературную ситуацию в Германии.

Прошло шесть лет, пока Гёте и Шиллер познакомились ближе. Свел их философский разговор в июле 1794 года в Йене. Письмо Шиллера, из которого Гёте увидел понимание им характера и направления своих творческих устремлений, побудило его встретиться и побеседовать с автором «Разбойников», хотя саму драму он ставил не слишком высоко. В разговоре вовсе не были устранены различия мировоззренческих, эстетических и художественных позиций — напротив, сама эта противоположность возбуждала интерес обоих друг к другу, стремление к взаимному узнаванию, обмену мыслями. Надежную основу их дружбы и творческого сотрудничества, однако, составляли раздумья о будущей роли литературы в мире, столь сильно изменившемся благодаря революции.

Их программа современного искусства ставила главной целью изменение человека. «Можно сказать, что во всяком индивидуальном человеке, как бы по предрасположению и назначению, живет чистый идеальный человек, и великая задача его бытия заключается в том, чтоб при всех переменах согласоваться с его неизменным единством. Этот чистый человек, более или менее ясно проявляющийся в каждом субъекте, представлен в *государстве* — в этой объективной и как бы канонической форме, в которой разнообразие субъектов стремится к единению. Но можно себе представить два различных способа согласования человека во времени и человека в идее, а следовательно, и столько же способов осуществления государства в индивидах, а именно: или чистый человек подавит эмпирического, государство уничтожит индивидов, или же индивид *станет* государством, человек во времени облагородится и станет идеальным человеком»¹¹. В другом месте читаем: «Чувственного человека красота ведет к форме

и к мышлению, духовного человека красота направляет обратно к материи и возвращает чувственному миру»¹².

Наглядное изображение «чистого человека» должно было, следовательно, способствовать воспитанию, образованию публики, должно было, наконец, возникнуть общество как «единение» благородных индивидов. В этом суть программы. Бросается в глаза, насколько незначительная роль отводилась в ней общественной практике — подлинному источнику того или иного состояния общества, насколько большое значение Гёте и Шиллер придавали формированию сознания посредством искусства. Это объясняется тем, что в то время еще нельзя было увидеть реальных возможностей его осуществления.



Гёте и братья Гумбольдты у Шиллера в Йене (А. Мюллер)

Уже первые энергичные попытки создания «литературного товарищества» выдающихся писателей нации, предпринятые новым журналом Шиллера «Оры», альманахом муз и гётевским журналом «ПроPILEи», остались безуспешны, и даже сам характер выступления вызвал решительный отпор. Прежде всего «Ксени», подборка сатирических эпиграмм в «Альманахе муз на 1797 год», вскрыли противоречия в среде немецких писателей, сделали противниками Веймарской эстетической концепции как писателей просветительской ориентации, так и представителей демократического направления. Кто не хотел идти к современному искусству по предложенному пути, того в Веймаре не признавали. Это почувствовали Гёльдерлин и Клейст, Жан Поль и романтики.

Однако огромное значение имели те выводы, к которым Гёте и Шиллер пришли в собственном творчестве. Стремясь к наглядному изображению общечеловеческих проблем, они сосредоточили свои усилия на поиске масштабных тем. В той мере, в какой образы их искусства преодолевали свой индивидуальный характер, они теряли заимствованный у народной поэзии язык. Небывалый расцвет переживала драматическая форма, эстетическое свидетельство надындивидуальной ценности образа искусства. В общем и целом Гёте и Шиллер стремились к созданию типичных образов, которые должны были обеспечить международное признание современного искусства.

Что объединяло Гёте и Шиллера при всем их различии — Гёте больше тяготел к материалистическим, Шиллер к идеалистическим исходным позициям — это их убеждение в объективных закономерностях взаимосвязи литературы и общества и неразрывности содержания и формы поэзии. Принципиальное признание действительности как основы литературного творчества давало им возможность отыскивать и отображать созвучные времени сюжеты и темы. Особенно Гёте стремился глубже осознать историческую взаимосвязь общего и частного; споры, которые велись вокруг этой проблемы, помогали обоим поэтам находить новые возможности отображения характеров и конфликтов. Для них речь шла прежде всего о внутреннем единстве субъективного и объективного в произведении искусства, о «стиле», следовательно, о наибольшем соответствии содержания и формы в смысле формирования высокого национального и интернационального художественного вкуса и потребности в

настоящем искусстве. Переход на новые позиции был сложен, ибо буржуазная публика с ее психологией и пристрастием к просветительно-дидактическому и сентиментальному искусству оставалась в целом маловосприимчивой к новому искусству.

В то время как драмы Шиллера на исходе столетия и прежде всего после 1800 года находили широкий отклик у публики, произведения Гёте встречали по-разному. Интенсивное освоение античных литературных мотивов и форм, чаще всего несправедливо критиковавшееся как классицизм, затрудняло восприятие его творчества. («Классицизм» подразумевает ориентацию в искусстве на греческоантичный идеал красоты.) За очевидный отказ от прямой политической активности Гёте прозвали «олимпийцем».

Творчество Гёте после 1789 года

В 1788 году Гёте возвратился из Италии, полный самых ярких и глубоких впечатлений от античного искусства. В сравнении с более свободными условиями для развития художника в Риме жизнь Веймара с его придворными интересами казалась ему в особенности мелкой и ограниченной. Впредь он оставил за собой только руководство Веймарским театром и художественной академией, а также Йенским университетом.

Продолжая занятия естествознанием (см. стихотворение «Метаморфоза растений»), Гёте вынашивает новые литературные замыслы в свете революционных событий во Франции, оказавших на него сильное воздействие. Первые попытки сделать предметом художественного отображения события эпохи в начале 90-х годов имели, правда, в мировоззренческом и эстетическом отношении сомнительную ценность: в пьесах «Великий Кофта», «Гражданский генерал» и «Мятежные» затрагиваются лишь несущественные, сопутствующие революции явления.

Зато в сатирической поэме «Рейнеке-Лис» (1794) Гёте раскрыл в подробностях сказочного сюжета о животных реакционную и человеконенавистническую сущность старого феодального режима. Под влиянием парижских событий он вынужден был теперь заклеить все гниющее средневековое сословное государство с развращенной придворной знатью и духовенством, с попранием закона и феодальным насилием. В этом смысле комически-сатирическое изображение придворной жизни проистекает из сознания исторической устарелости современных порядков, перенесенных в мир животных. В классической форме гекзаметра запечатлена резкая критика феодализма, эта сатира и сегодня представляет собой одно из самых народных творений поэта.

Но там, где речь прямо шла о Французской революции, Гёте лишь с трудом находил непредвзятые суждения. Во многом он не в состоянии был постигнуть события, историческое значение которых, впрочем, вполне предугадал, когда, сопровождая герцога в походе против революционной Франции, сказал после битвы при Вальми (20 сентября 1792 года): «С этого места и с этого дня начинается новая эпоха всемирной истории». Сословные предрассудки мешали ему в равной мере, как и консервативное понимание им народа. С другой стороны, поэт был прав, когда отмечал буржуазный характер революции и отказывался от идеализации нового восходящего класса буржуазии.

«*Фауст I*». По настоянию Шиллера в июне 1797 года Гёте возвращается к работе над «*Фаустом*».

В 1775 году поэт привез с собой в Веймар начальные сцены «Фауста». Первый вариант, получивший название «Прафауст», сохранился благодаря копии, сделанной придворной дамой фрейлейн фон Гёхгаузен. В 1790 году этот вариант, дополненный рядом сцен, был опубликован в виде «Фрагмента» в собрании сочинений. Постепенно дополняя его все новыми и новыми сценами, Гёте довел свое произведение до такой степени завершенности, что смог опубликовать его в 1808 году как «I часть трагедии» — это означало, что за ней должно было следовать продолжение.

С тех пор произведение продолжает волновать новые и новые поколения читателей и зрителей, вызывает многочисленные споры. Свое мощное воздействие на мировую литературу оно сохраняет прежде всего благодаря центральному образу Фауста, выступающего в своем стремлении постичь «вселенной внутреннюю связь» представителем человеческого прогресса. Этот ученый, покидающий стены кабинета и устремляющийся в широкий мир, чтобы слиться с общественной практикой, с поступательным движением жизни, воплощает в себе, с одной стороны, великие традиции Ренессанса, эпохи, «которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»¹³. С другой стороны, искатель истины на пороге XIX столетия ставит эпохальные проблемы, рассматривает вопросы развития буржуазного класса и его связей с народными массами. Отвергая унаследованные предрассудки и схоластически-непродуктивное знание, Фауст пытается в первую очередь познать тайны природы посредством спонтанного акта (сцена с земным духом). Потерпев неудачу, он думает о самоубийстве, но пасхальный звон колоколов помогает ему преодолеть отчаяние. Кажется, что все пути деятельности закрыты, и только союз с Мефистофелем, этим духом, который всегда отрицает, следовательно, помощь «черной магии», дает надежду на познание мира.

Этот союз с дьяволом вносит глубокую трагичность в судьбу героя. С одной стороны, Фауст смог проникнуть в сферы, недоступные ему дотоле, с другой стороны, он вынужден платить за каждое приобретенное знание ценой глубокой личной вины. Трагическая ситуация Фауста исторически детерминирована. Ни его титанизм, ни его стремление к «наслаждению жизнью» не могут преодолеть границы времени.

Это обнаруживается прежде всего в трагической истории Гретхен, гениально обогатившей стародавний сюжет о Фаусте. В Гретхен герой ищет естественность, он угадывает в ней чистую мораль народа. Девушка же должна увидеть



Гёте: Кухня ведьм

Мефистофель и Фауст у Гретхен в тюрьме (И. Г. Фюссели)

в нем освободителя, незаурядного человека, способного помочь ей вырваться из стесненных условий жизни. Оказывается, однако, что она переоценивает мораль Фауста, подобно тому как тот превратно понимает ее социальную ситуацию. Оторванность Фауста от жизни, его беспощадность, пренебрежение к моральным запросам возлюбленной, которые выясняются из беседы о боге и небе (сцена в саду), становятся причиной катастрофы, в которой погибает Гретхен. В сцене в тюрьме обнаруживается, что связь Фауста с Гретхен и с Мефистофелем несовместимы. Мефистофель, которого Гретхен ненавидит до последнего своего мгновения, снова и снова пытается «обмануть наслаждением» своего партнера, отвлечь его от жизненных целей, как только замечает, что банальное удовольствие — подобное разгулу в погребке Ауэрбаха — не может удержать искателя истины. До самого конца Фауст остается в плену Мефистофеля, хотя исторически охватывающая эпоху идея «Пролога на небесах», согласно которой человек если и ошибается, пока ищет, но все же осознает наконец истинный путь, разъясняется в конце сцены в тюрьме в отношении к Гретхен восклицании «Спасена!». Эта связь с Мефистофелем символизирует в понимании Гёте трагические противоречия между гуманистическими устремлениями бюргерства и его социальной скованностью, противоречия между постановкой этических целей и практикой действующего человека.

Работа над первой частью «Фауста» перешла из периода «Бури и натиска» в новый период творчества на рубеже XVIII—XIX веков. Из пьесы с «сильной личностью, опирающейся на себя», с ее чертами гения возникло углубленное изображение характерных для эпохи напряженных связей между героями, возникла драма человечества, пронизанная в целом мыслью о развитии в результате продуктивной деятельности от низшего к высшему, от несовершенного к совершенному. Так Гёте попытался ответить на масштабные, коренные вопросы своего времени и одновременно идти новыми путями в художественной практике.

«Годы учения Вильгельма Мейстера». Первоначально у Гёте возник замысел написать роман о театре и актере и выдвинуть вместе с тем альтернативу современной художественной практике. В соответствии с этим замыслом создавалось начиная с 1777 года «Театральное призвание Вильгельма Мейстера»; произведение осталось незавершенным. В 1791 году изменилась концепция, и в 1795 году вышел первый том романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Действие происходит в Германии в конце XVIII столетия. В центре этого романа воспитания — фигура молодого Вильгельма Мейстера, сына купца, решившего порвать с банальным мелкобуржуазным окружением и в поиске высокого смысла жизни примкнувшего поначалу в качестве актера к одной из театральных трупп. Вильгельм, о котором в конце говорится, что он, подобно Савлу, отправился на поиски ослиц своего отца, а нашел королевство, воплощает в себе реальные возможности буржуазной эмансипации.

Попытка сделать жизнь актера содержательной очень скоро оказывается иллюзией. Все, что он приобретает, — это сложные отношения с хорошенькой, но легкомысленной Филиной и мальчиком Фридрихом, с юной загадочной Миньоной и старым арфистом. Следующее разочарование он испытывает среди аристократов, которые как единственный в те времена господствующий класс располагали относительными свободами для своего развития. Но насколько мало мог театр, исходя из своих возможностей, способствовать бюргерской эмансипации — ведь в силу своего презируемого положения в обществе он был далек от идеала «национального театра», — настолько же мало современное

дворянское общество с его бессовестностью, легкомыслием и ограниченностью могло служить Вильгельму образцом в его поисках. Директор театра Зерло лишает Вильгельма наконец всяких надежд на театральное «призвание», а Ярно, его воспитатель, помогает ему освободиться от заблуждений в отношении «просвещенного» дворянства. Талант Вильгельма не может развиваться ни в сфере театра, ни при дворе.

Через заблуждения и горький опыт Гёте приводит героя в так называемое Общество башни, где он находит свою возлюбленную Наталию. Костяк братства составляют дворяне, знающие, как использовать возможность «личного совершенствования» в соответствии с духом времени. В подоплеке здесь довольно отчетливо проступает политический компромисс, предлагаемый поэтом.

Во многом идеализированные им дворяне отказываются от своих феодальных привилегий и занимаются деятельностью, подобной бюргерским профессиям. Герои же бюргерского сословия пытаются в своем развитии и поведении равняться на дворянские образцы, чтобы достигнуть такой же свободы. Из современных аристократов и образованных бюргеров создается гармоничное общество людей, которые интересуются реформой феодальных земельных отношений. Согласно гётевскому пониманию преимуществ исторической эволюции, общество из состояния, еще очень напоминающего средневековое феодальное общество, превратится в современное буржуазное. Земельный надел представляет необходимую для свободного развития личности основу ренты. Этот идеал находит отражение в романе, однако даже с его помощью лишь относительно можно было обосновать идеальное разрешение основных общественных противоречий.

Гёте, настойчиво выступающий за бюргерское развитие, как писатель не видит иного пути, как только в утопии Общества башни показать своим читателям цели этого развития. «Символическое» изображение, используемое в романе, дает ему возможность символического обобщения условий эпохи со всеми ее достоинствами и недостатками, с достигнутым мировым содержанием и относительно абстрактной «идеальностью». Отсюда в романе много размышлений, литературно необходимых и составляющих элементы художественного содержания. И напротив, действие во многих местах отступает на задний план, что сегодняшнему читателю нередко затрудняет восприятие произведения. За этим обстоятельством скрывается главная трудность, стоявшая перед автором, — эпически охватить полноту современных конфликтов, добыть «масштабный» предмет из убогой действительности. Гёте отдавал себе отчет в том, что романисты крупных стран превосходили его в отношении сюжета:

«Но волшебство Скотта... покоится на величии трех британских королевств и неисчерпаемом многообразии их истории, в то время как в Германии нигде между Тюрингенским лесом и песчаными пустынями Мекленбурга романист не находит благодатного поля, так что в «Вильгельме Мейстере» я вынужден был выбрать наибеднейший сюжет, какой только можно себе представить: бродячее племя комедиантов и бедных мелкопоместных дворян, чтобы привнести движение в мою картину»¹⁴.

Несмотря на свои слабости и композиционные противоречия, роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» стал выдающимся классическим произведением. Этим он обязан главному герою, которого поэт наделяет мужеством и энтузиазмом: молодой человек через все заблуждения неуклонно стремится к тому, чтобы осмысленно и социально плодотворно развить свои таланты. В нем проявляется эволюционная сторона бюргерски-национального развития, действия его предстают как образец нравственного поведения для всех. Тем

самым Вильгельм Мейстер приобретает черты обобщающе символической значимости. Показательна для классически-гуманистического содержания романа знаменитая притча о «зодчем»:

«Заслуга человека тем больше, чем больше он подчиняет себе обстоятельства и чем меньше он покоряется им. Все мироздание находится перед нами, как огромная каменоломня перед зодчим, который лишь в том случае заслуживает своего имени, если он из этого хаотичного скопления пород с величайшей экономностью, целесообразностью и прочностью составит зародившийся в его душе образ. Все, находящееся вне нас, — это лишь материал, и я могу сказать, что и сами мы тоже материал; но глубоко внутри нас заключена творческая сила, которая способна сотворить то, что должно быть сделано, и не дает нам ни отдыха, ни покоя, пока мы не осуществим это тем или иным образом вне нас или с нами самими».

Эта притча о зодчем, по своему смыслу далеко выходящая за рамки норм капиталистического общества, выдвигает концепцию человека, основанную на тесной связи теории и практики, и называет целью личности активную деятельность и преобразование достигнутого. Действительность, по мнению Гёте, источник всего творческого. В ней содержатся законы, по которым человек должен строить свое бытие. Тем не менее он должен свою личную судьбу формировать с полным чувством ответственности перед собой. Чем активнее он, чем деятельнее, тем скорее раскрываются ему закономерности природы и общества.

Гёте создал «Годами учения» классическую форму немецкого романа воспитания с героем — молодым человеком, ищущим принципиальные мировоззренческие позиции. Для него и для последовавших за ним авторов роман воспитания был особенно пригоден, чтобы высветить сложные общественные отношения в старой Германии, не описывая всей полноты социальных связей. В этом отличие данного типа романа от многих английских и французских романов того времени.

«Герман и Доротея». Толчком к написанию этой поэмы послужило сочинение, содержащее сообщение об изгнании в 1732 году из Зальцбурга протестантов. Гёте перенес время действия в современную эпоху.

Беженцы из охваченных революционными войнами рейнских областей попадают в маленький городок. Среди них Доротея, которая нравится сыну трактирщика, отвергающего предложенную отцом богатую девушку. Доротея, ставшая служанкой в доме Германа и задетая шуткой отца, признается молодому человеку в любви. Следует счастливая развязка, молодые люди соединяются.

В этой поэме, по жанровым признакам восходящей к идиллии Фосса «Луиза», Гёте в рамках классической эстетической программы «облагораживания человека» рисует картину идеальных общественных отношений. Относительная гармония изображенных здесь условий жизни сознательно идеализирована; но герои и события показаны не без критики. Застенчивость и скромность Германа характеризуют не только молодого человека из провинциального городка, но и его нежелание стать богачом. Привлекательна моральная чистота Доротеи. «Позиция» всех участников событий, которых автор показывает как образцовых героев, обусловлена перевоплощением старого мотива о Ромео и Джульетте, так что счастливое исключение идеально выступает как общепринятая норма этического поведения людей из бюргерской среды. Однако объективно-историческая ограниченность единичного бюргерского трудолюбия и гуманности как момент национальной перспективы не ускользает от внимания автора, при всей симпатии к изображаемому он ясно показывает

провинциализм и застой в современной ему Германии. «...отразить в маленьком зеркале великие движения и изменения мирового театра»¹⁵ — таково было одно из намерений Гёте в этом произведении.

Своей поэмой, опубликованной в 1797 году, автор снова поднял большую тему внутренних противоречий бюргерства. Его совет соотечественникам — держаться особняком в битвах времени. Гёте питал иллюзию, будто Германия могла совершенствоваться как край спокойного развития и социального мира. Однако проблема свободного решения в любви и выбора супруга стала материалом для дискуссии, многие читатели хорошо поняли намеки на прогрессивный характер революции. «Вы, без сомнения, признаете, что это высшее достижение его творчества, да и всего нашего нового искусства», — писал Шиллер о произведении Гёте¹⁶ и выразил этим мнение восторженной публики.

Лирика 90-х годов. Стихотворения Гёте последнего десятилетия XVIII столетия показывают его переход к классическому. Античные стихотворные формы вытесняют постепенно свободные ритмы, песни пишутся им только по определенным случаям. «Венецианские эпиграммы» (1790, напечатаны в 1796 году) свидетельствуют о том, что этот жанр у Гёте не утратил ни свежести, ни предметности. Написанные во время второго итальянского путешествия, закончившегося в Венеции, и вскоре после возвращения из него, они объединяют стихи о девушках, любовные стихи, политические сентенции о Французской революции и мысли об искусстве. Образцом для Гёте был римский сатирик, автор эпиграмм Марциал. Нередко в эпиграммах содержится ирония, глубокая серьезность в забавных формулировках, как показывает, например, 14-я эпиграмма:

Часто я рисовать и царапать на меди пытался,
Маслом писал иль рукой глину сырую давил,
Но, без усердия трудясь, не сумел ничему научиться, —
Только один свой талант усовершенствовал я:
Дар по-немецки писать. И на это негодное дело
Я, несчастный поэт, трачу искусство и жизнь.

(Перевод С. Ошерова)

Вершиной элегической поэзии является «Метаморфоза растений» (1798), философское стихотворение о природе, посвященное Христиане Вульпиус, ставшей впоследствии женой поэта. В становлении отдельного растения, как и в становлении человеческой любви, поэт видит закономерность проявления сил природы. Он отдает предпочтение гармоническому взгляду на запутанное многообразие мира перед взглядом на его противоречия. Эпиграммы и элегии (например, «Алексис и Дора») не полностью, однако, вытесняют в эти годы жанр песенного стихотворения, в котором Гёте мастерски проявил себя в более ранний период.

Подобно стихам, созданным в период «Бури и натиска», звучит веселое стихотворение «Питомец муз» (ок. 1799). «Амур-живописец», «Утренняя жалоба», «Посещение», «Близость любимого», «Нежданная весна», «Майская песнь» принадлежат к самым совершенным образцам поэтического наследия классики, равно как и прекрасное стихотворение «Нашел», воспевающее в скромной, теплой манере Христиану. Близка к дидактическим поэмам «Кофтская песня» (опубликована в 1796 году), отрывок из нее болгарский коммунист Георгий Димитров прочел в 1933 году перед фашистами на суде:

В путь! Покорствуй указанью!
Как ступать тропинкой правой,
Загодя учишь, дружок!
На весах судьбы лукавой
Редко дремлет стерженек:
Приглядишь к их колебанью!
Кто ты? Победитель новый?
Или сам в полон попался?
Гордым молотом поднялся
Или наковальной лег?

(Перевод Н. Вильмонта)

Благодаря нескольким *балладам* Гёте и Шиллера необычайное своеобразие приобрел шиллеровский «Альманах муз на 1798 год». В 1797 году — в творчестве Шиллера и Гёте он называется годом баллад — оба поэта сознательно и обдуманно создали превосходные образцы этого жанра, которые Гёте назвал однажды «зародышем, давшим жизнь всей поэзии». В отличие от Шиллера, разрабатывавшего прежде всего моральные конфликты и решения, Гёте отдавал предпочтение легендарно-фантастическим сюжетам в стремлении изобразить взаимосвязь между человеком и природой. Первое свидетельство нового периода творчества — баллада «Коринфская невеста».

Христианско-аскетическая мораль осуждается как человеконенавистническая. На одну ночь девушка возвращается от мертвых, чтобы увидеть своего жениха, рассказать свою судьбу и сообщить ему о предстоящей смерти. Клятва матери, принявшей христианскую веру, привела девушку против ее воли в монастырь, от которого ее освободила лишь смерть. Бросая вызов читателям, поэт утверждает, что царство безусловной и осуществимой любви находится по ту сторону христианской цивилизации.

Именно это стихотворение стало причиной неоднократно высказывавшихся упреков Гёте в «язычестве». Неприятие у напуганных современников вызвало и стихотворение «Бог и баядера», им казалось недопустимым изображение в стихотворении проститутки.

В этой «индийской легенде» девушка оказывается достойной бога и возвращения к жизни, потому что, никем не принуждаемая, подчиняется нравственным установлениям общества и, чувствуя себя вдовой будто бы умершего гостя, а на самом деле всемогущего бога, идет на костер. Непоколебимость любви и готовность к пожертвованию служат доказательством человечности и богоподобности.

В высшей степени народной стала баллада «Ученик чародея» (по Лукиану) благодаря своему сказочному сюжету, который многократно перерабатывался и в народной поэзии.

События изображаются в форме монолога ученика, который в отсутствие мастера пытается заставить работать на себя волшебную метлу. Скоро, однако, от его самонадеянности не остается и следа — видя свое бессилие, он впадает в отчаяние. Мастер приводит все в порядок. Наставление, выраженное здесь не в моральной сентенции, но всем стихотворением, по характеру напоминающим притчу, дается всем тем, кто хочет стать мастером, не научившись еще как следует владеть инструментом. Искусство не дается в руки несведущему, оно требует познания его закономерностей. Тем самым баллада играла роль и в полемике по литературе и искусству, которую Гёте и Шиллер вызвали своими «Ксениями» под знаком программы классического искусства.

Гёте и в более поздний период не утрачивает интереса к веселой балладе, об этом свидетельствуют «Свадебное путешествие рыцаря Курта», «Свадебная песня» и «Действие на расстоянии». «Иоанна Зебус», стихотворение-воспоминание о героической крестьянской девушке, «Велика Диана Эфесская», «Верный Эккарт», «Пляска мертвецов» и другие дополняют созданное в этом жанре.

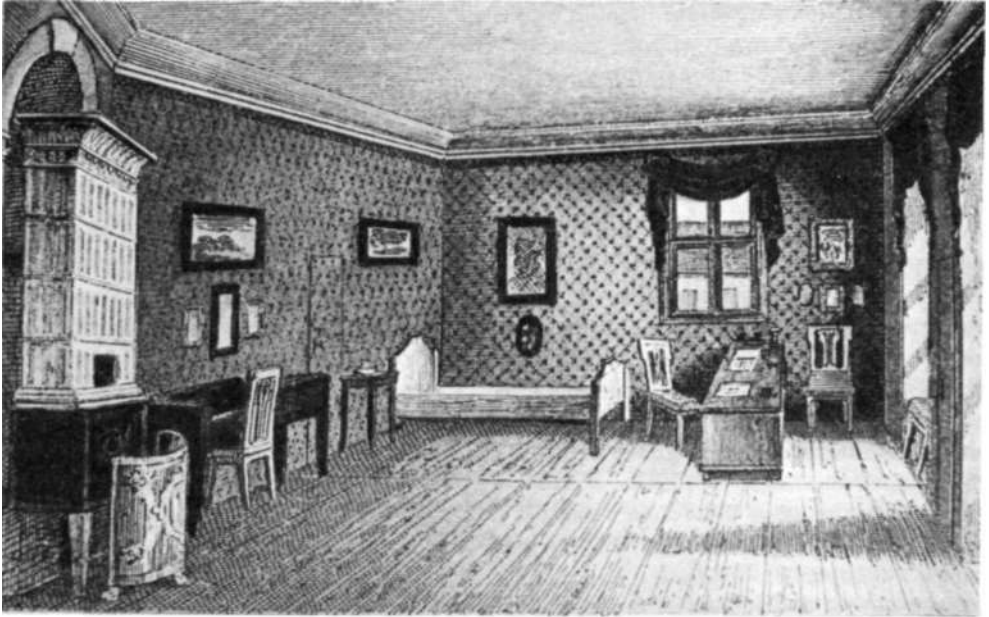
Мысли по теории искусства. В области теории для Гёте и Шиллера речь шла в первую очередь об объективных закономерностях литературы и искусства. Согласно разработанным ими принципам классического реализма первичным является существующее в действительности, из этого должна исходить вся литература. Она обязана своими средствами отыскивать и отображать движения в природе и обществе. Но чтобы уметь охватить особенные процессы жизни, литература должна выработать свои специфические формы, она должна выяснить соотношение общего и частного. Это возможно только с исторической точки зрения; таким образом, решающим становится выбор материала, выбор предмета, который наиболее целесообразно соответствует потребностям публики. В этом смысле Гёте и Шиллер разработали свои поэтические жанры, развивая тенденцию Просвещения, чтобы установить внутреннюю связь между содержанием и формой. Для Гёте, помимо этого, представлялась важной еще и позиция писателя в обществе.

В мае 1795 года в знаменитой статье «Литературное санкюлотство» он ставит вопрос, когда и где может сложиться и действовать классический национальный писатель, и отвечает:

«Тогда, когда он застаёт в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве; когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности; когда сам он, проникнутый национальным духом, обладает, благодаря врожденному гению, способностью сочувствовать прошедшему и настоящему; когда он застаёт свой народ на высоком уровне культуры и его собственное произведение ему дается легко...»

Писатель, желающий создать что-то значительное, считает Гёте, не может обойтись без прогрессивных общественных явлений и движений, он зависит в своем творчестве от уровня развития самой нации. Это значит, что немецкая ситуация враждебна большому искусству. Но Гёте указывает и на то, что только борьба с этими трудностями, с отжившим и отсталым может способствовать созданию значительных творений. Он сожалеет о раздробленности своей страны, о разобщенности многих авторов, о влиянии на некоторых поэтов отсталой части публики и в то же время решительно отклоняет саму мысль об изменении этих обстоятельств по способу Великой Французской революции. Несмотря на консервативную тенденцию, статья является выдающимся манифестом реализма. В противоположность современным ему писателям, понимавшим поэзию как «автономную», независимую от социальных условий, либо примирившимся с общественной отсталостью, Гёте измеряет уровень современной литературы глубиной осознания национальных и международных условий, а также художественной и нравственной силой ее просвещающего воздействия на публику.

В 1804 году Гёте закончил эссе о Винкельмане, в котором получила дальнейшее развитие концепция воспитания посредством искусства, как развивал ее кружок «Веймарских друзей искусства» (Гёте, Шиллер, Генрих Мейер) и



Рабочая комната Шиллера в Веймаре

которая была представлена в «Прописях» и в «Йенской Всеобщей газете» в статьях, рецензиях и тематических конкурсах.

Позднее творчество Шиллера

Мысли о литературе и искусстве. По окончании работы над «Дон Карлосом» в творчестве Шиллера наступил кризис, преодолению которого способствовала с 1789 года его деятельность в области истории и эстетики.

Стихотворениями «Боги Греции» и «Художники» поэт наметил художественную программу, которая была развернута им в последующие годы в ряде значительных теоретических работ в культурно-эстетическую концепцию воспитания личности. В рецензии «О стихотворениях Бюргера» он дал понимание поэзии как прообраза совершенной гуманности в негативных условиях возрастающего разделения труда в обществе. Давая образцы нравственной и эстетической красоты, искусство способно удовлетворять в художественном отношении как знатока, так и массы читателей. В это время Шиллера привлекает субъективный идеализм Канта, согласно которому направленная и активная субъективность действует на ход истории и развитие отдельных личностей.

У Канта Шиллер заимствует эстетические категории прекрасного и возвышенного для своей теории искусства. Но своим анализом поэтических жанров и своим стремлением исходить из морально и чувственно воспринимаемого единства Шиллер отличается от него. Из опубликованных в 1792 году статей «О причине удовольствия, доставляемого трагическими предметами» и «О трагическом искусстве» видно, что поэт опирался не только на Канта, но и на Шефтсбери. «Доброта» и «красота» были для него в конечном счете неразделимы. Уже в письмах «Каллий, или О красоте» (1793) он выступал против бесполезной «чистой красоты». Шиллер настойчиво стремился выработать собственную позицию в эстетике, преодолевая зависимость от Канта и опираясь

на объективное познание искусства. Насколько труден был этот путь, показывают его «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795)¹⁷.

Сближение и сотрудничество с Гёте во многом содействовало Шиллеру в разработке теории искусства. В борьбе за преодоление «бегства от действительности» возникли не только великие реалистические драмы и стихотворения поэта; Шиллером были написаны серьезные статьи по вопросам классического немецкого искусства. Богатство идей, изложенных в них, неизменно привлекало к ним внимание художников и мыслителей последующих поколений, давало импульс к их продуктивному освоению, к дискуссии.

В 1796 году была завершена большая работа «О наивной и сентиментальной поэзии», в которой успешно соединены теоретический анализ и практические вопросы литературной критики. Автор различает в ней два типа поэтов: первые — те, кто сами есть вполне «природа», — развивают свой талант, исходя непосредственно из самой действительности, и, следовательно, могут быть названы «наивными», вторые — те, кто стремится добыть «природу», стремятся к ней. Их Шиллер называет «сентиментальными».

Там, где, как в древности, разделение труда не вызывало отчуждения, человек и природа не были отделены друг от друга, поэт мог высказываться непосредственно. Но в «новое время» разум и чувство отделены друг от друга, поэтому поэт должен изображать «идеал», который соответствовал бы утраченной природе. Сатира, элегия и идиллия объявляются им более подходящими для этого жанрами, поскольку они показывают противоречие между действительностью и идеалом.

Это исследование Шиллера, рассматривающее основные виды современной литературы, несмотря на всю философскую ограниченность познания, представляет собой глубокий анализ функциональных возможностей литературы в условиях развивающегося капитализма.

Лирика и баллады. Стихотворения Фридриха Шиллера во многом близки традиции Клопштока. Насыщенные размышлениями и содержащие общечеловечески-национальный пафос, они передают в первую очередь духовное созерцание и интеллектуальное переживание. Лучшие из них стали народными. По своей замечательной риторике и характерному для них драматизму действия они отличаются от стихотворений Гёте, в которых каждый раз выражается целостное переживание.

Наряду с великими драмами, составляющими основу его творческого наследия, наряду с «Ксениями» и балладами Шиллер написал ряд философских стихотворений непреходящего значения. В 1795 году были написаны «Прогулка» и «Идеал и жизнь», стихотворения, проникнутые гуманистической верой. К форме сентенций тяготеют «Памятки» из «Альманаха муз на 1797 год», где назван «Долг каждого»:

К цельности вечно стремись! А если ты сам не умеешь
Цельным быть, нужным звеном к целому скромно примкни.

(Перевод Н. Вильмонта)

Моралист Шиллер защищал не мораль саму по себе, а именно «Достоинство человека»:

Больше ни слова об этом. Кров ему дайте и пищу;
Только прикрыть наготу — честь он добудет и сам.

(Перевод Е. Дунаевского)

К 1800 году относится замысел стихотворения «Немецкое величие», где Шиллер изложил свою точку зрения на национальный вопрос, указав на богатство гуманистической бюргерской культуры.

«Кубок», «Перчатка», «Порука» и «Ивиковы журавли» принадлежат к самым известным балладам на немецком языке. Как и у Гёте, у Шиллера в центр ставится необходимость личного решения. Часто у него речь идет о соотношении поступков и нравственности.

В первой классической балладе Шиллера «Кубок» молодой паж исполняет дерзкое требование короля достать ему из морской пучины золотой кубок, чтобы добыть себе рыцарскую честь. Поддавшись вторично искушению броситься в пучину за обещанную ему королевскую дочь, он расплачивается жизнью. Произвол короля убивает там, где он встречает покорность и не вызывает морального протеста.

О «рыцарской» морали, являющейся в действительности бюргерской добродетелью, идет речь в «Перчатке»; действие в этой балладе также перенесено в феодально-средневековый мир.

Рыцарь исполняет требование придворной дамы достать ей перчатку из клетки со львом, но покидает ее навсегда, видя, что она играла его любовью. Там, где исполнение долга требуется за несоразмерную цену, как в «Сражении со змеем», выступает абстрактное морализирование.

На другое направление указывают те из шиллеровских баллад, в которых он разрабатывает сюжеты из античности.

В «Ивиковых журавлях» благодаря общественному сознанию и справедливости вскрывается и карается убийство греческого народного певца Ивика. Образцовыми для Шиллера являются публичность разоблачения, моральная сплоченность народа, единого в осуждении преступника и в наслаждении искусством. Внутренняя связь между искусством и обществом в высшей степени пластично раскрывается применительно к идеалу бюргерской эпохи.

Внутренние социальные противоречия античного общества не подчеркиваются Шиллером, но и не игнорируются. Убийство и разбой в «Ивиковых журавлях», деспотия в «Поликратовом перстне» и в «Поруке» отражают характер рабовладельческого общества и там, где оно ради «изображения чистой человечности» предстает абстрактным. Среди этих противоречий просвечивает непоколебимость верности друга в «Поруке», верности, общественное значение которой для уходящего XVIII столетия заслуживает очень высокой оценки.

Баллады Шиллера, переносятся ли в них действие в античность или в средневековье, всегда заключают в себе символическое философско-историческое содержание. Художественное обобщение касается явлений, обладающих значением и для будущего исторического развития. Простота и конкретность, художественная выразительность языка, которым написаны баллады Шиллера, придают им классическую завершенность.

Близка к балладам «Песнь о колоколе» (1800). Бюргерская жизнь наглядно изображена на трех событийных уровнях. Это три уровня: процесс литья колокола, толкование его функции и сценический экскурс в бюргерское бытие. С большим знанием вещей поэт описывает ремесленную работу художественного свойства. Полным смысла выражением бюргерского трудолюбия является литье колокола, который должен служить не одному, а многим людям. Тема труда находит здесь свое исторически конкретное изображение.

В том человеку украшеньё
И честь, живущая века,

Что сердцем чует он значенье
Того, что делает рука.

(Перевод И. Миримского)

"Concordia" (согласие) — так должен называться колокол; все стихотворение пронизано стремлением к миру, к спокойствию и уверенности.

Популярности стихотворения способствовало то, что Шиллер коснулся в нем различных мировоззренческих, социальных и политических вопросов своего времени. Абстрактный характер его гуманизма выражается в определенном отрыве дома от мира, отказе от широкой общественной роли женщин и осуждении революционного террора. Эти суждения впоследствии могла легко использовать послереволюционная буржуазия.

Драмы зрелого мастера. Благодаря тесному, благотворно влиявшему на него сотрудничеству с Гёте и после решения ряда волновавших его теоретических проблем, но главным образом в связи с бурными общественными событиями Шиллер в середине 90-х годов вновь обратился к драматическому творчеству. В течение одного десятилетия были написаны величайшие драмы, которые составляют неотъемлемую часть классического наследия немецкой литературы.

После долгих раздумий Шиллер начал наконец в 1796 году работу над трилогией о Валленштейне. С «Валленштейном» национальная драматургия вступила в новую фазу своего развития. Отныне пьесы Шиллера находили публику не только в Германии. Переводимые на разные языки, они выражали надежды народов на национальное и социальное освобождение, укрепляли национальное сознание угнетенных масс.

Измученный болезнями, заботами о содержании большой семьи, чувствуя, как растет его признание, Шиллер работал над пьесами, высокое этическое содержание и совершенство формы которых глубоко воздействовали на многих современников, а позднее получили сильный резонанс прежде всего у славянских народов в их освободительной борьбе.

В октябре 1798 года в Веймаре был поставлен «Лагерь Валленштейна», в



«Валленштейн» Шиллера: капуцин (Ф. Пехт, И. Г. Рамберг), театральная афиша (Берлин 1799), С. Л. Флек в роли Теклы (К. Хош, Ф. Катель, 1807)

январе 1799 года состоялось первое представление «Пикколомини», а в апреле того же года — «Смерти Валленштейна».

В «Прологе», предваряющем «Лагерь Валленштейна», подчеркивается эстетическое кредо Шиллера. Искусство призвано соответствовать эпохе с ее битвами:

Теперь на величавом склоне века,
Когда вся жизнь поэзии полна,
И пред очами — битвы исполинов,
Под стягами непримиримых целей,
За судьбы человечества, за власть —
Решать самим, быть иль не быть свободе, —
Да устремится ввысь искусство сцены,
Дабы театр теней не посрамила
Действительной, кипучей жизни сцена.

(Перевод Н. Славятинского)

Разрабатывая драматический сюжет из Тридцатилетней войны, Шиллер осмыслил «масштабный предмет», «где поэтический интерес лучше всего сочетается с национальным и политическим»¹⁸.

Как и с каким результатом могут люди в истории осуществлять свое притязание на свободу и самоопределение? — так в форме вопроса можно сформулировать тему этого грандиозного произведения. Как Гёте в «Геце» и «Эгмонте», Шиллер разрабатывает национальный сюжет и, основываясь на идее внутреннего родства и связи прошлых и современных событий, приходит к глубоким выводам о будущем отношении людей к историческим обстоятельствам. В этом состоит исторически-философский стимул работы Шиллера. Иначе, чем в «Дон Карлосе», поэт обработал громадную массу материала Тридцатилетней войны, где в качестве идейной «гущи» осела фигура императорского генералиссимуса Валленштейна. Своей постановкой вопроса, которая волнует и будет волновать нас снова и снова, Шиллер построил драматическую историю, как будто бы очень далекую от угнетающей «прозы» национальных и личных катастроф и вместе с тем от риторического притязания на совершенную свободу в истории. Многолетнее проникновение в исторический материал привело к созданию высокохудожественного произведения.

Валленштейн, военачальник и политик, являющий собой в момент национального упадка исторически возможную альтернативу, изображается автором, в противоположность главным героям его более ранних драм, не с симпатией, а с критической дистанции, но не осуждается в отвлеченно-моральном плане. Шиллер показывает Валленштейна как активно действующую личность, представляющую в борьбе за собственную власть в то же время и позитивную тенденцию усиления политической централизации, на которую неспособен император.

Желание Валленштейна вернуть нации мир и независимость совпадает с его стремлением узаконить свою приобретенную в войне власть. Отсюда Валленштейн не бюргерский революционер в дворянском костюме, а богемский магнат, сделавший стремительную политическую и военную карьеру и в попытках ее укрепить сталкивающийся с традиционным разделением власти. Его трагедия в том, что там, где он в состоянии увидеть дальше своего собственного интереса, он не может избавиться от связанности с миром феодального порядка и придворной власти, что там, где он может приобрести себе помощ-

ников и даже привлечь на свою сторону народные массы, он идет на хитрость, интригу и предательство.

Жертвой его политических расчетов становится юный Макс Пикколомини, один из героических образов молодых людей Шиллера, задуманный как контрастная фигура центральному герою и его главному противнику Октавио. В драме обнаруживается глубокая продуктивность конфликта Валленштейна и Макса: Макс наделен чертами абстрактной идеальности и высокопарности и используется автором как «рупор», но выступает в этой борьбе за власть с никогда не устаревающих позиций последовательного нравственного гуманизма. Со своими паппенгеймовцами¹⁹ он ищет смерти в бою, когда разрешение конфликта становится невозможно. Он не может ни следовать за Валленштейном, ни осуществить свои идеалы на практике. Как и Макс, автор осуждает стремление заключить союз с национальными противниками.



Ф. Шиллер (И. Ф. Тишбейн)

Большую историческую перспективу трагедии сообщает то, что Шиллер вводит в действие народ. Но на сцене появляется не осознанно отстаивающий свои интересы, тем более не революционно выступающий народ. Бюргеры и крестьяне еще являются объектами «судьбы», угнетенными феодальной системой. Бюргерам, мечтающим о справедливости и мире, противостоят солдаты, только они способны действовать. Положение солдат во времена Валленштейна, да и во времена Шиллера, давало возможность социального продвижения, какое для выходцев из семей низших сословий было в принципе исключено в условиях застывших сословных установлений. С другой стороны, в поэтически смело задуманных вступительных сценах «Лагеря Валленштейна» вычленение из сословного порядка предстает как путь к анархии и моральному вырождению (хольковские егери). Если даже паппенгеймовцы заражены общими чертами общественного и морального упадка, то все же они указывают на перспективу, приобретающую в солдатской песне из «Лагеря Валленштейна» лирически-идеальное выражение: исторически возможно, что народ объединится ради какой-нибудь великой цели.

Панорама политических и нравственных явлений, развернутая Шиллером в его трилогии, возводится на таком понимании истории, которое не признает метафизическую судьбу, не приемлет апологию случая, а исходит из объективности исторических закономерностей и стремится способствовать раскрытию связи и взаимодействия личности и народных масс, индивидуальных решений и всеобщих изменений.

В отличие от семейных и исторических пьес, определявших в то время репертуар немецких театров, «Валленштейн» Шиллера стал высшим достижением бюргерской исторической драмы. С этого времени поэт все решительнее строил свои драмы на тематическом пространстве между историческим материалом и материалом притчевых сказаний и легенд.

В «Марии Стюарт» (1800) Шиллер обратился к материалу из английской истории с целью вывести характер, освобождающийся от пассивности и вялости, приобретающий активность и достоинство. Великой противницей Марии является королева Елизавета I, которая заключает ее в тюрьму и посылает на казнь, чтобы защитить собственное господство. Шиллер подверг исторические факты решительной переоценке: он признал историческую правоту Марии, втянутой в феодальные интриги, представив ее как нравственно возрождающуюся личность, как жертву, отказав вместе с тем Елизавете в моральном превосходстве и принизив значение ее как политического деятеля.

«Мессинская невеста, или Враждующие братья. Трагедия с хорами» (1802—1803) написана после «Орлеанской девы». Следуя античному образцу, Шиллер вводит в пьесу хор. Расшатанная изнутри княжеская семья, в которой один брат убивает другого, а затем и сам кончает самоубийством, становится истинным отражением господствующего класса феодалов. Пьеса, однако, не стала реалистической трагедией.

Сразу после завершения работы над «Марией Стюарт» Шиллер обратился к истории Жанны д'Арк, девушки из народа, вставшей в конце Столетней войны между Францией и Англией во главе французов и сожженной в 1431 году в Руане как ведьма. Снова поэт разрабатывает тему освободительной борьбы, чтобы высказать свое понимание современных событий. 18 брюмера 1799 года Наполеон стал первым консулом Франции. Глубокая историческая противоречивость его военной диктатуры — утверждение достижений революции и завоевательные войны — должна была вызвать протест прогрессивных кругов в Германии. Борьба против иностранной интервенции могла, как считали в этих кругах, вылиться в движение за национальное немецкое государство.

В этом аспекте можно рассматривать выбор исторически нового героя «Орлеанской девы» (1800—1801): простая девушка из народа становится центральным персонажем. Показав свою Иоанну как героиню, представляющую народные силы, как «благородный образец человечества», Шиллер возбудил тем самым в начале нового столетия патриотические чувства, которые были восторженно восприняты современниками.

Чтобы исполнить свое «призвание» — освободить родину от англичан, — Иоанна должна отказаться от любви. То, что она погибает, потому что в ее сердце вспыхивает любовь к «врагу», молодому англичанину Лионелю, которого она щадит на поле битвы, понятно зрителю только в широких символических связях, но не в психологическом плане. Именно она, освободительница своего народа, которая укрепляет короля и двор в решимости бороться с врагами, не может сама перейти на позиции феодального режима. Отсюда ее неприкосновенность, ее обращение в «святую». Но и народу трудно понять ее путь. Подозрения ее собственной семьи объясняются недоверием крестьян и бюргеров к каждому, кто вступил в связь со двором. Однако Иоанна не допускает никаких сомнений в том, что источником всех политических и военных успехов является только сила народа, и особенно крестьянства. Так она становится человеком, пролагающим путь к единству нации. Ее легендарная смерть вызывает к жизни те идеалы, которые соответствуют типу гражданина, политически и морально активного бюргера.

Гёте назвал эту «романтическую трагедию» лучшей пьесой Шиллера. Ее отличает народность, она впечатляет сценической архитектурой и мощной драматической силой языка.

В «Вильгельме Телле» (1804), пьесе о восстании швейцарских крестьян

против австрийского ига, Шиллер также развивает тему национально-освободительного движения.

Впервые в истории немецкого театра столь зримо сценой овладевает народ. Не отдельная личность, выражающая интересы народа, а масса, весь народ, представленный огромным числом самых разных характеров и индивидуальностей, выступает в качестве главного героя, оттесняя на задний план представителей господствующих классов. Поднимаются вопросы, указывающие на внутренние противоречия в бюргерских освободительных движениях эпохи. «Необходимость и справедливость самозащиты в строго определенном случае» — так характеризовал сам поэт главную мысль своей пьесы. Следовательно, признается историческая правомерность революционных действий швейцарского народа против чужеземных властителей. Такова позиция Шиллера, которую он занимает в основном вопросе своего времени. Право на самозащиту он обосновывает моральным превосходством своих героев, переходящих к действию не из низких побуждений, а из чувства человеческого и национального достоинства.

Чтобы яснее показать это моральное превосходство, Шиллер отделяет драматическое действие о Вильгельме Телле (швейцарском легендарном герое) от сцены заключения союза на Рютли. В отличие от трусливого и эгоистичного убийцы императора Паррициды Телль не стремится к собственной выгоде. Движимый чувством личной ответственности, он хочет только восстановить справедливость. Поэтому он убивает ненавистного имперского наместника Геслера. Тем самым Шиллер дает в духе Канта ответ на вопрос о моральном праве на «убийство тирана», следовательно, выражает отношение к приговору, вынесенному в 1793 году Конвентом Людовику XVI. Необходимость этой акции, на которую вынуждает также и бесчеловечный приказ стрелять в яблоко на голове сына, в художественном отношении изображена в высшей степени впечатляюще. Вместе с тем индивидуальный терроризм отвергается как из политических, так и из моральных соображений. В конечном счете действие Телля отвечает народному восстанию, цель которого — организовать в духе антифеодальной бюргерской идеологии единую оппозицию народа против тирании Габсбургов. Человеческое право представлено как естественное право.

То, что к этой оппозиции примыкают дворяне и делают из нее социальные выводы, характеризует взгляд Шиллера на широкий и добровольный характер исторически необходимого объединения представителей разных социальных слоев в освободительной борьбе, который обнаруживается уже в «Орлеанской деве». За словами умирающего Аттинггаузена о единстве народа не стоит уже больше власть феодализма; в них раскрывается, скорее, новое историческое положение, новое соотношение сил между классами, что соответствует реальной действительности новой эпохи.

Смерть, наступившая 9 мая 1805 года, помешала осуществлению многочисленных драматических замыслов поэта, прежде всего завершению «Дмитрия», в работе над которым Шиллер наиболее продвинулся вперед из всего, над чем он трудился в последние месяцы жизни. По фрагменту можно судить, что эта пьеса не уступала бы «Валленштейну» по грандиозности замысла, примечательного не только с точки зрения интересного и нового для немецкой публики сюжета из русской истории, но и соотносительностью с событиями эпохи (Наполеон).

Романтизм

Романтические литературные течения в Европе

Истоки романтического движения следует искать в английской литературе и в литературах некоторых других стран. Однако свою специфическую форму романтизм получил именно в немецкой литературе. Благодаря книге г-жи де Сталь «De l'Allemagne» («О Германии», 1814) и переведенным на французский язык «Лекциям о драматическом искусстве и литературе» (1814) Августа Вильгельма Шлегеля некоторые тенденции немецкой «романтической школы» получили развитие за границей. Они способствовали появлению других национально-романтических течений, которые, как правило, принимали активное участие в борьбе политических лагерей.

Из немецких романтиков наиболее популярен за рубежом был Э. Т. А. Гофман; особенно заметно его влияние на творчество американского писателя Эдгара По. Хотя романтические течения в национальных литературах были весьма разнородны, многое их все же объединяло. В основе концепций романтиков лежало прежде всего разочарование в результатах, которые принес с собой буржуазный прогресс, констатация растущего духовного оскудения, протест против плоского рационализма, буржуазного прагматизма и эгоизма. Выражением подобной разочарованности стал сентиментализм, проявивший повышенный интерес к чувствам и внутренней жизни индивида, но одновременно выразивший также и настроение пессимизма. Тяготение к «абсолютному, бесконечному» вело к пересмотру взглядов на историю, в частности на народное искусство, по-новому стали относиться к природе и религии; коротко говоря, перемены коснулись всех обозримых в ту пору областей сознания. Велико было воздействие романтического движения на развитие науки, особенно на философию. То, что в масштабах мировой литературы обозначилось отдельными тенденциями, получило наиболее отчетливое выражение в конкретных исторических условиях Германии. Именно здесь романтизм обрел «классическую» форму буржуазного литературного направления, соответствующего первой фазе развития промышленного капитализма.

Главные представители романтизма в разных странах

Англия:	У. Купер. 1731—1800
	У. Блейк. 1757—1827
	Р. Бёрнс. 1759—1796
	У. Вордсворт. 1770—1850
	В. Скотт. 1771—1832
	С. Т. Колридж. 1772—1834
	Р. Саути. 1774—1843
	Дж. Г. Байрон. 1788—1824
	П. Б. Шелли. 1792—1822
	Дж. Китс. 1795—1821
Франция:	А. Л. Ж. де Сталь. 1766—1817
	Б. Констан. 1767—1830
	Ф. Р. Шатобриан. 1768—1848

- П. Ж. де Беранже 1780—1857
 А. де Мюссе 1810—1857
 А. де Ламартин. 1790—1869
 А. де Виньи. 1797—1863
 В. Гюго. 1802—1885
 А. Дюма (отец). 1802—1870
- Италия: У. Фосколо. 1778—1827
 Дж. Берше. 1783—1851
 А. Мандзони. 1785—1873
 С. Пеллико. 1789—1854
 Дж. Леопарди. 1798—1837
- Россия: В. А. Жуковский. 1783—1852
 Ф. Н. Глинка. 1786—1880
 К. Ф. Рылеев. 1795—1826
 А. А. Бестужев. 1797—1837
 А. С. Пушкин. 1799—1837
 М. Ю. Лермонтов. 1814—1841
- Польша: А. Мицкевич. 1798—1855
 Ю. Словацкий. 1809—1849
 З. Красиньский. 1812—1859
- Венгрия: Ш. Петефи. 1823—1849
 М. Йокаи. 1825—1904
- Дания: А. Г. Эленшлегер. 1779—1850
 Х. К. Андерсен. 1805—1875
- Швеция: Э. Тегнер. 1782—1846
 Э. Г. Гейер. 1783—1847
- Финляндия: Э. Лёнрот. 1802—1884
- США: В. Ирвинг. 1783—1859
 Дж. Ф. Купер. 1789—1851
 Н. Готорн. 1804—1864
 Г. У. Лонгфелло. 1807—1882
 Э. А. По. 1809—1849

Начальный период романтизма в Германии

В 1793 году два друга, Вильгельм Ваккенродер (1773—1798) и Людвиг Тик (1773—1853), совершили совместное путешествие в Нюрнберг. Произведение Ваккенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств» (изд. Тиком, 1797), в основу которого были положены впечатления от этого путешествия и от знакомства с сокровищами немецкого искусства, может считаться одной из первых программных работ немецкого романтизма.

В статьях и лирико-повествовательных зарисовках здесь воздается почти-тельная хвала Ренессансу, творениям старых немецких мастеров, особенно Дюреру, прославляется живопись Рафаэля как образец религиозного и глубоко прочувствованного искусства. С Рафаэлем на знамени юные романтики выступили в защиту живописи против доктрины Винкельмана о «белом классицизме», которая опиралась преимущественно на созерцание греческих статуй и на идеализированное представление о прекрасном человеке. Вопреки взглядам



Мадам де Сталь (Жерар)

классицизма на искусство и литературу они утверждали, что высшая творческая сила возникает из соединения искусства с религиозностью. Учение Лессинга («Лаокоон»), Гердера, Гёте и Шиллера о различных видах искусства они отклоняют как необязательное: для них выше всего те произведения, где границы между отдельными искусствами стерты, размыты, так что музыка, живопись и поэзия не только взаимодействуют, но и подменяют друг друга, выступая в несвойственной им функции, из чего проистекала не только новая проблематика, но и совершенно новые способы художественного воздействия.

Эти идеи были развиты и конкретизированы в «Фантазиях об искусстве» Ваккенродера, которые Тик опубликовал «для друзей искусства» в 1799 году, уже после смерти друга, включив в них и собственные дополнения;

прежде всего эти идеи реализовались в вымышленной фигуре музыканта Йозефа Берглингера, фрагментарная биография которого сообщалась уже в «Сердечных излияниях».

Берглингер должен был воплотить современный взгляд на проблему романтического художника, причем как раз в том виде искусства, который для романтиков был наиважнейшим: в музыке. Плоский рационализм стал предметом полемики. «Наша жизнь — это шаткий мост, перекинутый из одной темной страны в другую: и пока мы идем по нему, мы созерцаем отраженным в воде весь необозримый небесный свод». После романа в письмах «Вильям Ловель» (1795—1796) Тик опубликовал роман о художнике «Странствования Франца Штернбальда» (1798, фрагмент), который вплоть до Эйхендорфа считался непревзойденным образцом романтического романа.

Опираясь на традицию «Вильгельма Мейстера» Гёте, автор представил здесь развитие художника — любимого ученика Дюрера; герой покидает Нюрнберг, чтобы обучаться искусству сначала в Нидерландах, затем в Италии. Странствия, во время которых он сводит знакомство с представителями самых разных социальных группировок, составляют канву действия, которая дает возможность делать обширные экскурсы в проблемы теории искусств. Штернбальд — человек внутренне противоречивый, что побуждает его к постоянным поискам идеала и гармонии, он — «странник» в истинно романтическом смысле этого слова.

Фридрих Шлегель и его программа романтизма

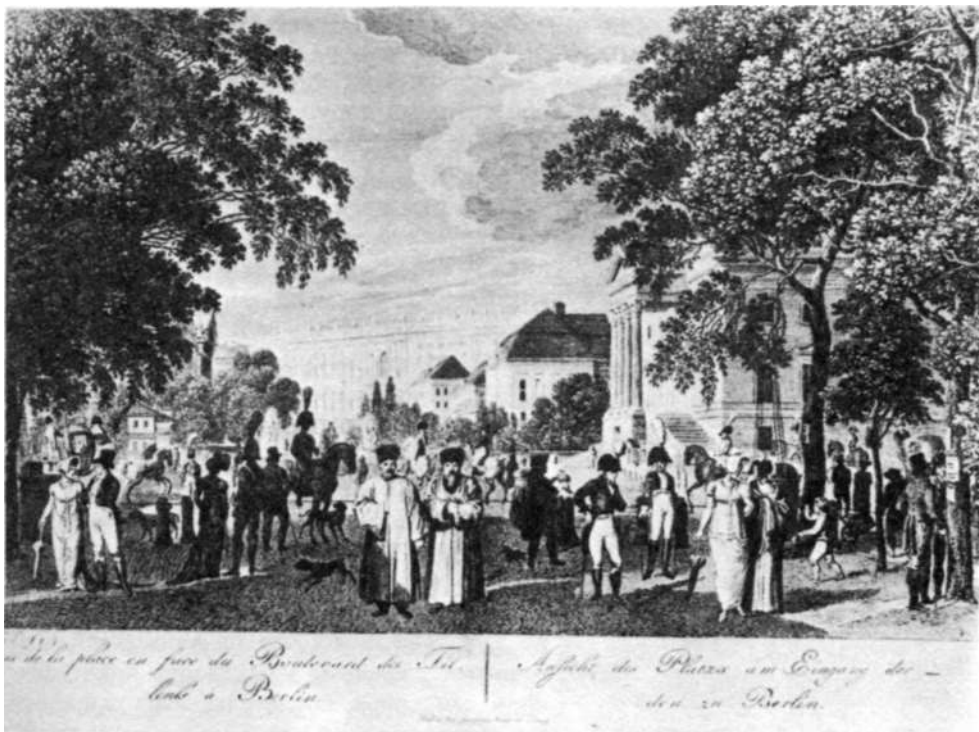
Наряду с Новалисом Фридрих Шлегель (1772—1829) прежде других создал теоретическую концепцию раннего романтизма.

Уроженец Ганновера, Шлегель обучался в Геттингенском и Лейпцигском

университетах и после завершения образования попытался вести в Берлине жизнь свободного художника. Вместе со своим братом Августом Вильгельмом он издает журнал «Атенеум» (1798—1800), ведущий печатный орган раннего романтизма. Затем Шлегель стал приват-доцентом, позднее поступил на государственную службу; в 1808 году он перешел в католичество, и его взгляды чем дальше, тем больше принимали реакционно-мистическую окраску.

Но в начале своей деятельности, находясь под сильным влиянием Французской революции, Шлегель выступил с публикациями, опирающимися на идеи просветительства и классицизма. Этим объясняются его интерес к античности («Об изучении греческой поэзии», 1795) и радикальный республиканизм. Шлегель последовательно пропагандирует идеи Лессинга и Форстера, смело защищая последнего от нападок немецкой реакции после его смерти. С Гёте его связывала общая борьба с плоско-дидактической литературой. К концу столетия, однако, Шлегель все больше склоняется к пересмотру своих прежних теоретических взглядов. Тенденция к заострению отдельных мыслей, талант к афористическим формулировкам характерны для его «Фрагментов» (1797—1800), но прежде всего они важны тем, что здесь выдвигается концепция новой поэзии. Они уже содержат характерные для романтизма представления о возможностях и функциях художественной литературы.

В получившем широкую известность 116-м фрагменте Шлегель определяет романтическую поэзию как «прогрессивную и универсальную», то есть как объединение элементов всех жанров, как слияние философии, словесного искусства и неограниченного самовыражения индивидуальности художника и одновременно — как постепенное отвоевывание для искусства новых, еще не открытых сфер жизни.



Берлин, Унтер ден Линден (Гюнтер, Ф. Катель)

Подобная функция литературы предполагает усиление роли познания, что успешнее всего реализуется в форме романа. Именно по этой причине Шлегель и другие романтики считали его самым плодотворным литературным жанром. Поскольку Шлегеля отталкивала непонятная, неприемлемая для него современная действительность, истинной областью художественной литературы он объявляет царство фантазии и мечты. Отсюда тяготение к сказочному и аллегорическому, пришедшее на смену классически-реалистической символике Просвещения. Сближение Шлегелем разнородных искусств, в особенности его стремление создать новую мифологию — последнее отчетливо выражено в статье «О философии. Посвящается Доротее» (1799), — радикально изменяет его прежние классически-реалистические позиции. Действенным элементом искусства отныне должна стать ирония — «непрерывное самопародирование», постоянное сомнение в объективной действительности, сознательное изображение «бесконечного полного хаоса».

Теория искусства Фридриха Шлегеля стремится постигнуть художника и писателя в их самобытности, подчеркнуть их возможности, но она не способна осмыслить в историко-эстетическом плане противоречия исторического процесса. Воздействие идей Шлегеля на многих его современников было весьма значительно. Его программа знаменовала решительный отход от просветительско-дидактического направления и помогла сплочению романтиков.

Попыткой Шлегеля осуществить свои теоретические взгляды был появившийся в 1799 году роман «Люцинда», который во многом следовал образцу гётевских «Годов учения Вильгельма Мейстера».

Вслед за Гёте Фридрих Шлегель стремится открыть пути, ведущие к освобождению личности. Однако в отношениях между личностью и обществом решающую роль для него играет любовь, а не включение индивида в трудовое сообщество, как было у классиков. Именно таким образом у Шлегеля проявляется его субъективная оппозиция по отношению к современному ему общественному порядку.



А. Ф. Шлегель (И. Ф. Тишбейн, 1793)

Брат Фридриха Август Вильгельм Шлегель (1767—1845) снискал признание в качестве критика и переводчика. Он мастерски перевел на немецкий язык драмы Шекспира и Кальдерона. Как критик и историк литературы он также выступал с позиций раннего романтизма («Лекции об изящной словесности и искусстве», Берлин, 1801—1804). Известность приобрели его венские «Лекции о драматическом искусстве и литературе» (1808), где он анализирует согласно новым критериям явления и процессы мировой литературы. В этом направлении он достиг выдающихся успехов. Его филологические исследования оказали большое влияние на многих писателей и ученых. Тот факт, что он занимался восточными языками, в частности исследованием санскрита, свидетельствует о широте его интересов и об универсальном характере раннеромантических устремлений.

Новалис

Новалис в буржуазной Германии всегда считался воплощением «романтического поэта». «Чистый и возвышенный поэтический юноша» — таков был его образ. Однако образ этот неверен.

От природы Новалис был живым, открытым человеком, устремленным к действительности, особенно в последние годы его жизни; он был полон творческих планов, «обеими ногами стоял на земле». Однако его творчество, несомненно, отразило те тенденции, которые были характерны для всего литературного движения романтизма.

Фридрих Леопольд, барон фон Харденберг, с 1798 года называвший себя Новалис (лат. перевод прежней фамилии его семьи — Нойбрух), родился в 1772 году в имении своего отца близ Мансфельда и был воспитан в духе пиелизма. Изучая философию в Йенском университете, Новалис слушал лекции Шиллера и Фихте; в Лейпциге, где в 1791—1793 годах проходил курс юриспруденции, он познакомился с Фридрихом Шлегелем. Смерть в 1797 году пятнадцатилетней Софи фон Кюн, с которой он был обручен, повергла Новалиса в глубокое отчаяние и повлияла на его последующее творчество. В 1797—1798 годах он изучал минералогию и горное дело в горной академии Фрейберга, затем служил ассессором при солеварнях в Вайсенфельсе, а впоследствии, незадолго до своей смерти, получил довольно высокую должность (Amtshauptmann) по тюрингенской горнопромышленной округе. В 1801 году он умер от туберкулеза легких.

Новалис рассматривал искусство и поэзию как общественные силы, исполненные глубочайшего гуманизма, и энергично стремился защищать их от все возраставшего разделения труда и грубого коммерческого подхода. Его критика развивающегося капитализма отчетливо показывает изменившуюся ситуацию в Германии после Французской революции: она отражает проблемы вступающего в свои права буржуазного общества. Главная мечта и видение Новалиса — новый гармонический мир, исполненный гуманности, являющийся неким синтезом старины и новой реальности с ее буржуазными свободами. Обе эпохи — старая и новая — не могут, как полагает поэт, уничтожить друг друга с помощью силы. Программа Новалиса протестует как против «экспорта» Французской революции, так и против вооруженного наступления контрреволюции, она грезит о царстве, в котором главенствовали бы поэзия и искусство — безусловно, под знаком религиозно-мистических устремлений.

Проблематичность подобной программы Новалиса и других романтических поэтов не следует преуменьшать. Эти взгляды причинили достаточно вреда и до настоящего времени дают основания реакционной буржуазии использовать их для апологетической защиты своего господства. Реакционно-утопические взгляды Новалиса на историю всего яснее выражены в его статье «Христианство, или Европа» (1799) — наиболее радикальном политическом манифесте романтизма. Наряду с критикой исторического развития начиная с XVI века здесь дается крайне идеализированное представление об эпохе средневековья.

«Это были прекрасные, блестящие времена, когда Европа была единой христианской страной, когда христианское сообщество населяло эту преобразованную человеком часть света...»

Во времена феодального господства, как полагает Новалис, жизнь человека была счастливой и гармоничной. «С полным основанием мудрый глава церкви противился опасному развитию человеческих способностей в ущерб святым



В. Г. Ваккенродер, Л. Тик (Ф. Тик)

помыслам, противился опасным преждевременным открытиям в сфере знания. Так, он запрещал смелым мыслителям публично утверждать, что земля является всего лишь незначительным блуждающим небесным телом, ибо предвидел, что вместе с почтением к своему обиталищу, к своему земному отечеству люди утратят и почтение к своей небесной родине и к людскому роду, что они предпочтут знание бесконечной вере и привыкнут презирать все истинно великое и чудесное, рассматривая его как проявление мертвой закономерности».

Открытия в области естествознания и общественных наук Новалис считал причиной всех современных противоречий, ответственность за которые он возлагал на великое просветительское движение в Европе.

«Простой народ просвещали с подлинной страстью и воспитывали в нем пресловутый энтузиазм к образованию...» Следствием этого, по мнению Новалиса, стали разобщенность и социальная дисгармония. Напротив, орден иезуитов поэт прославляет как «образец идеального общественного устройства».

Работа Новалиса вызвала опасение и критику даже со стороны его друзей. Гёте, которому была чужда антипросветительская позиция поэта, выступил против публикации этой статьи в «Атенеуме». Она была напечатана в сокращенном виде лишь в 1826 году.

Тенденция «отменить» Просвещение, чтобы прийти таким образом к новому гармоническому веку, пронизывает и всю поэзию Новалиса. В 1800 году в «Атенеуме» были опубликованы его «Гимны к ночи», написанные ритмической прозой — существует также вторая их редакция в форме свободного стиха. В то время как античность и немецкий классицизм были устремлены к дню, к свету, к продуктивности, Новалис видит в символе ночи истинно «достойное человека время», мистерию, в которой смерть и жизнь взаимно обуславливают и взаимно уничтожают друга друга.

Все здесь оборачивается «таинственным путем внутрь», в сокровенное, — так Новалис постоянно определяет смысл своего искусства, которое понимается им как «истинная сфера деятельности человеческого духа». Человек у Новалиса — в центре всего космического мироздания; в человеке пересекаются природа и дух, он — «дифференциал бесконечно великой и интеграл бесконечно малой природы», он есть «мера всех вещей». В подчеркнутах элегических тонах Новалис выражает свою тоску по гармонии, которую представляет в аспекте христианско-мистических идей о конце света: «Неужели утро неотвратимо? Неужели вечен гнет земного? В хлопотах несчастных исчезает небесный след ночи? Неужто никогда не загорится вечным пламенем тайный жертвенник любви? Свету положены пределы; в бессрочном, беспредельном царит ночь» *. Любовное отчаяние оборачивается здесь жаждой смерти, любовь и смерть сливаются в этом поэтическом восприятии, ставшем

* Перевод В. Микушевича.

образцом и мерилom для всей последующей антиреалистической буржуазной литературы. Против гётевского «Вильгельма Мейстера» — «этой опoэтизированной бюргерской и семейной обыденности», как пишет Новалис, — направлена концепция романа «Генрих фон Офтердинген» (1802).

Незамысловатая история о средневековом миннезингере, который отправляется на поиски «голубого цветка» — «цветка свершения», по мере развития действия все более превращается в сказку, в которой враждебная и прозаическая реальность оказывается препятствием на пути к самовыявлению человека. Поэзия становится магическим средством, способным воссоздать человеческую личность в ее целостности, фантазия — волшебной силой, которая должна основать царство вечности.

В центре этого незаконченного романа, состоящего из двух частей, — образ двадцатилетнего Генриха фон Офтердингена, сына эйзенахского ремесленника, готовящегося стать ученым. Временной фон — идеализированное средневековье. Вместе с матерью юный Генрих отправляется в путешествие в Аугсбург, для того чтобы навестить своего деда. Во время поездки ведутся разговоры с их случайными спутниками — купцами.

В своих грезах Генрих исследует природу искусства, которое влечет его с необоримой силой. Во второй главе рассказывается античная легенда о певце Арионе, которого дельфин вынес из морской пучины. Тема покорения природы и человека средствами поэзии развивается и в третьей главе — в сказочной истории о поэте, который с помощью своих песен получает руку королевской дочери и становится наследником трона в царстве Атлантида. После посещения рыцарского замка и пещерного лабиринта путешественники достигают наконец Аугсбурга, где дед Генриха, патриций Шванинг, устраивает праздник в честь их приезда. На нем Генрих знакомится с венгерским певцом Клингсором и его дочерью Матильдой. Эта девушка, суть которой соответствует образу голубого цветка, пробуждает в нем любовь. «В ее больших спокойных глазах светилась вечная молодость. На светло-голубом фоне мягко блестели звезды карих зрачков... Лицо ее казалось лилией, обращенной к восходящему солнцу...» Клингсор, который знакомит Генриха с законами стихосложения, находит в нем восторженного слушателя. Знаменитая сказка, рассказанная затем Клингсором, принадлежит к числу самых глубокомысленных произведений ранней поры немецкого романтизма.

Вторая часть романа описывает странствия Генриха-пилигрима через различные эпохи и континенты. Эта часть Новалисом не была завершена. Согласно его наброскам и свидетельству Тика, Генрих должен был в конце отыскать «голубой цветок», обретя его в образе Матильды, и силой своего искусства создать мир гармонии.

Новалис — самый значительный поэт раннего романтизма в Германии. Он последовательно поставил свой талант на службу своих идей. В его афо-



А. В. Шлегель (И. Ф. Тишбейн, 1793)



Генрих фон Офтердинген, Рукопись «Офтердингена», Новалис (Э. Эйхенс)

ризмах — «Фрагментах», — частично публиковавшихся еще при жизни поэта (сборники «Цветочная пыль», 1798, и «Вера в любовь», 1798), Новалис сформулировал свои мысли по вопросам философии и эстетики.

На него оказали влияние как теория Фихте о неограниченном самоопределении человека, так и мысль Гемстергейса, что новый, более прекрасный век может наступить только в результате моральных усилий людей. Истинной целью Новалиса было совершенствование человека. Неизбежно возникшая в связи с этим радикальная утопия носила черты «магического идеализма» (Новалис) и мистики: «сокровенная суть» (Innerlichkeit) человека и космоса, по Новалису, проникают друг друга — так поэт представляет себе сущность мироздания.

Новалис презирал тех своих буржуазных современников, которые беспринципно и самодовольно приспосабливались к окружающему обывательскому укладу. Его идеалом всегда был человек, напрягающий всю свою умственную и душевную энергию, чтобы духовным путем изменить действительность: «Мир должен быть романтизирован».

Новалис внес огромный вклад в развитие буржуазной идеологии на заре XIX столетия. Его поэтическое значение состоит в том, что он ясно и недвусмысленно высказал страстное стремление человеческой личности к освобождению. Отвергая свойственные капиталистическому развитию утилитаризм и враждебность искусству, Новалис обогатил немецкую поэзию новаторскими, исполненными фантазии элементами.

Немецкая литература между 1806 и 1830 годами

Общество и литература

Новое столетие, от которого многие немецкие писатели ожидали, что оно поставит нацию перед великими свершениями, с самого начала подвело итог существованию Германской империи. После образования Рейнского союза (1806), в составе которого к 1811 году все немецкие государства, кроме Пруссии и Австрии, оказались присоединенными к Франции, император Франц, принявший в 1804 году титул императора австрийского, сложил с себя корону и титул германского императора. То, что давно уже было мертво, дотянуло наконец до своей официальной кончины.

Послереволюционная Франция под властью нового императора Наполеона I (с 1804 года) утверждала свое могущество в войнах против третьей и четвертой коалиций, вставая на путь военной экспансии. Пруссия была разгромлена в октябре 1806 года в сражениях под Йеной и Ауэрштедтом и, по условиям Тильзитского мира, потеряла более половины своих земель. Крупная французская буржуазия основательно изменила соотношение сил в центральной Европе. С одной стороны, французская армия способствовала скорейшему проведению буржуазных преобразований в Германии, с другой стороны, она была тяжелым бременем для населения оккупированных земель. Реформы, несколько реорганизовавшие прусское королевство и укрепившие его обороноспособность в предстоящей борьбе против Франции — что вполне соответствовало также интересам национальной буржуазии, — предусматривали изменения в государственном управлении, в области военного дела и в экономике (деятельность барона фон Штейна, Шарнхорста, Гнейзенау и др.).

Под впечатлением этих серьезных преобразований, под воздействием необычайно возросшего национального чувства и формировалась романтическая литература. Издавались сборники старинных немецких песен («Волшебный рог мальчика»), народные книги и исторические документы. После того как русский народ одержал победу над войсками Наполеона (1812), буря возмущения разразилась и в Германии. Добровольцы вставали под ружье. Повсюду распевали песни народной борьбы и народного гнева (Кёрнер, Арндт и др.). «Битва народов» под Лейпцигом (1813) окончательно сокрушила господство Наполеона. После Освободительной войны возросшее классовое сознание буржуазии сказалось и в усилении ее национально-патриотической ориентации. Хотя европейская реакция на Венском конгрессе (Меттерних, царь Александр I) сделала все, чтобы закрепить господство князей и раздробленность страны («Священный союз» государств и образование Германского союза), либеральная оппозиция, ратовавшая за введение конституций и проявившая себя в торговых объединениях, не была окончательно подавлена. Студенческое движение и так называемые «буршеншафты» — студенческие корпорации (Вартбургское празднество 1817 года) — стали голосом оппозиции. Против студентов и прочих оппозиционеров были направлены принятые съездом германских государей Карлсбадские постановления: запрет студенческих союзов, всеобщая цензура, строгий контроль над университетами. Началась эпоха Реставрации, но одновременно шло и ускоренное развитие промышленного капитализма в Германии (особенно в Саксонии и Рейнской области).



Карикатура на Венский конгресс

Писатели-романтики, многие из которых были тесно связаны с национально-освободительным движением, по-своему реагировали на проблемы, возникшие в связи с буржуазным преобразованием общества, в котором они жили. При создании своих персонажей они ориентировались преимущественно на те слои, которые еще не были охвачены капиталистическим разделением труда.

После 1815 года, прежде всего на протяжении 20-х годов, оригинальность и сила романтического движения постепенно иссякают, хотя, например, такие писатели, как Э. Т. А. Гофман и Эйхендорф, создали поистине выдающиеся произведения. Под гнетом реакции Меттерниха понемногу набирала силы новая демократическая оппозиционная литература: в произведениях Христиана Граббе, в творчестве молодого Гейне и Людвиг Бёрне. Даже и в ширящемся потоке тривиальной литературы тех лет порою слышны оппозиционные настроения. Представители всех литературных слоев ощущали на себе ярость гонений, которые обрушивала на них реакционная государственная бюрократия, не делавшая исключений даже для таких признанных авторитетов, как Э. Т. А. Гофман.

После смерти Шиллера Гёте по-прежнему занимает независимую культурно-эстетическую позицию. В великих противоборствах эпохи он оставался почитателем Наполеона, за что подвергся ожесточенной критике со стороны новых немецких патриотов. Для Гёте Наполеон был прежде всего мощным оплотом нового буржуазного порядка в Европе и куда в меньшей степени носителем национального гнета или даже агрессором. В целом Гёте отрицательно относился к романтическому движению, зорко распознавая его противоречивые и слабые стороны, но он не был чужд многим проблемам, волновавшим также и романтиков (см., например, «Избирательное сродство»). Даже элементы романтической поэзии заметны в его поздних произведениях (см. «Фауст», часть

вторая), в которых он защищает идеалы классического гуманизма и одновременно привносит новый опыт, новые знания об обществе. На возникающие тенденции сближения и обмена между национальными литературами Гёте откликнулся своей концепцией «всемирной литературы».

В Австрии начала развиваться самостоятельная, независимая литература на немецком языке (Грильпарцер). При всем различии позиций и группировок писателей разных лагерей, их сближала одна и та же проблема, стоявшая в центре интересов как истории, так и искусства: какова будет конкретная явь складывающегося буржуазного общества?

История и фольклор

Гердер был тем страстным вдохновителем, который побудил романтиков заняться народной поэзией и немецкими «древностями». Основой этих плодотворных усилий было складывающееся со времен Французской революции буржуазное национальное самосознание, необыкновенно усилившееся под влиянием Освободительной войны 1813 года; оно заручалось свидетельствами прошлого, чтобы обрести источники и стимулы для постановки новых исторических задач. Общей духовной предпосылкой было стремление к гармонии, к обществу, в котором был бы осуществлен идеал гуманности. Но многие романтики подпали при этом под власть мистического представления о народе: говоря о народе и «народном духе», они воображали себе некое идеальное гармоническое «единство сословий», включая и дворянство. В романтической увлеченности «древностями», «стариной» нередко таились реставраторские и даже реакционные тенденции. Образование так называемой «исторической школы права» (Савиньи и др.) привело к рассмотрению проблем истории с государственно-правовой точки зрения, что было крайне недемократично. Противоречивы были и первые шаги немецкого литературоведения и германистики, поскольку они полностью отошли от теоретических посылок Лессинга, Гердера, Гёте и Шиллера и отказались от завоеваний просветителей. Это, однако, вовсе не умаляет ценности ряда выдающихся и основополагающих трудов того времени: так, Якоб Гримм (1785—1863) своей «Немецкой грамматикой» (1819—1837) открыл решающий этап в исследовании немецкого языка. Далее его же «Немецкая мифология» (1835) и прежде всего собранные совместно с братом Вильгельмом Гриммом (1786—1859) «Детские и домашние сказки» (1812—1822) и «Немецкие предания» (1816—1818), несомненно, принадлежат к сокровищнице европейской культуры.

История, язык и народное сознание рассматривались братьями Гримм в тесном единстве, при этом они упорно отстаивали мысль, что культура также развивается и имеет свою историю. Гигантский их труд «Словарь немецкого языка», первая часть которого, после огромной предварительной работы, появилась в 1853 году, был завершён лишь к 1961 году его последним — 380-м — выпуском.

Детская и юношеская литература

Литература для юношества в первой половине XIX века представляла собой широкий поток пособий по правилам хорошего тона, кодексов морали, сборников с назидательными историями и прочих образцов душевспасительного чтения. Сочинителями этих книг были преимущественно теологи и педагоги, считав-

шие своей главной целью моральное и религиозное воспитание. Наряду с этим в качестве поучительного и развлекательного «чтива» использовались многочисленные описания путешествий, альманахи, «дорожные книжечки» карманного формата, разного рода хрестоматии и альбомы с иллюстрациями, а также периодические издания для юношества, причем чаще всего поучение и развлечение не ладили между собой. Большая часть этой обширной литературы сегодня канула в Лету забвения, но вот сборники народной литературы разных жанров, издававшиеся романтиками и их последователями, являются живой и важной частью немецкого культурного наследия:

- 1806—1808 Волшебный рог мальчика, изд. А. ф. Арним и К. Brentано.
- 1812—1822 Детские и домашние сказки, в 3-х томах, изд. Я. и В. Гримм.
- 1816—1818 Немецкие предания, в 2-х томах, изд. Я. и В. Гримм.
- 1836—1837 Собрание прекраснейших историй и преданий, в 2-х томах, изд. Г. Шваб.
- 1836 и далее Немецкие народные книги, в 3-х томах, изд. Г. Шваб.
- 1838—1840 Прекраснейшие сказания классической древности, в 3-х томах, изд. Г. Шваб.
- 1839—1867 Немецкие народные книги, в 3-х томах, изд. К. Зимрок.
- 1845 Книга немецких сказок, изд. Л. Бехштейн.
- 1848 Немецкая книга для детей (том I собрания «Немецкие народные книги»), изд. К. Зимрок.
- 1851 Немецкие народные песни, изд. К. Зимрок.
- 1852 Старые и новые детские песенки, изд. Ф. фон Поцци.
Книга немецких преданий Ф. Раумера, изд. К. Л. Бехштейн.
- 1856 Новая книга немецких сказок, изд. Л. Бехштейн.
- 1857 Старинные немецкие детские песни и игры из Швейцарии, изд. Э. Л. Рохгольц.

Одним из тех, кто снискал популярность на почве освоения «немецкой старины» еще до братьев Гримм, был Йозеф Гёррес (1776—1848), активно выступавший в печати в защиту своих патриотически-реформаторских взглядов. Издаваемый им журнал «Рейнский Меркурий» (1814—1816) стал манифестом Освободительной войны. Позднее Гёррес подпал под влияние католической мистики. Большое значение приобрело его сочинение «Немецкие народные книги» (1807), посвященное им Клеменсу Brentано, — в нем представлены прозаические переложения немецких эпических поэм, а также старинные легенды, описания путешествий и трактаты, возникшие в среде немецкого бюргерства на заре его истории. Гёррес стремился преимущественно к тому, чтобы пробудить историческое сознание и демократический дух немецкой буржуазии, научная достоверность и точность публикаций представлялись ему делом второстепенным. Гёррес принадлежал также к тем литераторам, кто открывал немцам не известные им прежде культуры. Подобно тому как Гёте приотворил врата Востока в своем «Западно-восточном диване», а Фридрих Шлегель привлек внимание немцев к древнеиндийской литературе, Гёррес знакомил своих читателей с азиатскими эпическими и легендарными сюжетами, прежде всего с индийскими мифами.

Немецкие романтики рассматривали историческое развитие и народную литературу под единым углом зрения. Прошлое было для них ценно и важно прежде всего потому, что, в отличие от современного образа жизни, оно представляло в их глазах еще достаточно цельный, относительно гармоничный и естественный миропорядок, вернуться к которому было их заветной мечтой. Они могли предаваться подобным мечтаниям, поскольку понятие «народ» для них было понятием вечным и неизменным, способным обретать каждый раз новое историческое воплощение. Отсюда это кропотливое и любовное собирательство, открытие «погребенных» сокровищ народной литературы, запись бытующего в устном предании легендарного и сказочного материала на пользу нации. В XX столетии фашистские идеологи и писатели сумели поставить себе на службу идею об абсолютной стабильности народа и его «вечных ценностях», извратив ее до такой степени, что это вызвало недоверие ко всему романтизму в целом.

Однако нельзя забывать: то, что было сделано в первой трети XIX века в области открытия и распространения немецкой старины, в целом внесло свой благотворный вклад и способствовало развитию прогрессивных демократических взглядов на историю. Не случайно некоторые социалистические писатели наших дней (к примеру, Франц Фюман) ставят перед собой задачу критически освоить сейчас это наследие и в новом виде представить его современному читателю.

Романтическая поэзия

Значительная часть романтической поэзии сегодня забыта; но многое, особенно песни, живо и по сей день. Этому немало способствовали великие композиторы XIX века, положившие эти произведения на музыку. Песни Шуберта на стихотворные циклы Вильгельма Мюллера («Зимний путь» и «Прекрасная мельничиха»), песни Мендельсона-Бартольди, Шумана, Брамса и других композиторов живы в нашем восприятии, их слушают и ими восхищаются. Наряду с обработкой и подражанием немецкой народной песне романтические поэты использовали поэтические достижения других европейских литератур, преимущественно испанскую и итальянскую поэзию. Образцами для них служили немецкие стихи XVII века, а также поэзия Клопштока. Романтической лирике нередко свойственны, однако, манерность и искусственность, погружение в мистику и религиозная сентиментальность.

«Волшебный рог мальчика»

Клеменс Брентано и Людвиг Ахим фон Арним выпуском своего сборника «Волшебный рог мальчика» оказали глубокое и длительное влияние на последующее развитие немецкой поэзии.

Мысль о подобном собрании впервые пришла в голову обоим друзьям в 1802 году, во время их совместного путешествия по Рейну. В 1805 году в Гейдельберге был подготовлен первый том, вторая и третья части увидели свет в 1808 году. Составители этого патриотического сборника считали своей задачей представить как можно шире богатство народной песни и в момент исторического перелома напомнить о великих традициях своего народа. Гёте положительно отозвался о выходе этой книги в рецензии 1806 года, впоследствии о ней восхищенно отзывался также и Гейне. Объединив более семисот произведений, эта книга



К. Брентано (Л. Э. Гримм, 1837)

стала первой крупной антологией немецких народных песен и стихотворений. Однако, проникнутые идеей гармонического согласия сословий в средние века, Арним и Брентано включили в ее состав также и церковные песни, песни придворного свадебного церемониала и даже отдельные авторские стихотворения немецких поэтов XVII века, то есть произведения, весьма далекие друг от друга как по своей социальной значимости, так и по времени возникновения. Величайшей заслугой Арнима и Брентано было, однако, спасение сокровищ старой народной культуры от грозивших им забвения и гибели. Многочисленные песни подмастерьев, народные баллады, детские «потешки» и любовная песенная лирика донесли свидетельства полноты чувств и поэтической одаренности их авторов, простых людей давно минув-

ших эпох. Во многих случаях оба поэта считали необходимым прибегать к переделке и улучшению изначальных текстов. Несмотря на противоречивый и двойственный характер их деятельности, им удалось создать сборник, представивший огромное разнообразие тем, сюжетов, поэтических форм и послуживший источником вдохновения для многих молодых поэтов той эпохи.

Клеменс Брентано

Клеменс Брентано (1778—1842) был сыном купца итальянского происхождения и Максимилианы фон Ла Рош, которой восхищался в свое время Гёте; он был братом Беттины фон Арним. По желанию отца юный Брентано должен был стать купцом; поочередно он пытался изучать горное дело, экономические науки и медицину; но тянуло его всегда только к поэзии. Периоды его семейной жизни были краткими и несчастливыми. В 1817 году он решительно отошел от «мирской суеты» и светской поэзии, стал ревностным католиком и с тех пор сочинял исключительно религиозные трактаты и духовную лирику. К его лучшим творениям принадлежат сказки («Сказка о Гокеле и Гинкеле») и повести (например, «Повесть о славном Касперле и пригожей Аннерль»), а также такие стихотворные шедевры, как баллада «Лорелея». Его великолепные романсы в духе народной песни вдохновляли молодого Гейне. Ко многим своим песням Брентано сам мастерски сочинял мелодии, желая приблизиться к своему идеалу — образу странствующего певца. Поэт виртуозно использует звукопись и внутреннюю рифмовку.

Wie wird mir? Wer wollte wohl weinen,
Wenn winkend aus wiegendem See
Süß sinnend die Sternelein scheinen?
Werd heiter, werd weiter, du, wildwundes Herz.

(Как быть мне? Как плакать, как плакать,
Коль в зыбком затишье пруда
Зазывно звезда будет плавать!
Засмейся, забейся, о бедное сердце, тогда!)

(«Вечером». Перевод Е. Маркович)

Сентиментальность у Brentano нельзя отделить от насмешливости, исповедальные интонации — от отчаянья. Основным мотивом является внутренняя разорванность лирического героя, который сознает, что он утратил «родину» (в самом широком смысле этого слова). Во многих стихах звучит жалоба на одиночество и бесцельность пути. Подражание народной песне чаще всего элегично:

Я скитаюсь вдоль по свету
Через горы и леса,
И везде полны привета
Надо мною небеса.
Здесь, пожалуй, заночую,
Здесь, где слышен рокот вод,
Где соловушка, чаруя,
В роще буковой живет.
Соловьиные рулады
Уготовят гостю пир,
И душа, полна отрады,
Здесь во сне обрящет мир.
Мне знакомо это пенье,
Мне знакома эта страсть,
Этот рокот нетерпенья,
Эта сладкая напасть.
И у ног моих играет
Расшалившийся ручей,
Те же звезды в нем мерцают,
Что на родине моей.

(«На чужбине». Перевод В. Топорова)

Метафорические образы в стихах Brentano очень схожи с аналогичными образами Эйхендорфа. Беспокойный странник, который утратил родину и напрасно пытается вновь обрести родной дом, становится самой распространенной поэтической фигурой. Вечно в пути, между небом и землей, между днем и ночью, он ощущает и передает горько-сладостную полноту окружающего пейзажа. В образах ручьев и рек поэт воспевает свою любовь к родине, свой жизненный удел и охоту к странствиям.

Йозеф фон Эйхендорф

Йозеф, барон фон Эйхендорф, родился в 1788 году в замке Любовиц близ Ратибора.

Его детские годы протекли среди ландшафтов Верхней Силезии, которые в его поздних стихах предстают в виде потерянного рая. В студенческие годы,



Й. фон Эйхендорф: «Сломанное колечко» (А. Фогель, О. Виснерский, 1845)



Молодой Эйхендорф

во время изучения права в Галле, затем в Гейдельберге, где он познакомился с Арнимом, Brentано и Гёрресом, Эйхендорф опубликовал свои первые стихи. В 1813—1815 годах, добровольно вступив в ряды «стрелков Лютцова» (летучий добровольческий отряд, состоявший из сыновей дворян и бюргеров), Эйхендорф принял участие в Освободительной войне против Наполеона. С 1816 года началась его служба в прусском государственном аппарате, длившаяся многие годы. Умер поэт в 1857 году в Нейсе.

Уже отношение Эйхендорфа к Французской революции характеризует его как человека довольно консервативных взглядов. Скептически настроенный по отношению к формирующемуся среди острейших противоречий буржуазному обществу, поэт не менее явно сторонился и тупого реакционного юнкерства, он так никогда и не сумел по-настоящему понять свое время. Ему антипатична как капиталистическая погоня за наживой, так и эксцентрический уход в «чистое» искусство. Для лирического героя Эйхендорфа характерны близость к природе, открытость по отношению к миру и неортодоксальная религиозность. Опираясь на традиции народной лирики, он писал свои песни и нередко сам сочинял к ним музыку, и эти произведения и по сей день не потеряли притягательной силы. «Лунная ночь», «Прощальная песнь охотников», «О, доли, горы, дали...», «Кому господь окажет милость...», «Там в сумрачной долине...» — все это шедевры, принадлежащие к наиболее совершенным и знаменитым творениям романтической музыки. «Прощальные» и «страннические» песни Эйхендорфа полны меланхолии, но также и оптимизма, и радостной близости к природе.

Незамысловатые и всем доступные, проникнутые близкими и понятными народу чувствами, эти поэтические произведения опираются на песни бродячих подмастерьев и странников, дошедшие из глубины веков. Искусной и легкой рукой поэта старинные песни как бы

формируются заново, из скупой на слова и нередко беспомощной песенки возникает новое поэтическое творение, обобщающее и возвышающее положенную когда-то в основу идею.

На той горе высокой
Там мельницу гонит вода.
И все о любви лепечет
Веселых волн череда.

Но, ах, колечко сломалось,
Любви отлетели дни.
Любовникам надо расстаться,
Прощаются они.

(Перевод О. Румера)

В песне Эйхендорфа «Там в сумрачной долине» полностью сохраняется содержание этой старинной песенки, но оно обретает обобщенный, символический смысл благодаря усилению роли лирического «я». В так называемых «лесных песнях» поэт выражает свою страстную тоску по свободе и по гармонии, ибо «нетронутая» природа должна заменить ему «потерянную родину» и общество, в котором он мог бы чувствовать себя надежно защищенным.

Вот лес, где в вышине орел гнездится,
И ветер шумит в его зеленых кронах,
Пониже — рай для голубков влюбленных,
И ни души — вот здесь бы поселиться!

(Перевод Е. Маркович)

Защита свободы человека от тупости и филистерства — идейная основа «лесных песен» Эйхендорфа, возвышающая их над простыми описаниями природы. Лес становится убежищем человека, любящего красоту и желающего сохранить свои гуманистические идеалы в мире растущего отчуждения. При этом поэт использует весь арсенал образов романтизма. Месяц и звезды, быстротекущие воды рек, ручьев и источников, почтовый рожок и странствующие подмастерья — таковы лирические символы, которые постоянно варьируются в его стихах. Напряженные колебания между идиллией и элегией, стремлением вдаль и тоской по родным краям, между настоящим и внушающим опасения будущим ослабляют опасность измельчания традиционных поэтических сюжетов, придают им критическую направленность, так что в отдельных стихах Эйхендорфа, хоть и в скрытой форме, находят отражение противоречия его эпохи.

Например, в стихотворении «Сумерки» (букв. «Двойной свет») поэт уже названием намекает на тревожные и опасные черты современного ему общественного развития. «Сумерки раскинут крылья...» — так начинается это стихотворение, в котором смутные образы сумеречного леса выражают страх поэта перед утратой человеческого. Недаром стихотворение заканчивается призывом: «Не пугайся, будь на страже!»

Стихи Эйхендорфа на злободневные темы — его «Современные стихотворения» — известны меньше, чем его «лесные» и «страннические» песни. В них он, в частности, высказывает свое отношение к тиролюскому восстанию 1809 го-

Gedicht im grünen Kranze
 Da blüht die Feite ein
 Da blüht ein Haubt von Rosen,
 So saß bei süßen Wein.
 Sie hat man eingegossen,
 Und mündet in ein Glas,
 Das güldet sich mit dem Birschel
 Also wird's ja viel zu schmecken.
 Ich steh auf zu dem gelben,
 Ich steh ich zu dem gelben,
 Das stehet mir zu dem besten,
 Und stehet mir zu dem besten.
 Da saß auf mir in's Auge
 Der glänzende Sternchen
 Und küllte mir ein Busen
 Und saß auf mir in's Auge.
 So war die Busen blühen,
 Die blühen jauch in's Auge:
 So lach die Busen blühen,
 So lach die Busen blühen!
 Wilhelm Müller

В. Мюллер: «В трактире «Под зеленым венком»



Шамиссо: «Стихотворения». Титульный лист

да и к борьбе против Наполеона. Нечасто перечитывается в наши дни и его роман «Предчувствие и реальность» (1815). Среди новелл выделяется «Мраморная статуя» (1819). Но самая живая и читаемая вещь в наследии Эйхендорфа — это, без сомнения, его повесть «Из жизни одного бездельника» (1826).

Рассказ о сыне мельника, который отправился бродить по свету и искать счастья, во все периоды находил читателей, горячо сочувствовавших судьбе его симпатичного героя. Сказочная история, в которой огромную роль играет случай, оканчивается вознаграждением любви: молодой путешественник, не расстающийся со своей скрипкой, узнает наконец, что любимая им издала «прекрасная госпожа» вовсе не недоступная графиня, а всего лишь ее камеристка: «...и все — все было так хорошо!» Традиционный прием подмены героинь, обеспечивающий как внутреннее, так и внешнее развитие действия, обыгрывается здесь весьма иронически. Ибо в результате юный бездельник освобождается под конец от всех своих иллюзий и мечтаний и должен довольствоваться реальным осуществлением своих любовных грез.

Но при этом выпавшие ему на долю испытания помогут герою и в будущей «бюргерской» жизни избежать филистерского самодовольства. Нежелание героя занять свое место в обществе, поделенном на сословия, его стремление свободно развивать свой талант сближают это произведение с «Вильгельмом Meisterом» Гёте или с «Люциндой» Ф. Шлегеля.

Однако герой вполне отдает себе отчет, что изоляция и одиночество могут привести к полному отрыву от общества, к опасной асоциальности. Его наивная жизнерадостность и стремление к любви и деятельности усиливают сказочно-ироническую концовку.

Напротив, несчастная любовь молодого странника является темой лирического стихотворного цикла «Прекрасная мельничиха» Вильгельма Мюллера (1794—1827). Песни этого цикла, а так-

же другого, под названием «Зимний путь», — такие, как «В движенье мельник жизнь ведет...», «Я слышу ручья журчанье...» или «У ворот городских, у колднца...», — приобрели необыкновенную популярность. Большой резонанс имели также его «Песни греков» (1821—1826), в которых поэт выразил свои симпатии к освободительной борьбе греческого народа против чужеземного турецкого господства.

Под знаком «Полярной звезды»

В те же годы, когда в Берлине начали свою деятельность братья Шлегели, несколько молодых людей, одержимых любовью к литературе, объединились в «Союз Полярной звезды». Только двое из них стали впоследствии известными писателями: это Фридрих де ла Мотт Фуке (1777—1843) и Адельберт фон Шамиссо (1781—1838); первый — из семьи французских гугенотов, обосновавшихся в Пруссии; второй — сын эмигранта из Лотарингии. Фуке в качестве офицера ополчения принял участие в войне против Наполеона («Смелее, бодрее в погоню...»). Позднее он издавал газеты, читал лекции в Галле. Ощущая себя рыцарем и трубадуром, он обратился к сюжету древнегерманского эпоса о Нибелунгах и, переработав его, создал драматическую трилогию «Герой Севера» (1808—1810). Широкой известностью пользовался также его роман «Волшебное кольцо» (1813). Сказка Фуке «Ундины» (1811) вдохновила Э.Т.А. Гофмана и А. Лорцинга на создание опер. Не забыта и его сказка «Адский житель» (букв. «Человечек из-под виселицы», 1810). Но уже Гейне насмеялся над «вечной возней с рыцарством», свойственной этому консервативному писателю.

Гораздо значительнее было творчество Шамиссо, который стал знаменит благодаря своему участию в русской кругосветной экспедиции, описав ее в превосходной прозе («Кругосветное путешествие на бриге «Рюрик», 1821).

По возвращении из экспедиции Шамиссо работал в Берлинском ботаническом саду, осуществляя руководство знаменитым гербарием. С 1832 года вместе с Густавом Швабом он издавал «Немецкий альманах муз». Как писатель Шамиссо придерживался буржуазно-либеральных воззрений; наибольшего успеха он достиг своей сказкой, выпущенной еще в 1814 году, — позднее она получила название «Удивительная история Петера Шлемиля» и вызвала огромное количество подражаний.

История о бедняке Петере, который продал дьяволу свою тень и тем обрек себя на изгнание из общества и одиночество, имеет глубокое символическое значение. Сказка эта относится к самым замечательным литературным достижениям той эпохи.

Лучшие стихотворения Шамиссо отмечены жизненной правдой, нередко социально критичны. К числу последних можно причислить «Салас и Гомес», на экзотический сюжет, и полное юмора стихотворение «Портновская отвага». К поэзии так называемого «предмартовского периода» примыкают такие его произведения, как «Песня ночного сторожа» (1826) и баллады (например, «Нищий и его пес», 1829). Особой известностью пользовалась также песня «Старая прачка» (1833), создавшая портрет женщины-труженицы из народа.

Людвиг Уланд

Уланд принадлежит к тем швабским романтическим поэтам, которые горячо отстаивали после Освободительной войны конституционные права вюртембергского бюргерства, благодаря чему в их творчестве явственно прозвучали демократические и патриотические ноты. К этому швабскому кругу поэтов относятся: Эдуард Мёрике, Вильгельм Гауф, Юстинус Кернер (1776—1862), создававший лирические стихи в простонародном стиле («Вперед, хлебнувши чарку...»), и Густав Шваб (1792—1850), который больше всего прославился как издатель «Немецких народных книг» и «Прекраснейших сказаний классической древности» (1838—1840). Именно из этого круга вышла романтическая поэзия, пользовавшаяся наибольшей популярностью, например «Вешняя вера» Уланда:

В цветенье, в нежности весны
Ветвей развеянные сны:
Забыты прежние святыни.
Весенний ветер гонит грусть,
О сердце бедное, не трусь,
Все переменится отныне!

(Перевод А. Голембы)

Уланд родился в Тюбингене в 1787 году в семье университетского профессора, здесь же, в Тюбингенском университете, он изучал юридические науки и философию. После пребывания в Париже, где он занимался старофранцузской литературой, поэт вернулся в свой родной город, обосновался в качестве адвоката, периодически состоя также на службе в судебном ведомстве. С 1819 года в течение длительного времени он был депутатом вюртембергского ландтага. С 1829 года, сделавшись профессором-филологом, он неоднократно подвергался репрессиям за свои выступления.

В качестве представителя левого крыла либеральной партии Уланд был депутатом Франкфуртского национального собрания в церкви св. Павла. До своей кончины — а умер он в 1862 году в Тюбингене — Уланд оставался честным и смелым борцом за интересы прогрессивных слоев буржуазии.

Для творчества Уланда характерно более всего обращение к национальной тематике и к памятникам старинной немецкой литературы. Его стихи о природе и любви просты, незамысловаты, близки к жизни. Многие из них положены на музыку (Брамс, Лист, Шуберт, Шуман, Мендельсон-Бартольди и др.). Особенно яркими были его баллады, например «Проклятие певца», где поэзия в конечном счете торжествует над феодальным деспотизмом, или «Кубок счастья Иденхолл».

Антифеодальные тенденции явст-



Л. Уланд (Г. В. Морф)

венно слышны также и в балладе «Бертран де Борн». На сюжет из национальной истории написана баллада «Граф Эберхард Бородатый» и другие.

Его поэтические дуэты, вроде «Воскресной песни пастуха», почти не поются в наши дни, но иные из них, к примеру «Дочка трактирщицы», вполне этого заслуживают. Уланд был певцом бюргерского патриотизма. Одна из его песен, возникшая накануне Освободительной войны и положенная на музыку Зильхером, — это знаменитая «Был у меня товарищ». Немало скомпрометированная во время империалистических войн XX столетия, она принадлежит тем не менее к самым прекрасным народным песням Уланда. Своим собранием «Старинные верхне- и нижне-немецкие песни» (1844—1845) поэт



Ю. Кернер

сберег от гибели важный литературный материал и способствовал дальнейшему изучению немецкой народной песни. В немецкой буржуазной поэзии XIX века фигура Уланда стала символом поэта и эстетическим мерилом.

Певцы Освободительной войны 1813 года

Когда в 1813 году в Германии вспыхнула борьба против наполеоновского господства и широкие слои народа были охвачены патриотическим энтузиазмом, такие поэты, как Теодор Кёрнер, Макс фон Шенкендорф, Эрнст Мориц Арндт и другие, естественно, смогли опереться на традиции немецкого романтического движения, возникшие еще в годы великого европейского катаклизма. Так, уже Фридрих Шлегель в своем журнале «Европа» (1803—1805) пытался на материале немецкой истории способствовать развитию национального самосознания бюргерства. Публицистическое сочинение Арндта «Дух времени» (1806—1818) было направлено против немецкого феодализма и французской оккупации. Основные задачи, стоящие перед немецкой нацией, намечал в своих сочинениях также и Йозеф Гёррес. В Берлине с «Речами к немецкой нации» (1807—1808) выступил Фихте. Генрих фон Клейст в драме «Битва Германа» и в своих памфлетах с непомерной резкостью обрушивался на наполеоновское господство. Во всех этих выступлениях, однако, борьба за усиление национального самосознания сочеталась с националистическими, «тевтономанскими» тенденциями. К этому добавлялась еще и ожесточенная ненависть ко всему французскому, нападки на Французскую революцию и ее последствия, а также склонность к религиозно-мистическим настроениям.

Поэзия 1813 года, призывавшая на борьбу с чужеземцами, унаследовала противоречия своих предшественников и еще усугубила свойственные им реакционно-шовинистические черты. Так, в песнях Макса фон Шенкендорфа (1783—1817), прусского чиновника, журналиста и офицера, на первый план выдвинулась религиозно-фантастическая идея «крестового похода».



Г. Шваб (К. И. Т. Лейбольд, 1825)

Мысли, сформулированные некогда Новалисом в реакционной утопии «Христианство, или Европа», находят теперь отражение в лирике. Для Шенкендорфа немцы — это «народ в сердце христианского мира». Нередко его песни приближаются к хоралам: например, «О свобода, ты ли сердце полнишь мне...» или «Боевая песнь 1813 года». Популярной стала его песня «Вы, сони, пробудитесь, отбросьте свой покой!»

Но куда сильнее и выразительнее стихов Шенкендорфа, большей частью не чуждых сентиментальности, были песни Эрнста Морица Арндта (1769—1860).

Арндт, сын бывшего крепостного с острова Рюген, изучал историю и теологию в Грейфсвальде и Йене; в 1798—1800 годах он побывал в нескольких европейских странах, в 1805 году стал профессором истории в Грейфсвальде. В 1812 году Арндт последовал за бароном фон Штейном в Петербург в качестве его личного секретаря и в период наполеоновской оккупации был духовным и моральным предтечей немецкого освободительного движения. Его «боевые песни», хотя и не вполне свободные от тевтономанства и национальной ограниченности, приобрели, также и по этой причине, широчайшее распространение. В годы реставрации Арндт был подозрителен властям своим явным демократизмом. После победы над Наполеоном его объявили «демагогом», и в течение многих лет он подвергался репрессиям со стороны реакционных немецких правительств.

В противовес романтическому «голубому цветку» Арндт выдвинул символический образ «железа» («Хвала железу»). В начале Освободительной войны возникла самая известная из его песен: «Господь железо сотворил». Быстро распространялись в народе и его стихи о выдающихся полководцах, например «Песня о фельдмаршале» (о Блюхере) с известными строками:

Глядите, как очи ясны и смелы,
Как кудри его белоснежно-белы!

(Перевод Е. Маркович)

В его «Катехизисе немецких солдат» (1813) имеется стихотворение «О свободе и отечестве», где Арндт страстно выступает против немецкого партикуляризма и в духе прямой политической агитации формулирует идеалы бюргерства. В стихотворении «Где немца отечество?» ставится вопрос об «истинной» немецкой нации, что превыше территориальной раздробленности и местной ограниченности. До глубокой старости Арндт оставался для своих многочисленных читателей «наставником народа», чему немало способствовало характерное для него смешение антифеодальных и националистических убеждений.

Теодор Кёрнер

Идеальным воплощением «певца Освободительной войны» был Теодор Кёрнер (1791—1813). Сын одного из друзей Шиллера, Готфрида Кёрнера, он получил образование во Фрейберге, Лейпциге и Берлине, а с 1811 года стал писать для театра в Вене (драма «Црини»). В марте 1813 года Кёрнер вступил в добровольческий корпус Лютцова («стрелки Лютцова»); в августе он пал под Гадебушем (Мекленбург). Его героическая смерть и полная воодушевления военная лирика снискали ему симпатии патриотически настроенной публики. Стихи из сборника «Лири и меч», изданного его отцом в 1814 году, были особенно популярны среди молодежи.

В творчестве Кёрнера также выступает сомнительный мотив «крестового похода». Но гораздо сильнее здесь впечатляет страстный пафос в духе Шиллера, чувство преданности воображаемому «идеальному отечеству», ничего лучшего не имеющему с реальными феодальными династиями:

Нет, не война, о коей ведают короны, —
Крестовый то поход, священная война!

(«Призыв». *Перевод Е. Маркович*)

«Народ встает, и бой грядет» сделалось боевым кличем, зовущим на борьбу против Наполеона. «Ты, меч мой добрый, слева...» и другие песни прославляют самоотверженное чувство патриотизма. Более всего была любима в народе песня «Дикая охота стрелков Лютцова», положенная на музыку К. М. Вебером. Здесь звучит пафос, почерпнутый в великолепных творениях Шиллера, лирическое волнение запечатлено в зримых и точных языковых образах:

И если вы спросите: как их назвать? —
То Лютцова дикая, дерзкая рать.

(*Перевод Е. Маркович*)

Сознание принадлежности к новому, народному войску сочетается у Кёрнера с яркой романтической героикой, с антифеодальными стремлениями, порой также и с отзвуками тевтономанства. Это позволило его националистически настроенным соотечественникам более поздних поколений употребить во зло наследие поэта, поставив его на службу империализму. Однако представители «предмартовского периода», особенно Гервег, тоже недаром подхватили традиции Кёрнера, многому учась у него и других поэтов Освободительной войны.

Романтическая проза

В то время как романы писателей-романтиков едва ли способны еще привлечь читательский интерес, их малая романтическая проза: сказки и сказания, повести и новеллы — в основном сохранила свою жизненность и неувядаемую прелесть. Среди этих произведений непревзойденным шедевром является повесть Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника», но не забыты и другие прекрасные творения — лучшие повести, новеллы и сказки Брентано, Тика, Арнима, Гауфа и прежде всего Э. Т. А. Гофмана.

Людвиг Тик был издателем «Народных сказок» (1797) и также выпускал в своей обработке «народные книги» («Шильдбюргеры»). Его сказка «Белоку-



Э. Арндт (А. Мюллер)

И. Г. Фихте (А. Геншель)

в большом количестве сочинял на протяжении 20-х и 30-х годов, например «Молодой мастер столярного цеха» (1836) или «Жизнь льется через край» (1839). Поздний Тик, придерживавшийся политически-консервативных, а по отдельным вопросам буржуазно-либеральных воззрений, нигде не сумел передать глубже основное противоречие эпохи, хотя и в поэзии он тоже пытался отразить определенные симптомы отчуждения личности.

Людвиг Ахим фон Арним (1781—1831) в поздние свои годы выступает исключительно как прозаик. Среди современников вызвал много споров его роман «Графиня Долорес» (1810), который, хоть и возник под влиянием «Избирательного сродства» Гёте, оставался все же в жестких рамках традиционных моральных предубеждений, нимало не походя в этом отношении на шлегелевскую «Люцинду».

Писатель прославляет здесь патриархальную идиллию, отрекаясь от социальных новшеств и тем самым от всех прогрессивных устремлений раннего романтизма. В политических пассажах романа в конечном итоге утверждаются антипросветительские и антиреволюционные идеи.

Всеобщее внимание Арним привлек романом «Стражи короны» (1817), который стал в немецкой литературе одним из первых образцов исторического романа.

В то время как оба эти романа давно забыты, некоторые новеллы и повести Арнима сохранили свою привлекательность и для современного читателя. На материале подлинного происшествия он написал новеллу «Одержимый инвалид в форте Ратоно» (1818); «невероятный случай», положенный здесь в основу, состоит в том, что раненный в голову сержант совершает ряд действий, на которые его якобы толкает дьявол, пока все не получает естественное объяснение. Однако при этом фантастический элемент полностью не исключается.

Значительно сильнее, чем Тик и Арним, воздействовали на последующие поколения сказки и повести швабского писателя Вильгельма Гауфа (1802—1827).

Воспитанник знаменитой школы при Тюбингенском монастыре, Гауф начал зарабатывать на жизнь в качестве гувернера и редактора; уже в юности, участвуя в деятельности запрещенных студенческих корпораций в 1821—1822

рый Экберт» содержит хвалу «лесной идиллии» и нетронутому человеческому «естеству», угрозу которому поэт видит в новейшем общественном развитии. «Современное» существование разрушает дружбу и любовь — вот квинтэссенция этой мастерски рассказанной истории, которая стала первой романтической литературной сказкой.

После романа «Странствия Франца Штернбальда» Тик относил к числу своих главных произведений фрагментарную историческую повесть «Мятеж в Севеннах» (1826). Но читателям куда ближе его повести и новеллы, которые писатель

годах, он проявил свои патриотические устремления и любовь к свободе. Его произведения, не претендующие на большие философские обобщения, отмечены непосредственной свежестью, простотой, народностью.

Непреходящую славу писателя за Гауфом утвердил его популярный роман «Лихтенштейн» (1826), в котором переплетаются фантастический и реальный планы. Этот трехтомный «исторический роман», который написан под явным влиянием Вальтера Скотта, является скорее «романтической легендой» — как назвал его сам поэт, — преображающей историю в угоду современности.

В идеализированном виде представлены здесь сражения, в центре которых стоит фигура герцога Ульриха Вюртембергского из XVI века; идеализированы и отдельные персонажи, и лишь определяющая фабулу любовная история молодого рыцаря Штурмфедера обретает некие реалистические очертания. О реальном постижении исторических конфликтов здесь, естественно, не может идти и речи.

Более зрелым в художественном отношении было другое произведение Гауфа — «Фантасмагории в бременском винном погребе» (1827), литературная шутка, юмористически-иронический показ отдельных черточек современной общественной жизни. В разговорах, которые захмелевший посетитель погреба якобы ведет с духами вина, сильное, здоровое и лишенное всякой сентиментальности прошлое торжествует над худосочным, обывательско-филистерским, реакционным временем рассказчика. К реализму приближаются новеллы Гауфа «Нищенка с Pont des Arts» (1826) и «Портрет императора» (1827). В последней актуальный спор об исторически достоверном образе Наполеона ведется с прогрессивных позиций, обнажающих противоречия буржуазного развития.

Однако самым продолжительным оказалось воздействие на молодое поколение последующих эпох сказок Гауфа, объединенных в его «Альманахах сказок» (1825—1827). В историях этих живы традиции Просвещения, в них фигурируют многие сюжеты и образы, почерпнутые из мировой литературы. Связанные обрамляющими повествованиями («Караван», «Александрийский шейх и его невольники», «Харчевня в Шпесарте»), эти вставные истории представляют собой типичные литературные сказки, в которых реалистические детали порой превалируют над фантастическим. Нередко налицо точная социально-критическая установка, исходя из которой и рассказывается очень живая история: так, в сказке «Молодой англичанин» это глупость и страсть к обезьянничанью мелкобуржуазного общества, в «Холодном сердце» — жадность богачей. Различные пути Хозяина клада и голландца Михеля к благополучию и богатству представляют реально существующую моральную альтернативу. Из историй о рыцарях и разбойниках, которые были распространенным видом чтения, Гауф заимствовал популярные сюжеты и фигуры: «бла-



Л. Тик: «Белокурый Экберт»
(Л. Гримм)

городного разбойника» и «справедливого правителя». Порой, когда Гауф сознательно, в деталях вскрывает социальные отношения, он приближается к позициям критического реализма. Везде, где писатель соединяет утверждение гуманистического идеала с близкой народному духу критикой асоциального поведения, Гауф достигает значительных литературных высот. Этот обаятельный автор всегда остается живым и любимым в памяти своих читателей.

Эрнст Теодор Амадей Гофман

Из немецких романтических писателей всемирной славы и влияния достиг лишь Э. Т. А. Гофман, которого современники нередко называли «загробным Гофманом». Гофман принадлежит к числу самых значительных и многогранных художников XIX века. Велико было воздействие Гофмана на писателей других стран и последующих поколений. Из многих, кто испытал его на себе, назовем По и Гоголя, Достоевского, Бальзака и Уайльда.

Э. Т. А. Гофман родился в 1776 году в Кёнигсберге и после завершения юридического образования поступил на прусскую государственную службу. Уволенный с должности в результате французской оккупации, он был после 1808 года поочередно театральным капельмейстером, оформителем сцены, композитором, учителем музыки и музыкальным критиком в Бамберге, Лейпциге и Берлине. С 1816 года Гофман снова поступил на службу в качестве советника Высшего апелляционного суда в Берлине. Во времена гонений на так называемых «демагогов» писатель неоднократно вступался за преследуемых — в частности, за «отца гимнастики» Ф. Л. Яна. В последние годы — Гофман умер в 1822 году — он сам оказался жертвой прусской цензуры, которая позволила напечатать его «Повелителя блох» (1822) только в урезанном и «безобидном» виде. Поздние произведения Гофман писал, будучи тяжелобольным и одиноким человеком.

Генрих Гейне так оценивал его в своей «Романтической школе»: «Однако, по совести говоря, Гофман как поэт был гораздо выше Новалиса. Ибо последний со своими идеальными образами постоянно витает в голубом тумане, тогда как Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности»²⁰.

Величие Гофмана как раз и заключалось в этом упорном стремлении к действительности (что в положительном плане отмечает Анна Зегерс в своей новелле «Встреча в пути»). Одновременно, однако, повсюду проявляется его склонность к фантастическому и гротескному, что обычно образует второй план рассказанных им историй.

От его обширного музыкального наследия сохранилось совсем немного; забыта, например, поставленная им с большим успехом опера «Ундина» (1816). Однако первая же его литературная работа обрела признание и была сочтена творением мастера: это был «Кавалер Глюк» (1809), где не только представлен уже мир таинственных сил, но и высказываются весьма интересные мысли о музыке. Фантастическое, нередко ужасное, с той самой первой вещи обретает у Гофмана роль медиума, произносящего решительный приговор над обществом его времени.

Возникающая из этого двойственность особенно характерна для двух его романов: «Эликсиры сатаны» (1816) и «Житейские воззрения кота Мурра» (1820—1822).

В «Эликсирах сатаны», где разрабатывается мотив двойника, — налицо все

атрибуты «таинственного и ужасного». Главный персонаж — монах Медард — оказывается исполнителем и жертвой неотвратимой дьявольской воли, которая исключает всякое свободное проявление человека и насильственно делает его преступником. Фатализм романа порождает его основную идею: все общественные установления темны и непостижимы, изменить их невозможно.

Совершенно иную позицию занимает писатель в «Коте Мурре». Сложность композиции этого произведения определяется тем, что обрывки биографии капельмейстера Иоганна Крейсlera вкраплены в автобиографические пассажи Кота.

В то время как в житейских воспоминаниях Кота Мурра в лице его самого разоблачается тип писаки, приспособившегося к пошлым запросам публики и лицемерно провозглашающего мир гармоничным, Крейслер, напротив, олицетворяет собой высокое достоинство художника. Но и в этой истории также заключена сатира на мелкобуржуазное и анахроничное поведение человека.

Опыт Гофмана его капельмейстерской поры помог ему при обрисовке карликовой немецкой резиденции, чьи нравы — лживость и интриганство — воссозданы им необычайно метко. С горькой насмешкой писатель говорит о реликтах эпохи, которая отжила свой век, но ее представители все еще тшятся продлить свое призрачное существование.

В романе ставится вопрос об отношениях между художником и обществом. С одной стороны, высказывается саркастическая жалоба на падение морали и ответственности художника перед обществом; с другой стороны, весь опыт придворной жизни Крейсlera подтверждает враждебность господствующих классов человеку и искусству. Так это произведение обретает свою историко-эстетическую проблемность и значительность. Если сравнить оба романа, то окажется, что в «Эликсирах» Гофман — сам жертва общественного хаоса, а в «Мурре» он выступает в роли острого критика реакционности и антигуманной сущности тогдашней Германии.



Л. А. фон Арним (Штрëлинг, 1804)



Э. Т. А. Гофман и Л. Девриент у «Люттера и Вегенера» (Г. Крамер, 1843)

Те же характерные черты заметны и в его повестях, новеллах и сказках. «Сказки Гофмана» — само это название стало символом гротескно-гаинственного и захватывающего; о том свидетельствуют уже «фантазии в манере Калло» (1814—1815), в которых писатель берет за образец сатирическое искусство французского гравера XVII века. Присоединенная к «Фантазиям» сказка «Золотой горшок» особенно убедительно и наглядно характеризует эстетические позиции автора.

Хотя, согласно сказочному обычаю, добро здесь торжествует над злом, все перевешивает растерянность ввиду вторжения в человеческую жизнь страшных сверхъестественных сил. Такую растерянность испытывает герой сказки, студент Ансельм, влюбленный в змейку Серпентину, дочь архивариуса Линдхорста, который в действительности является князем саламандр. Ансельм обретает счастье лишь тогда, когда ему удастся окончательно уйти в сверхчувственное «царство поэзии», повернувшись спиной к «прозе реальности», прежде всего к реальности города Дрездена. Обычная жизнь как для него, так и для автора — это всего лишь жалкое убожество и мещанская ограниченность. Соприкосновение двух миров, мещански-будничного и поэтически-сверхчувственного, дает Гофману возможность весело и иронично поставить основную проблему, которая постоянно его волнует, — проблему взаимоотношений между обществом и искусством, между действительностью и фантазией. Поэзия и реальность не только противопоставляются друг другу, но и критически оцениваются в их взаимосвязи.

В конце читатель увлечен не столько фантастическим декорумом, сколько мечтой о преображенной реальности, столь важной для идейного мира автора.

Исходя из вышесказанного, следует понимать и такие сказки, как «Щелкунчик и мышиный король» или «Чужое дитя», в то время как в других произведениях Гофмана, например «Крошка Цахес по прозванию Циннобер», фантастический сюжет почти не связан с действительностью, но всецело подчинен критическому началу. Гуманистическое мировосприятие Гофмана побеждает и в этой сказке, где он разоблачает всеобщее заблуждение относительно шарлатана, насмехаясь над теми, кто становится безвольным объектом манипуляций господствующих классов.

В сборнике «Серрапионовы братья» (1819—1821) уже содержатся рассказы, в которых фантастический элемент играет куда меньшую роль. К наиболее читаемым вещам этого сборника принадлежит детективная повесть «Мадемуазель де Скудери» (1819) — о двойной жизни ювелирного мастера Кардильяка, который совершал тяжкие преступления в эпоху Людовика XIV. В рассказе «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» (1818) автор с любовью описывает средневековый Нюрнберг и одновременно поет хвалу усердию и мастерству ремесленников.

В 1822 году появилась одна из последних работ Гофмана: «Угловое окно». Создав образ парализованного писателя, наблюдающего из окна за пестрой жизнью площади и соседних улиц (современная «Плац дер Академи» в Берлине), Гофман признал искусство, тесно связанное с жизнью, с действительностью. Этим произведением, стоящим на грани критического реализма, писатель как бы простался со своим беспокойным и нередко унижительным существованием, с жизнью, в которой он так много страдал.

Э. Т. А. Гофман был загадочной и непонятной фигурой для своих современников. В последние берлинские годы его часто можно было встретить в винном погребе «Люттер и Вегенер», где целыми вечерами в дружеском кругу он рассказывал свои страшные и гротескные истории.

Драматургия. Генрих фон Клейст

В немецкой драматургии бессмертными оказались не драматические сказки Тика и не «трагедии рока», сочиненные Вернером и Мюльнером, но пьесы Генриха фон Клейста.

«Он был одним из величайших, дерзновеннейших и одареннейших поэтов немецкого языка... ни на кого не похожий, выпадающий из всякой преемственности и всякого порядка, неистовый в разработке своих эксцентрических сюжетов до сумасшествия, до истерии, — при этом, однако, глубоко несчастный, с претензиями к самому себе, которые его изматывали, стремящийся достичь невозможного, пребывающий под постоянной угрозой рецидива психической болезни и обреченный на раннюю смерть...»²¹.

В 1777 году он родился во Франкфурте-на-Одере, будучи потомком старинного дворянского рода; в 1811 году он покончил самоубийством.

Между этими двумя датами — беспокойная жизнь, которая — после ранней смерти его родителей — лишь в самые юные годы соответствовала обычаям и нормам его сословия. В возрасте двадцати одного года он разочаровался в военной карьере и после участия в интервенционистских походах против революционной Франции в 1799 году оставил службу, чтобы посвятить себя естественнонаучным и философским занятиям, которые, однако, вскоре прервал. Путешествия приводят его в Париж и затем в Швейцарию, где он лелеет план заняться сельским хозяйством, но не осуществляет его; затем он оказывается в классическом Веймаре. Сильнейшим образом в эти годы на него влияет радикальная теория познания Канта.

Безуспешными оказались его попытки как-то обосноваться в Кёнигсберге, Дрездене и Вене. Однако окончательно его судьба решилась в прусской столице. Не получив признания ни как писатель, ни как автор патриотических статей, он покончил с собой.

Во время путешествий и скитаний Клейсту довелось познакомиться с многими людьми, но лишь немногие стали его друзьями. Гёте, с которым его свела судьба, таковым не стал: классически ясному внутреннему миру поэта было чуждо «смятение чувств» молодого автора, и мы не должны сегодня исходить из этой оценки. Клейст был человеком, которого постоянно мучил и не раз доводил до болезни мучительный разлад с самим собой и с окружающим обществом. Буржуазия — наследница Французской революции, — укрепившаяся при Наполеоне, глубоко его разочаровала, но, когда он обращал взгляд к народу, которого не знал, и звал его на борьбу, не получал ответа. Во многом на него наложило отпечаток его происхождение, однако ему были мучительно унижающее его покровительство прусского двора, интриги государственной цензуры и пренебрежение правящих кругов к его произведениям. Оппозиционное настроение сочеталось в нем с консервативным предубеждением против реформ Штейна и Гарденберга. С другими романтическими писателями он был связан мало; однако тенденции романтизма в его творчестве все усиливались, хотя в целом назвать его «романтиком» было бы неверно.

Клейст был сугубо политическим писателем, и одновременно он был склонен к изображению сильных чувств интимного характера, сложного мира человеческих страстей: это был человек творческий, отражавший глубокие противоречия и конфликты своего времени, и, однако, эти конфликты снова и снова побеждали его самого.

Индивид и судьба, идеи и эмоции обычно предстают у него в резком проти-



Г. фон Клейст (А. Граф)

воречии, фатализм господствует в его первом произведении — «Семейство Шроффенштейн» (1803). Даже в комедии «Амфитрион» (1807), более похожей на трагикомедию, царит пессимизм, так как Алкмена не способна отличить правду от обмана.

Клейст хотел превзойти драматургию Шиллера и Гёте своей трагедией «Роберт Гискар». Глубоко разочарованный неудачей своего замысла, он сжег рукопись в Париже в 1803 году. «Ад дал мне талант лишь наполовину, небо дарует человеку либо полный талант, либо совсем никакой»²².

Незаурядный талант Клейста проявился в двух пьесах, представивших еще не виданную для немецкой литературы полноту чувств и страстей: это «Пентесилея» (1808) и «Кетхен из Гейльбронна» (1810).

Согласно гётевской концепции искусства, любовь Пентесилеи, которая разрывает на куски тело своего возлюбленного, Ахилла, должна казаться варварской. Без сомнения, это совсем не та гуманная античность, которую мы знаем из гётевской «Ифигении», однако автор в присущей ему монументальной манере смело пытается изобразить внутреннее переплетение варварства и общественного порядка.

Любовь, представляющаяся невероятной себе самой, показана в пьесе «Кетхен из Гейльбронна», драматизированной истории о дочери оружейника (в действительности она незаконная дочь императора), которая упорно и самозабвенно любит графа фон Штраля, следуя за ним повсюду, снося его оскорбления, и в конце концов вознаграждается за свою безропотную верность, — романтическая сказка о настоящей и фальшивой невесте.

Невероятной является и история «Принца Гомбургского» (1821), который во время битвы при Фербеллине нарушает приказ бранденбургского курфюрста, одерживает победу и приговаривается к смерти, затем, располагая свободой выбора, покоряется приговору и в конце концов получает помилование. Отражая настроения национального подъема и ширящегося возмущения чужеземным господством, пьеса критикует столь незыблемый в Пруссии анахроничный «государственный резон» и призывает дворянство избавиться от унаследованных предрассудков, обретя более высокий уровень морали. Из-за критики в адрес дворянства и государства пьеса долгое время была в Пруссии под цензурным запретом — господствующие классы не могли примириться с поэтом, который защищал право человека на самовыявление и на поэзию.

Нетерпимое смешение патриотизма и ненависти наполняло статьи «Берлинер абендблеттер» (1810—1811) — газеты, издаваемой Клейстом, а также такие его работы, как «Германия — своим детям» (1808) и «Катехизис немцев» (1809). Наряду с национализмом и тягой к жестокости это наложило свой отпечаток и на тенденциозную политическую драму «Битва Германа» (1808, напечатано в 1821 г.).

Реалистом Клейст выступил в новелле «Михаэль Кольхаас» (1810) и в

комедии «Разбитый кувшин» (1808). Не менее значительны и его превосходные новеллы: «Помолвка на Сан-Доминго», «Землетрясение в Чили», «Маркиза д'О» — эти произведения вошли в сокровищницу немецкой литературы, как и некоторые его анекдоты, точность и меткость которых стала эстетическим образцом даже и для некоторых писателей социалистического реализма (например, для Ф. К. Вайскопфа).

«Михаэль Кольхаас» — это история торговца лошадьми, который, невзирая ни на что, добивается своего права. Историческим прототипом был Ганс Кольхаас, берлинский купец второй половины XVI века. Герой Клейста — бюргер, у которого юнкер Тронка заморил двух вороных коней; долгое время герой напрасно ищет справедливости у саксонских и прусских властей и наконец решает добиться ее самочинно во главе разбойничьего отряда. Лютер побуждает саксонского курфюрста возобновить прекращенное судебное разбирательство, и Кольхаас получает удовлетворение. Но за нарушение гражданского мира он должен поплатиться жизнью.

Для Клейста здесь важна моральная последовательность человека, который стремится к своей цели без страха и оглядки — хочет восстановить справедливость, пусть хоть весь мир идет прахом. Характерное для жанра новеллы «небывалое происшествие» заключается здесь в той бескомпромиссности, с какой Кольхаас добивается своего права, в настойчивости этого самоутверждения. Коллизия обоснована конкретными историческими обстоятельствами и не сводится, как в некоторых других драмах, только к своеобразию личности героя. Клейст решительно отказался здесь от свойственной романтикам идеализации феодального прошлого, наоборот, он создал картину острейших классовых противоречий и неприкрытой несправедливости.

Все это написано зримо и точно — языком, в котором напряженно взаимодействуют страстность и подчеркнутый лаконизм. Язык Клейста — образец новеллистической немногословности — оказал сильное влияние на его последователей, а сам писатель — благодаря обращению к психологизму — может считаться зачинателем более поздней литературы буржуазной эпохи. В то же время линия его комедии «Разбитый кувшин» не нашла последователей.

Поводом к сочинению этой столь часто играемой на театре пьесы послужило литературное состязание автора с Генрихом Цшокке и Людвигом Уландом: каждый должен был представить литературную обработку сюжета некой французской гравюры, где была изображена женщина с осколками разбитого кувшина. Клейст выиграл, сочинив комическую пьесу о деревенском судебном разбирательстве.

Судебный процесс — всегда многообещающий сюжет в литературе. У Клейста выведен нечестный судья, прирожденный лгун по имени Адам, который накануне осаждал своими домогательствами девицу Еву и разбил при этом кувшин, по поводу чего и подана судебная жалоба; во время публичного разбора дела судья всячески старается навлечь подозрение на крестьянского парня Рупрехта. Хотя «нидерландский» колорит как бы «отчуждает» эту историю, она имеет вполне национальный характер: речь идет об угнетенности и бесправии деревенских бедняков перед властями, которые осмеиваются по ходу пьесы, а патриархальные традиции предстают как переживший себя анахронизм. Крестьяне выказывают представителям властей всяческое недоверие. То, что было определяющим во всех вещах Клейста, но не всегда выступало в социальном контексте, получает здесь исторически конкретное обоснование. Отчуждение человека в формирующемся буржуазном обществе, отягощенном к тому же пережитками феодализма, порождает недоверие и

ненадежность чувств. В своем творчестве Клейст сумел отразить существенные черты современного ему общественного развития, к которым литература постоянно обращалась и в последующие эпохи (Иоганнес Р. Бехер, Анна Зегерс и др.).

Христиан Дитрих Граббе

Христиан Дитрих Граббе (1801—1836) стоит в немецкой литературе особняком. Буржуазные историки литературы нередко именуют его «абсурдным гением».

Короткая и несчастливая жизнь Граббе началась в Детмольде, где его отец был тюремным надзирателем. Граббе изучал право в Лейпциге и Берлине (1820—1823). После своих «годов странствий» по Германии и многих напрасных попыток получить работу актера или режиссера он устроился, после завершения образования, в родном городе, где трудился в качестве адвоката и военного судьи. С 1834 года он живет на положении вольного литератора в очень стесненных условиях, поскольку уволен из армии по причине пренебрежения своими обязанностями. Он неизлечимо болен, и алкоголь становится его единственным утешением. Честолюбивый, склонный к самохвальству и сильнейшему субъективизму, Граббе попытался в ряде пьес выразить свой страстный протест против окружающего его общества.

Комедия «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение» (1822) свидетельствует, что в лице Граббе тогдашняя Германия могла бы обрести подлинного, выдающегося драматурга. Продолжая традиции «Бури и натиска» и романтической литературной комедии (Тик), он остроумно и метко берет на мушку эпоху, науку, поэзию.

К истории Граббе обращается в своем первом произведении «Герцог Теодор Готландский» (1822) и в трагедии «Марий и Сулла» (1823). Несмотря на пристрастие к шумным эффектам, эти вещи не знают себе равных в тогдашней литературе по обрисовке взаимоотношений между личностью и обществом. В двух драмах о Гогенштауфенах: «Фридрих Барбаросса» (1829) и «Император Генрих VI» (1830) — Граббе также использует средневековые сюжеты для постановки современных проблем. Следуя за концепцией романтического историка Раумера, Граббе с позиций патриота оценивает средневековье как «блестящую эпоху» в истории Германии. Одновременно эти пьесы находят в соответствии с теоретическими принципами, которые Граббе представил в своей работе «О шекспиромании» (1827). Первоначальная ориентация на Шекспира сменяется здесь ожесточенными нападками на подражательство великому английскому драматургу, в противовес которому возмечивается в качестве национального драматурга Шиллер.

Июльскую революцию 1830 года Граббе встретил восторженно. Она подтвердила его убеждение в глубоком кризисе всей современной общественной системы, которую он уже подверг уничтожающей критике в пьесе «Дон Жуан и Фауст» (поставлена в Детмольде в 1829 году).

Полемика Граббе против исторического оптимизма Гёте является в значительной мере плодом его непонимания, но основывается также и на его вере в необходимость политических действий. Пьеса Граббе о Фаусте полна острейших противоречий и половинчатых эстетических решений, это скорее экспрессивный шумовой спектакль, чем последовательное драматическое решение, и в целом автор не может отвести справедливый упрек в неправомер-

ности сведения вместе Дон Жуана и Фауста.

Вершины своего творчества Граббе достиг в пьесе «Наполеон, или Сто дней» (1831). Наряду со «Смертью Дантона» Георга Бюхнера эта пьеса является лучшей революционной драмой той эпохи. Одушевленная надеждами автора на серьезные перемены в мире и основанная на исторических документах, пьеса пытается решить вопрос о жизненных притязаниях личности и общественно-исторической обусловленности ее действий.

Наполеон здесь вовсе не мифический гений, но человек, которому могут благоприятствовать или не благоприятствовать исторические условия, человек, в котором народ нуждается или не нуждается. Чрезвычайно живо показана судьба бежавшего с острова Эльба и вновь воцарившегося на краткий срок императора, причем зрителю раскрыт как анахронизм реставрации Бурбонов, так и тяга народных масс к «спасителю». В пьесе обнажается связь Наполеона с буржуазией и пропасть, которая отделяет его от истинно революционных сил. В ней затрагивается вопрос о роли личных качеств в формировании этой исторической фигуры. Эта пьеса, одушевленная надеждой на скорое реальное продолжение революционных переворотов, является лучшим произведением Граббе, хотя и редко исполняется на сцене.

Граббе прославился своими сценами битв, которые впервые в истории немецкого театра нашли столь детальное драматическое воплощение. Однако избыток их в «Битве Германа» (1835) ставит под угрозу намерение автора отказать от идеалистических тенденций в исторической драме и дать конкретное драматическое изображение борющихся сил.

Героический человек, терпящий неудачу в буре исторических свершений, — таков идеальный герой Граббе в «Ганнибале» (1835), где писатель пытается объединить общественно-критические тенденции с новым пониманием истории, близким к воззрениям Бюхнера.

Презрение Граббе ко всему заурядному, мещанскому, чисто коммерческому было направлено преимущественно против набирающей силу буржуазии. Симпатии писателя были на стороне активной личности, которая именно в результате действий приводит себя в согласие со своей эпохой.



Х. Д. Граббе (В. Перо, 1836)

Заслуги Иммермана перед немецким театром

Карл Леберехт Иммерман основал в 1832 году в Дюссельдорфе театральное общество и с 1834 по 1837 год руководил там театром, ставя своей задачей создание образцовой немецкой сцены. В целом немецкая театральная жизнь в ту пору была далека от идеалов Шиллера («театр как нравственное учреждение») и от классически-гуманистической практики директора веймарского

театра Гёте. Сцену наводняют поверхностные пьесы; абстрактный пафос переполняет драмы, рассчитывающие на дешевый успех у буржуазной публики. К этому добавлялись скверные традиции придворных театров; попытки прогрессивных кругов способствовать повышению культурного сознания общества были весьма редки. Поэтому инициатива Иммермана должна была неизбежно потерпеть неудачу.

Драмы Иммермана не достигают уровня лучших его прозаических произведений. Подобно другим драматургам своей эпохи, он пытался обработать для театра материалы национальной истории, в частности, как и Граббе, его влекла средневековая императорская Германия. Его пьеса «Император Фридрих II» (1828) едва ли могла способствовать развитию реалистической драмы. Успех снискала его пятиактная трагедия «Андреас Гофер, хозяин трактира «На песке» в Поссейре» (1827; новая ред. 1834) — о народном восстании в Тироле в 1809 году, которую приветствовали Гёте и молодой Гейне. В сферу мифического уводит его пьеса «Мерлин» (1832), отягощенная философскими размышлениями. Существеннее для нас мысли Иммермана о проблемах драматургии, ведь в те десятилетия в Германии вообще велась оживленная, хотя чаще всего абстрактная по своему характеру дискуссия о театре.

Австрийская литература

После 1815 года все более заметным становится развитие самостоятельной литературы на немецком языке в Австрии. Централистские тенденции в этом многонациональном государстве всегда сочетались с первенствующим значением исконных земель на берегах Дуная и в Альпах. Для многих немцев, даже после 1815 года, Австрия остается оплотом патриотизма. Здесь формируются те чиновничьи и военные круги, которые становятся опорой трона и вносят свой вклад в формирование специфически австрийских традиций. Это происходит преимущественно в Вене, третьем по величине городе Европы, где в буржуазно-демократических кругах зарождаются разносторонние устремления — опираясь на традиции просветителей, развивать их на свой собственный лад. Сначала эти тенденции нашли свое воплощение в драме.

Франц Грильпарцер

Самый выдающийся австрийский драматург родился в Вене в 1791 году и был сыном адвоката. После изучения права Грильпарцер поступил на службу в венское министерство финансов. Умер он в 1872 году. В многочисленных пьесах Грильпарцера неразделимо классически-просветительское и романтическое восприятие как современности, так и истории. Главные его произведения: «Праматерь», «Сапфо», «Золотое руно» (1821), «Величие и падение короля Оттокара», «Верный слуга своего господина», «Волны морские и житейские», «Сон — жизнь», «Горе лжецу».

Две значительные новеллы свидетельствуют о немалом таланте Грильпарцера-прозаика: это «Сандомирский монастырь» (1828) и «Бедный шпильман» (1848).

В «Праматери» (1817), «драме рока», которая вызвала большой восторг современников, речь идет не об исторически конкретном прегрешении одного

человека, как это обычно бывало в классических драмах, но о всеобщем «злом роке», который реализуется в страстях действующих лиц. Лишь в смерти найдут разрешение эти страсти и может быть даровано милосердие. «Судьба» понимается здесь как нечто всеобъемлющее, что исключает всякое субъективное возмущение. Радикальность такой позиции отражает глубокое неверие Грильпарцера в возможность принципиальных общественных перемен в его эпоху.

Необходимость покориться неизбежному закону звучит также и в пьесе о проблемах искусства — «Сапфо» (поставлена в 1818 году), которую играют на сцене чаще других пьес Грильпарцера.

Создавая «Сапфо», драматург, несомненно, отталкивался от «Торквато Тассо» Гёте и от затронутых там проблем. Главная героиня — прославленная поэтесса Древней Греции Сапфо (ок. 600 г. до н. э.) — любит юношу Фаона, но тот предпочитает ей рабыню Мелитту. Разочарованная, но способная все понять и простить, Сапфо предоставляет любящих их счастливой судьбе и добровольно избирает смерть. Смысл пьесы однозначен: поэзия и жизнь прочно отделены друг от друга, фантазия и реальность пребывают в постоянном антагонизме.

Особая ответственность художника, считает Грильпарцер, лишает его возможности жить как все и исключает его личное счастье. Постоянно подчеркиваемое романтиками утверждение о разрыве между искусством и действительностью затрагивает художника не только в его специфической сфере, но принуждает его отречься от счастья и от удовлетворения самых естественных жизненных запросов:

Поэт, хотя б успехом окрыленный,
Восторгами овеянный стократ, —
Он — гиблый ствол, уж молнией сраженный,
Он — робкая улитка, водопад.
Нет, то не песнь, то стон его смятенный
Проносится по жизни наугад.
Богатствам вашим стать его утратой —
Частицей жизни, у него отнятой.

(«Прощание с Гаштейном». *Перевод Е. Маркович*)

Сапфо может поступать гуманно, лишь отказавшись от своего счастья. По мнению Грильпарцера, современный поэт всегда противостоит обществу, в котором живет; он — «аутсайдер». Если же он преступает положенные ему пределы, он становится героем трагедии.

Противоречие между желанием действовать и ограниченными возможностями творческого, созидательного начала пронизывает и другие драмы поэта. По заветам Шиллера строится его трагедия «Величие и падение короля Оттокара» (1825), в которой отражена история крушения Наполеона.

Богемский король Пршемысл Оттокар II и в самом деле походит на Наполеона, как его понимает Грильпарцер; противник Оттокара, Рудольф I Габсбург, наделен всеми чертами идеального просвещенного монарха, он осуществляет свою власть скромно, без самовозвеличения. С Рудольфом на смену эпохе героического индивидуализма приходит эпоха негероической революционной перестройки. Однако, при всем моральном превосходстве Габсбурга, центральной фигурой все же остается неистовый король Оттокар.



Артистический погребок «Под венскими сводами» (А. Грейль)

В его образе показано непостоянство счастья, заносчивость самодержавного властелина и последующее его раскаяние.

Поздняя трагедия «Спор братьев из дома Габсбургов» (1825—1848) вновь затрагивает проблемы исторического развития.

Это пьеса о бездеятельном Рудольфе II, который в этическом и философском плане превосходит своих властолюбивых соперников, но не в состоянии помешать началу Тридцатилетней войны; обычный для Грильпарцера конфликт между идеалом и действительностью перенесен здесь в прошлое и протупает в действиях исторически обусловленных персонажей.

Верность и стоическое выполнение долга восхваляются в пьесе «Верный слуга своего господина» (1828): наместник Банкбанус до самопожертвования верен венгерскому королю Андреасу II.

Верность самому себе, постижение отдельным человеком своей объективной общественной задачи, способность к любви и к жертвам — таковы, по мнению Грильпарцера, добродетели человека буржуазного общества даже и в ту пору, когда он уже утерял оптимизм классической эпохи. Но, хотя воспитание чувств всегда остается для Грильпарцера существенным, в конечном итоге побеждают у него покорность судьбе, бюргерское самоограничение, отказ от великого и смирение с неизбежным. В эпоху глубоких общественных противоречий Грильпарцер хранит верность гуманистическим идеалам классики, о чем свидетельствует, в частности, его пьеса «Волны морские и житейские» (1831), блестящее в языковом отношении переложение легенды о Геро и Леандре.

Эта пьеса, безусловно, одна из самых захватывающих любовных трагедий на немецком языке. В конфликте между свободным выбором и застывшими нормами поведения, как и в старинном сказании, торжествует любовь: Геро и Леандр соединяются в смерти, символизируя возможное освобождение личности от анахронизма сословных предрассудков.

Отталкиваясь от драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» и используя восточные декорации, Грильпарцер написал пьесу-сказку «Сон — жизнь» (поставлена в 1834).

Герой ее Рустан — личность внешне блестящая, но в характере его таятся глубокие пороки. Во сне, побуждаемый непомерным честолюбием, он ведет жизнь преступника. Проснувшись и вновь очутившись в своем нормальном, хотя и неприятельном существовании, он оказывается способен подавить свои дурные порывы:

Есть одно лишь в жизни счастье,
Есть душевный мир бесстрастья
И свобода от вины!
Знаменитым быть опасно,
Мук не стоит славы плен:
Брать ей свойственно без меры,
Ничего не дав взамен!

(Перевод Е. Маркович)

Комедия «Горе лжецу» (1838) выводит на сцену юного поваренка Леона, который отправляется в путь, чтобы освободить попавшего в плен племянника своего господина и епископа. Это ему удастся, как и завоевание сердца графской дочери Эдриты. «В какой мере правда и ложь являются абсолютными нормами?» — задает вопрос Грильпарцер. Его Леон достигнет успеха лишь потому, что говорит правду таким образом, что никто ему не верит.

И в этой комедии заметно характерное для поэта противопоставление варварства и этически культивированного сознания. Однако дворянство, преимущественно венское, почувствовало себя оскорбленным насмешками Грильпарцера, и это объясняет тот факт, что правящие круги отвернулись от этой пьесы, одной из лучших в своем жанре. Ее провал заставил Грильпарцера замолкнуть.

В посмертном наследии поэта были найдены пьесы, не опубликованные, но законченные в основном до 1848 года. Наряду с уже упомянутым «Спором братьев» следует назвать «Либуше» и «Еврейку из Толедо».

Драма «Либуше» (1815—1848) основывается на старинной легенде об основании Праги. Главная героиня, существо из мифического рода, является хранительницей гибнущих устоев доброго старого времени. Она осуждает неизбежный общественный прогресс за то, что он несет рознь между властью и правом. Умиравшей Либуше ниспосылается видение мира будущего, в котором царит гуманность и преодолены только еще назревающие в современности конфликты.

Трагедия «Еврейка из Толедо» была завершена в 50-х годах. Ее сюжет напоминает пьесу Хеббеля «Агнеса Бернауэр»; Грильпарцер также пытается представить конфликт между требованиями любви и государственными соображениями. Однако глубокое разрешение поставленных здесь историко-этических проблем писателю не удалось; после 1848 года общественная обстановка становится для него все более непостижимой.

Мечта Грильпарцера об обновлении классического идеала гуманности развеялась перед лицом все растущих исторических противоречий, в которых увязла империя Габсбургов. С позиций консервативного гуманизма объяснить их было нельзя. Однако последовательное отстаивание моральных принципов и открытие большой исторической проблематики обеспечило драмам Грильпарцера их непреходящую художественную ценность.

Фердинанд Раймунд

Фердинанд Раймунд (1790—1836) довел до совершенства жанр драматической «волшебной сказки», принадлежащей к репертуару традиционной венской народной комедии.

Сын венского ремесленника, Раймунд был в юности учеником кондитера, позднее вступил в странствующую театральную труппу, а с 1814 года стал прославленным актером в Вене. С 1827 по 1830 год он руководил театром в Леопольдштадте. Одолеваемый меланхолией, склонный к депрессиям, Раймунд покончил с собой. «Волшебные комедии-сказки» Раймунда, опиравшиеся на более ранние достижения венской комедии (Шиканедер и др.), характерны для среднего периода развития венского народного театра. Наряду с Раймундом здесь можно назвать прежде всего Адольфа Бойерле (1786—1859), который в своих полных местного колорита «венских» фарсах («Венские бюргеры», 1813) создал маску популярного комического персонажа — мастера по зонтам Штаберле; в границах жанра Бойерле переносит на сцену идеализированную жизнь небогатых слоев народа. В отличие от этого оригинальные «пьесы-сказки» Раймунда пытаются объяснить сложный мир общественной системы Меттерниха с помощью сказки и аллегии. «Барометровый мастер на волшебном острове», «Алмаз короля духов», «Магическое проклятие Мойзизура», «Скованная фантазия» — все эти пьесы 20-х годов отличаются мастерски вылепленными народными персонажами. Однако ни эти персонажи, ни поэзия далеких островов и сказочных королевств не могут снять абстрактную идеалистичность при обрисовке «нравственного» вне его связей с современным обществом. Достигнутая гармония оказывается всего лишь фикцией.

Раймунд является также самым талантливым автором так называемых



Раймунд в роли скрипача в пьесе Глейха «Музыканты на базаре»

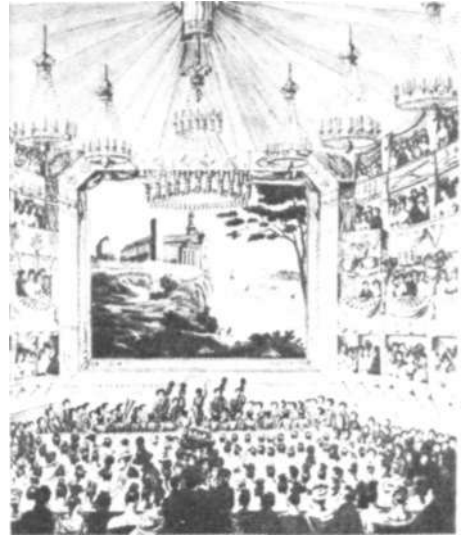
«пьес об исправлении». Наряду с Йозефом Алоизом Глейхом (1772—1841), чья комедия «Черт по семейным делам путешествует» (1821) выделяется среди множества других его пьес, Раймунд достиг вершин в этом специфическом жанре народной драматургии. В таких пьесах обычно волшебник удаляет все препятствия с пути героев и помогает венским бюргерам справиться с их затруднениями. В 1823 году Раймунд с огромным успехом выпустил своего «Барометрового мастера на волшебном острове», историю обедневшего венского ремесленника Квекзильбера (по-немецки — «ртуть»), который отправляется на поиски счастья. Верность и чистота души в конце концов вознаграждаются.

Еще сильнее был восторг публики на представлении сказки «Алмаз короля духов» (1824). Ее сюжет — испытание любви — заимствован из «Тысячи и одной ночи».

Серьезной любовной паре — Эдуарду и Алине — здесь соответствует параллельная «комическая» пара — Флориан Синька (Вашблау) и Мариандерль, пришедшие из народной кукольной комедии. Их любовные испытания напоминают аналогичные эпизоды из «Волшебной флейты».

Большую известность завоевал также фарс «Девушка из мира фей, или Крестьянин в роли миллионера», знаменитая песня из которого «Братец милый» открыла целую серию популярных «прощальных песен» Раймунда.

«Альпийский король и мизантроп» (1828) изображает «исправление» ворчливого эгоиста Раппелькопфа, которое совершается с помощью духа — «альпийского короля»; дух принимает обличье Раппелькопфа и показывает ему, как в зеркале, его собственное поведение. Раймунд, в лучших пьесах которого реальность фантазии и народной жизни слиты с миром сказки, принадлежит к самым значительным драматургам народной Вены.



Венский театр «Ан дер Вин»

Позднее творчество Гёте

Смерть Шиллера была для Гёте не просто тяжелым ударом — она застала его в период глубокого кризиса.

Уже в 1802 году он решил отказаться от руководства театром; в 1804 году сложил с себя пост председателя камерколлегии. Его мучили почечные колики, друзья жаловались на его возросшую ипохондрию и скепсис. Настоящей причиной кризиса была, собственно, неуверенность в том, что должно выйти из программы национального эстетического образования и воспитания, выдвинутой им совместно с Шиллером. Хотя сам Гёте был признан повсеместно великим поэтом-классиком, круг его истинных читателей был достаточно узок; поверхностные модные писатели имели их куда больше. В 1806 году война добралась до Веймара. Французские войска заняли город. Мародеры ворвались в дом, где он проживал с Христианой, которую немного позже — не в последнюю очередь вследствие проявленного ею мужества — он официально сделал своей женой.

Гёте по-прежнему остается поклонником Наполеона, с которым он встретился 2 октября 1808 года в Эрфурте. Прогрессивное влияние французского нашествия побудило поэта принять сторону Наполеона даже и тогда, когда явственнее обнаружилась отрицательная сторона оккупации — политика угнетения и грабежа. В сложной ситуации либерально-интернациональная настроенность Гёте лишила его прежних горячих симпатий в определенных кругах бюргерства. Неизвестными остались некоторые его частные высказывания по национальной проблеме, так что утвердилось мнение, что поэт равнодушен к своей нации.



И. Шустер в роли Штаберля в фарсе Бойерле «Венские бюргеры»

В 1813 году он сказал йенскому историку Лудену: «Не думайте, что мне чужды великие идеалы свободы, народа, отечества... И Германия мне тоже очень дорога»²³. Когда Гёте затем говорит о будущем Германии, для него речь явно идет о большем, чем судьбы монархий и поднимающейся немецкой буржуазии. В противоположность многим романтическим писателям он принимал буржуазное общество как историческую необходимость, но при этом для него не было скрыто, что здесь одна форма эксплуатации сменила другую. В то же время в начале нового столетия он начинает думать об «отречении», то есть о необходимости ограничить себя узкой сферой личного влияния и деятельности.

После преодоления кризиса возникли новые великолепные поэтические творения, исполненные глубокой символики, не всегда легкие для понимания, но своим прозорливым анализом современности указующие путь в будущее. «Отречение» означает также, что Гёте после Освободительной войны старается меньше, чем прежде, вмешиваться в политические дела. Он, привыкший измерять все исторические события масштабами длительных эпох истории человечества, конечно, втайне пристально следил за судьбами народов до самой своей смерти, но то, что он извлекал из своего опыта и перерабатывал, было посвящено не частным случаям, но прояснению важнейших проблем, стоящих перед человечеством, прежде всего в области культуры. Одновременно до конца не ослабевал его живейший интерес к естественным наукам, которые переживали в ту пору бурный процесс развития.

В 1805 году Гёте слушал в Галле лекции по френологии, продолжал свои изыскания в области природы цвета, так что в 1807 году смог закончить дидактическую часть работы «К учению о цвете». В этот период его постоянно привлекала минералогия, а с 1810 года — еще в большей степени химия. Его «Учение о цвете» (1810), плод двадцатилетних штудий и экспериментов, было, конечно, ошибочно в критике оптических взглядов великого английского физика Ньютона, но художники извлекли немало пользы из разработанных в нем цветовой психологии и эстетики, ибо Гёте в своем подходе к свету и краскам был прежде всего эстетиком. Вновь сформулированная им идея «полярности» вызвала одобрение диалектика Гегеля. Гёте все более воспринимал себя как некое «коллективное существо» — организатора дружеского круга представителей разных искусств и наук, которые сплотились, чтобы достигнуть новых результатов своей универсальной деятельности. Озабоченность вызывала в нем все возрастающая и объективно обоснованная специализация в науке.

В пределах своих личных возможностей он упорно старается хранить верность универсализму XVIII века. Причем речь шла не столько об универсальности знаний, сколько о защите того фундаментального взгляда, что

всякое единичное знание должно быть связано с постижением общих законов. Одновременно Гёте защищал основы своей теории познания и свой эстетический реализм от мистицизма и религиозных увлечений романтиков:

«Человек действительно поставлен в центр мироздания и одарен такими органами, что способен познавать и воспроизводить действительное и, в придачу, возможное. Все здоровые люди убеждены в реальности собственного существования и в существовании того, кто находится рядом с ними. Между тем в мозгу человека есть некая полость, то есть место, в котором не отражается ни один объект... Если человек концентрирует свое внимание на этом месте, углубляется в него, он теряет душевное здоровье, провидит здесь вещи из другого мира, которые, собственно, есть ничто...»

Так гласит известное изречение из знаменитых гётевских «Максим и рефлексий», собрания мыслей и афоризмов, из которых около восьмисот были напечатаны еще при жизни автора.

Гёте, который воспринимал собственную продуктивность не только в плане «коллективного существа», но и как некий исторический масштаб, точку отсчета, сделал попытку оценить то, что им достигнуто, поименовав себя «освободителем» — освободителем от средневекового мышления и предрассудков современности. В этом качестве он считал необходимым выступать и перед молодыми писателями своего времени, «ибо они могли понять на моем примере, как человек должен жить изнутри, как художник должен творить изнутри, строго следуя, что бы он при этом ни творил, только своей индивидуальности»²⁴.

В последние десятилетия своей жизни Гёте стремился не только к тому, чтобы самым точным образом выразить свои эстетические и этические взгляды, но посылно способствовал интернациональному обмену между литературами. «Всемирная литература» — это была его оценка качества, которого достигают лучшие поэтические творения народов, что делает их интересными для всех других. Распространение искусства, которое соответствует гуманистическому идеалу и одновременно выражает национальное своеобразие своих народов, он считал важнейшей культурной задачей. Для этой цели он поддерживал переписку с выдающимися писателями России, Англии, Франции и других стран, читал зарубежные журналы, газеты, книжные новинки и охотно принимал в своем веймарском доме на Фрауэнплане посетителей со всего света. Он приглашал к себе также молодых немецких ученых и поэтов и беседовал с ними, среди прочих с дрезденским врачом и романтическим художником Карусом, с молодыми Гейне и Грильпарцером. Гёте давно уже — как в национальном, так и в международном плане — в качестве представителя немецкой литературы — стал восприниматься не как личность, а как некая культурная «институция».

Его частная жизнь была строго регламентирована, о неустанной деятель-



*Наполеон и герцогиня Луиза
(Веймар 1808)*

ности, многосторонности и духовной продуктивности еще сегодня свидетельствует посетителям его рабочий кабинет. В 1816 году умерла спутница его жизни Христиана, в 1830 году — единственный сын Август. До самой кончины занятый обширными планами, Гёте продолжал общение со своими веймарскими друзьями; это ему облегчали его помощники, среди них (с 1823 года) Иоганн Петер Эккерман. Жизнь Гёте оборвалась 22 марта 1832 года.

Лирика Гёте после 1806 года. Два лирических цикла стали большими поэтическими достижениями: «Сонеты» и «Западно-восточный диван». Они представили в великолепных образцах все то, что Гёте почерпнул из лирического опыта эпохи.

Сонеты, написанные в 1807—1808 годах, знаменовали начало преодоления творческого кризиса. Личные переживания были высказаны здесь в строгой форме сонета, унаследованного еще из эпохи Ренессанса. Нова, однако, возникающая при этом полярность: с одной стороны, отчетливое выражение страсти, с другой — самообуздание, «отречение» лирического «я». Одновременно автор использует лирический диалог, что найдет развитие в стихах «Западно-восточного дивана», где возлюбленная впервые обретает свой собственный голос. Иначе, чем в эпоху «Бури и натиска», проявляется тенденция к объективизации, к обобщению собственной жизни.

Это заметно уже в первом сонете «Потрясение», где поэт вновь, как во все поворотные моменты своего творческого пути, прибегает к образам воды, потока, символизирующим полную волнений жизнь:

Поток со скал бросается и мчится
Навстречу океану, увлекая
В долины неизведанного края
Все то, что жаждет в безднах отразиться.

Но вдруг — ей, грозной, радостно резвиться —
Вниз Ореада падает нагая,
Леса и скалы следом низвергая,
Чтоб в усмиренных струях раствориться.

Волна растет и мечется. Отныне,
Лишь собственными недрами питаюсь,
Ей жить вдали от щедрости отцовой

Назначено, прикованной к плотине.
Следят созвездья, в водах отражаясь,
Игру прибоя, отблеск жизни новой.

(Перевод Н. Григорьевой)

Стихи о любви и склонности вводятся этим сонетом в мир более крупных измерений; стремление к «отцу», к Океану (ср. «Песнь о Магомете», 1772—1773), то есть к неограниченному, безусловному осуществлению личных жизненных притязаний и целей, сдерживается здесь исторически обуславливающими моментами; в конечном счете «новая жизнь» оборачивается существованием в тесном кругу обязанностей и возможностей, но поэтическая греза — отражение созвездий — при этом не пропадает. «Полярность и возвышение» (возведение в более высокую степень) — эта формула, часто ис-

пользуемая Гёте на закате его лет, находит здесь свое лирическое воплощение: противоположности смягчаются или вовсе исчезают на более высокой ступени развития.

Та же основная диалектическая мысль ощущается в большом стихотворном цикле «Западно-восточный диван» (1819), созданном в 1814—1816 годах. Этот цикл возник не только в результате путешествий по Рейну и встречи с Марианной фон Виллемер. Не менее сильно было желание поэта представить современные общественные проблемы и высказать свои буржуазно-гуманистические жизненные взгляды в более широком культурном контексте. Для этого ему понадобилась «хиджра» (бегство) на Восток, в Персию, то есть понадобилось взглянуть на внутри-немецкие и европейские события заканчивающейся наполеоновской эры с некоторого отдаления:

Север, Запад, Юг в развале,
Пали троны, царства пали,
На Восток отправься дальний
Воздух пить патриархальный.



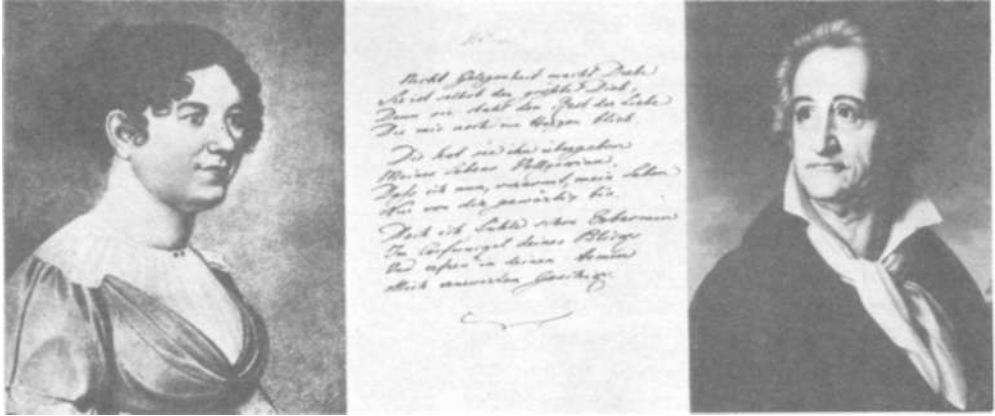
И. П. Эккерман (И. Шмеллер, 1827)

(«Книга певца». Перевод В. Левика)

Черпая вдохновение в «Диване» древнеперсидского поэта XIV века Хафиза — с этой книгой Гёте познакомился в 1814 году в переводах Йозефа фон Гаммера, — он выступает под маской этого лирика, просветителя своего времени. Жизнеутверждающие песни персидского поэта обретают новую жизнь в гётевском «Диване», в то же время этот образ получает здесь существенное развитие. Для Гёте Хафиз — это Вольтер Востока, одновременно он близок по духу Ульриху фон Гуттену. Настойчиво подчеркивается преемственность борьбы против реакции и клерикализма, против реставрации тирании и против аскетизма. Гёте вводит себя в круг великих прогрессивных фигур.

Снова воспроизводится конфликт Тассо, проблема независимости поэта от меценатства правящего класса. Речь идет о защите поэзии, то есть о неотъемлемых от нее социальных условиях ее существования. Хафиз — человек из народа, он постоянно общается с людьми из народа. Следовательно, кто хочет отправиться в «страну поэта», как говорится в «Диване», должен принять его позицию по отношению к народу (и народам) как собственную эстетическую установку.

Таковы некоторые основные идеи этого цикла, которые многократно варьируются; одновременно поэт превозносит «естественное существование» в мире пастухов, бродячих певцов и чашников. Тесные связи Гёте с поэзией персов, арабов и древних евреев (см. «Примечания и пояснения к «Дивану») распространяются на наследие тех эпох, которые еще не знали капиталистического разделения труда; одновременно в этом отражена его концепция,



Марианна фон Виллемер (Д. Рааб, 1819)
Гёте. «Создает воров не случай...» («Западно-восточный диван», 1815). И. В. Гёте
(Г. К. Кольбе, 1826)

сложившаяся в те годы, что существует «всемирная литература», которую надобно открыть, прежде всего вдали от Европы.

«Западно-восточный диван» демонстрирует разнообразие лирических завоеваний Гёте. Здесь находят место реминисценции его анакреонтической лирики и поэтические повороты периода «Бури и натиска», как и тот ясный, рефлектирующий стиль, что характерен для его поздней поры. Стихи к Зулейке и ее ответы (сочиненные Марианной фон Виллемер) принадлежат к прекраснейшим образцам немецкой любовной лирики. Лирическая цельность взгляда на мир проистекает из цельности этого свободно построенного цикла.

Последние стихотворения. Поздняя лирика Гёте содержит многочисленные примеры его поэтической зрелости, классической ясности и силы, направленной, по его собственным словам, на то, чтобы представить «все реальное облагороженным, растворившимся в символикe». Лирические образы становятся символами и обретают переносное — метафорическое, притчевое — значение, как об этом сказано в «Максимах и рефлексиях»: «Символика превращает явление в идею, идею — в образ, и, таким образом, идея в образе всегда пребывает бесконечно действенной, и недостижимой, и невыразимой, даже будучи выражена на всех языках»²⁵. Указание поэта, что прежде всего следует изображать нечто всеобщее, общепринятое, делиться своим жизненным опытом, побудило его к созданию «шпрухов» — стихотворных изречений, которые занимают важное место в его поздней лирике. Следуя традиции старинных немецких пословиц, он сочинял при случае те емкие рифмованные строфы, которые частично вошли в последнее прижизненное издание 1827 года под названием «Кроткие ксении». Это большей частью меткие суждения о жизни, о морали, которые нередко преподносятся в виде коротких диалогов; здесь сочетаются ирония и благожелательное наставление. Отдельные шпрухи становятся максимами — кратко сформулированными правилами этики или морали:

Коль *вчера* твое достойно —
Ты *сегодня* бодр и прям.
В *завтра* ты глядишь спокойно,
И довольно счастья там.

(Перевод Е. Маркович)

Наряду со шпрухами Гёте создавал большие стихотворения обобщающего созерцательного характера. Так, свои глубокие прозрения о связи человека с мирозданием поэт выразил в стихотворении «Первоглаголы. Учение орфиков» (1817)²⁶.

В первой строфе речь идет об индивидуальности личности, о том характерном, чем один человек отличается от любого другого, при всем, что в них сходно. «Особость» отмечает человека уже при его рождении, но затем — как говорится во второй строфе — его формируют воспитание и общество, пока его не охватывает любовь, которую Гёте прославляет в третьей строфе. Любовь знаменует свободу выбора. Однако «принуждение», о котором говорится в четвертой строфе, позволяет постигнуть законы, определяющие человека как существо социальное, необходимым образом его ограничивая. «Надежда» в конце выражает тягу к «возвышению», к переходу на более высокую ступень, где будут преодолены исторически ограничивающие человека пределы.

Так поэт пытается символически осмыслить собственное старение в соответствии с законами жизни, истолковывая его в плане «судьбы» и взаимосвязей между субъектом и объектом. К всестороннему постижению природы призывают такие его стихотворения, как «Антоэпиррема» и «Несомненно» ("Allerdings"). В знаменитом стихотворении «Завет» (1829) прославляются бытие, вселенная, вечный космос, частицей которого является человек. В стихотворении «Одно и все» (1821) поэт воспекает неустанное творчество человека в космическом масштабе:

...Вновь переплавить сплав творенья,
Ломая слаженные звенья, —
Заданье вечного труда.
Что было силой, станет делом,
Огнем, вращающимся телом,
Отдохновеньем — никогда.

(Перевод Н. Вильмонта)

К самым значительным лирическим достижениям поздней поры принадлежит «Трилогия страсти». Если первое стихотворение трилогии — «Вертеру» — было предпослано в 1824 году новому изданию романа, то второе — «Элегия» — запечатлело любовь стареющего поэта к юной Ульрике фон Левецов (1823). В нем содержится страстная жалоба на необходимость отказа от любовного счастья, воспоминания о любимой, наконец, выражение глубокой боли «отрекающегося». Заключительная часть — «Умиротворение» описывает, как скорбь смягчается под воздействием музыки.

Память Шиллера Гёте увековечил в горестных терцинах («Стоял я в строгом склепе...»). В садовом доме поэта на Ильме возник в 1827 году цикл «Китайско-немецкие времена дня и года», состоящий из коротких стилизованных стихотворений, прославляющих радость жизни. Первое из двух стихотворений, написанных в Дорнбурге в 1828 году, называется «На восход полной луны» — Гёте послал его Марианне фон Виллемер. Одним из шедевров поздней лирики является и второе дорнбургское стихотворение («В час, как с дола, с сада, ранью...»)*, необыкновенно простое по форме и глубокое по содержанию.

* Перевод А. Кочеткова.

Взгляд на проблемы эпохи. Не только в ушедшем мире Востока, но и в античной мифологии поэт черпал в ту пору сюжеты для своих зрелых ответов на великие вопросы человечества. Так возник похожий на «праздничное драматическое действие» фрагмент «Возвращение Пандоры» (1807).

В глубоко символическом плане здесь вновь воскрешается образ Прометея. Прежний «отец людей» из штурмерской оды, титан, способный собственными силами одолеть все свои напасти и бросавший вызов «богам», стал теперь в глазах Гёте столь же противоречивым, как и новый буржуазный класс после Французской революции. С одной стороны, Прометей олицетворяет капиталистические производительные силы в период их мощного подъема — «наружу они выходят и теснят весь мир», — с другой стороны, он сам доказывает своей сутью, что новое общество не есть общество свободы. Прометей, который научил своих помощников ковать оружие вместо плугов, становится диктатором бонапартистского типа и подавляет восстание пастухов. Рядом с ним изображен его брат, мечтатель Эпиметей, который с ужасом познает противоречия буржуазного общества, сам будучи художником, пытается защитить поэзию, но из-за своей пассивности и романтического устремления в прошлое отворачивается от продуктивных сил. Он не способен найти истинное решение, объединить искусство и жизнь. Сам Гёте мог лишь дать намек на такое решение в утопическо-символической форме, соединив в счастливый союз, после всех ошибок и любовных недоразумений, Филероса, сына Прометея, и Эпимейлайю, дочь Эпиметея. Глубокий смысл этого произведения в полном объеме раскрывается лишь сегодня; равнодушие к нему современников показывает, как трудно было Гёте при его обращении к проблемам эпохи добиться всеобщего понимания.

Отказавшись от мифологического сюжета, Гёте прямо обращается к актуальной проблематике в романе, который своим появлением вызвал немало оживленных дискуссий.

«Избирательное сродство». Это произведение, первоначально задуманное в виде новеллы, обрело свою окончательную романную форму в 1809 году; несмотря на тесную связь с современностью, Гёте предугадывает здесь многие любовные и брачные коллизии последующих поколений. План Гёте состоял в том, чтобы «в символической форме изобразить социальные отношения и вытекающие из них конфликты»²⁷.

В центре действия находятся четыре персонажа: барон Эдуард, не вполне довольный жизнью сангвиник; его жена Шарлотта, которой свойственно удовлетворяться тем, что у нее есть; майор, друг Эдуарда, тип буржуазного утилитариста, которому приходится ради пропитания жить в чужом доме, оказывая хозяевам разнообразные услуги; и, наконец, Оттилия, племянница хозяйки, изображенная как близкая к природе молодая девушка, последовательно придерживающаяся принципов буржуазного гуманизма. Между этими четырьмя людьми возникают сложные коллизии. По химическому закону «избирательного сродства» определенных элементов Эдуарда и Оттилию неудержимо влечет друг к другу; между Шарлоттой и майором также возникает сильная взаимная симпатия. Но как следует этим четырем решить возникающие в связи с таким положением проблемы? Когда в момент «духовного и душевного разлада между супругами» Шарлотта зачинает от Эдуарда, у Эдуарда и Оттилии, как представляется, нет другого выхода, кроме как отказаться друг от друга. Но лишь тогда, когда вследствие роковой случайности утонул доверенный Оттилии ребенок, она осознает случившееся как требование «от-

речья». Сопrotивляясь навязанной ей лживой морали феодально-бюргерского общества, она предпочитает умереть, чем предать свой идеал свободного, но одновременно и социально обязывающего выбора в любви.

Этим романом Гёте вступил в дискуссию, которая велась преимущественно в кругах молодых романтиков-интеллектуалов (см. роман Фридриха Шлегеля «Люцинда», 1799, против которого полемически заострен роман «Избирательное сродство»). Гёте протестует против намерения представить отношения между полами как в мистифицированном, так и в опошленном, приземленном виде. Поэт выступает как против унаследованной от аристократии фривольности, так и против «двойной морали» буржуазии. Цинизм действующей в романе пары — графа и баронессы — отвергается им в той же мере, как и пошло-филистерская позиция Митлера. Поэт показывает, что лишь свободный выбор в любви обеспечивает возможность гуманного поведения, что брак, основанный лишь на соблюдении условностей, неизбежно терпит крах. При этом Гёте использует любые возможности, чтобы завязать между любящими дискуссию. Если брак, по его мнению, социальное явление, обусловленное общественно-историческими факторами, то любовь проистекает из глубоко скрытых источников. Происхождение человеческих страстей не так-то легко объяснить, поэтому поэт умышленно указывает на безусловные симптомы их воздействия на человека.

Здесь налицо дальнейшее развитие гётевской теории «демонического» начала. Хотя сам поэт не дал точного определения этого термина, «демонизм» у Гёте можно понимать как «изначальный феномен», то есть как проявление некоего скрытого закона природы, под влиянием которого сильные страсти и незаурядная личная энергия полностью формируют отдельные человеческие характеры (так, «демонической» натурой был для Гёте Напо-



Парковый дом и сад Гёте

леон). «Демоническая» сила в качестве природного задатка действует, по мнению Гёте, также бессознательно, вопреки намерениям охваченных ею людей, она определяет побуждающие их к поступкам взаимосвязи между объектом и субъектом. Направленная как против метафизическо-механистического мышления, так и против поверхностного рационалистического идеализма, «демонология» поэта была попыткой постигнуть диалектику жизненных противоречий. В результате Гёте приходит к некоторым принципиально материалистическим и стихийно-диалектическим выводам. Роман удостоверяет это в эпической форме, ибо он содержит множество культурологических, педагогических и социально-критических рассуждений, так что Зольгер, критик того времени, смог написать так: «В этом романе, как в старинном эпосе, содержится все значительное и характерное, что только могла предьявить эпоха, и через несколько столетий из него можно будет получить полное представление о нашей теперешней повседневной жизни»²⁸.

Конечно, роман «Избирательное сродство» — это в первую очередь переданная средствами искусства история брака и любви. Против романтического субъективизма протестует уже сама строго просветительская структура этого романа; полемически употребляется здесь и слово «остров» как название места действия — в этом заключена критика романтического бегства от мира и «ухода в себя» (пресловутой Innerlichkeit). Резко критикуются также стихийно-анархические черты в поведении людей. Гёте упорно защищал в то время основные позиции классического просветительского реализма против всех попыток мистифицировать отношения между искусством и действительностью или оторвать их друг от друга; одновременно он затрагивал в своих произведениях проблемы, выдвинутые самим романтическим искусством, и использовал многие романтические мотивы.

«Бесформенность и бесхарактерность» (Гёте), все более распространявшиеся в новом романтическом искусстве, также не в последнюю очередь побуждали поэта рассматривать себя как «фигуру историческую».

Ему казалось, что пришла пора представить в автобиографии образец становления человека внутри своей эпохи и вместе со своей эпохой.

«Из моей жизни. Поэзия и правда». Автобиография Гёте состоит из четырех книг, которые были опубликованы в 1811, 1812, 1814, 1833 годах. Она прослеживает жизнь поэта до 1775 года и дополняется другими его мемуарными сочинениями.

Это произведение должно было помочь поэту преодолеть отчуждение между ним и публикой; оно ставило также своей целью отобразить скачок в развитии немецкой литературы после 1770 года; и, наконец, в общих чертах оно должно было представить генезис творческого человека в его взаимоотношениях с формирующей его действительностью.

Ибо главная задача биографического сочинения как раз и заключается в том, чтобы представить человека в его взаимоотношениях со своим временем и показать, в какой мере все вокруг ему противится, а в какой — благоприятствует, как обуславливаются этим его взгляды на мир и на людей и как он, становясь художником, поэтом, писателем, вновь отражает это все вовне. К этому добавляется едва ли осуществимое требование, чтобы индивид постиг себя и свой век в той мере, в какой этот век при всех обстоятельствах остается все тем же; постиг свой век, который увлекает за собой любого в нем живущего, желает того человек или не желает, который определяет и формирует каждого, так что можно утверждать: тот, кто родился на десять лет

раньше или позже, во всем, что касается его собственного развития и воздействия на окружающее, будет уже совершенно другим человеком.

Намеренно выдерживая историческую и критическую дистанцию, Гёте прослеживает свой жизненный путь вплоть до переселения в Веймар. Обобщая индивидуальную судьбу, «правда» этого повествования постоянно имеет тенденцию переходить в «поэзию». Оценка предреволюционной эпохи дается поэтом с более высокой исторической позиции. При этом рассматриваются не только конкретные события, но анализируется и положение в литературе и искусстве — проникновение в них нового, бюргерского реализма.

«Поэзия и правда» стала образцом реалистической автобиографии в немецкой литературе.

Автобиографические сочинения Гёте

Из моей жизни. Поэзия и правда (1809—1831, опубл. в 1811, 1812, 1814 и 1833 гг.).

Итальянское путешествие (1813—1817, опубл. в 1816—1817 гг.).

Второе пребывание в Риме (1819—1829, опубл. в 1829 г.).

Кампания во Франции (1820—1822, опубл. в 1822 г.).

Осада Майнца (1822, опубл. в 1822 г.).

Дневниковые тетради (также под назв. «Анналы», 1817—1825, опубл. в 1830 г.).

Дневники (1775—1832, опубл. в 1887—1903 гг.).

«Годы странствий Вильгельма Мейстера». Из целого ряда прозаических произведений, написанных после 1807 года, в 1821 году возникло продолжение романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Но речь шла не просто о продолжении рассказа о Мейстере. Новый роман из-за своей сложной формы постоянно служил с тех пор предметом споров; эта форма должна была представить читателю не только развитие одного героя, но развитие группы различных индивидов в их взаимоотношениях с природой и обществом. Следовательно, сюжет надо было разработать иначе, взглянув на него с общественно-исторической точки зрения. Это привело к особой композиции, которая, с одной стороны, ведет рассказ о «странствиях» Вильгельма, с другой — включает в себя вставные новеллы, отрывки из дневников, письма, афоризмы — все это с целью расширить идейное содержание романа.

Вильгельм знакомится с разными жизненными сферами, странствуя по свету вместе с сыном Феликсом по приказу Общества башни, которое подготавливает эмиграцию своих членов в Америку. Ленардо осуществляет при этом организационную подготовку, аббат надзирает за нравственно-социальной стороной, а Вильгельм, в обществе усердных и деятельных товарищей, изучает ремесло хирурга. Вновь соединившись в конце с Наталией и Феликсом — которого он тем временем отдавал на воспитание в «Педагогическую провинцию», — герой собирается примкнуть к поселенцам в Новом Свете. Таков стержень этого бегло намеченного эпического сюжета, на который нанизываются известные новеллы, среди прочих «Пятидесятилетний мужчина» и сказка «Новая Мелузина».

Поздний роман Гёте включает в себя самые разнородные идейные аспекты и огромное количество высказываний на актуальные общественные темы. Уже пребывание Вильгельма у дядюшки, владельца поместья, дает повод осветить

вопросы сельского хозяйства в том духе, в каком это соответствует устремлениям Общества башни. Гёте указывает на современное капиталистическое развитие сельского хозяйства: недвижимая собственность уже стала товаром. Господствует принцип личной и общественной пользы, каждый должен стремиться к выгоде в разумных пределах. Само собой разумеющееся положение об обязательности труда для каждого полемически заостряется против паразитического феодализма. Поскольку происходит процесс отделения от земли, предпочтительнее становится «движимое» имущество — владение средствами производства, которое способствует переходу от ремесла к промышленности.

В принципе Гёте принимает капиталистический путь развития и в этом романе, категорически отвергая мечты реакционных романтиков о возрождении «смягченного», патриархального феодализма. Он ясно различает определяющие тенденции своего времени:

«Нельзя удержать безудержное умножение паровых машин. То же самое — в нравственной сфере: оживление в торговле, шелест банкнот, разбухание долгов, имеющих покрыть прежние долги, — вот те чудовищные стихии, во власть которым отдан теперь молодой человек. Благо ему, если природа наделит его умом воздержным и спокойным и он не будет предьявлять чрезмерных требований к миру, но и не допустит, чтобы мир определял его сущность. Но дух времени грозит ему в любом кругу, и нет ничего нужнее, как заблаговременно указать ему направление, куда должна повернуть руль его воля». Так говорится в «Размышлениях в духе странников».

Гёте ставил себе целью возвысить моральное сознание людей, живущих в современном ему буржуазном мире; для этого он и создал роман, в котором одновременно анализируется современное разделение труда и развиваются просветительские концепции человеческого счастья. Члены Общества башни рассматривают себя как «Отрекающихся», ибо они добровольно ограничивают себя — отрекаются от самих себя, от общества и от природы. Они должны приспособиться к такому общественному укладу, в котором отдельные члены общества не будут иметь привилегий. Свобода одиночки будет основана здесь на его понимании того, что дает ему общество и в чем оно ему отказывает.

Эти идеи побудили Гёте обратиться к точному описанию различных жизненных явлений в их экономической обусловленности; они привели его к созданию утопии, в которой он воздвигает идеальное здание новой этики — эта этика должна господствовать в гармоническом обществе, где капиталистическая эксплуатация будет смягчена или вовсе уничтожена. Гёте изобретает «Педагогическую провинцию», где мальчиков воспитывают в точном соответствии с задачами «Отрекающихся». Величайшей целью является воспитание в них благоговения трех родов: перед тем, что выше их, перед тем, что ниже, и перед тем, что находится непосредственно рядом с ними. Из этих трех ступеней проистекает четвертая: благоговение человека перед самим собой, в результате чего он «получает право считать себя совершеннейшим произведением бога и природы и может оставаться на высшей ступени, не позволяя спеси и самодовольству вновь низвести его до обыденной пошлости» *. Чтобы находиться в «средоточии» мира, человек нуждается не только в профессиональной подготовке, но и в искусствах. В воспитательной системе «Отрекаю-

* *Перевод С. Ошерова.*

щихся», например, огромную роль играет музыка. Всякая теория непременно связана у них с практикой. Таким образом, «Педагогическая провинция» включает в себе идеал воспитания человека, но одновременно это и утопия идеализированного бюргерского общества, исторически неосуществимого. Однако благороднейшие воззрения из «Годов странствий» носят на себе не только печать утопии, в них заложены и тенденции исторического предвосхищения такого общественного порядка, который освободит народные массы от капитализма и откроет им реальную возможность самостоятельно определять собственную судьбу.

Первоначально Гёте думал о том, чтобы вслед за «Годами странствий» создать еще и «Годы мастерства Вильгельма Мейстера». От этого плана он отказался, чтобы посвятить себя своему «главному делу» — завершению второй части «Фауста».

«*Фауст. II*». Гёте работал над «Фаустом» — естественно, с перерывами — шестьдесят лет. После того как он завершил в 1808 году первую часть трагедии, он с 1823 года трудится над второй частью, которая не только увенчала все его творчество, но стала вершиной развития немецкой литературы буржуазной поры, вершиной «всемирно-литературного» масштаба. Однако это «несравнимое творение» (Гёте), при всей объемности и универсальности своего содержания, в некоем высшем смысле осталось «фрагментарным».

Гёте сознавал все трудности как поэтического воплощения задуманного, так и восприятия его публикой. За несколько дней до своей смерти, 17 марта 1832 года, он писал Вильгельму фон Гумбольдту, что «отрекается» от мысли о непосредственном и скором воздействии своего творения на современников и более рассчитывает на понимание читателей будущих поколений. Гёте писал о сложностях, связанных с первоначальным замыслом и его воплощением: «И здесь, конечно, возникла великая трудность: с заранее принятым намерением и настойчивостью достигнуть того, что, собственно, должно было быть создано произвольно действующей природой. Но плохо, если бы по прошествии столь долгой, деятельно размышляющей жизни это оказалось бы невозможным, и я не даю таким опасениям приблизиться ко мне; хотя более старое можно будет отличить от новейшего, позднее — от более раннего, но сделать это мы предоставим благосклонному вниманию будущих читателей».

В этом произведении, писал Гёте, затрагиваются «тайны жизни»; но поскольку настоящее так нелепо и сумбурно, ему пришлось убедиться, что его «честные давнишние усилия над построением этого здания плохо вознаграждаются и лежат на берегу, как обломки погибших кораблей, засыпаемые гравием времени»²⁹.

Действительно, постигнуть смысл «Фауста» не так-то просто. В противоположность первой части трагедии, где автор представлял проблемы своего времени в индивидуальных, частных сферах «малого света» (микрокосма), вторая часть уводит в обширные пределы человеческой истории. Фауст становится характером «надындивидуальным», представителем человечества. В своеобразном плане, обозревающем все произведение, который Гёте набросал в период дискуссии с Шиллером, сказано:

Наслаждение личности жизнью, искомое извне: в дурмане страсти — часть первая.

Наслаждение деятельностью, направленное вовне, и наслаждение знанием, красотой — часть вторая.

Наслаждение творчеством, исходящее изнутри. Эпилог среди хаоса на пути в преисподнюю.

Согласно сформулированной здесь основной идее, вторая часть драматургически построена как бы «в виде уступов», возносящих все выше и выше. Сначала взгляд направляется в далекое прошлое, в античную Грецию с ее мифами, в средневековье, в эпоху раннего капитализма, где Фауст, ставший «человеком дела», постепенно превращается из «ренессансного ученого» в «ренессансного властелина» и пытается осуществить на практике свои буржуазно-гуманистические социальные идеи, при этом он запутывается в трагических противоречиях и совершает тяжкую несправедливость. Гётевское указание на исторические параллели между эпохой раннебуржуазной революции и началом промышленного капитализма открывает широкие возможности для рассмотрения в символическом плане многих проблем, связанных с развитием современного Гёте общества и с судьбой творческого человека в условиях унаследованного социального антагонизма. Основным вопросом здесь является вопрос этический: как человеку осилить противоречие между желанием и долгом, между теорией и практикой.

Фауст просыпается в «красивой местности». Природа «возрождает» Фауста, чей дух отягощен его виной перед Гретхен. Христианское искупление вины — посредством раскаяния и покаяния — автор отвергает.

Первый акт разыгрывается далее во дворце императора в Пфальце. Сюда, в оплот старого феодализма, который уже обнаруживает свою дряхлость, Мефистофель приводит Фауста для «службы при дворе»; только здесь представляется возможным совершать великие дела. Но мир, в который попадает Фауст, — это «мир Мефистофеля». Империя находится на краю гибели, император не знает, как наполнить пустую казну. Предложение Мефистофеля печатать и распространять бумажные деньги без всякого обеспечения не противоречит всеобщему упадку, но дает желанную отсрочку. Придворные чины, стоящие во главе государства, не способны найти какое-либо плодотворное решение, их влекут только паразитическая нажива и развлечения. Для их забавы Фауст должен вызвать прекраснейшую чету древности — Елену и Париса.

Тени давно умерших можно найти в обители «Матерей» — Гёте оживляет вариант древнего мифа, который должен в символической форме утвердить мысль о непрерывности вечного обновления при всей брэнности индивидуального начала. Но лишь в виде «обмана чувств», в виде «магического фокуса» может представить Фауст прекраснейших людей античности пошлomu и поверхностному придворному обществу. Перепутав области действительного и воображаемого (искусства), устремившись к Елене как реальной женщине, Фауст обращает придворный спектакль в катастрофу.

Во втором акте Фауст и Мефистофель отправляются на поиски Елены в античный мир — ведомые Гомункулом, искусственным человеком, созданным в реторике, но обуреваемым стремлением стать подлинным человеком. Образ Гомункула — создание художественной фантастики, это полный гротеска антипод Фауста. Из «Северного мира», то есть из собственного мира Гёте, из века, раздираемого глубочайшими противоречиями, Фауст попадает в «классическую Вальпургиеву ночь» — мифический мир «естественного» бытия и незамутненных отношений между разумом и чувством, между рассудком и чувственностью. Здесь оказывается несостоятельным Мефистофель, которому ведомы лишь «призраки романтической фантазии»; напротив, Фауст может воскликнуть:

Я обновляюсь духом, полн сознанья
 Великих этих образов! Встают
 Великие в душе воспоминанья!

(Перевод Н. Холодковского)

Свое суждение о связи эволюции и революции Гёте произносит в то время, как почва под его героями сотрясается вулканом, а мысль о возможности преодолеть насилие и войну возникает посреди великолепной утопии морского праздника. В глубокомысленных образах морской символики указывается на такое существенное свойство природы, как ее способность к вечным изменениям и превращениям. В пении сирен уже вспыхивает чудесный идеал — будущее объединение всех прогрессивных сил истории, в то время как столкновение двух стихий — влаги и огня — порождает «бурю деятельности», порождает жизнь. Однако лишь в условиях мира и спокойствия может существовать истинная красота. Мир, согласно Гёте, есть «естественное» состояние человека, так что апофеоз «прекраснейшей владычицы Галатеи» — о чью «раковину-трон» разбивается колба Гомункула, чтобы осуществилось его истинное превращение в человека, — может быть истолкован как стремление к социальному порядку, который в состоянии обеспечить и охранить бытие человека. Только опыт, собранный Фаустом в сказочной «классической Вальпургиевой ночи», дает ему возможность приблизиться к Елене.

Великолепные сцены с Еленой в третьем акте, в которых поэт весьма свободно обращается с древнегреческим мифом, воплощают идеал человеческой красоты. Принявший облик средневекового героя, чтобы иметь возможность сохранять свою социальную и историческую активность, Фауст и в этих поэтических и драматических сценах остается буржуазным гуманистом, которому дано, будучи активным, деятельным, сочетаться с красотой, что в виде притчи утверждает необходимость соединения искусства с действительностью. В аркадской идиллии гармонического союза Фауста и Елены выражается утопическая мечта о плодотворном контакте современной реальности и всемирной культуры; насколько все это утопично, показывает судьба Эвфориона, сына Фауста и Елены, который, подобно древнегреческому герою Икару, устремляется ввысь, но падает вниз и разбивается, как всякий художник, потерявший опору. Восхищение этим Прометеевым порывом, стремлением возвыситься над рутинной современности смешивается здесь с предостережением. Фауст остается один, он теряет также и Елену, но сохраняет ее платье и покрывало как напоминание об античной красоте, которую нельзя возродить, но которая снова и снова способна даровать вдохновение художникам.

Фауст четвертого акта снова претерпел превращение. Возвратясь из мира искусств, герой стремится к одной лишь цели: отвоевать земли у морской стихии. Необходимую для этого власть ему предоставляет молодой император, которому Фауст и Мефистофель помогли выиграть битву с соперником. Вызванные Мефистофелем «трое сильных» обеспечили императору победу. Фауст получает в дар необходимую ему для его целей землю на побережье.

В пятом акте Фауст осуществляет свой проект осушения земель — с помощью насилия и нечеловеческого труда. В жертву приносится и мирный приют Филемона и Бавкиды. Жестокость их гибели от руки варварских помощников Фауста, насаждающих новый строй, в котором заметно сходство с капитализмом, не оправдывается, но используется автором для показа противоречивости этого нового строя.

Прогресс, по Гёте, — это не только победа нового положительного начала, но и гибель старого положительного начала. Но неумолимо деятельного Фауста не останавливают эти жестокие результаты его деяний. Когда на него нападает Забота и он слепнет, он по-прежнему обуреваем лишь одной мечтой — осушить «болото» и дать землю миллионам, чтобы мог жить «народ свободный на земле свободной». Этим видением нового свободного трудового общества поэт как бы ставит под сомнение историческую обреченность и трагичность своего героя, недаром Фауст предчувствует здесь свой «высший миг».

В финале умерший Фауст оправдан в своих стремлениях — в христианско-мифологических образах «вознесения» передается его приобщение к вечному движению, к неустанному прогрессу жизни.

Благодаря всеобъемлющему анализу человеческой истории, а также созданию образа главного героя — типичной и в то же время исключительной личности — Гёте сумел достичь в своем творении вершины буржуазно-гуманистического мировоззрения. Подобно дозорному Линкею с башни, он пытается разглядеть — сквозь временное, сквозь ограниченное — ход истории, изменяющий мир, — от ее начал до порога промышленного капитализма. Благодаря этому Гёте смог — в поэтических образах и исторических очертаниях — дать свой прогноз развития человечества, выразить мечту о свободном обществе, в котором трагические явления постепенно исчезнут, ибо анархический ход событий сменится сознательной деятельностью свободных индивидов. Своей идеей свободного общества Гёте предвосхитил будущее, поставив перед потомками задачу его осуществления.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА
МЕЖДУ
1830 И 1895 ГОДАМИ

Предмартовский период (1830—1848)

Литература двух последних десятилетий предмартовского периода явилась отражением надвигавшейся буржуазно-демократической революции 1848 года. В это время в Германии усиленно развивается капиталистическое производство, совершается промышленная революция, полуфеодальный строй вынужден бороться за свое существование с буржуазией и пролетариатом, которые в 1848 году переходят к открытым революционным выступлениям. Выход рабочего класса на арену истории, разработка основ научного коммунизма и образование «Союза коммунистов» являются вехами этого исторического периода, начало которого было ознаменовано французской революцией 1830 года, а конец — европейскими революциями 1848 года.

Предмартовский период является важным отрезком всемирно-исторической эпохи, простирающейся от Французской революции 1789 года до Парижской коммуны 1871 года, когда в Европе и Северной Америке победил капитализм. После 1830 года на территории Германии, позже, чем в Англии и Франции, обостряются противоречия между новыми развивающимися производительными силами и производственными отношениями, с одной стороны, и феодальными производственными отношениями и феодально-бюрократической конфедерацией немецких государств — с другой. Главное противоречие между феодализмом и капитализмом связано с антагонизмом между капиталом и трудом. В эти два десятилетия в одной точке пересечения сошлись, можно сказать, прошлое, настоящее и будущее: феодализм, капитализм и молодой пролетариат.

Экономические, социальные, политические и идеологические интересы разных классов и слоев общества, равно как и эстетические, независимо от того, совпадают они или сталкиваются, нашли отражение в политической борьбе, философии и литературе.

Возникшие с установлением капитализма новые социальные и идеологические проблемы явились для литературы предмартовского периода столь же очевидными, как и огромной важности европейские политические события, идеалы и литературно-духовные традиции эпохи Просвещения, классицизма и романтизма.

Рестаурация, бидермейер или предмартовский период?

В этих трех понятиях выражены оценка и отношение историков к периоду от 1830 до 1848—1849 годов.

Уже современники применяли слово «рестаурация» в том же значении, в каком мы используем его сейчас (восстановление дореволюционных порядков) для определения периода от 1815 до 1830 года.

Буржуазная наука XX века понимала под «рестаурацией» годы вплоть до самой революции. Тем самым она считала политику «Священного союза», служившего целям сохранения или восстановления феодально-абсолютистско-

го status quo * путем давления «сверху», главенствующим признаком развития трех десятилетий, хотя на них гораздо сильнее сказались начало промышленной революции и надвигавшаяся буржуазно-демократическая революция.

Понятие же «бидермейер» — применяемое часто для обозначения определенного образа жизни и стиля в искусстве и распространившееся позднее на литературу 1815—1848 годов и прежде всего на литературу 20—30-х годов, — сводит историческое значение этого периода к определению состояния самоуспокоенности, создания «священного» личного мирка, то есть к формам приспособляемости «снизу» к политике «реставрации».

Использование буржуазной гуманитарной наукой этих двух понятий для обозначения одного и того же периода свидетельствует о том, что буржуазия умаляет собственные революционные традиции. За этим кроются усилия принизить роль политической литературы предмартовского периода как «непоэтической» и социально не обусловленной и представить единственно истинной литературу, воспевающую «доброе старое время».

В противоположность этому марксистское литературоведение твердо придерживается определения описываемого периода как «предмартовского», учитывая различные временные ограничения и вопреки всем возражениям против подобной формулировки (поскольку зачастую она не отражает многослойности исторического движения). Тем самым оно отводит этому периоду место в общем литературном процессе буржуазных преобразований, охватывающем промежуток между 1789—1871 годами, и подрашивает под ним главные итоги литературного развития, отражающие основные общественные процессы: политизация литературы, преобразование классической и романтической моделей и общие гуманистические концепции, формирование радикальных мелкобуржуазных и революционно-демократических взглядов, возникновение ранней социалистической литературы и научного коммунизма.

Нельзя не признать, что бидермейер все-таки существовал: были моменты замыкания в собственном мирке, филистерского отмежевания от общественных вопросов, в которых находили отражение политическая недееспособность, социальная изолированность мелкобуржуазных слоев населения, их ограниченность интересами личной жизни. Бидермейер нашел свое выражение прежде всего в стиле архитектуры, бытовом укладе, домашнем интерьере.

В самой же литературе есть лишь несколько примеров «чистого» бидермейера (в поэзии — Леопольд Шефер, в прозе — Генрих Клаурен, в драме — Эрнст Раупах). Даже в основном доморощенные сочинения Фридриха Рюккерта не полностью приходятся на период бидермейера. Однако некоторый уклон в сторону стиля бидермейер характерен и для крупных писателей, что является выражением внутреннего противоречия между гражданином и буржуа, разногласием между социальной ангажированностью и личной сферой деятельности. Это относится, например, к Адельберту фон Шамиссо, который после 1830 года наряду с ярко выраженными политическими стихотворениями писал семейные идиллии.

Попытка причислить к бидермейеру даже такого политического автора, как Фрейлиграт, привела к тому, что его больше не воспринимали как поэта революции. Этот однобокий прием, естественно, не мог затронуть ни Бюхнера, ни Гейне, которые использовали бидермейер как средство иронии, сатиры и гротеска.

* Существующее положение (лат.).

Коренные изменения в образе жизни благодаря развитию техники и цивилизации

Утверждение капитализма было исторически прогрессивным процессом, оплаченным, однако, слезами и кровью эксплуатируемых. Промышленная революция, вызванная эпохальными изобретениями (паровой двигатель, механический ткацкий станок, прядильный станок), положила начало капитализму свободной конкуренции, который способствовал колоссальному развитию производительных сил и продукции, но вместе с тем обнажил основное противоречие буржуазного строя: несоответствие между общественным характером труда и его частнокапиталистическим присвоением (конкурентная борьба, анархия производства, кризисы, войны, безработица).

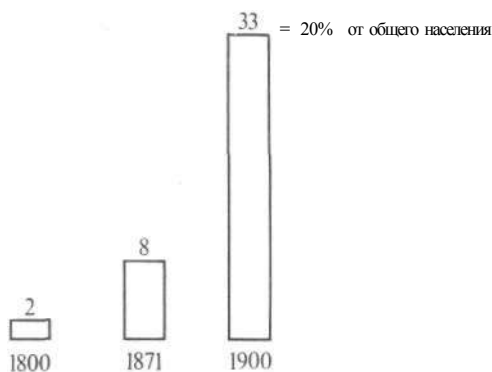
В процессе перехода от капиталистической мануфактуры, где преимущественно использовался ручной труд, к машинному производству возникли совершенно новые методы труда, изменилась классовая структура, образовались промышленная буржуазия и промышленный пролетариат; коренным образом изменились условия жизни и сознание человека. Уменьшение доли ручного труда в производстве и переход сельского хозяйства на капиталистические рельсы способствовали росту пролетариата, миграции населения в город. Безмерная эксплуатация мужчин, женщин и детей приводила к интенсификации труда и ко все более продолжительному рабочему дню. Сконцентрированный в городах промышленный пролетариат начал борьбу против капитала.

Чтобы понять всю глубину коренных изменений, характерных для первой в истории промышленной революции, необходимо указать на стремительное развитие естественных наук и техники, которые способствовали преобразованию жизни людей и росту их сознания. Устоявшиеся веками представления о пространстве и времени, передаваемые из поколения в поколение привычки и жизненные устои поломались в течение нескольких десятилетий.

Открытие закона о превращении и сохранении энергии, теория клетки, новые фундаментальные результаты в области математики, физики, химии, биологии, медицины, и прежде всего учение Дарвина о происхождении видов, способствовали развитию материалистического миропонимания, равно как техника и промышленность укрепляли уверенность человека в том, что он

сможет овладеть законами природы. Благодаря все возрастающему использованию в промышленности и транспорте паровой и машинной тяги резко изменился ритм общественной жизни.

Пароход и железная дорога в невиданных до сих пор масштабах ускорили перевозку людей и товаров, явились основой расцвета не только мировой торговли (которая в скором времени проявила себя при устройстве блистательных всемирных промышленных выставок), но и внутренней. Электромагнитные волны телеграфа кратчайшим путем несли новейшую инфор-



*Развитие крупных городов
в 1800—1900 годы
(с населением свыше 100 000 жителей)*

мацию для политиков, биржевиков, для прессы, давая тем самым толчок развитию мысли. Весть о смерти русского царя Павла I в 1801 году дошла до Англии через 21 день, в то время как кончина Николая I (1855) стала известной уже через четыре часа.

Телеграфные кабели вскоре соединили Европу с Америкой. В 1877 году в Германии насчитывалось 17 телефонных узлов, в 1900 году — 1550 с 250 000 телефонными точками. Стальное перо заменило гусиное, была изобретена стенография. А в 1847 году фирма Круппа выпустила первую в мире пушку из литой стали.

Капиталистическая конкурентная борьба требовала все больших скоростей и повышения производительности труда, усиливая тем самым эксплуатацию.

В то время как часть важнейших изобретений была подчинена исключительно интересам капиталистического развития, другие открытия служили на благо всех социальных слоев населения. Почта, например (после введения почтовых марок), стала учреждением, где выполнялись услуги для каждого.

Изменилась жизнь городов, население которых значительно возросло благодаря притоку жителей из деревни. Строились большие дома с массивными окнами и новыми печами, сооружался водопровод, появилась швейная машина, находил применение в домашнем хозяйстве искусственный лед. Стеариновые свечи вытеснили восковые, газовое освещение — масляные и керосиновые лампы. До 1824 года использовался кремень, а после свое триумфальное шествие начала спичка. Буржуазия стремилась к комфорту, увеличивая благодаря ему культурные ценности. Так, например, домашние библиотеки состояли преимущественно из изданий с золотым обрезом — произведений классической литературы. Культура шла семимильными шагами благодаря очень быстрому развитию развлекательного искусства (фарсов, шванков, оперетты, приключенческой, тривиальной и утопической литературы). Бродячий виртуоз был королем публики. В конце столетия появился граммофон.

С введением уличного освещения и изобретением электрического света вошла в моду так называемая ночная жизнь. В середине 50-х годов в Гамбурге, первом крупном немецком городе, провели канализацию, и вообще гигиена (дезинфекция, стерилизация, вакцинация) достигла больших успехов. Строились тротуары, они изолировали пешехода от движущегося транспорта (дрожки, конка, потом трамвай), предоставляя возможность знатным дамам (со шлейфом) ходить пешком по улицам, которые к тому же привлекали первыми витринами.

Изобретение анилиновых красителей пробудило к жизни обойную и текстильную промышленность, способствовало ее расцвету. Промышленное производство создавало все новые моды. Вошел в обиход цилиндр, «труба для обжига» — отличающая добропорядочного буржуа от обладателя демократической шляпы с широкими полями, носить которую после 1849 года было даже запрещено законом, — длинные брюки с эластичными подтяжками (что стало возможным благодаря использованию каучука), долго подвергавшийся насмешкам зонтик от дождя, который Бальзак называл гибридом кареты и палки. Начался расцвет спорта; в период между 1880—1890 годами добился признания велосипед, но как безнравственный был предан забвению; однако он вызвал к жизни новые моды.

В сельском хозяйстве тоже совершалась — правда, крайне медленно — промышленная революция: использовались сенокосилки, сеялки, молотилки, паровой плуг и искусственные удобрения. Богатые крестьяне перенимали городской образ жизни: строили большие дома, покупали домашнюю утварь,

одежду, отказывались от общих жилых помещений и общих обеденных столов (устройство так называемых «людских» и «комнат для родителей»), расплачивались за работу деньгами, общались с людьми «своего круга».

Однако основная масса сельского населения по-прежнему влачила существование пролетариев; ей не оставалось ничего, кроме выбора между иллюзорной надеждой на лучшую жизнь в городе и эмиграцией.

Индустриализация вызвала большие изменения в мировой политике. Она явилась материальной базой господства «белого человека», повлекла за собой колонизацию, и прежде всего Африки и Индии. Экономическое превосходство было благодатной почвой для процветания расовой теории. В конце концов она нашла свое выражение в так называемом евроцентристском образе мышления, подобном «американскому образу жизни».

Многочисленные изобретения и новые машины, которые могли значительно облегчить труд людей, превратились при капиталистическом способе производства в орудие более жестокой эксплуатации.

В глубоких изменениях действительности проявляется диалектика прогресса и все возрастающей конкретизации общественных отношений, материальная зависимость отдельных независимых индивидуумов. Хотя эти явления благодаря региональной структуре и позднему развитию капиталистических отношений в Германии проявлялись постепенно и по-разному, они легли в основу литературы XIX столетия.

Влияние Июльской революции

Июльская революция 1830 года, в очередной раз возвестившая миру о крахе династии Бурбонов, была подобна прорыву дамбы. Она положила конец



Июльская революция в Париже (1830)

вынужденному политическому бездействию, укрепила во многих европейских государствах политическое сознание либеральной демократической оппозиции. «Священный союз», предписывавший реставрацию порядков, существовавших до 1789 года, хотел было начать интервенцию, но в конце концов отказался от нее, и не в последнюю очередь под впечатлением дальнейших революционных выступлений широких народных масс.

Восстания в Бельгии, Польше, Италии привели к освободительным войнам. В некоторых немецких княжествах (Ганновере, Брауншвейге) и городах Аахене, Берлине, Дрездене, Франкфурте, Гамбурге, Лейпциге имели место бурные выступления. В Ганновере, Гессене и Саксонии правители были вынуждены согласиться с необходимостью принятия конституции.

Буржуазия капиталистически развитых стран выдвинула свои притязания на политическую власть. В это же самое время на «арену истории»¹ выступил пролетариат, сформировавшийся как класс.

Во Франции победила финансовая буржуазия, установив «буржуазную монархию»; ужасающее положение наемных рабочих привело к первым восстаниям (Лион). Промышленная революция в Англии достигла самого высокого уровня, к власти пришла крупная буржуазия, против которой выступили чартисты.

Под воздействием парижских событий оживилась политическая борьба и в отсталой Германии — начало 30-х годов ознаменовалось открытыми выступлениями и провозглашением политических программ. Было заявлено о солидарности с повстанцами других стран: в Греции и польских землях полыхало пламя пожара освободительной войны.

Основной политической целью буржуазной оппозиции было превращение Германского союза, созданного феодальными государствами согласно решению Венского конгресса 1815 года (35 монархий, частично возглавляемых иностранными правителями, и 4 свободных города, всего 39 государств), в немецкое национальное государство и ликвидация чиновничьего аппарата угнетения.

Германский союз — единственным государственным органом которого было Франкфуртское национальное собрание — представлял собой федеральное объединение государств под эгидой Австрии, где каждому феодально-бюрократическому правительству была гарантирована самостоятельность и полновластие, что явилось предательством по отношению к народу, которому было обещано создание неделимого государства с единой государственной конституцией. Так сулил прусский король в указе от 22 мая 1815 года: «Необходимо создать народное представительство».

Лишь в Саксен-Веймаре, Баварии, Бадене, Вюртемберге и Гессен-Дарм-



Сентябрьское восстание в Лейпциге (1830)

штадте были приняты цензовые инструкции, которые давали хоть какую-то отдушину политической жизни.

Решения о мерах «по расследованию демагогических и революционных происков», принятые «Священным союзом» в Карлсбаде в 1819 году, собственно, и являлись основным законом этого союза: средством для подавления любого политического движения с помощью цензуры, запретов, полицейского надзора и «центральной следственной комиссии». Даже националистов и французоненавистников, таких, как Б. Ян и Арндт, или промышленников и торговцев — «людей, которые хотели бы оказывать влияние и действовать»², — считали за демагогов и революционеров.

Политическая структура Германского союза находилась в противоречии с экономическим развитием вошедших в него государств.

Примером этого служит прошение об учреждении Немецкого союза торговли и промышленности, поданное в бундестаг политическим экономистом и страстным поборником строительства железных дорог Фридрихом Листом (1789—1846): «Тридцать восемь пошлин и таможенных границ в Германии парализуют транспорт внутри страны, они вызывают примерно такое же состояние, какое может возникнуть у человека, если перевязать каждый из его органов так, чтобы кровь не поступала из одного в другой...»³ Лишь в 1834 году был создан Немецкий таможенный союз (руководящая роль в нем принадлежала Пруссии, которая за счет союза хотела ликвидировать свою экономическую отсталость). Австрия отказалась от участия в этом объединении.

Экономически окрепшая буржуазия, чье классовое сознание со временем значительно возросло, с самого начала выдвигала требование о соблюдении национальных интересов. При этом не подлежало сомнению, что требование национального государства включало в себя и ничем не стесненную трудовую деятельность.

Когда в 1847 году прусский король был вынужден созвать объединенный прусский ландтаг, стали очевидными два факта: возросшая сила буржуазии — подкрепленная известными словами из речи рейнского промышленника Давида Ханземана, произнесенными 8 июня 1847 года: «В денежных делах нет места добросердечности», — и политическая несостоятельность прусского феодально-бюрократического аппарата.

Если в 1818 году Фридрих Вильгельм III лишь неодобительно отозвался на верноподданнический адрес рейнских бургомистров с просьбой о конституции или представительном правлении, сказав: «Обязанность верноподданного состоит в том, чтобы неукоснительно полагаться на Мое монаршее решение, которое гласит, что оный момент еще не настал и Я, руководствуясь общим и целым, еще не нахожу его подходящим...», то Вильгельм IV категорически отклонил какие бы то ни было притязания либералов на принятие конституции, заявив во вступительной речи: «Это вынуждает меня торжественно заявить... что ныне и никогда впредь Я не соглашусь, чтобы меж Господом богом на небе и этой страной словно второе провидение заступил место какой-то исписанный листок, своими параграфами правил нами и заменил издревле святую верность».

Наряду с борьбой за конституцию вера в политико-публицистическую пропаганду как средство изменения общественного порядка указывает на идеалистически-теоретический характер оппозиционности мелкой буржуазии. Она выдвигала требования свободы печати, отмены запрета на освещение в газетах и журналах политических вопросов. Чтобы придать этим требованиям силу, в 1832 году был организован Союз печати.

Гамбахское празднество 27 мая 1832 года — до той поры самая крупная массовая манифестация в Германии — должно было консолидировать эти стремления народа к свободе. Почти 30 тысяч студентов, профессоров, ремесленников, торгового люда и крестьянства собрались в Гамбахском замке, среди присутствовавших были Людвиг Бёрне и делегации из Польши и Франции. Над собравшимися развеялся символ национального единства — черно-красно-золотое знамя студенческой корпорации. Во главе собрания оказались южнемецкие либералы (И. Г. А. Вирт, П. И. Зибенпфайфер). Но им не удалось ни выработать единую политическую программу, ни создать единую организацию.

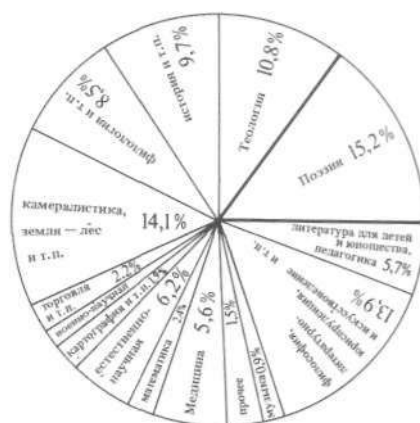
Ответом Франкфуртского национального собрания, руководимого Меттернихом, на Гамбахское празднество явились, среди прочего, шесть указов (20 мая 1832 г.), за которыми последовали дальнейшие репрессивные меры. Они затронули прежде всего ландтаги, сословные конституции, вызвали усиление цензуры, роспуск всех политических клубов, строгий надзор над университетами, запрещение публичных выступлений, собраний и даже народных гуляний. Не разрешалось также носить черно-красно-желтую кокарду и сажать «деревья свободы». Всякого рода нарушения рассматривались как «преступления против безопасности государства» и влекли за собой суровое наказание. Тысячи «подозрительных» спасались бегством за границу. В течение десяти месяцев правительство «покончило» с оппозиционной прессой.

В такой ситуации группа путчистов, в основном студенты, подготовила нападение на главное полицейское управление во Франкфурте-на-Майне, надеясь тем самым подать сигнал к восстанию в центре Германии. Но их предали, и операция провалилась. Контракцией правительства явились многочисленные аресты и процессы; на «демагогические элементы» устраивались настоящие облавы.

Пастор Вайдиг, один из авторов прокламации «Гессенский сельский вестник», пал очередной жертвой реакции: не выдержав в тюрьме мучительных пыток, он — несколько недель спустя после смерти Бюхнера — осколком стекла перерезал себе вены.

В середине 30-х годов над страной вновь нависла удушливая атмосфера тюремных решеток и политической реакции. «Никогда ни над одним народом так не издевались его властители», — писал Гейне в предисловии в книге «Французские дела», печатные экземпляры которой разошлись по всей Южной Германии (в значительно больших количествах, нежели бюхнеровский «Гессенский сельский вестник»).

«Но если вы и могли уверенно рассчитывать на рабскую покорность, — говорит он далее, — то все же вы не имели права считать нас за дураков... народ, который изобрел порох и книгопечатание и дал «Критику чистого разума». Это незаслуженное оскорбление! То, что вы нас считали глупее даже самих себя и воображаете, будто могли нас обмануть, — вот злейшая обида, которую вы нанесли нам в глазах окружающих народов!»⁴



Книжная продукция 1836—1840 годов: соотношение по тематическим группам

Но предисловие Гейне и прокламация Бюхнера были подобны отзвучавшим ударам колокола. Социальная база для революционных действий оказалась слишком слабой.

Свидетельством высокомерия и слепоты правящих кругов является афера с изгнанием семи геттингенских профессоров (среди прочих историка Дальмана, литературоведа Гервинуса, братьев Якоба и Вильгельма Гримм), которые выступили в 1837 году с протестом против упразднения конституции ганноверским королем. Их протест вызвал в стране широкий отклик. Недаром к тому времени относятся и возникновение дерзкого по отношению к властям выражения «ограниченный верноподданнический интеллект»: дело в том, что, когда бюргеры города Эльбинга из Восточной Пруссии послали по вопросу о конституции прошение на имя прусского министра внутренних дел, тот ответил, что «верноподданным при ограниченности их кругозора не подобает иметь собственное суждение...»⁵

Эмигрировали в другие страны:

1820—1830

Менцель, К. Фоллен, А. Фоллен, Зилсфилд, Платен

1830—1851

Бёрне, Гейне, Венедей, Бюхнер, Вирт, Гервег, Бек, К. Грюн, М. Гартман, Вейтлинг, Роллет, Вольф, Мейснер, Й. Фребель, Руге, Маркс, Веерт, Дронке, Фрейлиграт.

В течение нескольких лет из страны эмигрировали более 180 000 человек. С середины десятилетия за границей стали объединяться изгнанные из Германии рабочие и ремесленники. В 1847 году возникла первая в истории международная коммунистическая организация: из «Союза отверженных» и «Союза справедливых» был создан «Союз коммунистов».

Как результат борьбы между оппозицией и феодально-монархической реакцией на двух этапах (1830—1840; 1840—1848) возникли две фракции, которые, несмотря на их разные политические и социальные направления, прямо или косвенно повлияли на образование литературных концепций и группировок.

Интересы феодального абсолютизма, естественно, требовали сохранения раздробленности Германии; либеральная же буржуазия стремилась прежде всего к единой государственной конституции, которая способствовала бы развитию капитализма и образованию единого внутреннего рынка; в 1840 году она перешла в лагерь политической оппозиции, боролась за эмансипацию класса буржуазии, поддерживала революционные выступления народных масс, если только последние служили ее интересам. Студенческие корпорации черпали свои идеалы из прошлого: они выступали за установление национального государства, которое рисовалось им в виде конституционной монархии во главе с королем из народа; их представления могли быть использованы как в прогрессивных, так и в реакционных целях. Слишком незначительным было число радикальных и революционных демократов, ряды их пополнялись преимущественно за счет интеллигенции, ремесленников и мелкой буржуазии; в то время как радикальные демократы боролись за установление республики, которая защищала бы интересы народных масс, революционные демократы выступали за социальную революцию, требуя эмансипации рабочего класса. Оба оппозиционных движения опирались в своей борьбе на тайные общества, используя в этой борьбе публицистику. В 40-х годах сперва за границей

сформировалось самостоятельное, организованное, вскоре ставшее интернациональным пролетарское движение, слияние которого с научным коммунизмом имело важное историческое значение.

Конфликт между идеалом и новой действительностью

Запоздалое и недостаточное развитие капитализма в Германии в значительной мере наложило отпечаток на общественный характер мышления немецких писателей. Следствием этого явился анахронизм, который сказался на немецком буржуазном оппозиционном движении и буржуазной идеологии.

Констатация этого факта не исключает того, что всемирно-исторические события начиная с революции 1789 года и основные философские выводы находят отражение прежде всего в творчестве крупных немецких писателей предмартовского периода, однако в результате ломки старых феодальных порядков во Франции человечество не шагнуло *ad hoc* * далеко вперед в своем совершенстве, не были завоеваны ни «равенство», ни «свобода», фактически не возникло и никакого «братства». Сознание этого действовало удручающе и нашло отклик в европейской литературе.

«...установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»⁶. В действительности у руководившейся чисто материальными интересами буржуазии не было причин разыгрывать из себя граждан, то есть поборников разумно обоснованных норм гуманного человеческого сосуществования.

Отдавая себе в этом полный отчет, крупные европейские писатели уходящего XVIII столетия и грядущего XIX старались определить место человека в новой, капиталистической действительности, где каждый отдельный индивидуум противопоставлен еще не осознанной силе конкретизированных отношений: прозаической действительности, в которой вождельные мечты человека о его эмансипации представляются неосуществимыми. В тех европейских странах, где капитализм прочно утвердился или только начинал пускать корни, основной темой литературы — по-разному ею воспринятой и освещенной — стала несовместимость гуманистического идеала с действительностью и, как следствие этого, наступило отрезвление. Возникшая в результате глубокой разочарованности критика новой, по началу столь желанной действительности привела к многочисленным противоположным концепциям: к программе Гёте и Шиллера о художественном и эстетическом воспитании, которая отдавала предпочтение изменению сознания человека перед изменением общественного строя; к противоречивому творчеству романтиков, которые колебались между самоутверждением личности, ее национальным самоопределением, независимостью от общества, общественным протестом (Ленау) и пассивным приспособлением, связанным часто с мечтой о возврате к прошлому, о восстановлении патриархального уклада добуржуазной эпохи; к передовым (литературным) программам различных радикальных направлений, которые должны были помочь разрешить возникшие политические и социальные проблемы; и наконец, к признанию необходимости классовой борьбы и пролетарской революции. «Чисто» литературные концепции — новый немецкий роман, рассказы из деревенской жизни, политическая лирика, поэтический

* Специально для данного случая (лат.).

и критический реализм, натурализм *l'art pour l'art* * — были ответом на несоответствие идеала и действительности, личности и общества.

Типичной для того времени реакцией на разочарованность в действительности явилась «мировая скорбь», все еще романтическое, но уже переходящее в рассуждения о политике страдание, пусть даже только в литературной форме критикующее действительность, в которой погибли умозрительные идеалы, фантастические грезы. Источником этой «мировой скорби» явилось как пробуждающееся сознание того, что пропагандируемый и внедряемый буржуазией прогресс нельзя претворить в жизнь, «не заставляя как отдельных людей, так и целые народы идти тяжким путем крови и грязи»⁷, так и признание невозможности путем сохранения или реставрации старых порядков сдерживать натиск грядущего мира голого чистогана, который разрушит «наивысшие достижения немецкого духа... философию и поэзию»; мир, в котором «взгляды более не являются бескорыстными»⁸. «Мировая скорбь» наложила отпечаток на творчество крупных европейских писателей.

Некоторые из них, кого глубоко затрагивали «изъяны» времени, культивировали свою боль, другие искали способа критического изображения действительности (Стендаль, Бальзак, Ленау), иные же, критически анализируя общественные противоречия, продвинулись еще дальше, «до предчувствия уничтожения их в ходе истории»⁹ новым классом пролетариата (Шелли, Бюхнер, Гейне). «Мировая скорбь» — это выражение протеста против несуществующих идеалов, шифр основного конфликта времени.

В немецкой литературе процесс перестройки сознания происходил на довольно низком уровне. Оппозиционно настроенный бюргер искал и находил свое самовоплощение в борьбе за гражданские свободы и национальное единство. Гейне, во всяком случае, уловил суть исторической ситуации: «Прекрасные идеалы политической морали, законности, гражданской добродетели, свободы и равенства, розовые сны на заре XVIII века, за которые так героически шли на смерть наши отцы и которыми мы грезили вслед за ними, мы, готовые, как и они, идти на смертную муку, — все они лежат у наших ног, разгромленные, разбитые, словно фарфоровые черепки, словно подбитая дичь...»¹⁰

Тот факт, что немецкие писатели могли лишь опосредованно перенять всемирно-исторический опыт революции 1789 года — хотя, с другой стороны, им был желателен буржуазный переворот, совершенный в ходе борьбы против господствующей феодально-бюрократической системы, — ставил их в затруднительное положение, из которого — если учитывать интересы народных масс — могло вывести лишь обострение конфликта между трудом и капиталом. История, писал Д. Лукач, требовала от «крупных буржуазных гуманистов Германии не только признания этого буржуазного общества как сложной и полной противоречий неизбежности, но и одобрения его как единственно возможного, приемлемого и прогрессивного, она требовала публично вскрывать его противоречия, критически их освещать и не капитулировать апологетически перед бесчеловечностью, присущей ему»¹¹.

Основные философские теории

Борьба внутри страны и за рубежом, изменения в экономической и социальной структуре общества явились толчком для роста его политического сознания.

* Искусство ради искусства (*франц.*).

Благодаря трудам Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770—1831) немецкая классическая философия достигла своего апогея и завершения. В 1831—1845 годах появилось первое собрание его сочинений. Гегель поставил философию над религией как «абсолютную науку». Его диалектико-идеалистическая интерпретация истории и метод ее познания, его диалектика — «величайшее приобретение классической немецкой философии»¹² — привели некоторых его учеников к убеждению, что все до сих пор существующее должно быть коренным образом изменено.

В своей философской системе Гегель «впервые представил весь природный, исторический и духовный мир в виде процесса, т.е. в непрерывном движении, изменении, преобразовании и развитии, и сделал попытку раскрыть внутреннюю связь этого движения и развития»¹³.

Исходя из принципиальной тождественности мышления и бытия, Гегель объяснял всю существовавшую до него человеческую историю как постепенное закономерное развитие абсолютной идеи, объективного духа, как переходящие ступени развития, каждая из которых неизбежно происходит сама по себе и существует, однако ее необходимость и разумность подвергаются сомнению благодаря возникновению новых условий и следующей, сменяющей ее, ступени развития.

Но поскольку мышление и бытие, согласно объективно-идеалистической системе Гегеля, тождественны, это требует «примирения» с действительностью. «Все разумное, — писал он, — действительно, и все действительное разумно»¹⁴. Разумеется, философ считал лишь ту действительность разумной, чья необходимость была вызвана условиями, и она остается таковой столько, сколько существуют эти условия. Г. Гейне, подчеркивая динамическую общественную взрывную силу гегелевского учения, позволил себе так изложить это обстоятельство: «Когда я как-то возмутился положением „все действительное — разумно“, он странно усмехнулся и заметил: „Это можно было бы выразить и так: все разумное должно быть действительным“»¹⁵.

Гегелевское понимание всемирно-исторического процесса включает в себя, например, не только признание неизбежности и исторической закономерности Французской революции, но также и ликвидацию вызванных ею качественных изменений в результате очередной, более высокой ступени развития. Вообще его «Философия истории» — которая, однако, редуцирует историю человечества до истории его духовного развития, его познания и самопознания — нацелена на сознательное включение «субъективности» в диалектику объективного процесса развития. Гегель, разумеется, считал свою философию конечной ступенью в саморазвитии абсолютной идеи, а прусскую монархию — высшей, завершающей ступенью развития человеческого общества.

Искусство, религия, философия для Гегеля — формы самовыражения абсолютного духа. Его лекции по эстетике (опубликованные в 1835 году первоначально по его наброскам и конспектам слушателей) вызвали огромный интерес у его современников. Они представляют собой почти энциклопедическое систематизированное обобщение философии искусства передовой буржуазии.

Гегель рассматривает искусства как поочередные ступени самораскрытия «абсолютного духа» и описывает историческую последовательность художественных форм. Его заслуга состоит в том, что он пытался создать исторически мотивированную теорию искусств, обосновать закономерности их развития, постичь искусство в его взаимосвязи с историческими условиями.

Нормативное причисление литературы к области фиктивного знания имело

большие последствия и вызвало противоречивые суждения. Оно привело к сужению самого понятия литературы, что, например, чуждо как французской, так и английской литературам и с чем вступает в противоречие деятельность литераторов «Молодой Германии», стремящихся выделить искусство прозы из понятия «фиктивного знания». Гегель формулирует важные суждения о специфике искусства и об основных вопросах художественного изображения: художественное творчество он причисляет к сознательному процессу, который выделяет из общественных противоречий те или иные конфликты и воплощает их в художественных формах. Гегель считал античную эпоху наиболее подходящей для развития гармонического искусства, поскольку она «не имела дела с отвлеченными объектами», поэтому современный буржуазный мир неблагоприятен для искусства.

Философские и эстетические воззрения Гегеля имели широкий резонанс. С одной стороны, он провозгласил диалектический метод эволюции человеческого общества, а с другой — заявил, что развитие это имеет свой конец. Это вызвало как прогрессивные, так и реакционные толкования его теории, то есть одни говорили, что развитие «не завершено», другие — «завершено». Такие толкования привели к резким расхождениям между его последователями, представителями консервативного и радикального направлений.

Так называемый «центр», или правое крыло, гегельянцев — среди них эстетики Карл Розенкранц (1805—1879) и Фридрих Теодор Фишер (1807—1887), — развивая положения гегелевской эстетики, добились прочного успеха. Они защищали идеалистически-умозрительные стороны учения Гегеля и считали главным фактором его философии примирение с действительностью. В противоположность им младогегельянцы, или левогегельянское крыло, — среди других Давид Фридрих Штраус, братья Бруно и Эдгар Бауэры, Макс Штирнер, Арнольд Руге, а также Людвиг Фейербах и Мозес Хесс (один из прогрессивных мыслителей Германии 40-х годов, познакомивший Маркса с социалистическими и коммунистическими идеями) — ориентировались на революционный смысл его теории, диалектический метод. Они организовали кружок сначала в берлинском «Докторском клубе» (1837—1841), названный позднее «Свободой», в центре их внимания была беспощадная критика существующего строя, его политических и социальных устоев.

Накануне революции 1848—1849 годов младогегельянцы были самым радикальным идеологическим и политическим буржуазным движением; «...оно с самого начала обращалось преимущественно к рабочему классу и встретило с его стороны такое сочувствие»,¹⁶ как никто прежде за всю историю Германии.

Свои теоретические дискуссии они вели в передовой рабочей среде. Их слабость состояла в том, что они возводили критику в абсолют и истожили себя излишним теоретизированием; они отрицали решающую роль народных масс в истории, считая их пассивной силой, а верили в то, будто своими аргументами могут склонить к реформам правящие круги.

Поначалу младогегельянцы видели свой главный объект в критике христианской религии, идеологической опоры абсолютизма. С обострением революционного кризиса они перешли к политической критике государства и либералов (А. Руге, Э. Бауэр).

В 1835 году появилась работа Давида Фридриха Штрауса (1808—1874) «Жизнь Иисуса в критическом рассмотрении», где он анализирует Евангелие. Он отвергает сверхъестественный источник рассказов о жизни и учении Христа и объявляет их продуктом коллективного сознания, возникшим на определенной стадии развития народного духа. Бруно Бауэр (1809—1882) — ду-

ховный руководитель левогегельянцев — оспаривал, в противовес Штраусу, историческое существование Иисуса: он считал, что евангелические легенды являются сознательным вымыслом, а христианство — исторически отжившей формой отчужденности самосознания; религиозное угнетение явилось источником социального и политического гнета. Штраус и Бауэр толковали религию — следуя в этом Лессингу — как некогда необходимую, но теперь изжившую себя форму духовного развития человечества.

Самым радикальным приверженцем теории «критической критики» проявил себя Макс Штирнер (1806—1856). Он стал основоположником анархизма, теорию которого разработал Михаил Бакунин (1814—1876). Штирнер развил в своей книге «Единственный и его собственность» (1844)

анархо-индивидуалистическое учение. Маркс и Энгельс в работе «Немецкая идеология» (1846), а также в книге «Святое семейство» подвергли острой критике мировоззрение Штирнера, как и вообще само движение младогегельянства, к которому они примкнули в самом начале их деятельности.

Основные усилия младогегельянцев были направлены на эмансипацию религиозного сознания и на отделение церкви от государства. Братья Б. и Э. Бауэры верили в то, что с помощью радикальной критики можно совершить духовную революцию, а в результате раскрепощения духа — создать предпосылку для социального переустройства общества и новую гармонию. В 40-е годы младогегельянцы уже не играли никакой роли в революционизировании буржуазной интеллигенции; в первую очередь это понимал Арнольд Руге (1803—1880), который соответственно духу времени обращался к общественности в анонимных брошюрах и часто запрещенных журналах («Ежегодниках»), если к тому же учесть, что усилившиеся цензурные преследования 1842—1843 годов уничтожили их организационную базу.

Существенное влияние на радикализацию буржуазно-критической и революционно-демократической мысли накануне революции оказала философия Людвиг Фейербаха (1804—1872); он принадлежит к самым крупным домарксистским мыслителям. В 1870 году он вступает в Социал-демократическую рабочую партию. Поначалу Фейербах являлся сторонником теории Гегеля, но после своей работы «К критике философии Гегеля» (1839) он порывает с философским идеализмом.

Фейербах был причастен к разработке философской концепции младогегельянцев, к формированию «истинного социализма» (см. с. 163) и способствовал переходу Маркса и Энгельса от гегелевского идеализма к материализму; Маркс и Энгельс писали, что он является «посредствующим звеном между философией Гегеля и нашей теорией»¹⁷. Философия Фейербаха служит одним из источников марксизма.



Л. Фейербах (В. Плоннеке, Й. Филипп)

В своем сочинении «Сущность христианства» (1841) он анализирует гносеологические корни религии.

Человек противостоит не богу, а самому себе, своей собственной, человеческой сущности. Свойства бога есть человеческие свойства, перенесенные на существо, созданное воображением человека. Человек является началом, средоточием и завершением религии. Атеизм Фейербаха пытался перевоспитать человека как «кандидата потустороннего мира» и сделать его «студентом мира земного», превратить его любовь к богу в любовь к человеку. Отрицая существование потустороннего мира, Фейербах тем самым утверждал мир земной, который необходимо изменить в лучшую сторону. Энгельс писал об активном воздействии этой книги следующее: «...все мы стали сразу фейербахианцами»¹⁸.

Поставив человека как продукт природы в центр своего антропологического материализма, Фейербах сделал значительный шаг вперед по сравнению с младогегельянской критикой религии. Слабость его философии заключалась в том, что он рассматривал человека вне связи с общественными отношениями и не считал его активным социальным субъектом. Материалист в естественнонаучной области, он оставался идеалистом в своих взглядах на область общественных явлений.

Влияние Фейербаха, особенно его антропологии, на литературу было значительным, оно сказалось на эстетических воззрениях Гервега, Келлера, Р. Вагнера, Анценгрубера, а также русских революционеров-демократов Белинского, Добролюбова, Герцена и Чернышевского.

Наряду с Гегелем, его последователями и критиками большое влияние на развитие различных прогрессивных литературных течений предмартовского периода оказали утопические социалисты. Они гневно клеймили капитализм, разоблачали его язвы и пороки и выдвигали всевозможные — не обоснованные теоретически — социальные утопии (понятие это заимствовано из утопического романа Томаса Мора «Утопия», 1516). Теоретические и литературные труды социалистов-утопистов вскрывали социальные противоречия — эксплуатацию человека и власть денег, — обострившиеся после Французской революции 1789 года, и выражали чаяния широких слоев населения. Во Франции и Англии, а затем и в Германии появились утопически-социалистические и утопически-коммунистические программы. Они сказались, правда по-разному, на взглядах прогрессивных писателей (Бёрне, Гейне, Бюхнера, младогерманцев).

Более значительное влияние, нежели вульгарный раннепролетарский утопический коммунизм, который видел в пролетариате основную движущую силу социальных преобразований и требовал ликвидации частной собственности на средства производства и равного распределения благ, оказал в Германии критически-утопический социализм Клода Анри Сен-Симона (1760—1825), в особенности его теория историко-философского универсализма.

В своем сочинении «Новое христианство» (1825) он предложил создать плановое экономическое общество, где не будет места нетрудовым, паразитическим элементам, где в результате уравнивания противоречий под руководством «индустриалов» (рабочих, промышленников, ученых) будет уничтожена бедность и нищета и наступит его нравственное и религиозное обновление.

Ученики Сен-Симона Сент-Аман Базар (1791—1832) и Бартеlemi Проспер Анфантен (1798—1864) развили его учение в социалистическом направлении. Сен-симонизм, распространившийся в особенности после 1830 года

и требовавший уничтожения эксплуатации человека человеком, обострил сознание классового антагонизма между трудящимися и тунеядцами-аристократами.

Большие аналитические способности в области критики капиталистических противоречий проявил Шарль Фурье (1772—1837). Он первым выдвинул требование права на труд. Он противопоставлял существующему строю «гармоническое» общество, в котором люди, финансируемые «богатыми», будут совместно заниматься промышленным и сельскохозяйственным трудом и где каждый будет трудиться соответственно его способностям и склонностям, а жить в соответствии со своими потребностями.

В Англии с идеями утопического социализма выступил Роберт Оуэн (1771—1858). Он установил, что, несмотря на стремительный рост производительных сил, нищета рабочих не только не уменьшилась, но еще больше возросла. Исходя из этого, он заключил, что причиной обнищания масс является социальный строй, а не машины, на которые, ослепленные злобой, обрушивали свою ярость «машинные бунтари», считая причиной своего несчастья новые достижения техники, а не саму капиталистическую систему. Он хотел изменить существующий порядок, но при этом он отвергал классовую борьбу и считал, что завоевание власти пролетариатом произойдет без революции и без ликвидации господства эксплуататоров. Оуэн тоже видел выход из положения в создании федерации самоуправляющихся общин, каждый член которых обязан трудиться и получать материальные блага согласно потребности.

Неосуществленные либо вновь поправленные капиталистическим обществом принципы свободы, равенства и братства, но прежде всего проявление основных черт капиталистического строя: массовое обнищание трудящихся и богатство промышленников как результат эксплуатации — явились основными движущими мотивами деятельности утопических социалистов и коммунистов. Не понимая экономических законов развития капитализма и революционной роли пролетариата (чего они не могли постичь в силу незрелого состояния капиталистического производства и классовых отношений), они создавали разные модели нового общества, свободного от эксплуатации и угнетения, и полагали, что творцом такого общества должны стать господствующие и имущие классы. Они убедительно показывали социальное различие между буржуазией и пролетариатом, выясняли причины, исследовали противоречия капитализма. «Незрелые теории основателей социализма» и провозвестников теории научного социализма, разработанного Марксом и Энгельсом, «соответствовали... незрелому состоянию капиталистического производства, незрелым классовым отношениям»¹⁹.

Личный опыт, знание философских концепций и прежде всего социалистических теорий явились важной предпосылкой для проникновения в литературу общественных настроений предмартовского периода.

Гейне слушал лекции Гегеля и, вероятно, изучал его труды. Как и Бюхнер, Гейне усвоил идеи французских утопических социалистов и коммунистов. Келлер до конца своих дней оставался под влиянием философии Фейербаха. Гервег, Ленау и другие испытали на себе влияние разных идеологий. Вполне естественно, что усвоение философских теорий подчиняется личным воззрениям; это видно на примере Бёрне, который в конце своей жизни обращается к католическому республиканизму и к христианскому социализму аббата Ф. Р. Ламенне (1782—1854), оказавшегося под влиянием утопического социализма, а также на примере младогерманцев, которые своим тезисом «эмансипации

плоти» обязаны сен-симонизму; Бюхнер же развивает социально-критические аспекты именно этой теории, принципиально, однако, отвергая мысль о переустройстве буржуазного общества с помощью «идеи».

Литературная ситуация. Условия издания и распространения печатной продукции

Промышленная революция способствовала техническим усовершенствованиям в полиграфии, которые в свою очередь вызвали стремительное увеличение книжной и журнальной продукции как в названиях, так и в тиражах (см. таблицу на с. 302). Скоростные печатные машины (изобретенные в 1811 году Ф. Кёнигом) к 1840 году увеличили мощность полиграфии более чем в десять раз по сравнению с ручными печатными станками; удвоили продукцию приводимые в движение паром бумагоделательные машины (1818); с 1843 года бумагу стали делать из дерева (заменив им прежний текстиль). Не в последнюю очередь содействовала распространению книг и журналов быстрорастущая сеть железных дорог. Все это благоприятствовало созданию крупных издательств, которые делали книгу доступной широким слоям общества и способствовали консолидации национального литературного рынка.

Распространение журнальной и книжной продукции привело к увеличению читающей публики.

Лейпцигская «Энциклопедия новейшего времени и литературы» в 1833 году сообщала: «В литературном процессе... также произошли большие изменения, благодаря чтению тяга к знанию охватила более широкие слои народа. Доказательством этого является неслыханный доселе сбыт сочинений, содержащих популярные наставления».

Этому же способствовало обязательное школьное образование, которое было введено с начала XIX столетия почти во всех немецких государствах. Система образования играла, однако, двоякую роль. Деятельность В. фон Гумбольдта, равно как и других прусских реформаторов, привела лишь к незначительным изменениям; они касались прежде всего гуманитарных гимназий и так называемых реальных училищ; школ с начальным образованием, с 1820 года носящих название «народных школ», эти преобразования почти не затронули.

Школьная действительность выглядела весьма плачевно. Низкооплачиваемый труд учителя, вынужденного искать побочный заработок, переполненные в большинстве своем одноклассные школы давали примитивные знания, сводившиеся лишь к элементарным навыкам чтения, письма и арифметики (только тех, кто не мог ни писать, ни читать, заносили в рубрику «безграмотных»). Дети рабочих, поденщиков, крестьян-бедняков должны были помогать семье, поэтому лишь немногие из них, да и то нерегулярно, посещали школу. Поэтому в городах и на фабриках организовывались вечерние и воскресные школы, которые могли, а иногда даже были обязаны, посещать дети по окончании одиннадцатичетырнадцатичасового (!) рабочего дня. В деревнях действовали так называемые зимние и летние школы; последние были почти пусты.

Буржуазия выступала за школьное образование, потому что оно делало из детей квалифицированных рабочих. Феодализм же пекся прежде всего о воспитании послушных верноподданных. К учителям народных школ, этим бедным труженикам, относились с недоверием, особенно если они являлись поборниками демократических идей и объединялись в союзы, чтобы добиться улучшения

процесса преподавания; после 1848 года многие прогрессивные учителя были уволены и подверглись полицейским преследованиям. Преподаватели же других учебных заведений, которые с 1810 года были отделены от церкви, являлись сторонниками «партии порядка».

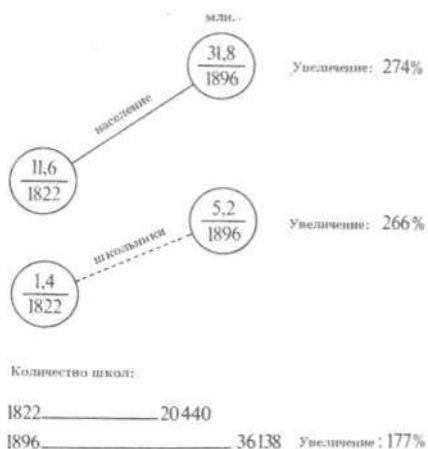
Несмотря на все эти недостатки, всеобщее начальное образование явилось одной из предпосылок более действенного влияния литературы на общество. Число книжных лавок увеличилось — в Германском союзе и Швейцарии — с 519 в 1820 году до 1340 в 1840-м. Был создан ряд новых издательств (среди прочих «Реклам», Гофман и Кампе); некоторые из них превратились в крупные капиталистические предприятия, как, например, фирма Ф. А. Брокгауза, который вскоре самонадеянно заявил, «что немецкая литература больше нуждается во мне, нежели я в ней»²⁰.

Весьма показательным является также перемещение читательского интереса — который отчасти удовлетворялся благодаря библиотекам или так называемым читальным залам — в профессиональные группы: за период от 1816—1820 до 1836—1840 годов доля художественной литературы (исключая романы) снизилась с 8,1 до 5,8 процента, в то время как доля экономической литературы возросла с 5,8 до 14,1 процента. Большим спросом пользовались словари: первый тираж энциклопедического словаря Брокгауза составил (1819) 2000 экземпляров, восьмой тираж (1837—1842) — 32 000 экземпляров. Основатель библиографического института Йозеф Майер достиг космического успеха: в 1826 году в Хильдбургхаузене он начал дело всего лишь с двумя ручными станками, а четыре года спустя уже являлся владельцем пятого по величине издательства в Германии. Его первой продукцией было миниатюрное издание «Библиотеки немецких классиков», которую распространяли его книгоноши под девизом «Образование делает свободным!» и каждый томик которой стоил два гроша. Для неимущего населения с низкой покупательной способностью был создан «Журнал за пфенниг», который публиковал разные научно-популярные сочинения. Его тираж поднялся с 35 000 экземпляров до 100 000.

Особенной популярностью в народе пользовались репродукции на политико-исторические сюжеты — часто служившие украшением жилищ, — а также прокламации и так называемые книги для народа. Работу по распространению просвещения в городских слоях общества, проводимую среди прислуги, рабочих мануфактур, стало заменять индивидуальное чтение фольклорных произведений (сказок, легенд), литературно обработанных братьями Гримм, Бехштейном и др.

В 1825 году был создан «Союз немецкой книжной торговли». Наряду с решением других вопросов он занялся введением авторского права, единого для всех территорий Германского союза, а также пресечением порочной практики отдельных издательств и авторов в «нелегальных» переизданиях.

В 1837 году в Пруссии был установлен тридцатилетний охранный срок на все авторские сочинения (отсчет идет со дня смерти автора) и принято постановление о защите авторского права (в 1845 году отошедшего к «Союзу»).



Развитие народного образования в Пруссии

До тех пор существовали лишь привилегии, которые гарантировал автору его владетельный князь. Гёте выхлопотал для своего последнего прижизненного издания (1827) исключительное право: оно вышло под «защитой привилегий» Германского союза, что вызвало возмущение Граббе, поскольку Гёте добился привилегий только для себя, а не для всех писателей.

Технические усовершенствования в полиграфии, ускоренное развитие транспортно-сообщения, а также юридическое обоснование авторских и издательских прав впервые создали предпосылки для существования «свободных» писателей, то есть не зависящих от меценатов, освобожденных от выполнения церковных и всякого рода государственных служебных обязанностей. Деятельность «свободного» писателя — до тех пор доступная, за некоторым исключением (например, Лессинг), лишь отдельным самостоятельным или привилегированным авторам — стала профессией (Гейне, Гуцков, Алексис, Лаубе, Ауэрбах, Раабе и др.). Очень скоро эта «свобода» оказалась не чем иным, как новой зависимостью (от издателей и от рынка).

В 1845 году в Лейпциге состоялось первое собрание писателей, явившееся попыткой открыто и громко заявить об общих интересах. В отчете об этом собрании отношения между автором и издателем приравнивались к отношениям между «рабочим и фабрикантом», а писатель был назван «пролетарием мысли»²¹.

Цензура и эмиграция

Капиталистический литературный рынок должен был одержать верх над различными феодально-бюрократическими учреждениями, и прежде всего над цензурой. В этом случае прогрессивные писатели и издатели выступили единым фронтом.

Согласно Карлсбадским постановлениям в Германском союзе была введена для всех газет и журналов, а также для брошюр размером до двадцати листов (320 страниц) предварительная цензура. Меттерних с гордостью писал: «Я раскинул сеть»²². Свирепее всего обходились с газетами и журналами (среди прочего прибегали к вычеркиваниям и изменениям в тексте, к лишению концессий).

Запреты — часто произвольные и не обоснованные цензорами — налагались местными властями и имели силу на соответствующей территории (что давало возможность иного распространения). Однако, например, австрийским авторам не разрешалось публиковать за рубежом запрещенные произведения, это вынуждало их издавать свои сочинения под псевдонимом либо эмигрировать. Зачастую они уезжали в другое союзное государство, в Саксонию, главным образом в Лейпциг, который превратился в эмиграционный центр австрийских писателей и журналистов (журналы «Комета», 1825—1848; «Гренцботе», 1842). После Гамбахского празднества и нападения на франкфуртские караульные помещения цензура ужесточилась — наряду с другими полицейскими мерами.

Дальнейшей формой цензуры явилось предписание о том, что любую готовую печатную продукцию можно продавать лишь после специального разрешения на свободную продажу и по истечении определенного срока. Независимо от этого любая уже вышедшая книга могла быть изъята либо запрещена.

Австрийское правительство ввело специальную цензурную схему, которая предписывала получение шести печатей, где непременно должно стоять либо "admittitur" (разрешается), либо "damnatur" (запрещено). В одном из источни-

ков того времени говорится: «Книгу "erga schedam" разрешалось отпускать преданному правительству лицу для научного пользования по предъявлении с его стороны письменного заверения в том, что он никому не передаст ее. Книга с печатью "damnatur" может быть выдана в особых случаях государственным лицам для служебного пользования и для отрицательной оценки; книги же со штампом "nec erga schedam" должны быть тотчас... вывезены из страны»²³.

Авторы и издатели были вовлечены в локальную войну. Поскольку книги, превышающие 20 листов, не подлежали цензуре, Гейне заполнял тома своего «Салона» разными текстами, чтобы только достичь предписываемого числа листов. В целях сатиры он оставлял в книге зачеркнутыми выброшенные цензором строки, это было его излюбленным методом. Вот что написано в главе 12 книги Гейне «Ле Гран»: «Немецкие цензоры... (10 строк вычеркнуто)... дураки...» Издатели давали неверные адреса типографий, изменяли названия книг и журналов и т. д.

Некоторые издатели иногда извлекали выгоду от запрета той или иной книги, потому что запрет ее был самой действенной рекламой. Австрия, в которой цензура особенно свирепствовала, стала, благодаря изобретательности контрабандистов, «лучшим местом сбыта запрещенных книг»²⁴.

Борьба либералов и демократов за провозглашенные Французской революцией права человека и гражданина и за обещанную указом от 1815 года свободу печати сводилась лишь к петициям да организационным контрмерам. В 1832 году мелкобуржуазный демократ И. Г. А. Вирт, которого вечно втягивали во всевозможные судебные процессы и подвергала преследованиям полиция как издателя «Немецкой трибуны», опубликовал призыв к созданию «Отечественного союза печати»: «Совместные усилия королей не смогут помешать единению духа!»²⁵

Необходимо создать «специальный институт нарочных курьеров» для рассылки оппозиционных сочинений, свободомыслящие органы должны стать собственностью народа, союз должен оказывать помощь прогрессивным журналистам. Вирт твердо верил в силу общественного мнения. Целью его политических устремлений было «товарищество демократически преобразованных европейских государств... французского, немецкого и польского».

Журналы немецких эмигрантов

1834. «Объявленный вне закона» ("Der Geächtete"), издатель Венедей. Париж
 «Крик немецкой молодежи о помощи» ("Hülferuf der deutschen Jugend"), издатель Вейтлинг. Лондон
1839. «Голос немецкого народа» ("Deutsche Volkshalle"), издатель Вирт. Под Констанцем, Швейцария
1841. «Немецкий курьер из Швейцарии» ("Deutscher Bote aus der Schweiz"), издатель Й. Фребель. Под Констанцем, Швейцария (1842—1843 под названием «Молодое поколение»)
1844. «Немецко-французские ежегодники» ("Deutsch-Französische Jahrbücher"), издатели Руге — Маркс. Париж
 «Вперед!» ("Vorwärts!"), издатель Бёрне. Париж (запрещен)
- 1847—1848. «Немецкая брюссельская газета» ("Deutsche Brüsseler Zeitung"), издатель А. фон Борнштедт. Брюссель
- Гонение на передовую литературу и давление, оказываемое на нее, сдерживало и затрудняло свободное развитие отношений между писателем и публикой,

возможное благодаря капиталистическому рынку, к тому же многие писатели находились за границей. Их эмиграция, с одной стороны, ослабляла оставшиеся в немецких государствах оппозиционно настроенные группы, но, с другой, позволяла оказывать воздействие извне (через эмиграционные журналы и издательства, которые нелегально переправляли свою продукцию в Германию). Эмиграционными центрами были Швейцария (Цюрих), Франция (Париж), а также Англия. Если прежде изгнанные из страны писатели жили в изоляции (как, например, Платен в Италии), то после Июльской революции возникла несколько иная ситуация. Так, немецкие эмигранты-ремесленники созданием своих организаций («Немецкого народного союза», 1832; «Союза отверженных», 1834) подали писателям не только пример политической борьбы, но и указали им новый, действенный путь.

Однако большее значение имел опыт, приобретенный в результате новых социальных противоречий, порожденных капитализмом во Франции и Англии, знакомство с идеями утопического социализма, с деятельностью революционных организаций, а также появление за границей элементарных зачатков рабочего движения. Все это в значительной мере способствовало развитию революционно-демократических и социалистических воззрений.

Основные черты литературного процесса. Конец «эстетического периода»

«Новая литература является детищем Июльской революции. Ее рождение датируется с момента поездки Бёрне во Францию и появления «Путевых картин» Гейне. Ее отсчет начинается с оппозиции против Гёте». Однако «отличительной приметой» ее является то, что «она была родным дитятей политики»²⁶. Этими словами Гервег уже в 1840 году указал на те значительные изменения, которые стали заметны в немецкой литературе в 20-е годы, а после 1830 года настолько изменили ее, что сделали совершенно иной, новой по сравнению с литературой «эстетического периода».

Пристальное внимание литературы к политическим злободневным задачам современности одновременно сочеталось с критической переоценкой постулатов классики, которая возвела эстетическое воспитание на уровень подготовки к политической свободе.

Уже в 1818 году, предпринимая издание собственного журнала «Весы», Бёрне поклялся в верности единству общественной жизни, науки и искусства. Десять лет спустя Гейне возвестил о конце «того литературного периода, который начался с Гёте»²⁷, а в 1831 году он повторил свое предсказание о том, что «эстетический период, начавшийся у колыбели Гёте, должен окончиться у его гроба...» и что «новое время породит и новое искусство, полное вдохновенной внутренней гармонии...»²⁸

Гейне был солидарен со своими соратниками в том, что необходимо побороть стремление (например, всякого рода «гётеанцев» и «друзей искусства») ставить «искусство как независимый второй мир» не только рядом, но даже выше «того первого, действительного мира»²⁹; ибо этому «первому» все-таки принадлежит главенство: они не хотят в литературе и искусстве «различать между жизнью и писательством...», «никогда не отделяют политику от науки, искусства от религии...»³⁰.

Борьба в ксенях Шиллера и Гёте — всего лишь «картофельная перестрелка», где «дело шло лишь о призраке жизни, — об искусстве, а не о самой



Литературный вечер (1841)

жизни»³¹. Но теперь «революция... вступает в литературу»³². По этому поводу Л. Винбарг писал: «...писательство — не игра... а отражение духа времени», писатели «не только находятся в услужении у муз, как было прежде, но и на службе у отечества и являются союзниками всех сильных течений времени»³³.

Такова была в основных чертах программа прогрессивных «современных» писателей предмартовского периода.

Во всяком случае, общие максимы единства «жизни и творчества» нашли поддержку и у авторов из лагеря реакции, правда, в ином толковании. Часто недооценивают тот факт, что существовала мощная апологетическая тенденциозная литература, опирающаяся на правительство и находящая поддержку в первую очередь двора; забывают потому, что ее публицистическая продукция, ее мировоззрение и тезисы были малоэффективны, не будучи поддержанными ходом исторического развития. Эта воинствующая литературно-политическая реакция оказывала незначительное влияние на интеллигенцию, однако весьма ощутимое — на общественное мнение. Она воздвигала заслоны на пути свободомыслия и атеизма, политического либерализма, социально-революционных идей.

Главными представителями этого рода литературы — наряду с В. Менцелем, который с 1835 года превратил свой «Литературный листок» в арену христианско-немецкой реставрации, — была лютеранская и католическая публицистика, как, например, «Газета евангелистов» — под началом предводителя ортодоксальных лютеранцев Э. В. Хенгстенберга (1802—1869), — которая в немалой степени способствовала запрещению «Молодой Германии». Некоторые католические романтики тоже являлись поборниками агрессивного консер-



*Август фон Платен-Галлермюнде
(Ф. фон Вольтрек)*

«Воспоминания постороннего», 1840, 1842). После вступления на престол нового прусского монарха с него был снят действовавший с 1820 года запрет заниматься преподавательской деятельностью, и он был избран ректором Боннского университета.

Утверждение идеи тенденциозности, сознательного использования литературы для достижения тех или иных практических целей было характерно для всего литературного процесса после 1830 года. Возникло много различных точек зрения, и прежде всего во время публицистических дебатов прогрессивных писателей. Их идеологическое и эстетическое развитие, обозначавшее основное направление литературного процесса, отражало наличие фракций внутри антифеодальной оппозиции. Существенную роль в размежевании играло соблюдение интересов народных масс, переход с общей антифеодальной точки зрения на антикапиталистические позиции.

Новый тип писателя

Описанные выше изменения, содействовавшие созданию иных условий для развития литературы и ее действенности, привели к образованию нового типа писателя, «современного писателя», или «писателя злободневного»³⁴. Деятельность писателя была прежде всего политически направленной, в этом аспекте он рассматривал и литературу: «Он был поборником молодого или нового времени»³⁵. Вышедшая в предмартовский период «Энциклопедия» так характеризует его устремления: «...для него нет ничего важнее, чем постичь... современность, действовать во имя ее, посвятить себя будущему»³⁶.

Бюхнер пришел в литературу в результате революционной деятельности; Гейне тоже требовал от писателя сочетать в одном лице «художника, трибуна и апостола»³⁷. Бёрне посвятил себя исключительно политической борьбе.

Писатель нового типа был прежде всего журналистом или по крайней мере имел какое-то отношение к журналам — как издатель, редактор, автор. Он не стремился к созданию «вечной поэзии», он взял на себя роль духовного

вождя классического просвещения. Он хотел сделать доступными новые идеи времени, стать «возницей эпохи»³⁸. Какой контраст по сравнению с шиллеровской программой, изложенной в журнале «Оры», которая накладывает на «излюбленную тему дня — политику — обет строжайшего молчания»³⁹.

Но «современный писатель» должен был ориентироваться не только на читающую публику, но и на цензуру, на возможность сбыта своей продукции на книжном рынке, ибо он жил за счет продажи своих сочинений. «Свободный» писатель подвергался не только политическим ограничениям, на нем сказывались и экономические условия, и он зависел от уровня развития оппозиционного движения.

«Журналы — наши крепости»

«Наше время — время борьбы идей, и журналы — это наши крепости»⁴⁰, — писал Гейне. Он нашел очень меткое определение как для художественных методов воздействия, так и для объективных социальных задач литературы. Отсутствие единого духовного, культурного и политического центра необходимо восполнить за счет региональной оперативности выпускаемой литературной продукции. Об этом свидетельствует не только план Винбарга и Гуцкова о создании журнала «Немецкое обозрение» (см. с. 136).

Эта целенаправленность литературы нового типа и ориентация на конкретного адресата способствовали отчетливо выраженному стремлению к журналистике и прозе, прежде всего оппозиционно настроенных писателей. Литературные жанры, подбор материала и стиль изложения далеко отошли от «классического» художественного идеала. Проложенный романтиками путь слияния и смешения традиционных завершенных литературных форм — вопреки возражениям гегельянцев, которые, примкнув к «Эстетике» Гегеля, отстаивали чистоту жанра, — поддержали и продолжили прежде всего младогерманцы, изменив целевую установку: они больше не хотят находиться в плену поэзии, «прогрессивной универсальной поэзии»⁴¹, а они хотят направить литературу по пути фельетонизации прозы: в результате соединения популярной формы изложения с просветительско-политическим содержанием получить своего рода «литературный порох»⁴².

В решении Союзного сейма от 10 декабря 1835 года подчеркивалось, что младогерманцы обращались в «своих популярных сочинениях к читателям всех классов». Гуцков пытался «постепенно устранить вредные противоречия между ученостью и так называемой популярностью»⁴³. Бюхнер в своем «Гессенском сельском вестнике» тоже прибег к форме изложения и аргументированию, доступным простому бедняку; и Гейне освободил философию, литературу, искусство и политику из «саркофага их сложного и абстрактного научного языка»⁴⁴, чтобы благодаря «волшебной силе простого и ясного слова» донести до «широкой публики»⁴⁴ их таинственный смысл.

Писатели-оппозиционеры искали удобные для журнала формы и жанры, которые годились бы для «контрабанды идей» и оказывали бы воздействие на широкую публику: это фельетоны, рассказы-корреспонденции, полемические новеллы, романы, путевые записки и мемуары, панорама современности («злободневные зарисовки»), рецензии.

«Новелла, — писал Т. Мундт, — нашла себе пристанище прежде всего в семьях и гостиных...»⁴⁵. А Гуцков заявил: «Роман прежде всего отвечает всем тем требованиям, которые предъявляются сегодня к поэзии»⁴⁶. Так называемые

«путевые картины» были уже потому популярны, что сам сюжет приводил в движение застывшее время и давал читателю возможность сравнить его с порядками в собственной стране.

Особые надежды младогерманцы возлагали на прозу — как на наиболее подходящую форму политического воспитания, меньше на лирику; драматургию же они вообще отрицали, даже если она и была критически направлена: общественность остается к ней глуха. Таким образом, проза 30-х годов в общем и целом носит отпечаток фельетона, является рассудочной и полной самоанализа. Она не следует ни одному из имевшихся прежде литературных жанров — как проза романтиков, — более того, она намеренно делает их «бесформенными», расплывчатыми и «субъективными»: чтобы ввести в заблуждение цензуру и скрыть «разрушающие» идеи. Тогдшний читатель был вынужден расшифровывать текст (что сегодня значительно осложняет нам чтение этих произведений).

«Это совершенно новый язык, на котором пишут в последнее десятилетие. Он такой же быстрый, как поступь времени, острый, как меч, прекрасный, как свобода и весна»⁴⁷, — заметил Гервег в 1840 году, имея при этом в виду преимущественно раннюю прозу Бёрне.

Деятельность младогерманцев нашла отклик преимущественно в образованных кругах, но не в народных массах. Оглядываясь назад, Р. Пруц так отзывался об этом в 1847 году: «Мы предали народ; и что удивительно: он ищет поучительных бесед где угодно, но только не у нас»⁴⁸. Литературу для «кухарок» стряпали копошащиеся в потемках «безвестные карлики»⁴⁹. Из всех прогрессивных буржуазных авторов этот барьер был преодолен только в творчестве Нестроя и Гласбреннера.

Писатели переходного периода

Платен и Бёрне являлись своего рода повитухами, правда разными, при рождении нового типа литературы. По мнению молодого Энгельса, Платен благодаря своей литературно-исторической позиции и мышлению стоит ближе к Бёрне, нежели к Гёте. Политические мыслители взяли на вооружение творческое наследие Платена, в то время как Гейбель и другие прославляли его как «друга прекрасных форм». Поэтому младогерманцы почитали своим отцом «писателя современности» Бёрне, который резко отмежевался от «эстетического периода», видели в нем пример для подражания.

«Благородный анахронизм» Платена

Для творчества лирика и драматурга графа Августа фон Платена-Галлермюнде (1796—1835) характерны три отличительные черты: попытка сохранить «красоту» в борьбе со временем, критика романтизма и его эпигонов, оппозиция против феодально-абсолютистской реставрации.

Выходец из бедной дворянской семьи, баварский кавалерийский офицер (1814—1817), Платен изучал философию и филологию; в 1826 году он из личных побуждений эмигрирует в Италию.

После созданных под влиянием романтиков и Кальдерона пьес-сказок («Хрустальный башмачок», 1824, и «Шкатулка Рампсенита», 1824) Платен энергично выступил в пародийных комедиях «Роковая вилка» (1826) и «Ро-

мантический Эдип» (1829) против господствовавших в литературе и театре развлекательных тенденций.

Он атаковал «трагедию рока», изготовителей мещанской, сентиментально-пошлой продукции (Шарлотта Бирх-Пфайфер, 1800—1868; Генрих Клаурен, 1771—1854), апологетов феодального абсолютизма и культа Гогенштауфенов (Эрнст Раупах, 1784—1852), но также Иммермана и Гейне. Заслугой Платена и его соратников (Гауф, Бёрне и др.) является стремление разъяснить своим современникам лживость и пошлость тогдашней бульварной литературы.

Последняя пьеса Платена, «Камбрейская лига» (1833), — историческая картина, рисующая «замечательное свободное государство в момент его крайне бедственного положения»⁵⁰ и одновременно величайшего испытания, — выделялась больше благодаря своим демократическим взглядам, нежели сценическому воздействию.

Значение Платена как поэта заключается в его гражданской лирике, наполненной пафосом свободы и ненависти к тирании. Романтическим формам распада он противопоставлял строгие классические формы.

Платен написал исторические баллады («Могила в Бузенто» и др.), в которых изображал гибель великих исторических людей. В этих балладах он противопоставлял современности взятый из истории мир абстрактной красоты. Под впечатлением «Западно-восточного дивана» (1819) Гёте, вызвавшего новую волну подражания восточной поэзии, Платен попробовал себя в сочинении газелей («Новые газели», 1823) — одной из наиболее сложных для немецкого языка формы персидского стихосложения.

В 1824 году появились его «Венецианские сонеты», где он воспевае любовь, красоту, искусство и печалится о нынешнем упадке былого величия. То, чего недоставало поэту на родине, он увидел на юге: беззаботную жизнь.

Лирика Платена — за исключением нескольких баллад и «Польских песен» — не является народной, песенной; она избегает личного, субъективного. В одах он особенно стремится к языковой чистоте, критерию совершенной формы. Он искал поэтическую форму прекрасного, идеального, но не видел никакой возможности претворить ее в жизнь. Это придает многим его стихотворениям известную искусственность и безжизненность.

В Италии он обращается к излюбленной поэтической форме — одам, — к которой вновь вернулся в 1825 году, написав значительную политическую «Оду к Наполеону». Он страстно желал продолжить осиротевшую с уходом Гёльдерлина одическую традицию Клопштока — прежде всего созданием современной и революционной оды.

Июльская революция и политические выводы из нее вновь вернули Платена к более популярным формам стихосложения и потому более действенным: он хотел сделать достоянием



«Газели» (Э. Н. Нейрейтер, 1832)

широкой гласности возмущение царистской политикой геноцида после подавления польского восстания. Хотя большая часть этих стихотворений — включая основной цикл «Польские песни» — смогла появиться лишь в 1839 году, они во многом способствовали новому взлету политической поэзии после 1840 года.

В этих «современных стихотворениях», которые во многом определили политическую поэзию Гервега и Фрейлиграта, «красота» подчинена политической тенденции. В них доминирует полемика, сатира, элегические ноты. И звучит требование свободы для всех народов.

Платен умер в Италии, вдали от «феодальных руин»⁵¹ Германии, к которым он не мог и не хотел приспособить ни свою личную жизнь, ни свое поэтическое творчество.

Людвиг Бёрне — трибун

«Ах, вы думали, что я пишу, как все, чернилами и словами, а я пишу... кровью моего сердца...» Эти слова Людвиг Бёрне, взятые из полемического сочинения «Менцель-французоед» (1837, фр. 1836), его политического и авторского завещания, дают представление о том, какие требования Бёрне предъявлял к своим произведениям. Бёрне стал блестящим политическим публицистом, знаменитым и внушающим страх писателем на «актуальные темы».

Бёрне родился в 1876 году на одной из многолюдных еврейских улиц Франкфурта-на-Майне, он рос в атмосфере рейнского просвещения и в то же время в условиях дискриминации. Его юность протекала иначе, чем юность его высокородного согражданина патриция Гёте. В противоположность Вене или Берлину, где еврейские «салоны» — подобные тем, какие возглавляли Рахель фон Варнгаген и баронесса Арнштейн, — являлись желанным местом встреч художников, ученых, писателей и политиков, во Франкфурте не было общественной культурной жизни, перешагнувшей за рамки разных вероисповеданий.

Бёрне изучал — благодаря эмансипации евреев, провозглашенной Наполеоном в 1803 году, — медицину и позднее финансовое дело. В 1809 году он стал судебным полицейским писцом в своем родном городе. Но в 1815 году, едва победила реакция, его уволили. В 1818 году он перешел в протестантскую веру, взял фамилию Бёрне (первоначальная его фамилия Лёб Барух). Кем бы он ни был: издателем, театральным критиком, рецензентом, редактором во Франкфурте, Париже, Гейдельберге, Берлине, Гамбурге — он постоянно конфронтировал с цензурой.

Он уже терял веру в политику, когда до него дошла весть о Парижской революции 1830 года. Восторженный, он вновь едет в Париж, теперь навсегда; друзья не узнавали его: это был не замкнувшийся в себе страдалец, а новый, помолодевший, полный энтузиазма человек, увлекавший других.

Бёрне не намеревался стать писателем, он хотел разбудить людей от политической летаргии. Он хотел вдолбить в головы немцев идеи свободы: «Мы не писцы истории, мы двигатели истории»⁵². Бёрне, с удовлетворением заявлявший об упадке литературы и искусства, в значительной степени способствовал становлению политической литературы.

Мировоззрение Бёрне явилось отражением идеалов Французской революции: свободы слова и мысли, суверенитета народа. Как и либералы, он долгое время считал конституционную монархию лучшей формой государст-

венного правления. Его программа зиждилась на идее создания, на основе государственного договора, обеспеченного общества, в котором господствующие классы лишались привилегий и уравнивались с народными массами. После Июльской революции он стал последовательным республиканцем и выразителем настроений мелкобуржуазной радикальной демократии.

Оружием Бёрне была проза, призванная отражать общественное мнение. Он предпринимает издание собственного журнала «Весы. Журнал общественной жизни, науки и искусства» (1818—1821). В своих театральных рецензиях он рассматривал театр как трибуну для провозглашения национальных требований, как орудие критики общества.

Из наиболее ярких образцов его прозы этих лет следует особо выделить «Монографию немецкой почтовой улитки» (1821), где передвигающаяся черепашьим шагом почтовая карета символизирует развитие Германии, а также «Парижские картины» (1822—1824), серию блестящих метких характеристик тогдашней французской действительности.

Заслуга Бёрне состоит в том, что он привлек литературу и искусство к решению их общественных задач. Но при этом он впал в чрезмерную крайность: он допускал лишь такое искусство, которое содействовало бы борьбе за свободу, буржуазный прогресс и национальное единство. Шагом вперед в процессе эмансипации Бёрне считал «Регресс поэзии» — название эссе просветителя-радикала К. Г. Йохмана (1789—1830), который разделял ту же точку зрения, не слишком дорого уплатив за нее.

Так, он называл Гёте «княжеским холопом», хотя и считал его «величайшим поэтом Германии»: «С тех пор как я чувствую, я ненавижу Гёте, с тех пор как мыслю, я знаю — почему»⁵³. Вульгарный радикализм Бёрне затруднял — в отличие от Гейне — понимание как содержащегося в творчестве Гёте принципа эмансипации, так и поэтической, исторически-философской концепции Гейне, в основе которой лежит глубокий, исторически обоснованный взгляд на социальную революцию и знание закономерностей искусства. Для Бёрне политика оставалась единственным мерилем ценности искусства. Его взгляды оказали решающую роль на писателей «Молодой Германии», которых он недооценивал; актуальные критические статьи Бёрне о театре и литературе, его фельетоны и вообще вся публицистическая проза, ориентированная на злободневные темы, являлась для них примером.

Вершиной творчества Бёрне являются «Парижские письма» (в 3-х томах, 1832—1834), адресованные его приятельнице Жанетте Воль, — классическое произведение ранней немецкой публицистики. Наряду с «Французскими делами» Гейне они являются важнейшим критическим разбором — с позиций современного немецкого писателя — послереволюционных событий во Франции, опережавшей Германию в общественном развитии на целую ступень.

Поначалу восторженно, а потом все более критически — ибо Июльская ре-



Л. Бёрне (Ф. Г. Фогель, М. Оппенгейм; ок. 1830)

волюция не достигла своей цели — Бёрне информирует немецкого читателя о жгучих политических, культурных и социальных вопросах. После подавления в Германии региональных народных мятежей, последовавших за французской Июльской революцией, сопоставление его наблюдений должно было несколько оживить немецкую оппозицию.

В Париже Бёрне, как и Гейне, увидел социальные противоречия, порожденные капитализмом. Это расширило сферу его борьбы — до сей поры лишь антифеодальную.

Бёрне пришел к выводу, что финансовая буржуазия является новым угнетателем народа. После восстания лионских ткачей (1831) он понял, что бедняки находятся в состоянии войны с новой аристократией, что только новая, более действенная революция поможет массам завоевать влияние в государстве и обществе и уничтожить привилегии имущих. Эти воззрения открыли ему путь к критике капитализма. Но критика эта носила нравственный характер.

Людвиг Бёрне был прирожденный критик, с острым взглядом на вещи, страстный и в то же время непревзойденный трибун, мастер стиля. Он тонко улавливал пороки и смешные стороны жизни, которые разоблачал остро-сатирически, образным, метким языком. Искренность и прямота, с какой он высказывал свои убеждения, была необычной, это и объясняет его огромное воздействие на современников. «Он был человек, гражданин Земли, он был хороший писатель и великий патриот»⁵⁴ — так сказал о нем Г. Гейне в своем сочинении «Людвиг Бёрне», несмотря на непреодолимые разногласия, которые возникли между ними и о которых Гейне открыто говорит в этой книге.

Бёрне умер в 1837 году. Он похоронен на кладбище Пер Лашез. Почти тысяча человек следовала за его гробом. Его надгробный памятник (Давида д'Анжера) представляет собой фигуру богини свободы, соединяющей руки немцев и французов.

Литературный бунт «Молодой Германии»

В 1835 году литературный критик и основатель студенческих корпораций (буршеншафтов) Вольфганг Менцель (1798—1873) одной научнической статьей обращает внимание правительства на «группу» молодых писателей, которая получила название «Молодая Германия», заимствованное из сочинения Лудольфа Винбарга (1802—1872) «Эстетические походы» (1834). Роман Карла Гуцкова «Валли сомневающаяся» (1835) вызвал негодование Менцеля: «Гуцков осмелился снова перенести на немецкую почву французское бесстыдство, которое в образе проститутки порочит бога»⁵⁵.

Менцеля выдвинуло национально-романтическое течение периода освободительных войн. Будучи умеренным либералом, «тевтономаном», он эмигрирует в 1819 году в Швейцарию. После своего возвращения из эмиграции (1824) он поначалу считал, что искусство должно служить потребностям общества, а не претендовать на автономию, тем самым он, казалось, был сторонником литературной оппозиции. Но как только стали очевидны пантеистические, сенсуалистские и религиозно-критические тенденции в новой литературе, выявился его враждебный искусству и новому направлению протестантизм. Менцель оказался ненавистником иностранцев и евреев, врагом эмансипации женщин и приверженцем монархической власти; наряду с Гегелем и

«аморальным» Гёте («Немецкая литература», 1828) либерально-демократическая оппозиция вызывала у него отвращение. Менцель стремился сделать просветительскую мысль, «характер» мерилom поэтической значимости, но лишь для того, чтобы насадить в литературе реакционные убеждения.

Доносы Менцеля подчеркивают прогрессивную роль «Молодой Германии», чьи чисто литературно-идеологические устремления ясно видны из следующего сравнения. Как следствие усилившегося во многих европейских государствах после 1830 года угнетения возникли — по примеру созданной Джузеппе Мадзини «Молодой Италии» — «Молодая Польша», «Молодая Ирландия» и др. В Берне образовалась группа политических эмигрантов, среди них много ремесленников, которые называли себя «Молодой Германией». В 1834 году эти союзы объединились в союз «Молодая Европа». Писатели «Молодой Германии» не имели отношения ни к одной из этих организаций. Однако не исключено, что существование их явилось не последней причиной жестоких преследований младогерманцев со стороны Германского союза.

Декретом от 10.12.1835 Союзный сейм обязал все германские правительства, с максимальной строгостью используя любые законные средства, привести в исполнение государственный указ о запрещении деятельности «сочинителей, издателей, печатников и распространителей сочинений Гейне, Гуцкова, Лаубе, Винбарга, Т. Мундта (было забыто имя Густава Кюне, 1806—1888, отважного оппозиционера), причислявших себя к «Молодой Германии» или «Новой литературе», равно как и воспрепятствовать распространению сочинений оных...». Обоснование: «Молодая Германия» «самым дерзким образом» стремилась «ниспровергнуть законные общественные порядки, религию и нравственность». Вслед за вердиктом последовал арест и осуждение Гуцкова (долгие месяцы находился под арестом) и Лаубе (семь лет тюремного заключения, полтора года из них он провел под домашним арестом у либерального писателя-путешественника Германа Фюрста фон Пюклер-Мускау, 1785—1871).

Удар попал в цель. Он разбил первую попытку создания национальной организации оппозиционно настроенных немецких писателей. Безоговорочный поворот в сторону отражения современности, принятие — правда, несколько выхолощенных — сен-симонистских идей, шокирующая немцев откровенность в освещении чувственности и других актуальных вопросов современности (эмансипация евреев и женщин), восторженное приветствие внедрения новой техники (железных дорог и т. д.) — все это позволяло рассматривать писателей «Молодой Германии» как глашатаев освободительной борьбы против социального и нравственного гнета. Но это были не революционеры, а лишь прогрессивные либералы, которые, подобно оппозиционерам-просветителям XVIII века, верили



Ф. Г. Кюне (А. Вегер)

в прогресс истории, возможный за счет изменения сознания, за счет расширения новых «современных» идей («тенденции»), актуальности («духа времени») или отказа от традиций («эмансипации»).

Поскольку деятельность цензуры не позволяла им открыто высказывать в прессе политические убеждения «своего времени», они сочли прозу единственно подходящей для литературы нового типа формой, прежде всего роман и новеллу, которые они использовали как трибуну для проведения дискуссий об искусстве, религии, философии и литературе. Они не смогли воплотить в конкретную художественную форму выдвигаемое ими требование активного вмешательства литературы в жизнь; нечеткое, размытое мировосприятие писателей «Молодой Германии» сказывалось в слабом отражении в их творчестве социальной действительности. Так, они дискредитировали понятие «тенденциозности литературы» для определения литературы, изображающей действительность с позиций желаемого развития.

«Молодая Германия», — писал Ф. Энгельс, — вырвалась из неясности неспокойного времени, но сама еще оставалась в плену этой неясности. Идеи, бродившие тогда в головах в смутной и неразвитой форме и осознанные лишь позже с помощью философии, были использованы «Молодой Германией» для игры фантазии. Этим объясняется неопределенность, путаница понятий, господствовавшие среди самих младогерманцев»⁵⁶.

Главная заслуга «Молодой Германии» заключалась, как уже констатировал Ф. Меринг, в «возрождении критики» и в освежающем «оживлении беллетристических журналов».

Журналы «Молодой Германии»

- | | |
|-----------|--|
| 1829 | «Аврора» («Auroga»), издатель Лаубе. Бреслау |
| 1831 | «Форум журнальной литературы» (Forum der Journal-Literatur), издатель Гуцков. Берлин |
| 1832—1834 | «Лейпцигская светская газета» («Zeitung für die elegante Welt»), основатель Шпацир; 1832—1834 и 1842—1844 — издатель Лаубе. Лейпциг |
| 1835 | «Литературный Зодиак» («Literarischer Zodiacus»), издатель Мундт. Берлин |
| 1835 | «Немецкое обозрение» («Deutsche Revue»), запланировано Гуцковым и Винбаргом, но запрещено перед самым выходом |
| 1835 | «Немецкие листки о жизни, искусстве и науке» («Deutsche Blätter für Leben, Kunst und Wissenschaft»), издатель Гуцков. Франкфурт-на-Майне |
| 1835 | «Феникс» («Phönix»), издатель Дуллер. Франкфурт-на-Майне. Литературную страницу редактировал Гуцков |
| 1836 | «Вечерняя газета для образованных сословий» («Mitternachtszeitung für gebildete Stände»), издатель Лаубе |
| 1836—1837 | «Диоскуры» («Dioskuren»), редактор Мундт. Берлин |
| 1837—1848 | «Немецкий телеграф» («Telegraph für Deutschland»), издатель Гуцков. Гамбург |

Генрих Лаубе и Карл Гудков

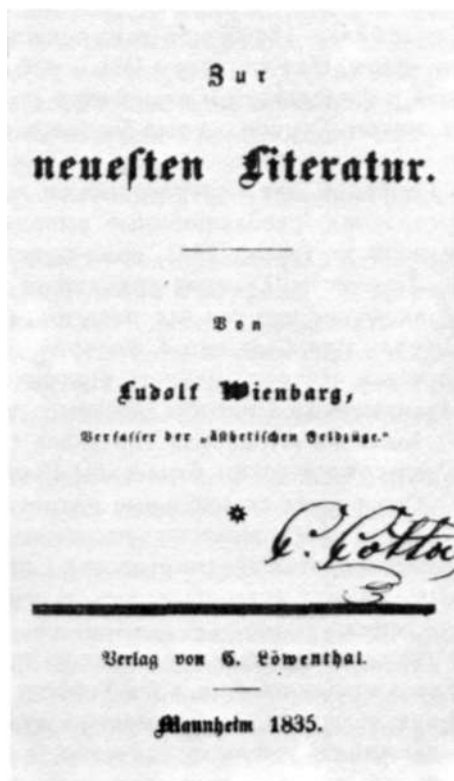
Генрих Лаубе (1806—1884) известен как романист, публицист, драматург, театральный директор, режиссер и историк театра. Еще будучи членом студенческой корпорации и подвергаясь преследованиям, он познакомился с учением Сен-Симона. Под влиянием Июльской революции и польского народного восстания Лаубе принял решение стать политическим писателем. Вместе с Гуцковом он издавал в Лейпциге в 1833 году «Светскую газету». Высылка из Саксонии, девятимесячное пребывание в берлинской следственной тюрьме Хаусфогтай, полицейский надзор, постановление Союзного сейма и новый арест явились испытанием его «политического характера». Вместе с Теодором Мундтом (и в противоположность Гуцкову) он в 1836 году официально обещал в будущем «сознательно избегать всего, что оскорбляет религию, государственную конституцию и закон морали»⁵⁸. Однако после этого, возглавляя «Светскую газету» (1842—1844), он опубликовал «Современные стихотворения» Гейне, в том числе и его поэму «Атта Троль».

Процесс превращения Лаубе из последователя сен-симонизма и начиненного иллюзиями борца за свободу в послушного обывателя является как раз темой его основного эпического произведения, романа-трилогии «Молодая Европа» (1833—1838). Своим, написанным уже в конце 1849 года и, стало быть, современным, чрезвычайно актуальным произведением «Первый немецкий парламент» (3 книги), депутатом которого он являлся и как сторонник умеренных либералов выступал за конституционную монархию, Лаубе окончательно порвал с оппозиционными настроениями своей юности.

Хотя это и вызвало суровое осуждение со стороны его закадычного друга Гейне, но зато способствовало его назначению на пост директора венского Бургтеатра, которым он руководил на протяжении 17 лет (1850—1867) благодаря осторожной тактике в составлении репертуара труппы.

Являясь руководителем и режиссером, Лаубе выступил против театра «звезд» и ратовал за воплощение на сцене принципов реализма в сценическом искусстве. Идея буржуазного «национального театра новой Германии»⁵⁹, как и некоторые другие его первоначальные требования, была принесена в жертву компромиссу с феодально-монархической бюрократией.

Из его многочисленных драматургических произведений — созданных преимущественно на национальном историческом материале — особенный интерес представляет драма «Ученики Карловой академии» (1846), основной темой которой, наряду с актуальными



Титульный лист книги Л. Винбарга «О новейшей литературе» (1835)



Г. Лаубе (Ф. Прехм)

После 1848—1849 годов он не пошел на компромисс с реакцией, как это сделали либералы. Под влиянием Июльской революции он забрасывает занятия теологией и филологией и становится политическим журналистом и литературным критиком. Гуцков открыл Бюхнера и поддержал; он был сотрудником и издателем ряда журналов (в том числе в 1837—1848 годах «Немецкого телеграфа» в Гамбурге, для которого также писал молодой Энгельс). Свободолюбивые настроения, революционные выпады (как, например, роман «Валли сомневающаяся» (см. с. 134), рано привлекли к нему внимание.

Творчество Гуцкова-драматурга начинается с первой — если не принимать во внимание его ранних попыток, — принесшей ему успех трагедии «Ричард Севедж, или Сын одной матери» (1839), которая, правда, выявляет все недостатки младогерманцев: риторическое провозглашение идей вне связи с реалистическим представлением о человеке и существующих проблемах.

Комедия «Прообраз Тартюфа» (1845) является наиболее удачным литературно-сатирическим бурлеском Гуцкова.

Она рисует скандальные интриги, разыгравшиеся в Париже вокруг имени Мольера, чтобы помешать постановке его «Тартюфа». Пьеса Гуцкова являлась выпадом против предмартовской Германии, критиковала подхалимство, процветавшее в «хорошем обществе», и цензурные порядки как лучшее средство принуждения.

Практически почти ни одна из тридцати пьес Гуцкова не пережила времени своего возникновения, хотя Хеббель и считал, что они способствовали «возрождению театра»⁶⁰. Особое место в драматургии Гуцкова — благодаря глубокому содержанию, удачному единству политической направленности и художественных достоинств — занимает трагедия «Уриэль Акоста» (1847), напоминающая лессинговского «Натана Мудрого». Материалом для этой трагедии послужила ранняя новелла Гуцкова «Амстердамский седдукей» (1833).

современными отношениями (цензурой прессы и т.д.), является история возникновения «Разбойников» Шиллера.

В 40-х годах писатели «Молодой Германии» сочиняли большей частью драматические произведения, едва только им представлялась возможность воплотить их на сцене. Примером для них служила драматургия Шиллера и французское искусство изощренной интриги. Они модернизируют содержание, усложняя известные сюжеты политическими намеками и либеральными тезисами. Несмотря на исторический бытовой фон и костюмы, возникали горячие дискуссии о воздействии этих пьес в стихах, которые, однако, в силу своей беспомощности в раскрытии современных конфликтов представляют лишь историко-литературный интерес.

Карл Гуцков (1811—1878), человек острого ума и демократических воззрений, является ярким воплощением сильных сторон «Молодой Германии».

Идейно-тематический стержень пьесы — переплетение стремлений церковной ортодоксии, феодальной аристократии и владетельных князей. Традиционная религия, служащая интересам господствующих классов и преследующая в слепом фанатизме свободную мысль, становится одиозной. Герой драмы голландец Уриэль Акоста (Габриэль да Коста, 1590—1640) — еврейский философ XVII столетия — вступает в конфликт с всемогущей иудейской ортодоксией Амстердама. Акоста не борец, а жертва своих убеждений; в результате духовной борьбы за освобождение человечества он в конце концов становится мучеником. Его окружают фанатики, их пособники, равнодушные. Против них восстает мыслитель.

Гуцков был блестящим «писателем современности». Его поколение понимало проводимую автором в пьесах историческую параллель и воспринимало ее так, как мыслил ее их создатель: как барометр современной действительности.

К кругу младогерманской драматургии относятся и некоторые пьесы (такие, как «Немецкий воин», 1844; «Совершеннолетний», 1846; «Звериная республика», 1848) австрийского либерального писателя Эдуарда фон Бауэрнфельда (1802—1890), который сатирически изобразил систему правления Меттерниха; он писал также и политические стихи («Лишь только когда мы вольны будем думать, тогда мы поговорим!»).

Лирическая поэзия

Ни драматургия, ни новелла не волновали современного читателя в предмартовский период столь непосредственно и в разных аспектах, как лирика. Несмотря на нелюбовь к ней младогерманцев, она являлась ведущим жанром литературы предмартовских лет, и ее животворное наследие оставляет далеко позади другие жанры. Среди поэтов этого периода прежде всего следует назвать Гейне, Мёрике, Ленау, Дросте, Фрейлиграта, Гервега, Веерта. Уже один этот краткий перечень имен показывает огромное богатство и широкий диапазон предмартовской поэзии.

Она обнажает всемирную боль и внутреннюю раздвоенность, уход в мир фантазии и мистики, подтверждает в стихах о любви и природе обостренное чувство восприятия и наблюдения окружающего мира, ее наполняют волнующие политические проблемы. Правда, большую часть ее составляют произведения неназванных мелкобуржуазных поэтов, воспевающих созерцательность и обывательский уют и покой. Однако даже подобное выражение взглядов носит часто печать нового времени.

Связь поэзии с «духом времени» или отстранение от него являются полярными и в лирике. Те авторы, которые, сообразуясь с новым временем, ратовали за политическую направленность стиха, приветствовали технический прогресс и не запугивали обывателя демоническими картинами ужаса.

Еще слышен в немецкой поэзии слабый отголосок Июльской революции и польского восстания 40-х годов, а уже новая политическая лирика смело заявляет о себе от имени передовых сил нации, требуя социально-критической и социалистической направленности стиха. Этот ускоренный общественными противоречиями (восстание силезских ткачей) процесс развития, для которого характерны направления буржуазно-демократических (Гласбреннер) и революционно-демократических авторов (Гейне, Гервег и др.), с одной стороны, и либеральных — с другой (например, Г. Гофман фон Фаллерслебен), является вершиной многообразной революционной лирики 1848—1849 годов.

Обособленно от этого оппозиционного движения стоят два поэта консервативно-гуманистического направления: Мёрике и Дросте. Они в завуалированной форме высказываются о сложной новой действительности, в то время как поэты бидермейера, уходя в мир патриархальной старины и родной природы, выказывали узость своих взглядов.

Стремление использовать старые штампы и традиции, равно как и стремление идти непроторенными путями, было присуще обоим лагерям.

После 1830 года поэтическое творчество политических лириков напоминало песни поэтов освободительных войн и буршеншафтов. Редко кто осмелился последовать примеру французского антифеодалного народного певца Жана Пьера Беранже. В 40-х годах образцом для подражания являлась политическая поэзия Платена. Абстрактность преимущественно патетической тенденции в литературе является свидетельством незрелости буржуазного революционного классового сознания. Во всяком случае, эмигранты — и прежде всего Гейне и Веерт — способствовали проникновению в немецкую политическую лирику не только западноевропейских политических и социальных взглядов и опыта больших городов, но также и форм сатирического изображения, которым — в разной степени — также отдавал предпочтение Гофман фон Фаллерслебен и которые побудили к переориентации Гервега.

В противоположность им поэты, отделявшие себя от политики — впрочем, и Ленау тоже, — удовлетворялись образцами поэзии гёттингенского союза «Роща», веймарского классицизма и романтизма; их универсальные устремления довольно часто носили оттенок бидермейеровской невзыскательности.

Поэзия и новая действительность

В стороне от социальных бурь, в атмосфере враждебности «духу времени» происходило становление двух поэтов; в их творчестве почти невозможно уловить их отношение к современности, разве что только в эстетическом мировосприятии, на которое наложили отпечаток противоречия между существующей действительностью и их собственными представлениями о мире. То, что они, еще почти неизвестные, способствовали — несмотря на «ошибочность» выбора тематики и содержания — усилению в лирике личных мотивов и культа природы, свидетельствует об их крайней впечатлительности и изобразительной силе их таланта, и это помогало им выражать «ощущение времени» и собственное понимание действительности. Это поэты А. фон Дросте-Хюльсгоф и Э. Мёрике.

Аннетта фон Дросте-Хюльсгоф

Это первая значительная немецкая поэтесса. Ее стихи о природе полны эмоциональности и конкретной образности, что мы вновь находим лишь у Келлера и Лилиенкрона, а впоследствии у воспевавших природу поэтов XX столетия (О. Лёрке, В. Лемана, Г. Бриттинга, П. Хухеля). Аннетта фон Дросте-Хюльсгоф (1797—1848) происходила из вестфальской дворянской семьи. Она была воспитана в консервативно-католических традициях.

Дросте собирала сказки и предания для братьев Гримм и внесла свой вклад в составленный Уландом «Сборник народных песен». Очень болезненная по природе, писательница жила со своей матерью в «Рюшхаузе» под Мюнсте-



А. фон Дросте-Хюльсгоф «Духовный год» (черновик)

ром, позднее в замке Меерсбург на Боденском озере, то есть в таких местах, где можно было забыть о внешнем мире. Любовь к писателю Левину Шюкингу (1814—1883) — автору познавательно-исторических романов и жизнеописания «Аннетта фон Дросте-Хюльсгоф» (1862), осталась безответной. В 1838 году появился томик ее «Стихов», которых было продано всего 74 экземпляра; вышедший в 1844 году сборник «Последние дары» прославил ее имя.

Дросте с живым участием относилась ко всему, что ее окружало, однако она всячески отгораживалась от всех «наслоений» капиталистической цивилизации, которую считала ответственной за все более распространяющееся «перенапряжение и расслабленность... разобщенность и все увеличивающуюся пошлость»⁶¹. Подобно Мёрике, она уклонилась от политической ангажированности, но подошла критически к таким злободневным вопросам, как угроза патриархальному укладу жизни и кризис религии (которые едва коснулись миролюбивого Мёрике).

Ее принципиальная позиция была predeterminedена историей Мюнстера, где никогда не было крепостного права, где существующий общественный строй еще оправдывал себя, так что гордое дворянство восприняло проникновение капитализма в их сословие как посягательство на их обычаи и решительно выступило против него под религиозным флагом. Дросте лишь частично оказала поддержку недалёковидному старому сословию. Подобно Ю. Мёзеру, она верила в возможность консервативного прогресса. Уже в юности она почитала за грех любое отклонение от старых заведенных порядков.

Здесь заключены корни ее внутренней раздвоенности, проявившейся в поэзии; уже ранний цикл стихов «Духовный год», первоначально задуманный как душеполезное чтение, отражает ее самобичующую исповедь: вера в бога и сомнение состоят в вечном противоречии («О горький стыд: / Мои познания убьют во мне бога!»).

Первая часть цикла (1820) является свидетельством слабости ее веры, сочетающейся со стремлением познать божью благодать; вторая часть (1839) призывает молодое поколение обрести опору в вере, борясь против «болезни века» — то было время, когда младогерманцы и Фейербах выступили с критикой религии.

С одной стороны, Дросте следовала «разуму, который доверяет лишь себе самому»⁶², с другой — постоянно искала нити, связывающие ее с религией, с помощью которых она надеялась преодолеть порой овладевавшие ею чувства одиночества и бессилия, фатализма. Если герои ее ранних произведений (о чем свидетельствуют фрагменты романа «Ледвина» и др.) еще находились в противоречии с обществом, то после 1830 года на первый план в ее творчестве выступает пейзажная лирика. К пытливому стремлению познать «тайны» природы примешивается «медиативное» толкование, отражающее, как в зеркале, влияние распространенных в то время натурфилософии и магии (гальванизм, магнетизм, месмеризм).

В поэтических новеллах Дросте природа изображена и как объект для размышлений, и как сила, таинственным образом угрожающая человеку, метафора неразгаданной судьбы, от которой можно найти спасение лишь в христианской любви к ближнему и в покорности богу («Приют на высокой горе святого Бернгарда», 1828—1834); в противном же случае человек оказывается наедине с ее всеразрушающей силой («Завещание врача», 1834). Точное описание явлений природы, как и изображение темных, демонических сил («Битва у Лёнеровской ложины», 1838), представляет собой попытку средствами поэзии отразить новое миропонимание, которое находит свое воплощение в балладах и в последующих лирических стихах («Еврейский бук», см. с. 193).

Год 1841 был необычайно плодотворен для писательницы. Создавая в это время пейзажные стихи, она сосредоточивает свое внимание на почти микроскопически точном воспроизведении отдельных деталей. В этом заключается отличие поэзии Дросте от поэзии классических романтиков, которые в природе отражали мир как единое целое. Это характерно прежде всего для ее небольших стихотворений — их стиль подчас почти непостижим, недоступен пониманию и, уж конечно, не является песенным, — они подчинены современной тенденции конкретизированного отображения действительности.

Наряду с ее исповедальной лирикой («Моя профессия», «Быть поэтом — счастье поэта», «Поэтическое восприятие природы», «На башне», «На болоте», «Отражение в зеркале») запоминаются прежде всего стихотворения, описывающие вестфальский край, его болота, долины, озера. В таком окружении живет человек, тесно слившись с природой, предоставленный власти сверхъестественных сил («Мальчик на болоте»), и испытывает страх, которому поэтесса находит естественное, можно даже сказать, разумное объяснение.

В то время как Гейне охотно использовал романтический арсенал для изображения природы, для иронического показа «чувств» и «настроений», как бы создавая тем самым атмосферу полемики, Дросте исследовала пейзаж и природу серьезно, искала в ней характерные и эмоционально-овеществленные черты. Это составляло ее отличительную и единственную в своем роде позицию среди лириков того времени, воспевавших природу.

Показательным является сравнение цикла ее стихов «Пруд» с «Песнями тростника» Ленау. Если для Ленау чувственная природа является зеркалом его душевных страданий, то Дросте представляет природу независимой от субъекта, не покоренной человеком, как мирное отражение беспокойного времени.

В сияньи утра он глубок
И ясен, как душа святая,
И легкий ветер, гладь лаская,
Колышет бережно цветок.

Парят стрекозы над водой —
 Карминной, синей, золотой;
 Как по стеклу скользит паук,
 Чертя за кругом новый круг.

И песне камыша простой
 Внимают ирисы в томленьи,
 И преисполнен миг земной
 Покоя и благоговенья.

(Перевод В. Летушего)

Такого гётевского слияния человека и природы Дросте достигла лишь в немногих своих стихотворениях («Восход луны», «В траве», «Бессонная ночь»). Для нее невозможно было использовать природу — в отличие от романтиков — лишь как символ романтического ухода из жизни и настроения. Природа оставалась для Дросте непостижимой силой, которая одновременно вызывает чувство безопасности и отчужденности.

Эдуард Мёрике

Долгое время взгляд на поэта Эдуарда Мёрике оставался ошибочным: о нем утвердилось мнение как о певце патриархальной идиллии; считалось, что его стилизованные стихи далеки от настоящей, истинной поэзии.

В этом есть доля истины. Все, что бы ни предпринимал этот скромный человек — с «почти по-детски нежным взглядом, словно душу его не затронула суетность мира»⁶³, — кончалось неудачей, покорностью судьбе, будь то любовь к женщинам, брак, профессия, вся его незавидная жизнь, омраченная вечными материальными заботами. Поэтому позднее буржуазное литературоведение противопоставляло гармонически завершеного поэта «безвременья» Мёрике «мятущемуся», «чуждому» Гейне.

Эдуард Мёрике родился в 1804 году в семье врача в городе Людвигсбурге. Он поступил на теологический факультет Тюбингенского университета (так называемый монастырский пансион), где подружился с поэтами Вильгельмом Вайблингером (1804—1830) и Ф. Т. Фишером. После окончания университета он в течение восьми лет служил в разных пасторатах викарием, пока в 1833 году ему не предложили место пастора в Клеверзульцбахе, явившееся для него тяжким ярмом.

Попытка утвердиться в качестве «свободного» писателя не удалась. Вечное болезненное состояние заставило его, по характеру ипохондрика, уже в возрасте 39 лет уйти на пенсию. Преподавание словесности в одной из женских школ Штутгарта (1851—1866) несколько улучшило его материальное положение. Доходы от литературной деятельности оставались слишком незначительными.

Был ли Мёрике на самом деле самодовольным филистером в «халате и домашних туфлях»⁶⁴, как его охарактеризовал Гудков еще в 1878 году? В действительности случается крайне редко, чтобы творчество большого писателя не имело непосредственного отношения к современному ему миру. Ни оппозиционные идеи, ни тенденции реставрации предмартовского периода не нашли заметного отражения в его творчестве. При этом Мёрике никогда не был политически индифферентен.

В 1848 году он напряженно следил за революционными событиями в стране. («Кто из нас не ощутил себя более великим за две эти недели, чем за всю свою жизнь...»⁶⁵); в 1870—1871 годах он не присоединился к шовинистическим призывам («Видя дела твои, победы, / Смолк мой пристыженный голос»).

В лирике Мёрике почти не ощущается отношения к современности, во всяком случае, оно не выступает на передний план. Оно проявляется лишь в гармоничном изображении оборотной стороны капиталистической цивилизации. Отраженными становятся не только очевидные контакты между индивидуумом и обществом, но и скрытые, переданные зачастую опосредованно, через восприятие природы и любовь (даже в любовных стихотворениях Мёрике редко обращается прямо к своей возлюбленной: он размышляет о своей любви при созерцании природы).

Эдуард Мёрике был потомком, а не эпигоном классического романтизма «эстетического периода». Примером для него, «сына Горация и утонченной швабки»⁶⁶, служили Гёте и античная поэзия, народность, как говорится, была у него в крови. Стремлением к строго художественным формам, к ясности изложения и гармоническому существованию он обязан классике и античности, романтизму — самим понятием искусства, которое под искусством называет мир, отличный от «общества рож»⁶⁷, народной песне — тесной связью с родиной и природой. Находясь в стороне от общественной жизни, Мёрике искал в окружающем его непритязательном естественном мире осуществления счастливого «мгновения» в гармоническом слиянии своего «я» с природой, в повседневных делах домашнего быта («К лампе», 1846).

Первый томик «Стихов» Мёрике (1838) — за девять лет было продано всего шестьсот экземпляров — по-новому представил его собратьям по перу: Курцу, Хеббелю, Келлеру, Гейзе, Фонтане. Т. Шторм относился к более давним его почитателям: «В этих стихах, как в волшебном зеркале, отразилась жизнь самого поэта, правда, несколько ограниченная пространством, но зато глубже волнующая своей задушевностью, искренностью и к тому же еще овеянная фантастическим, сказочным духом...»⁶⁸

Стихи Мёрике впитали в себя все самое нежное и прекрасное, что существует на свете: тихий шепот ветра на окутанных ночью летних лугах, «полуденный час» с его «знойной тишиною», «светлый месяц в волшебных полдневных лучах, плывущий сквозь туманное марево».

Его поэзию питал немецкий фольклор («Покинутая девушка», «Чуть пехухи кричать начнут зарею...», 1829), он являлся источником таких прекрасных строк, как «О легкокрылое время сумеречного рассвета!», и такого стихотворения, как «Сентябрьское утро» (1827):

Еще луга и рощи спят
В тумане сыроватом,
Но пелена спадет, и взгляд
Лазури ясной будет рад,
И мир приглушен, но богат
Польется теплым златом.

(Перевод Б. Чулкова)

Стихотворения и баллады Мёрике дышат подлинной поэзией. Стихотворения «В полночь» («Ночь оперлась о склоны гор; / Ее бесстрастный вещей взор», 1827), «Весна» (1828), «Это ты» («Синей шалью с вышины / Веет, веет ветер вешний», 1829), «Вспомни, душа моя!» (не позднее 1852 г.), «Все-

го лишь час до рассвета» (1837), «Жестокосердный возлюбленный» (1838) также относятся к шедеврам немецкой литературы, как и «Песня Вейлы» (1831):

Земля моя Орплид!
За светлой далью
Туманом моря берег твой залит
Божественной и солнечной печалью.

Здесь океан, вздымаясь,
Как юноша, качает алтари.
Пред божеством склоняясь,
Ждут короли — привратники твои.

(Перевод А. Гугнина)

Смена времен года, дня и ночи, неопределенность и перемена настроения — вот предпочитаемые им сюжеты, где Мёрике с необычайной эмоциональностью выражает как радость, так и «незнакомую печаль». Но чаще всего встречается мотив рассвета.

Если для романтиков ночь означала жизнь — когда действовали силы зла, потустороннего мира, волшебства, — то Мёрике отдавал предпочтение рассвету, когда утро сбрасывает с себя оковы ночи и открывает дорогу звонкому дню. Этот характерный мотив его творчества, стремление остаться на почве действительности требует образности, гармонии, красоты, выразительности, наглядности. Этому лирику трудно быть откровенным, ему кажется полным смысла наделять прочувствованной им самим красотой даже самые незначительные предметы и поэтически оживлять их. На звучание и восприятие стиха влияет настроение данного момента. Личные переживания, трагическая любовь к «Перегрине» (Мария Мейер) и Луизе Рау, несложившаяся личная жизнь — все это скрыто за безоблачной веселостью и тонким юмором: «Они весело поют печальную песню, / И ты весело поешь сквозь слезы»⁶⁹ («К любимому поэту»).

Смыслом его творчества, жиздившегося на робкой потребности в мире, было стремление скрыть за красотой «все», в том числе и печальное, «ненавязчиво воспроизвести себя в гармонической, устойчивой, завершенной форме»⁷⁰. «Разве искусство не является попыткой заменить то, в чем нам отказывает действительность?» — спрашивает Мёрике в «Художнике Нольтене». Такое облагораживание искусством личных конфликтов и противоречий действительности привело поэта к пронизанному внутренним напряжением существованию в стороне от «большого мира»: стесненность мелкобуржуазного уклада преодолевается в духовном мире, мнимая идиллия позволяет перенять кое-что от гуманизма классической эпохи и перенести в сферу личной жизни.

В то же время Мёрике является и тонким мастером художественной прозы. Написанный в молодости в раскованной манере роман «Художник Нольтен» (1832) содержит некоторые автобиографические черты, он повествует о позиции художника и искусства в эпоху, которая способствует гибели всех его «любимцев», стившихся на поиски «смысла жизни».

Преобладающий в «Нольтене» самоанализ и романтическая мотивировка характеров и ситуаций исчезают в последующей прозе. Она развивается в двух направлениях: если герой психологических новелл (например, «Люси Гельмерот», 1839) подвержен опасностям реальной действительности, а не ка-

кой-то непостижимой судьбы, то в рассказах-сказках, являющихся поэтическим противопоставлением реальному миру, вполне возможно достижение идеала.

Сказка о «Пряничном человечке из Штутгарта» (1853) вместе с запутанной «Историей о прекрасной Лау» является объяснением поэта в любви родной Швабии. Конфликты, с которыми сталкивается Нольтен, остаются неразрешенными. Это произведение пронизано тесной связью с народным творчеством и отрядным чувством ощущения родины.

Лучшее поэтическое творение Мёрике в прозе новелла «Моцарт на пути в Прагу» (1855) вновь поднимает в литературе XIX столетия большую тему: пропасть, разделяющая художника и бюргера, беспокойство за судьбу искусства, опасности, встающие на пути творческого человека. Вместе с тем новелла раскрывает близость художественной природы Мёрике Моцарту, его самозабвенную любовь к музыке, которая в свою очередь отнеслась к нему благосклонно, увековечив его стихи в многочисленных музыкальных сочинениях Шумана, Вольфа, Брамса.

Мёрике внес изменения в утвердившийся образ Моцарта — «обывателя»-весельчака и тем самым в традиционное понимание искусства. Он показал в своем произведении титанический труд гениального композитора, его возмущенность несправедливостью, безмерную трагичность судьбы; показал — в духе классического гуманизма — революционные тенденции, угрозу искусству и близость преждевременной смерти Моцарта.

Эстетическое воздействие новеллы Мёрике достигается за счет психологического и глубоко эмоционального, разностороннего раскрытия отношений к природе человека неромантического. То, что Гёте писал о значении народной песни, в полной мере можно отнести к творчеству поэта: «Живое поэтическое восприятие ограниченного состояния возвышает частное до, правда, имеющего известные пределы, но все же не ограниченного общего, так что нам кажется, будто здесь, на маленьком пространстве, воссоздан целый мир»⁷¹.

Мёрике умер в 1875 году после тяжелой болезни.

Лирика для гостиных

В то время как творчество Мёрике и Дросте не нашло широкого отклика среди современников, литературные журналы и альманахи были заполнены, как сорной травой, стихами так называемых поэтов стиля бидермейер. Их сочинения еще долгое время продолжали выходить в общедоступных изданиях, хрестоматиях и антологиях, являя собой желанный источник для записей в альбомы на память. Эти авторы, не решавшиеся примкнуть к оппозиции или хотя бы как-то поддержать сторонников реставрации, не только не внесли каких-либо коренных изменений в обновление литературной формы, но и не оказали какого-либо действительного идейного влияния.

Они описывали будни филистера традиционным стереотипным языком, используя избитые мотивы, и мешали стремлению классиков и романтиков к универсальной гармонии, тревожились в новую эпоху за свой обывательский благоденствующий мирок или искали прибежища в экзотике и патриархальной старине. Они уводили широкие слои мелкой буржуазии, которая начиная с 20-х годов проявила политическое бессилие, в мир идиллии, локального колорита, сказок и преданий — к тенденциям, которые еще больше окрепли после революции 1848—1849 годов.

Наряду с писателями «швабской школы» следует назвать Фридриха Рюккерта (1788—1866), который после нескольких лет редакторской работы, в том числе и над карманным изданием серии книг для женщин, жил на доходы профессора-ориенталиста. Он издал книгу об освободительных войнах, сопроводив текст «Сонетами в латах» (1814), и тем самым снискал себе литературную славу. После этого он написал, следуя канонам классического и романтического стихосложения, наставления по приготовлению домашней пищи (в общей сложности 10 000 стихов), и лишь небольшая часть стихов восходит к умеренно-либеральному патриотизму. Однако самой большой заслугой Рюккерта являются его переводы на немецкий язык произведений восточной и азиатской литератур; особенно впечатляют «Детские погребальные песни» (1872). Вообще ему лучше всего удавались песни, написанные в народном духе с использованием романтических элементов.



Искусствовед Франц Куглер (1808—1858) написал «На Заале светлом берегу», его друг, художник и детский писатель, Роберт Рейник (1805—1852) — «Пришла зима», Август Копиш (1799—1853), тоже художник и поэт, наряду со сказками, былинами и шванками писал баллады с мрачным колоритом («Домовой», «Водяной», «Водолей»).

Николаус Ленау

...Но почему в разладе чувств и дум
Влачится век наш, темен и угрюм?
О умиранье в сумраке, лишь ты
Разгадка этой грустной суеты,
Как тяжело света жаждать столько лет
И умереть, когда настал рассвет!

(Перевод В. Левика)

Эти строки содержат самооценку и оценку современников, данную Николаусом Ленау (настоящее имя Г. Франц Нимбш Эдлер фон Штреленау, 1802—1850). Тот, кто в злой шутке высмеивал общественные противоречия (как Нестрой), усматривал в них комические стороны (как Бауэрнфельд), скрывал их за эпигонской романтикой (как поэт стиля бидермейер), кто в существующем видел черты нового (как Гейне), выступал за политическую борьбу (как Гервег, Фрейлиграт), тот не воспринимал их в трагическом свете.

Ленау выстрадал свое время. Конец «эстетического периода» он больше ощутил, чем осознал. Гётевское классическое определение идентичности исти-

ны и красоты оставалось для него примером. В своем поэтическом возвеличивании действительности, в определении художественной правды и бытия Ленау следовал ему и романтикам: повышенной чувствительностью измерял он общественную реальность в ее гуманных возможностях. Его сожаление об утрате гуманизма в классической поэзии доходило до отчаяния, вызванного изоляцией ставшего «бесстыдным» человека.

Ему казалось очень сомнительным, что время ничего не требует от писателя, что для него «имеет значение только политика, но не поэзия»⁷². Беспокойный как в творчестве, так и в жизни, он пытался найти этому требованию философское толкование. Наконец, изучение трудов Гегеля и знакомство с материализмом Фейербаха содействовало его участию в историческом прогрессе («К весне»).

Постепенно Ленау пришел к мировоззрению, которое являлось отражением не только личного протеста, но и стремления всех народов к свободе. Величие и своеобразие его поэзии заключается в связи глубокой грусти, которая, как в зеркале, отражала гнетущую атмосферу реставрационных лет («Ты ведешь меня по жизни, моя грусть, и пусть сияет моя звезда, пусть она гаснет — все равно ты останешься со мной»), с бунтарством, отголоском революционного движения.

«Мировая скорбь» Ленау не была самосостраданием и даже не следствием разочарованности в любви и неосуществленного счастья («Загубленное счастье»), а выражением боли за общественную изолированность («Осенний вечер»), проявлением отчаяния по поводу загубленной идеи гармонического слияния эмансипированного человека и прогрессивного человечества. Он разделял современное мировоззрение крупных европейских поэтов «мировой скорби»: Китса, Байрона, Шелли, Леопарди, Лермонтова, Мюссе, к которому эти поэты пришли разными путями.

Ленау пытался оградить идею свободы от нападений пошлой действительности посредством неизменности своего «я»: «Все мои сочинения — это моя жизнь, поскольку я не нахожу места для своих действий...»⁷³.

Ленау родился в Венгрии, в семье австрийского офицера. Он не завершил университетского образования, так как наследство позволило ему вести спокойную жизнь поэта. Чтобы установить литературные связи, он приезжает на юг Германии, где его с восторгом приняли поэты «швабской школы». В 1832 году, пресытившись Европой, он отправляется в поисках свободы в Америку, но год спустя, разочарованный, возвращается назад. Фердинанд Кюрнбергер (1821—1879) рассказал об этом отрезвляющем переживании в своем романе «Разочарованный в Америке» (1855), где изображены действительно имевшие место события и лишь изменены имена. Первый же сборник «Стихов» (1832) принес Ленау славу. С тех пор, скитаясь между Веней — где он безуспешно добивался профессуры — и Штутгартом — куда его влекла неосуществленная любовь к Софи Лёвенталь, жене его друга, — он прожил годы разочарования, нужды и болезни. В 1844 году наступило умопомрачение.

Ленау — в свое время кумир поэтической молодежи и, как Лист, жертва культа гениальности — искал в природе и любви темы, где он мог бы выразить раздвоенность своего восприятия мира. «То, в чем я нов... это мои стихи о природе, мое поэтическое проникновение в природу и воспроизведение ее и отношение самой природы к человечеству, ее бой за душу»⁷⁴. В народных песенных мотивах «Песен тростника» (1832, № 5), окрашенных романтическим откликом от любви, природа и «я» растворяются друг в друге.

На пруду, где тишь немая,
 Медлит месяц, мглой лучей
 Розы бледные вплетая
 В зелень стройных камышей.

На холме блуждают лани,
 В ночь глядит их чуткий взгляд.
 Крылья вдруг всплеснут в тумане,
 Шевельнутся, замолчат.

Взор склонил я, в нем страданье.
 Всей душевной глубиной —
 О тебе мое мечтанье,
 Как молитва в час ночной.

(Перевод К. Бальмонта)

Наряду с подобными грустными строками Ленау создал стихотворения, полные радости жизни («Придет весна»). К самым популярным его стихам относится «Ямщик». Более поздние его стихотворения острее отражают противоречия при описании овеянной, чувственной природы; природа становится ареной борьбы («Песни леса», 1844).

На протяжении всей своей жизни Ленау выступал против национального, политического и религиозного угнетения. Этой теме посвящены стихотворения «В погреб», «Беглец из Польши», «Шествие индейцев», «Три индейца» и др. Они возвестили о переходе поэта к политической тематике.

Ленау первым из немецкоязычных поэтов воспел венгерский ландшафт как символ свободы в стихах типа баллад, передающих социальную критику через посредство «образов» и «картин жизни» («Трое цыган», «Сватовство», цикл стихотворений «Мишка», «Разбойник в Бакони»).

Стихотворения Ленау, отличавшиеся необычной музыкальностью, выражали самые различные настроения; их диапазон очень велик: от меланхолического самоотречения «мятущегося» до своенравного бунтарства.

Познакомившись еще в юности с идеями эпохи Просвещения и находясь под влиянием различных теорий — Спинозы, Канта, Шеллинга, мистической религиозной философии и философии Гегеля, — Ленау стремился, особенно в лирико-эпических и лирико-драматических произведениях, к истолкованию философских и мировоззренческих проблем.

Он использовал для этого значительный материал, события из революционного прошлого и особенно из времен инквизиции и еретических движений. Ленау рассматривал спор о религии как идеологическую борьбу, предваряющую политическую революцию. Название одного из его первых опубликованных стихотворений «Вера, знание, действие» (1830) определяет коренные устремления его поиска и ступени его познания.

Герой его лирико-эпического произведения «Фауст» (1836), одержимый утверждением правды, беспокойный, «изолированный одиночка», хочет проникнуть в суть мироздания. Будучи противником как католической догмы, так и новой критики религии (Д. Ф. Штраус), а также сенсуализма, поэт проявил свое отношение к этим вопросам в цикле «Савонарола» (1837). После этого он обратился к религиозно-революционному движению гуситов. Тогда же возник цикл отнюдь не меланхолических баллад о вожде и предводителе радикальных таборитов Яне Жижке (1841—1842) и трагическая поэма «Альбигойцы» (1842).

Ненависть к любому проявлению человеческого угнетения выступает здесь как следствие свободолобия. Последовательность баллад, песен, двестиший намекала на современную борьбу южнофранцузских атеистов против разгула папской инквизиции и символизировала собой освободительную борьбу человечества против церкви, абсолютизма, угнетения, социальной несправедливости:

И не затмить ни мантией пурпурной,
Ни черной рясой небосвод лазурный,
Сетями зла не будет мир опутан!
За муки всех, кто церковью убиты,
За альбигойцев мстить идут гуситы,
Был Гус, был Жижка, были Лютер, Гуттен,
Мятеж крестьян, северный бунт, сверженье
Бастилии — и будет продолженье!

(Из поэмы «Альбигойцы». Перевод В. Левика)

Из последних наиболее значительных произведений Ленау выделяется направленная против христианского аскетизма лирико-драматическая поэма «Дон Жуан» (1844, напечатана 1851), герой которой ищет самоутверждения в любви, поскольку в обществе его не ждут великие дела. Однако пресыщенность наслаждениями вызывает лишь скуку и желание умереть.

Ленау был одним из великих бунтовщиков и правдоискателей своего века, «...будучи далеким как от действительно радикальных политических течений, так и от консервативных»⁷⁵, он олицетворял переход от классически-романтических традиций к политически ангажированной поэзии предмартовского периода.

Сборники политической лирики 1830—1848 годов

- | | |
|-----------|---|
| 1831 | Грюн. «Прогулки венского поэта». |
| 1835 | «Хлам». |
| 1837 | Дингельштедт. «Прогулки кассельского поэта». |
| 1840—1841 | Гофман фон Фаллерслебен. «Аполитичные песни». |
| 1841 | Иордан. «Колокол и пушка». |
| | Гервег. «Стихи живого человека». |
| | Дингельштедт. «Песни космополитического ночного сторожа». |
| 1842 | Иордан. «Земные фантазии». |
| | Шерр. «Звуки и тихие песни». |
| | Готшаль. «Современные песни». |
| | Салле. «Самодетельное Евангелие». |
| 1843 | Гервег. «Песни живого человека», том 2. |
| | Готшаль. «Беглецы от цензуры». |
| | Салле. «Сборник стихотворений». |
| | Прутц. «Стихотворения». Новый сборник. |
| | Гофман фон Фаллерслебен. «Немецкие песни из Швейцарии». |
| 1844 | Гласбрэннер. «Запрещенные песни северонемецкого поэта». |
| | Фрейлиграт. «Символ веры». |
| 1845 | Гофман фон Фаллерслебен. «Немецкие уличные песни». |
| | Пютман. «Социальные песни». |

- 1846 Фрейлиграт. «Ça ira!» («Это дело пойдет!»)
 Мейснер. «Стихотворения».
 Дронке. «Голоса смертников».
 Бек. «Песни о бедном человеке».
- 1847 Пфау. «Стихотворения».
 Гофман фон Ф. «Гофманские капли».

Политическая лирика

Июльская революция и антифеодальное движение первых лет третьего десятилетия оставили сильный след в политической лирике. Многие стихотворения были посвящены парижским событиям и борьбе польского народа против царизма.

Особенно так называемая польская лирика явилась скрытым призывом к немцам последовать примеру поляков. Этому содействовало также творчество Шамиссо и Платена, Гуцкова, Мозена (1803—1867; «Последние десять...»), Ленау, Уланда («К Мицкевичу»), Грильпарцера («Варшава»), Хеббеля («Польша еще не погибла»), братьев Пфицер, Г. Шваба, Кернера, Э. Ортелепа (1800—1864), Г. Кинкеля (1815—1882) и многих других. Необычайной популярностью пользовались песни Карла фон Гольтельса: «Помни об этом, мой храбрый Лагиенка» и «Не проси никого о судьбе моей послушать».

Начало и новый подъем

В Вюртемберге (Пауль и Густав Пфицеры) и даже в меттерниховской Австрии вновь дала о себе знать оппозиционная группа поэтов, которых не удовлетворяло положение дел в Германском союзе. Анастасиус Грюн (собственно, Антон граф фон Ауэрсперг; 1806—1876) опубликовал в 1831 году томик стихов под названием «Прогулки венского поэта», которые выражают протест против меттерниховской системы и клерикализма.

Меньшую известность приобрели писатели радикально-демократических взглядов, такие, как Харро Харринг (1798—1870) и Вильгельм Зауэрвейн, поскольку их стихотворения публиковались только в быстро исчезающих листовках.

Мотивировки для запретов на книги
 в 1844—1845 годах

	Вероисповедание	Политика	Мораль
Австрия	68 (80%)	55	10
Бавария	80 (70%)	ок25	
Пруссия	22	73 (свыше 70%)	
Саксония	3	33 (90%)	
Саксен-Веймар	1	25 (97%)	
Гессен	7	15 (67%)	
Саксен-Майн	1	13 (98%)	

Когда в 1834 году деятельность буржуазной оппозиции практически была сведена на нет, заглохла и политическая поэзия.

Однако уже в начале 40-х годов вновь происходит политизация литературы. К тому времени, когда противоречие между феодализмом и капитализмом привело к антагонизму между трудом и капиталом, буржуазия перешла в лагерь оппозиции. Феодально-бюрократическая система и территориальная раздробленность стали более ощутимым тормозом в промышленно-капиталистическом развитии. Два события внесли оживление на политической арене: смена монарха в Пруссии и требование французского премьер-министра Тьера вернуть Франции земли на левом берегу Рейна.

Либералов охватило патриотическое волнение, к тому же Фридрих Вильгельм IV наконец понял, что необходимо сгладить политические и социальные конфликты и, произнося речи, разыграть из себя защитника немецких интересов. «Немецкий Рейн», стихотворение окружного писаря Николауса Беккера (1809—1845), нашло отклик среди населения: «Его вы не получите, / Немецкий вольный Рейн». Несколько недель спустя Макс Шнекенбургер (1819—1849) из Вюртемберга написал «Стражу на Рейне» («Гремит призыв, подобный грому»); его песня превратилась во время франко-прусской войны 1870—1871 годов в национальный гимн. То, что Рейнская область не была «свободной», а поработанной, как и вся страна, заметила только либеральная оппозиция (в том числе Гервег, Пруц). Провозглашенному в 1814 году Э. М. Арндтом агрессивному лозунгу «Рейн — германская река, но не германская граница» они противопоставили требование превратить Рейн из предмета споров в символ единения народов, дав политическую свободу всем прирейнским жителям.

Но либералы скоро разочаровались во Фридрихе Вильгельме IV. «Романтик на троне» проводил в жизнь изжившую себя политику реставрации христианско-феодальной монархии по примеру средневекового сословного государства Карла Людвиг Галлера (1768—1854), в котором господствующим классом являлись землевладельцы. Для оппозиции эта политика имела тяжелые последствия. Началась новая погоня за «дерзкими крысами», которые, как выразился Фридрих Вильгельм IV, «ежедневно словом, сочинением, образом подрубали корни немецкого существования»⁷⁶.

Имелась в виду не только политическая и антирелигиозная оппозиция, но и оппозиция внутри самой церкви (немецкие католики и свободные общины). Чтобы побороть ее, в 1841 году между Пруссией и Ватиканом был урегулирован так называемый кёльнский церковный спор по вопросу о смешанных браках, возникший в 1837 году, следствием которого явилось зарождение политического католицизма.

Множились запреты на книги. Один указ предписывал строгий надзор даже над библиотеками. По статистике, за четыре года (1840—1844) выпущено в общей сложности сорок запретов на книги и журналы.

Новое поколение политических поэтов

В начале 40-х годов сформировалась группа молодых писателей, которая отмежевалась от литературных бунтарей «Молодой Германии». Она искала и находила осуществление своего требования не только в литературной деятельности, но и в прямой политической агитации. Поначалу прообразом этой «тенденциозной поэзии» были политические стихи Платена. Гейневские

«Современные стихотворения» стали свидетельством размежевания с этой напыщенной и полной иллюзий лирикой. На авторах сказывалось все возрастающее влияние французского республиканизма, Фейербаха и младогегельянцев или же «истинных социалистов».

Выделить необходимо следующих авторов: Г. Гофмана фон Фаллерслебена, Георга Гервега, Фердинанда Фрейлиграта, Франца Дингельштедта (1814—1881; «Песни космополитического ночного сторожа», вышли в 1841 анонимно), Готфрида Келлера, Адольфа Гласбрэннера («Запрещенные песни», 1844), Морица Гартмана, Альфреда Мейснера, Людвиг Пфау, Людвиг Зеегера (1810—1864; «Политико-социальные стихотворения», 1844), Роберта Циммермана (1824—1898; «Герилья», 1845), Иоганнеса Шерра (1817—1866; «Звуки и тихие песни», 1842). Далее: Рудольфа Готшала (1823—1909; «Песни современности», 1842; «Беглецы от цензуры», 1843; «Песни баррикад», 1848), Вильгельма Иордана (1819—1904; «Колокол и пушка», 1841; «Земные фантазии», 1842) и Фридриха фон Салле (1812—1843; «Стихотворения Фридриха Салле», 1843).



Ф. Дингельштедт

«Если теперь у нас, стало быть, есть песни свободы, то этот факт является симптомом нашего возрождения и непреложным доказательством того, что мы готовы вступить в новую жизнь...»⁷⁷ — писал один из соратников, выразив тем самым надежду на коренные изменения. Однако он переоценил деятельность писателей «сорок восьмого года», как их потом называли. Все они были едины в отказе от меттерниховской системы; в целях же они вскоре разошлись. Они по-разному смотрели на то, как использовать политическое стихотворение: для либеральных либо демократических идей, для провозглашения утопических идей или же для атеистически обоснованного свободного права на жизнь.

Благодаря критической направленности и сатире политические стихи нового поколения поэтов завоевали куда более широкую национальную аудиторию, нежели творчество младогерманцев. Правда, сегодня многие из стихотворений, написанных на злобу дня, забыты.

Политическая поэзия часто терялась в полных иллюзий и патетики мечтах о революции. Уже в начале 40-х годов — когда в стихах еще преобладала патетика — Гейне выступил против политического фразерства «тенденциозных поэтов»:

Пой, труби, греми тревожно,
Гнев к тирану пей до дна —
Лишь таким и стань поэтом,
И в стихах держись при этом
Общих мест, насколько можно.

(«Тенденция». Перевод В. Рождественского)

Гейне критикует не саму тенденцию, а декламаторский иллюзионизм политических поэтов, которые часто подменяли революционные действия доброй поэтической волей. Однако он упускал из виду чрезвычайно сильное воздействие политических стихов, печатавшихся в листовках или в отдельных оттисках огромными тиражами. Не только художественное качество стиха или реализм взглядов автора делал политических «тенденциозных» поэтов глашатаями современной борьбы, но и необыкновенная образность в передаче напряженных бунтарских эмоций.

Август Генрих Гофман фон Фаллерслебен

В 1840—1841 годах германист Август Генрих Гофман фон Фаллерслебен (1798—1874) опубликовал свои «Неполитические песни», названные так, чтобы ввести в заблуждение цензуру. Это были безобидные, остроумные, но и полные юмора и сатиры иронические стихи. Тот факт, что они явились причиной увольнения их автора из Бреслауского университета, проливает свет на драконовские методы реакции. Вскоре после увольнения Гофман был вынужден покинуть Бреслау. И начались скитания по стране этого популярного поэта и чтеца, который нигде не мог найти себе пристанища.

Широко используя элементы народной песни, он сочинял жизнеутверждающие стихи на случай, а также иронически-сатирические стихи на злобу дня, которые по силе своего воздействия приближались — пусть и не очень заметно — к гейневским.

Он воспевал любовь, бражничество, вольную студенческую жизнь,



*А. Г. Гофман фон Фаллерслебен
(Ф. Преллер Старший)*

весну, зиму, отечество («Настанет скоро вечер...»), «Мне не забыть тебя...») и насмехался над атрибутами реакции: цензурой, шомполами, доносами, лицемерием, чванством, ханжеством, погоней за наградами — все это, конечно, мелочи и «скверные шуточки для увеселения филистеров, потягивающих трубку за кружкой пива»⁷⁸, как писал о стихах Фаллерслебена Гейне — чувствуя в нем конкурента — своему издателю Кампе.

Будучи сторонником конституционной монархии, Гофман выражал четко определившиеся национальные тенденции литературной оппозиции. Его «Песня немцев» (1841; «Германия, Германия превыше всего»), явившаяся тогда выражением протеста против феодально-абсолютистской раздробленности Германии и — как писал Томас Манн — «выражением надежды на великогерманскую демократию, отнюдь не предполагала, что Германия должна господство-

вать над всем миром»⁷⁹; позднее империализм и фашизм исказили ее смысл.

Находясь под впечатлением национальных идей освободительных войн, идеалов студенческих корпораций, лирики позднего романтизма, Гофман выступал за «свободу, единство, честь и право».

Сборникам своих стихов он давал либо народные названия, либо иронически-сатирические: «Немецкие уличные песни» (1845), «Гофманские капли» (1847), «Отточенные пули» (1849) — в отличие от полных патетики стихов Гервега («Стихи живого человека») и Фрейлиграта («Символ веры», "Ça ira!").

Песни Фаллерслебена нашли в народе широкий отклик. Напевное, плавное, как у Беранже, звучание стиха наряду с легкостью изложения позволяло петь их под мелодию популярных народных песен, к тому же ряд стихотворений он написал в манере уличных певцов («Какой огромный интерес представляет для нашего немецкого отечества газета!»).

Некоторые строки из его стихов стали крылатыми выражениями: «Величайшим подлецом во всей стране был и остается доносчик» («Немецкие политические стихи глубокой древности», 1843). Социальная проблематика почти не находит места в поэзии Гофмана.

Гофман был самым продуктивным лириком среди поэтов «сорок восьмого года». Если его политические стихотворения были написаны на злобу дня и после смерти поэта о них забыли, то его детские песни стали классикой.

Его перу принадлежат почти двести детских песен и стихотворений, среди них: «Все птицы прилетели», «В лесу стоит человечек», «И слышно издали «ку-ку, ку-ку, ку-ку», «Майский жук летит», «Есть ли еще у кого прекраснее овечки», «Завтра придет Дед-Мороз», «Как холодно стало», «Прощай, зима! Расстаться больно».

Георг Гервег — «немецкий якобинец»

«Литература должна помогать политике»⁸⁰ — таков был девиз Георга Гервега (1817—1875). «Железным жаворонком»⁸¹ называл его Гейне и тут же напоминал: «Весна, что воспел ты вдохновенно, / Только в твоих стихах и живет»⁸². Такое скептическое отношение ставило под сомнение бурю восторга, которую вызвал в Германии первый том его «Стихов живого человека» (1841), напечатанный в Швейцарии; с другой стороны, эти строки Гейне доказывали, что мятежный призыв поэта к свободе соответствовал царившему тогда настроению умов. Он был «...поэтом, которому было дано петь и говорить о том, что думал и чувствовал великий народ в своем первом, смутном пробуждении к исторической жизни»⁸³.

Первый том стихов Гервега за два года выдержал пять изданий. В него вхо-



М. Гартман (А. Вегер)



К. Л. Пфау (Г. Дреер, 1894)

дят несколько самых восторженных стихов, посвященных предреволюционному времени. Агрессивно и в то же время риторически автор торжественно возвещает о «последней священной войне» («Последняя война»), он поет свою «Песнь о ненависти» («Уже любить нам недосуг/ Мы ненавидеть станем») и публикует свое «Воззвание» к единомышленникам:

Все кресты с могил снимайте,
В меч возмездья обращайтесь!
Бог на небе нас простит.
Прочь над рифмами корпенье!
И с оружием — в наступленье!
Меч отчизну исцелит.

(Перевод Н. Вержейской)

В острой полемичной форме Гервег направляет свой удар против феодализма, клерикализма, против всех «мягкотелых».

Однако возвышенный пафос ранних стихов не может скрыть их политическую неопределенность, колебания их автора между конституционной монархией и республикой. На раннем творчестве Гервега сказывается влияние лирики Гуттена, освободительных войн, но более всего Платена; в его стихах угадываются Бёрнс и Беранже, библейская мифология и народная песня. Новым является только тон, выразительный, революционный, стучащий ритм, целенаправленное использование лексики, необычной рифмы и поэтических образов.

Стремясь привлечь к задуманному им журналу творческие силы, в 1842 году Гервег совершает триумфальную поездку по Германии. Фридрих Вильгельм IV, который при всяком удобном случае охотно щеголял своей любовью к искусству, удостоил аудиенции скрывавшегося в Швейцарии от прусской военной службы поэта. Он-де любит «разумную оппозицию», сказал он Гервегу, и тем не менее запретил издание еще только намечавшегося журнала. После обличительного письма Гервега королю последовало распоряжение о высылке поэта. Тут Гервег навсегда вылез из роли «маркиза Позы» — от попыток привлечь короля на сторону оппозиции. Один из его современников писал в 1843 году: «Гервег — немецкий якобинец... Он полагает, что ни либерализмом, ни стихами, ни драмами ничего не достигнешь. Надо воздействовать на массы... Только после высылки из Пруссии... этот человек действительно стал силой...»⁸⁴

В 1843 году вышел второй том «Стихов живого человека», имевший далеко не такой успех, как первый. В них уже нет места былой патетике и воодушевлению, исчезли иллюзии; сарказм, сатира и ирония нацелены на лагерь реакции и его руководителей.

Но в сборнике есть стихи, воспевающие свободу, так, например, «Утренний призыв» («То жаворонок был, не соловей, / Что в небе песнь завел»), но наряду с ними в томе помещены и острые «Афоризмы» и «Ксении».

Примечательны также два социально-критических стихотворения («О бед-

ном Якобе» и «Больной Лизе», 1843), в которых на примере изгоев общества продемонстрирован антагонизм бедности и богатства.

В том же 1842 году Карл Маркс опубликовал в «Рейнской газете» стихотворение «Партия», в котором Гервег вел острую полемику по вопросу о новой общественной роли литературы и ее конечной цели.

При этом он ссылается на строки стихотворения Фрейлиграта «Поэт на башне более высокой / Чем вышка партии стоит». Гервег противопоставил ему свое требование партийности в современной борьбе: «О, партия моя, ты гордая основа / И мать бесчисленных сверкающих побед!..»

Наряду с политической лирикой Гервег писал сонеты и стихи, отражавшие его настроения, такие, как «Строки с чужбины» (1839) и положенные на музыку Ф. Листом «Песни рейтара» (1841):

Нам страх в ночи сжимает грудь,
Мы скачем молча, этот путь
Сулит погибель нам.

(Перевод В. Вебера)

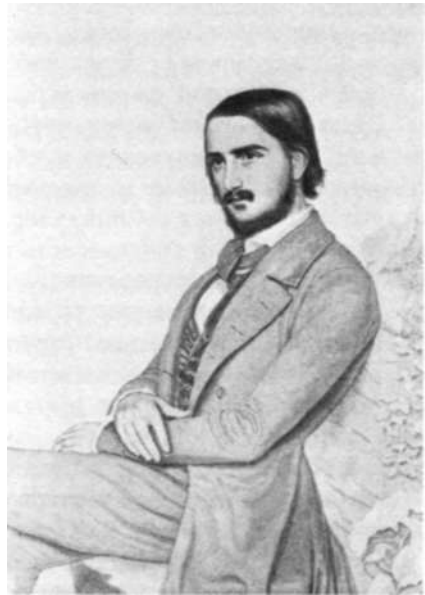
Отказ от революционной патетики, переход к сатире, борьба против основного врага — феодального абсолютизма — все это свидетельствовало о переориентации Гервега под влиянием «Современных стихотворений» Гейне.

В критической оценке социальной действительности Гервег превзошел политических тенденциозных поэтов своего поколения; еще студентом он предпочел философию теологии (Д. Ф. Штраус, Л. Фейербах). О становлении его как революционного демократа свидетельствует в первую очередь его проза.

В Париже он познакомился с Гейне и Марксом, с ведущими французскими писателями и идеями утопического социализма. Русский анархист Бакунин укрепил его склонность к стихийным действиям. В 1848 году Гервег вопреки разумным советам Маркса и Энгельса направился на помощь повстанческим силам Бадена во главе семисот человек «Немецкого демократического легиона». Необученный и плохо вооруженный «легион» был разгромлен вюртембергскими войсками. Гервег был вновь вынужден бежать в Швейцарию, где он создает сатирические произведения на немецкую революцию («В парла-парла-парламенте / Нет речам конца, поверьте»).

Если перед революцией 1848 года Гервег только догадывался о силе пролетариата, то теперь признал, наконец, историческую миссию организованного рабочего класса. В 1863 году он становится членом «Всеобщего немецкого рабочего союза» (ВНРС), для которого написал песню — первый немецкий гимн рабочего класса. В 1869 году он вступает в ряды Социал-демократической рабочей партии, основанной в Эйзенахе.

Георг Гервег остался верен своим революционным идеалам («18 Марта»,



Г. Гервег

1873). Его последние стихотворения по-прежнему полны негодования против прусско-немецкого милитаризма и шовинизма. После Веерта он был самым крупным немецким социалистическим поэтом XIX столетия, хотя жизненный путь его и изобиловал противоречиями.

Фердинанд Фрейлиграт

«Вот вам живой! / Он сам убил себя!» Этими строками Фердинанд Фрейлиграт (1810—1876), чья «поэзия львов и пустынь» («Стихотворения», 1838) была решительной оппозицией против пошлого торгашеского мира и способствовала ранней славе поэта, еще в 1843 году присоединился к тем, кто считал Гервега виновным за усилившиеся репрессии и ужесточившуюся цензуру из-за написанного им королю злого обличительного письма.

Вместе с В. Менцелем Фрейлиграт выступал против писателей «Молодой Германии», а с поэтами «швабской школы» — против Гейне. С другой стороны, уже в его ранней поэзии проявился его мятежный дух. Однако только в 1844 году после вышедшего и тотчас запрещенного сборника стихотворений «Символ веры», представлявшего собой смешение национально-романтических иллюзий, либеральных идей и возмущения, он присоединился к либеральной оппозиции. Его отказ от назначенной ему в 1842 году прусским королем годовой пенсии в триста талеров вызвал целую бурю оваций. Фрейлиграт эмигрирует; в Брюсселе он знакомится с Марксом, в Швейцарии сталкивается с «истинным социализмом» и является свидетелем политических выступлений, которые послужили началом в 1847 году сектантских войн. В 1846 году он уезжает в Лондон, где вновь обращается к коммерции, которую он изучал в Соэсте и Амстердаме.

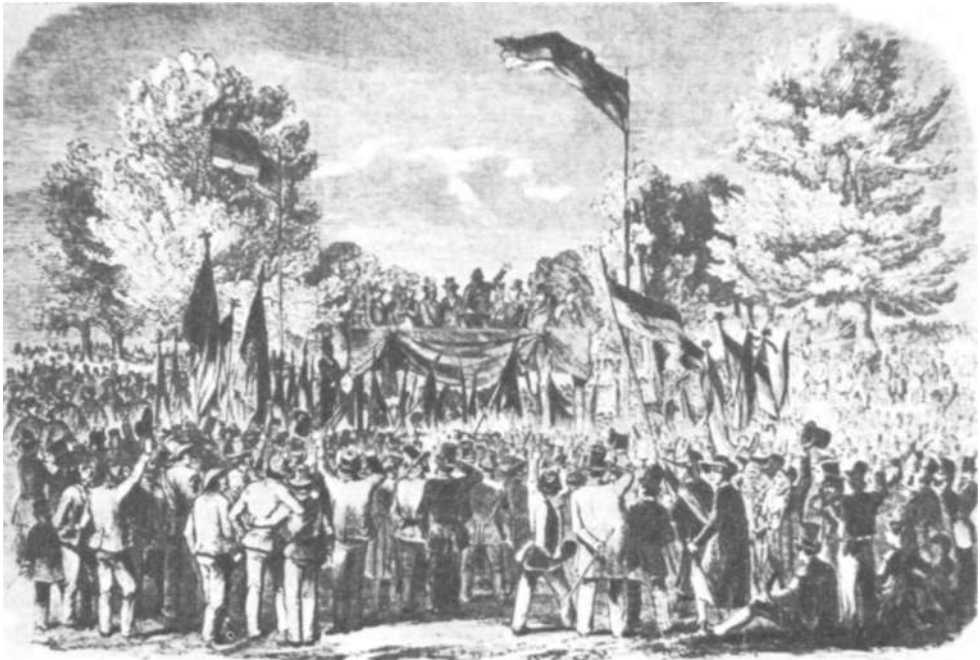
Вершины своего творчества Фрейлиграт достиг как певец и поэтический летописец революции. Его превращение в революционного поэта — глашатая революции наглядно отражает сложный процесс роста политического сознания немецкой буржуазии.

В противоположность Гервегу поворот Фрейлиграта в сторону политики произошел более спонтанно, без уяснения политико-идеологических основ, лишь под влиянием простых наблюдений, которые проявляются в сравнительно более наглядной форме и более объективной силе образного мышления.

Опыт первых лет эмиграции и более зрелое политическое сознание сказались на шести стихотворениях сборника "Ça ira!" (1846), в которых до некоторой степени социально обоснована необходимость революции и «аффективно» открыт пролетариат («Снизу вверх») как основная сила в революционной борьбе. Наряду с этими стихами есть такие, которые свидетельствуют лишь о желании Фрейлиграта к переориентации и как бы загодя объясняют, почему он позднее отошел от революции (среди других "Requiescat").

Однако мировоззрение Фрейлиграта не полностью определялось революционно-демократическими идеями, на нем еще сказывалось влияние идеалистических представлений, что выражалось в использовании романтических патетико-риторических сентиментальных метафор, которые часто вместо желаемого эффекта достигали обратного результата, а подробное описание настолько «вымучивало», что произвольно делало стихотворение смешным (например, «Свободная печать»).

О стихотворении «Как это делают!», в котором Фрейлиграт на примере мнимого штурма арсенала набрасывает свою модель революции, Энгельс писал следующее: «...нигде революции не совершаются с большей веселостью и непри-



Народное собрание (Нюрнберг 1849)

нужденностью, чем в голове нашего Фрейлиграта»⁸⁵. Хотя не лишне добавить, что события революции 1848 года недалеко отошли от сценария, созданного Фрейлигратам (ср. стихотворение «Черно-красно-золотое»).

Первые стихи Фрейлиграта о революции 1848 года отражают «энтузиазм исторического часа»⁸⁶. Написанные в звонком ритме марша, они свидетельствуют о революционной эйфории и с предельной страстностью («В горах раздался первый гром») описывают кровавые зверства реакции («Берлин»). В мае 1848 года поэт вернулся в Германию. Здесь он на себе ощутил «дыхание реакции», увидел «буржуазию на троне». Эти наблюдения отрезвили его («Вопреки все-му!»). В результате он создает такие непревзойденные стихотворения, которые обесмертили его имя, и среди них один из его шедевров — «Мертвые живым», написанный в июле 1848 года и посвященный жертвам мартовских баррикад.

Образная гневная интонация сообщает стихотворению революционную страстность, «голоса» павших зывают к отмщению, в них звучит суровая правда истории:

В крови и со свинцом в груди, с раскроенными лбами —
 Так вы несли нас на досках, подняв над головами!
 Убийце Трупы напоказ средь яростного крика,
 Чтоб был их вид навек ему проклятье и улика!

(Перевод М. Зенкевича)

Это стихотворение, распространявшееся в народе в виде листовок, послужило реакционным кругам поводом для ареста поэта; ему предъявили обвинение в государственной измене. Но вопреки их желанию суд присяжных заседателей оправдал Фрейлиграта.

Тотчас после этого Фрейлиграта вошел в состав редколлегии кёльнской «Но-

вой Рейнской газеты», а в 1849 году стал членом «Союза коммунистов». Некоторые из возникших в этот период стихов («Вена», «Блюм» и др.) в художественной форме воплощали идеи статей Маркса, помещенных в «Новой Рейнской газете».

После запрещения печатного органа коммунистов Фрейлиграт пишет свое знаменитое «Прощальное слово „Новой Рейнской газеты“»:

И когда последний трон упадет,
И когда беспощадное слово
На суде — «виновны» — скажет народ,
Тогда я вернусь к вам снова.

(Перевод М. Зенкевича)

И еще раз, в 1851 году, поэт возвращается в исполненных мужества строках к теме революции: «Я был, я есть, я вечно буду!»

Фрейлиграт был социалистом чувства. Появление его «Новейших политических и социальных стихотворений» (1849—1851) вынуждает его покинуть Германию. Годы эмиграции выявили разногласия между ним и Марксом. Их пути разошлись.

После амнистии (1866) в Германии было организовано «всенародное пожертвование» в его пользу, которое позволило писателю вернуться из Англии на родину. Опыненный националистическим угаром во время войны с Францией 1870—1871 года, он пишет несколько стихотворений — «Ура, Германия!» и «Труба Гравелотте» (где, впрочем, преобладают преимущественно зауспокойные мотивы), — без которых уже не обходилась ни одна школьная хрестоматия



Ф. Фрейлиграт (Р. Штилер)

кайзеровской Германии. Рабочему движению Фрейлиграт не посвятил ни одного стихотворения, однако он отказывался и от любых официальных почестей. Он считал, что так и остался певцом «сорок восьмого года».

Рабочие поэты и изображение рабочих в поэзии

То, что основным направлением лирики стало политическое стихотворение, было новым для истории немецкой литературы. Новым явилось и то, что рабочий выступил в роли литератора, а молодой пролетариат стал героем литературы. Лучшие политические стихи писали Гейне, Веерт и Фрейлиграт.

Уже с середины 30-х годов ремесленники и пролетариат вступили в литературу с собственными произведениями. Резервуаром, где накапливалась эта поэтическая продукция, служили создаваемые за границей тайные союзы ремесленников, которые следовали традициям союзов ремесленников и гильдий, маскируясь при этом под певческие кружки или хоровые общества. Они распространяли свои песни в сборниках или в отдельных листовках.

Из «Песенника» 1835 года стали популярными «Немецкая охота облавой» («Долой князей») и «Песня преследуемых» («Если князья спросят, что делает Авессалом?»), написанная в десяти вариантах Вильгельмом Зауэрвейном (1803—1847) и переработанная в 1848 году в одну из песен о Геккере — республиканском революционере Фридрихе Геккере (вместе с Г. фон Струве он был вождем баденского восстания), а еще позже она была положена в основу песни о Либкнехте («Если люди спросят: живет ли Карл Либкнехт еще?»).

В Германии тоже создавались — в основном в 40-е годы — исполненные ненависти к эксплуататорам анонимные стихи и песни. Знаменитой стала песня «Кровавая расправа». Эта рожденная восстанием ткачей «Марсельеза нуждающихся»⁸⁷, которую Г. Гауптман использовал для своей драмы «Ткачи», является наглядным свидетельством безымянности авторов предмартовской поэзии, которая отражает социальные противоречия с позиций пролетариата.

Лирика ремесленников все сильнее связывала себя с идеями утопического социализма: она отражала быстрый рост революционного и пролетарского классового сознания:

Республика, свобода и закон —
Прекрасные слова, но ждет народ,
Влача свой век в лишениях безысходных,
Когда накормят хлебом всех голодных
И революция, свергая трон,
Общественный уклад перевернет.

(Перевод В. Летушего)

Эти строки принадлежат Вильгельму Вейтлингу (1808—1871), идеологу «Союза справедливых» и творцу немецкого утопического рабочего коммунизма. Он признавал, что рабочие могут освободить себя сами и только революционным путем («Человечество как оно есть и каким должно быть», 1839; «Гарантии гармонии и свободы», 1842). В 1844 году Вейтлинг выпустил написанные в тюрьме стихи «Поэзия тюремных камер»; более ранние социально-критические стихотворения опубликованы в сборнике под названием «Народные песни» (1841). В своем журнале «Молодое поколение» (1842—1843) он помешал

также стихи талантливого поэта Августа Беккера, среди прочих «Песню о пожарателе коммунистов».

Противоположностью этой изначальной поэзии рабочих и ремесленников явилось творчество «истинных социалистов», в котором преобладали жалобно-элегические тона. В основе «истинного социализма», левого течения младогегельянцев, лежали идеи французского утопического социализма и утопического коммунизма, а также общие гуманистические идеалы и идеалистические аспекты философии Фейербаха. «Истинные социалисты» критиковали усугубленную капитализмом нищету пролетарских масс, однако они не отстаивали идею классовой борьбы и создания самостоятельной организации пролетариата. Они пропагандировали сентиментальную этику примирения классов и апеллировали — исходя из представления, что основой капитализма является эгоизм, — к моральной совести хозяев.

В литературе это вело — предвосхищая более поздний натурализм — к изображению социальных бедствий, что вызывало жалостливое сочувствие. Маркс и Энгельс резко разоблачали этот модный мелкобуржуазный социализм, который являлся выражением страха как перед растущей силой буржуазии и собственной социальной беспечностью, так и перед революционной активностью пролетариата; «истинный социализм» являлся тормозом в воспитании у пролетариата революционного сознания. С другой стороны, благодаря «истинному социализму» в буржуазную литературу нашли путь социалистические идеи и новые социальные проблемы (и прежде всего проблемы промышленного пролетариата). «Открыты совершенно... новые слои общества, которые до сих пор не затрагивала литература... вскрыты новые гнойники, от которых не в силах исцелить никакие компрессы из брошюр»⁸⁸, — писал Р. Пруц.

Наиболее заметными представителями этого философско-литературного направления были публицист и историк культуры Карл Грюн (1817—1887), бывший писатель «Молодой Германии», публицист и историк литературы Александр Юнг (1799—1884), издатель «Везеровского парохода» и «Вестфальского парохода» Отто Люнинг (1818—1868), журналист, писатель и издатель журнала «Жизнь немецкого обывателя» и социально-критической антологии лирической поэзии «Альбом» (1847) Герман Пютман (1811—1874; «Черкесские песни», 1841), философ и один из основателей «Рейнской газеты» Мозес Гесс (1812—1875), писатель Эрнст Дронке (1822—1901; «Голоса бедных грешников», 1845—1846; «Социальные стихотворения», 1848), а также Адольф Шульц (1820—1858; «Стихотворения», 1843; «Песни из Висконсина. Мартовские мелодии», 1848; «Песни шарманщика», 1849).

Для некоторых из них «истинный социализм» явился лишь промежуточной ступенью в эволюции их мировоззрения, позднее они стали членами «Союза коммунистов» и сотрудниками «Новой Рейнской газеты» (Дронке, Пютман).

Во власти этого филантропического направления остались прежде всего австрийские писатели; пересматривая реформаторские идеи Иосифа II, они объединились вокруг эмиграционного журнала «Комета», который издавался в относительно свободном Лейпциге.

Карл Бек (1817—1879) написал «Песни о бедном человеке» (1846), целью которых было направить на путь истинный банкира Ротшильда; всемирную славу снискала себе песня, положенная на музыку И. Штраусом, — вальс «Голубой Дунай». Альфред Мейснер (1822—1885) предвидел историческое значение социалистического движения, однако не сделал из этого соответствующих выводов, что наглядно доказывает его творчество («Стихотворения», 1845; «В год исцеления 1848», 1848; огромное количество драм и «Современ-

ных романов», созданных им, по-видимому, в соавторстве с другими); особенно стоит подчеркнуть его воспоминания о «матрачной могиле» Гейне («Генрих Гейне», 1856) и «Стихотворения моей жизни» (1884).

Вместе с Мейснером в так называемом движении «молодых богемцев» принимал участие его друг Мориц Гартман (1821—1872), который в своем поэтическом сборнике «Кубок и меч» (1845) выступил с позиций «истинного социализма». Во время революции он боролся на баррикадах Праги и Вены; он увековечил память о революции в стихах: «Стихотворная хроника пастора Маурициуса» (1849) и «Воспоминания революционера» (издано 1919). Гартман остался верен своим демократическим убеждениям и в блестяще написанных путевых очерках, и прозаических произведениях; наибольшую известность приобрел роман «Война за лес» (1850). Лишь в 1868 году ему было разрешено вернуться в Австрию.

Драматургия Театр и драма

Немецкий национальный театр оставался утопией. Зато появлялись наряду с так называемыми областными и народными театрами придворные сцены, зачастую как выражение монарших притязаний князей. Они находились во власти знатных придворных, зачастую проводников меттерниховской реакции, и даже не подлежали цензуре. Театральные деятели из третьего сословия, отваживавшиеся на независимые, самостоятельные постановки, были вытеснены из театров (Иммерман).

В эти годы заявил о себе особый тип театра — зависевший от капитала городской или частный театр, который начал свое триумфальное шествие во второй половине XIX столетия. Однако именно учреждение театра как прибыльного дела способствовало на первых порах упадку драматургии.

К началу 30-х годов на театральных подмостках — будь то сцены придворных или областных и городских театров — ставились два варианта пьесы: один для высших слоев общества, другой — для народа. Обе постановки преимущественно оказывались несостоятельными и не соответствовали художественным требованиям — они либо отвечали интересам господствующей династии, либо преследовали голую выгоду.

На подмостках театров по-прежнему шли так называемые «пьесы рока». Постановщики этих пьес увлекались мифологическими сюжетами и героическим эпосом и разворачивали на сцене огромные костюмированные панорамы событий исторической давности, однако больше всего они увлекались мелодрамами и сентиментальными бытовыми сценками, банальное содержание которых обставлялось пышными декорациями; от исторических драм ожидали «национального» подъема. Стремление скрыться от убожества общества в фиктивном мире театра — бесппроблемном, в широком понимании этого слова, — нашло свое классическое воплощение в культе виртуозности (Паганини, Лист). Соревнование между итальянской и немецкой оперой долгое время казалось для публики важнее, нежели грозные раскаты социальной революции.

К самым известным драматургам тех лет, наряду с «драматургами рока» Ц. Вернером, Адольфом Мюльнером, К.-Э. фон Гоувальдом, относится в первую очередь Шарлотта Бирх-Пфайфер с ее сентиментальными «зарисовками» или (характерными) «картинами» — инсценировкой известных немецких и



*А. Мюльнер: «Безумие, или 29 февраля»
Театральная афиша 1847 года
Р. З. Вернер: «Мартин Лютер, или Освящение силы» (1816)*

зарубежных рассказов и романов; вплоть до восьмидесятых годов они полностью владели сценой; кроме них, стоит отметить Эрнста Раупаха (1784—1852). Раупах был словно создан для сцены; считая себя последователем Шиллера, он осуществил несколько постановок по «Истории Гогенштауфенов» Раумера — и не он один. Кроме того, он сочинил множество комедий. В промежутке между 1821—1841 годами Раупах написал для берлинской придворной сцены 77 пьес; до революции 1848 года он поставил в общем и целом 120 пьес.

Тот факт, что тривиальная драматургия Раупаха возводилась в ранг национальной литературы, является лучшей характеристикой того времени: единственно великий драматург начала XIX столетия Клейст остался незамеченным. На что же было надеяться в таких театрах Граббе, Бюхнеру, Хеббелю или Грильпарцеру — авторам, которые, используя исторический и современный материал, пытались дать реалистическое отображение актуальных общественных проблем современности?

Наряду с немецкой драматургической продукцией репертуары театров заполняли французские пьесы. Если Раупах допускал в постановках национальные и антиклерикальные настроения, чтобы тотчас с низким поклоном перед господствующей властью отказаться от них, то во французских мелодрамах, исторических или полных интриг политических пьесах проблемы буржуазной эмансипации либо отодвигались на задний план, либо представлялись в смешном виде.

Большой интерес в Германии вызвал водевиль (музыкальная пьеса), явившийся прообразом оперетты, которая прославилась во второй половине столетия. Огромное число переводчиков приспособляло такие пьесы, составлявшие в 1828 году одну треть репертуара Дрезденского театра, к вкусам немецкого зрителя. Примечательно, что эта массовая продукция обрела на немецкой сцене «право гражданства», в то время как во Франции водевили не допускались на сцену национального театра.

Новым в эти десятилетия было возникновение народных или областнических театров и «народной» драматургии. Создание их было вызвано потребностью низших слоев населения в зрелищах, поэтому потребности в веселье и наслаждении искусством сопутствовала здесь жажда наживы, а элементарной оппозиционности — махинации.

Наряду с водевилем на сцене господствовали фарсы на местные темы (часто сопровождаемые «пением и танцами»). Пьесы обоих жанров освещали будни простого люда, вскрывали — хотя и незначительно — «современные проблемы», стремясь к реалистическому отображению действительности. Благодаря деятельности Раймунда и Нестроя венский народный театр послужил моделью для дальнейшего развития идейно-эстетических региональных традиций.

Споры вокруг драмы как жанра

Драматург предмартовского периода, предъявляющий к себе высокие художественные требования, оказывался перед Альтернативой: если не «драмы для чтения», то хотя бы по крайней мере писать драмы, которые можно будет читать, или быть поставщиком конъюнктурных, традиционных пьес. Подтверждением этой истины служат уход из театра Грильпарцера и пренебрежительное отношение к театру Бюхнера. Эта заслуживающая порицания ситуация породила эстетические дебаты, вызвала необходимость сформулировать художественные требования к театру и драматургии, так как большинство авторов и теоретиков предмартовского периода причисляли драму к самому высокому литературному жанру, который подчинен традиционным правилам и который в определенной последовательности классифицируется на жанры.

Романтики, а также поздний Гёте («Фауст», часть II) использовали так называемый смешанный стиль — что было свойственно средневековой драме, драматургии «барокко» и пьесам Шекспира, — однако их произведения, как и пьесы Граббе и Бюхнера, не только не ставились в предмартовский период на сценах театров, но и не принимались во внимание в теоретических спорах.

Ведущая роль драмы, которая отводилась ей внутри существовавшей в конце XVIII века трюичной системы жанров, подкреплялась эстетикой Гегеля, а также его последователями (Шопенгауэром, Грильпарцером). Писатели «Молодой Германии», правда, не следовали утверждению, что драма (по Гегелю) представляет собой единство субъективного и объективного, что ее «...следует рассматривать как высшую ступень поэзии и искусства вообще, поскольку как по своему содержанию, так и по своей форме она достигает в своем развитии наиболее совершенной целостности»⁸⁹, они выступали за новое «искусство прозы»; свое обращение к драме, возникшее около 1840 года, и к традиционной драматургии они не связывали с требованием новаторства, тем более что этот интерес не в последнюю очередь возник оттого, что их поиски в области прозы не дали результатов.

Не один из ставших потом крупными немецкими прозаиками XIX века следовал господствовавшему эстетическому канону и попробовал себя вначале как драматург: теория требовала заняться драмой, новая действительность — прозой. Такое несоответствие между теоретической художественной доктриной и литературной практикой (в которой процветала лирика) касалось — в разной степени — всех литературных жанров и являлось примечательным для переходного характера этого периода.

Поборники приоритета драмы, младогегельянцы, приписывали ей высокие политические задачи. Гегель считал драму «продуктом выраженной в себе самой национальной жизни»⁹⁰. Младогегельянцы хотели видеть в новой драме четко выраженные буржуазно-национальные политические требования.

Почву для этого подготовили литературно-критические статьи о театре Бёрне. Оппозиционные буржуазные авторы требовали от театра, чтобы он стал «политическим храмом нации»⁹¹. Все это сводилось к одной задаче: создать театр, который отображал бы на сцене «социальные и политические противоречия»⁹² и был бы «поборником свободы и национального движения»⁹³, создать новую драму — «настоящей поэзии действия и совершенного сознания»⁹⁴, — которая выражала бы «объективные интересы народов и всего человечества»⁹⁵.

Эстетическая теория твердо определила иерархию жанров в драме: трагедия, комедия, фарс и т. д., то есть формальные правила и чистоту этих жанров, однако в каждом случае соответственно принимается во внимание их политическое воздействие. В художественной практике это содействовало размыванию границ жанра; из трагедии и комедии развились смешанные пьесы, так называемые спектакли.

Споры велись прежде всего о политическом театре и об актуальной «современной» или тенденциозной пьесе, необходимость пропаганды которой вскоре вызвала сомнения. Результатом дебатов явилось в конце концов возникновение компромиссной драматургии: продукта ограничений со стороны феодального государства и ясности целей общественной борьбы.

Драматурги, следовавшие идеологам либеральных реформ, использовали предложенный им образец формы, зачастую тривиальный или тривиально преподнесенный (Шиллер, Коцебу, Ифланд, Платен, развлекательные пьесы и пьесы, построенные на интриге), для своих, в большинстве случаев художественно-слабых, но рассчитанных на успех пьес; к ним они «привязывали» политико-мировоззренческие сентенции: этот «компромисс между литературой и театром»⁹⁶ позволил младогерманцам в начале 40-х годов — когда цензурные требования временно несколько ослабли — вступить на театральную сцену (см. с. 138).

В противоположность им некоторые авторы — например, Генрих Гофман в «Лунатике» (1843) и Роберт Пруц в «Политической рабочей комнате» (1845) — безуспешно пытались заимствовать модель у Аристофана, чтобы сюжет, драматическое действие и тенденциозность как единая драматургическая структура служили философско-политическому содержанию. Если в пьесах Гуцкова и Лаубе политические тезисы являются лишь довесками и цензура может их легко вычеркнуть, не нарушив при этом самого действия, то подобное вмешательство в комедию аристофановского типа разрушит структуру всей пьесы.

Обе формы политической тенденциозной драмы остались за порогом 1848 года, в то время как фарсы и так называемые пьесы легкого жанра, или развлекательные, какие мы находим в творчестве Э. фон Бауэрнфельда, продолжали жить и после революции.

Компромиссный характер политической тенденциозной драмы был неприемлем для авторов, которые, подобно Грильпарцеру и Хеббелю, стремились к единству идеи и художественной формы или, подобно Отто Людвигу (1813—1865), всю свою жизнь напрасно бились над синтезом современной драмы и классической формы. Граббе и Бюхнер перешагнули через господствовавшую эстетическую условность как в теоретических трудах, так и в пьесах.

Гармония и сатира на сцене народного театра и в «народной литературе»

Спор между литературой и театром, драматургией и театрализованным представлением⁹⁷, на что сетовал Грильпарцер, касался и народного театра, за исключением, пожалуй, венской народной драмы, возрожденной Раймундом и Нестроем. Напротив, Раймунд и Нестрой придали условному репертуару народного театра литературный уклон. Нестрой превратил фарсы в сатирические народные комедии, а так называемые жизнеописания — в социально-критические народные пьесы. Но это было исключением. Потому что конфликт между литературой и театром существовал, например, и для «гессенского Нестроя», для Э. Э. Нибергалия — его пьеса «Даттерих» была поставлена лишь двадцать лет спустя после ее написания, — а также, пожалуй, и для А. Гласбреннера (хотя он и не высказывался на этот счет), который резко критиковал пустые пьесы, наводнявшие сцены народных театров, где до смешного царило единодушие между верхами и низами. Гласбреннер создал огромное количество остросатирических жанровых сенок — диалогизированных новелл, драматических коротких рассказов, но даже и не попытался воплотить их на сцене народных театров, поскольку они находились под постоянным надзором цензуры.

Театр предместий и фарс

Разрешение на постановку пьесы и репертуары немецких народных театров строго проверялись цензурой. Эти театры не являлись коммерческими предприятиями и требовали дотации, но одновременно должны были выдержать конкуренцию капиталистического литературного и театрального рынка. Все это вынуждало предпринимателей ставить на своих сценах политически благонадежные, обеспечивавшие сбор пьесы.

Так, например, на сцене берлинского «Королевского театра», созданного в 1824 году, разрешалось играть только фарсы, комедии, мелодрамы и комические оперы. Расчет на эти жанры и разрешение ставить на других сценах пьесы из репертуара королевского театра лишь «по прошествии двух лет со дня их последней там постановки»⁹⁸ не снижали воздействия пьес-боевиков, которые «создавали придворному театру славу... привлекали к нему народ и делали приличные сборы»⁹⁹. При таких условиях, когда «о серьезном либо пели... либо заставляли играть оркестр»¹⁰⁰ — чтобы пройти цензуру, — естественно, исключалось какое бы то ни было участие в работе этих театров литераторов, «которые должны были и хотели создать народный театр»¹⁰¹.

Близость фарсов к исконной народной жизни, необходимость постоянно учитывать настроения публики и оппозиции способствовали в итоге тому, что «именно фарсы... в избытке» поставляли «современный материал»¹⁰².

Карл фон Хольтей (1798—1880), автор интересных мемуаров об истории театра и популярных в свое время романов, пытался проложить дорогу в венский народный театр («Венцы в Берлине», «Берлинцы в Вене»). Некоторые его музыкальные спектакли являлись проводниками прогрессивных идей; так, в «Старом полководце» (1826) появляется польский революционер Костюшко. С другой стороны, сентиментальными «народными пьесами», «реализм» которых сводился лишь к обилию диалекта и жаргонных словечек, он значительно способствовал распространению стереотипного образа народа-

простачка, который находит свое счастье в работе на своего «господина».

Луис Анжели (1788—1835) тоже изобразил в своей пьесе «Праздник ремесленников» (1830), которую играли на сценах театров вплоть до XX столетия, обывательски ограниченное, довольное собой и своим «господином» сословие ремесленников: эдакое единодушие между бедными и богатыми. В противоположность ему фарсы Карла Мальса из Франкфурта (1792—1848; «Похищение, или Старый гражданин — капитан», 1820, и «Господин шут, или Загородная прогулка в Кёнигштайн», 1832) более остры, по крайней мере в разоблачении воинственного мещанства и в высмеивании обывательской предприимчивости.

Первые пьесы Давида Калиша (1820—1872), основателя сатирического листка «Трах-тарарах», также содержат некоторые моменты, обличающие пороки общества; в Париже он познакомился с Фрейлигратом, Прудоном, Гейне, К. Грюном, Марксом и Гервегом. В 1847 году пьесой «Сто тысяч талеров», написанной по мотивам французского оригинала, он открыл новую эпоху — эпоху берлинских местных фарсов, которые постепенно вытеснили водевиль и музыкальную комедию.

В общем и целом, безобидные фарсы Калиша являются показательным примером того, как капиталистическое театральное предпринимательство влияет на «способ изготовления» пьес и на их уровень: были нужны обещающие успех, веселые, умеренно осовремененные фарсы, где исполнялись бы прежде всего куплеты, написанные по типу парижских, как бы «привязанные» к большей частью плоским «политическим» островам, а комические фигуры — мельник, сельский староста или «образованный батрак» — эпизодически появлялись бы на сцене и болтали всякий «ученый вздор», преподнося его как юмор. «Критика» Калиша сводилась к намекам, пошлым островам, к каламбурам, направленным против таких явлений, как пиетизм, бюрократия, мошенничество. «Даже те, в кого он метил, смеялись над беспутными пронырами»¹⁰³, героями пьес («Ночной Берлин», «Берлин, как он смеется и плачет», «Золотой дядя»).

Эрнст Элиас Нибергаль

Из огромного потока сочинителей фарсов выделяется Эрнст Элиас Нибергаль (1815—1843). После отчисления в 1835 году из Гисенского университета за «демагогию и интриги» он подвизался некоторое время гувернером, а с 1840 года, сдав экзамен, стал учителем у себя на родине, в Дармштадте. Все, написанное Нибергалем за его короткую жизнь, за исключением ставящегося и поныне фарса «Даттерих» (1841, постановка 1862), забыто. Основной темой его творчества было изображение узости интересов и ограниченности обывателя.

Его герой — выбитый из колеи обывательской жизни забулдыга, уволенный со службы по политическим мотивам, — в значительной степени обязан своей «свободой» лености, хитрости и тунеядству. Он пытается навредить окружающей его филистерской среде, поскольку сам является ее продуктом и на веки вечные принадлежит ей. Для этого он прибегает к столь привычным для его современников средствам, как лезть и обман, испытывая при этом наслаждение. Однако в итоге он сам оказывается жертвой своих изощренных махинаций, поскольку мещан устраивает заведенный порядок.

В образе Даттериха чувствуется своего рода протест, свойственный соци-

ально опустившимся элементам: шутам, «шельмам». Вместе взятые, они создают образ паяца и беззащитного мошенника. Остроты таких народных фигур подобны пороху, однако существующий «порядок» остается для них внушающим страх колоссом. Композиция пьесы слабая, действие производит впечатление лубочной картинки. Как и в венских фарсах, события развиваются вокруг комической фигуры, Даттериха, сносящего все удары судьбы.

Примечательна драматургическая техника Нибергалья: ни один из персонажей не выражает позиции самого автора. Вместе со зрителем он является сторонним наблюдателем. Нибергаль, абстрагируясь от остальных фарсов на местные темы, не вносит субъективности в действие, даже в куплетах он отказывается от политической направленности, его творчество соответствует тем эстетическим методам, при которых герои, их поступки и действительность независимы от какой-либо тенденциозной необходимости. Этот (объективированный) метод проник в литературу вместе с натурализмом, подтверждением чего является «Даттерих», в частности, благодаря его технике естественного диалога.

В «Даттерихе» впервые в литературе был блестяще использован дармштадтский диалект. Это являлось не только средством для создания местного колорита, но и попыткой — направленной против идеализирующей драматургии — воссоздать неприкрашенную действительность. Нибергаль высмеивал «высокий» стиль шиллеровских эпигонов, использование которого в популярных пьесах выродилось в тривиальные фразы и мещански-сентиментальные вздохи в соответствующем языковом оформлении.

Реорганизация венского народного театра

Венская народная драматургия старого образца не отвечала больше интересам публики, состоявшей преимущественно из низших и средних слоев населения, которым угрожала социальная опасность, к тому же это было время назревающих конфликтов и оппозиционных настроений.

Уже метод Раймунда, сочетавший элементы реалистического изображения человека и его быта с аллегорической структурой волшебного представления, указывал на имевшуюся напряженность между драматургической традицией (во что бы то ни стало счастливый конец) и традиционной конструкцией, заполняемой остросатирическим содержанием. Явный перелом в венской народной драматургии начался с «гениальных пьес для черни»¹⁰⁴ Нестроя. Эстетически это выразилось прежде всего в вытеснении юмора сатирой, что придавало реалистическим фарсам Нестроя большую злободневность.

Венская народная пьеса, на которую наложили отпечаток традиционное содержание и традиционные персонажи, сохраняла, однако, свою основную эстетическую структуру даже при самых актуальных целях воздействия.

Она предлагала публике изобилующее комическими ситуациями действие, которое допускало остроумные, двусмысленные диалоги и монологи и вызывало в зрителях критические ассоциации. Использование литературных оригиналов (чаще нашумевших пьес, но также и эпических произведений) полностью раскрывает сущность этого народного драматургического искусства, что достигается не только одним анализом текстов: интерес вызывает не столько само драматическое действие, сколько развитие комического народного персонажа, его мимика, жесты, дикция, а также его (часто импровизирован-

ные) намеки, шутки, афоризмы. Для социально-критического обновления венского народного театра начала 40-х годов характерна сатирическая насыщенность народного персонажа: фамильярничая с публикой, он обнажает «глубокие, но скрытые противоречия социальной действительности»¹⁰⁵.

Являясь капиталистическим предприятием, венские народные театры составляли свой репертуар, исходя из интересов соответственно более платежеспособной публики, которая образовалась в конце 30-х годов из «низших» слоев населения, так что сцена должна была отразить и их критику социального воздействия капитализма.

Прототипом пришедшего на смену князю-меценату руководителя капиталистического театра, одержавшего верх над придворным театром, был директор Карл (Карл Андреас Бернбрунн; 1787—1854), который возглавлял «Театр в Вене» (1827—1845), а с 1838 года и «Театр в Леопольдштадте». Чтобы оградить свои сцены от финансовых потерь — чему в немалой степени способствовали цензура и конкуренция, — он заставлял авторов подбирать такие сюжеты и так строить действие, чтобы пьеса по возможности донесла до зрителя критику современности. Для этого годились как традиционные драматургические фарсы, так и их народные комические персонажи. Однако, когда после первых же самостоятельных выступлений пролетариата в Австрии (а также восстаний рабочих в Праге) в середине 40-х годов интересы буржуазии столкнулись с интересами народных масс, у либеральной оппозиции прошла охота политически активизировать низшие слои населения. К этому времени дороговизна, безработица и растущие цены на театральные билеты осложнили плебейским слоям посещение театра¹⁰⁶, так что в дальнейшем они уже не могли выступать в роли его «хозяев».

Иоганн Непомук Нестрой

Как и его предшественники, Иоганн Непомук Нестрой (1801—1862) сочинял свои пьесы только по заказу театра. Он представлял новый тип комика, который требовал иных ролей; и Нестрой писал их для себя и выступил в них как проводник плебейско-мещанских настроений.

Нестрой сочинил 83 пьесы, многие из которых вошли в репертуары театров. Уже в ранних пьесах он отмежевался от Раймунда: волшебный мир поставляет лишь комические эффекты; банальные сцены разрушают сказочное настроение, парализуют мир романтической мечты; исчезает «трагикомическое» волшебство, и требуемое традицией «исправление» служит сатирическому разоблачению.

Постановкой фарса «Злой дух Лумпаци, или Неразлучная беспутная троица» (1833) Нестрой прославил свое имя и за пределами Вены. Безалаберные молодые ремесленники Книриэм, Цвирн и Лайм, состоящие в свите злого духа Лумпаци, выражают определенные социальные тенденции — стремление к переменам, обусловленным неудовлетворенностью ремесленного сословия своим положением. Фортуна помогает им разбогатеть и жить беспечной жизнью. Но заключенное волшебными силами пари — исправить хотя бы двоих — проигрывает Фортуна: Книриэм и Цвирн остаются такими же, как прежде, только столяр Лайм, женившись на дочери своего мастера, вкладывает свои деньги в небольшое предприятие.

Предчувствие Нестроем социальных бурь и перемен доказывают оба оставшихся от троицы. Они олицетворяют бедность «мелких людишек», их

стремление познать большое счастье, желание вырваться из нужды. После неудавшейся попытки постичь истинное положение вещей они оказываются совершенно выбитыми из колеи. Тщеславного портного обманывают, и он просяживает все свои деньги. А ожидающий светопреставления пьяница сапожник Книриэм, стремясь вести честную жизнь в «бесмысленном» мире, своими сарказмами заставляет публику иллюзиона смеяться до слез. Он поет: «Мир долго не продержится, и страшно становится нам».

После 1834 года Нестрой приступил к написанию социально-критических сатирических фарсов на местные темы. В пьесе «В бельэтаже и на первом этаже» (1835) он обратился к теме контрастов между бедностью и богатством.

Вершины сатирического изображения Нестрой достиг в «Талисмане» (1840), где традиционная комичность ситуаций и характеров, свойственная фарсам, переходит в комедийную игру, а конфликт между персонажами достигает общественного значения.

Правда, кажущиеся безобидными коллизии, не выходящие за рамки разворачивающихся в фарсе событий, не нарушают своей простотой своеобразия этого жанра, но достигают критического размаха либо в противодействии, либо во взаимодействии поступков, мимики, словесных шуток. Безработный подмастерье Титус Фойерфукс, «порвавший какие бы то ни было связи» и страдающий от своего недостатка — он был рыжим, — хочет изменить, как некогда Фигаро, предопределенную ему жизнь, для своей выгоды используя пороки современного ему общества. Парик помогает ему прикрасить его «недостаток»: парик становится талисманом, на который Титус меняет свою душу, лишь бы ему преуспеть в обществе, но зависть и ревность раскрывают эту ложь, и «карьера» его рушится. Один «необыкновенно богатый дядя», преследуя свои интересы, «спасает» его; однако Титус, постоянно грезя вожаемым будущим, решает жениться на обыкновенной, такой же рыжеволосой крестьянке Саломе. Этим и был исчерпан присущий фарсам «конфликт»: Титус проводит грань между собой и миром, в котором общественное положение и достоинство человека определяется условностями и деньгами.

Пьесы Нестроя поднялись на уровень реализма не только за счет прагматически-критического воспроизведения действительности, но и в первую очередь благодаря сатирической речи персонажей. Нестрой не дает непосредственного изображения действительности, он достигает этого с помощью сатирической речи персонажей, обличающих социальные условности и фальшь языковых клише.

Речь персонажей Нестроя ставит их выше занимаемого ими положения. Обращенный к Титусу вопрос: «Как так? Господин — холоп?» — является не только парадоксальным отчуждением языковой условности, но и разоблачением соответственной сословной структуры. Такое обличение находит действенное подкрепление в куплетах: обращенные прямо к публике, они комментируют современные события и иронически толкуют их.

В последующих комедиях, по-прежнему используя венскую тематику, Нестрой преодолел узкоместную направленность; он придал ей «определенную общезначимость, определенную универсальность»¹⁰⁷. Так, пьеса «Он хочет посмеяться» (1842) вскрывает «конфликт» между обывательской нормой и обывательским протестом против этой нормы, представляя его в виде смешного «бессильного мятежа»¹⁰⁸. В «Мятущемся» (1844), являющемся вершиной и одновременно переломным моментом его творчества, нигилизм и пессимизм показаны как следствие мещанской пресыщенности и разочарованности.

Образом «капиталиста» Липса, который — как и Титус — пытается из-

менить свою жизнь, Нестрой пародирует социально не связанного, предающегося «бесплодным размышлениям при полнейшем бездействии»¹⁰⁹ тип «лишнего человека»¹¹⁰, который был широко представлен в европейской литературе XIX века.

Кичливая болтовня Липса происходит из бессмысленности его социального существования. В противоположность «Талисману» Нестрой не делает здесь из широко задуманной критики каких-либо выводов. Не противореча народному персонажу (который не представлен сатирически и не является центральным) и не допуская двусмысленностей, «Мятущийся» уединяется в «спокойном укромном местечке». Путь к «народной пьесе», которая вместо сумбурного традиционного действия и сатирически-комического народного персонажа выдвигала идеальный тип сконструированного мелкобуржуазного демократического героя, был подготовлен.

Попытки Нестроя создать этот жанр — отличный от столь излюбленных морализирующих «бытовых сенок», ставившихся в народном театре, — так и остались лишь попытками. Он, правда, сумел в значительной степени наделить персонажи реалистической психологией, но зато комические народные фигуры утратили ведущую драматическую функцию, что лишило пьесы сатирической взрывной силы.

В близкой к фарсу народной пьесе «Опекаемый» (1847) подняты общечеловеческие и социальные проблемы, вызванные индустриализацией.

Премьера «революционной комедии» «Свобода в Медвежьем углу», которая состоялась 1 июля 1848 года, явилась смелой попыткой представить на сцене только что пережитые события. Эта, напоминающая ревью, пьеса, впервые не подвергшаяся цензуре, но запрещенная спустя три месяца после постановки, выражает общественную позицию Нестроя: его симпатии находятся на стороне передовых демократических сил мелкой буржуазии, но он уже угадывал гнилую почву, на которой зиждилась эта революция.

Основной удар направлен против военно-бюрократической системы Меттерниха и политического клерикализма. Наряду с этим революционные фразы соразмерены с действительностью. Диалектическая структура пьесы — за первым действием, «Революцией», следует, как дополнение и предостережение, «Реакция» — служит снижению значения революционных событий и созданию определенной дистанции. Заключительная сцена показывает рабочих и студентов на баррикадах, однако основной является все-таки фигура экстремиста, он удовлетворен революцией, которая помогла осуществить его права.

В 50-х годах Нестрой придерживался либеральной точки зрения, напоминающей консервативно-легитимистскую позицию Грильпарцера в национальном вопросе. Однако он не отказался от своего принципиального приятия революции. Он выступил против «перевертышей» («Люди и портные», 1849) и единственный из всех отечественных писателей требовал амнистии для «политических преступников» — в лучшей политической пьесе «послемартовского периода» «Старый муж с молодой женой» (1849, в 1890 г. текст подлинника был искажен).

В последние годы жизни Нестрой лишь в некоторых случаях — например, в одноактной пьесе «Ранние связи» (1862) — в едкой сатире изобличает стремление буржуазии к обогащению и увеличению капиталистической прибыли, однако он, как и многие другие буржуазные писатели, ставил разрешение общественных проблем преимущественно в зависимость от внутреннего преобразования человека, от испытания его в жестоком мире («Кампль, или Девочка с миллионами и швея», 1852).

Свое основное назначение Нестрой видел в сатирическом разоблачении общественных противоречий и социальных отношений, в улавливании в «утреннем ветерке разложения»¹¹¹, бесчеловечности, вызванной капиталистическими условиями жизни.

Адольф Гласбрэннер

Творчеству Нибергаля и Нестроя родственно творчество берлинского автора Адольфа Гласбрэннера (1810—1876); неудавшийся драматург, большую часть своих пьес он так и оставил в брошюрах, не продвинув их на театральные подмостки. Для него характерна демократическая связь с народом. Конечно, Бёрне, Гейне или Бюхнер способствовали более глубокому историко-философскому познанию; осмысляя действительность, они выражали тем самым интересы масс, но творчество их было достоянием лишь образованной публики. Адресатом Гласбрэннера с самого начала являлся «народ». Еще до возникновения социалистического движения он полагался на естественную силу масс, преобразующих общество, их способность эмансипировать самих себя.

От Бёрне Гласбрэннер перенял ориентирование на «народ», который он противопоставил «носителям застывшей культуры»¹¹² как «новый элемент»; у Гегеля он заимствовал максимум: освобождение сознания может и должно способствовать изменению общества. Этот синтез Гегеля и Бёрне (как слияние «духа» и «действия») был характерен и для молодого Ф. Энгельса. Гласбрэннер был убежден, что «без единения с народом невозможна какая бы то ни было свобода»¹¹³. Его понятие народа было буржуазно-демократическим; оно включало в себя бюргеров, поденщиков и рабочих и до выступления пролетариата как самостоятельного класса было исторически оправданным.

Именно ориентация на низшие слои народа способствовала тому, что Гласбрэннер стал первым немецким писателем, который решительно выступил на стороне городского пролетариата. В серии очерков «Берлин, как он ест — и пьет» (1832—1850, 30 выпусков) и «Пестрый Берлин» (1837—1841, 15 выпусков) он выводит «достойными литературы» беднейшие социальные слои, не прибегая к их идеализации. Он мог с полным правом сказать о себе, что «является первым, кто заставил его (народ) заговорить, когда он еще должен был молчать»¹¹⁴.

Чтобы устранить языковые и литературные барьеры, найти своего читателя и заставить его заговорить, Гласбрэннер создал социально идентифицированные типы, представлявшие мелкую буржуазию и пролетариат, в некотором роде серию героев, которые живут и действуют в типично берлинской среде и говорят на



Титульный лист «Занимательного народного календаря» А. Гласбрэннера

берлинском диалекте. Рассуждая о политике в связи с разными происшествиями, они комментируют текущие события с позиций самого автора.

Мастерски воссозданная Гласбреннером галерея народных типажей, их образ мыслей и манера говорить, непокорный, свободолюбивый нрав и полная юмора грубоватость бунтарствующих заядлых бездельников, мелких торговков, извозчиков, дровосеков, мальчиков-посыльных и учеников сапожников, ночных сторожей, кухарок, берлинских филистеров и мелких буржуа, любителей светлого пива, таких, как рантье Буффеля, до мельчайших деталей отражают социальные отношения, дают точные портреты, «фотографии» берлинцев за работой и во время воскресных развлечений.

«Пожалуйте, господа, подходите ближе. Здесь вы сможете в полной мере насладиться всемирной историей с ее многочисленными императорами и королями, и всего за шесть пфеннигов, плата весьма незначительная. Не стесняйтесь, господа, подходите ближе, только тогда вы сможете оценить мою художественную коллекцию, так как не более трех человек могут одновременно посмотреть мой раёк, ведь он не народное собрание. К тому же в пояснениях моих преобладают исключительно верноподданнические чувства, так что вам не грозит арест!»

Этими словами раёшник («Берлинский раёк», 1846) открывает очередное представление. Зазывая платежеспособную публику, этот словоохотливый, веселый и насмешливый пролетарий отпускает иронические замечания о современности и истории, намеренно перемежая с оглядкой на цензуру оппозиционные высказывания с «верноподданническими».

Творчество Гласбреннера многообразно, многожанрово: стихотворения и уличные песенки («Запрещенные песни одного северогерманского поэта», 1844) соседствуют с диалогизированными бытовыми сценками, рассказами, книгами для детей, с комическим эпосом «Новый Рейнеке-Лис» (1846), крупнейшим поэтическим произведением, которое на средневековом материале дает сатирическое изображение современной Германии. Для творчества Гласбреннера характерны прежде всего малые формы. К ним относятся и его излюбленные «Комические (веселые) народные календари» (1846—1867 годы с перерывами), успеху которых — как и вообще всему его творчеству — способствовали в немалой степени известные рисовальщики, в частности Теодор Хоземан.

Гласбреннер принадлежит писателям нового типа. Он начал свою деятельность как журналист и потому прибегал чаще всего к публицистическим средствам (фельетонам, очеркам, письмам, заявлениям, объявлениям), к довольно редко употребляемым формам изложения (серии очерков, скетчам, сатирическим жанровым картинкам); он охотно следовал также традициям народного творчества (песни крестьян, ремесленников, уличные песенки, песни бродячих певцов, басни, анекдоты, фарсы).

За период с 1841 по 1858 год — начиная с его изгнания из Берлина в 1841 году, куда он тотчас поспешил при первом же известии о революции, но затем был вынужден вновь «эмигрировать» в Гамбург, где жил до 1858 года, — Гласбреннер создал почти законченную панораму предмартовского движения и буржуазно-демократической революции: его творчество наглядно демонстрирует политическую перестройку жизни, рост оппозиционных настроений, социальную дифференциацию.

До тех пор пока сатира его во всех жанрах служила обличению реакции, остроты его были меткими, разящими и оптимистическими. Революция выявила непригодность идеалистических представлений Гласбреннера о политиче-

ской свободе, равенстве и справедливости как оружию классовой борьбы. Он считал, что проявившийся в июльском восстании в Париже антагонизм между буржуазией и пролетариатом должен быть преодолен обеими сторонами.

Поражение революции и политический режим реакции лишили Гласбренера базиса его политически атакующей литературной деятельности.

Социальная революция: Георг Бюхнер

Георг Бюхнер был известен как революционер и публицист. Его художественные произведения, переводы и научные труды появились в течение четырех лет, когда ему было запрещено заниматься политикой: это слишком незначительное время, чтобы стать бессмертным. «Отношение между богатыми и бедными» он считал «единственным революционным элементом в мире; даже голод может стать... богиней свободы»¹¹⁵. Георг Бюхнер умер в возрасте двадцати четырех лет.

Бюхнер родился 17 октября 1813 года в Годделау близ Дармштадта; он изучал медицину и естественные науки сначала в Страсбурге, затем в Гисене, где — как и в Дармштадте — он организовал по французскому образцу секции «Общества прав человека». Уже в ранней юности он терапевтическому лечению одного индивида предпочитал хирургическую операцию общества. После прокламации «Гессенский сельский вестник» (1834) и провала организации, когда дом его находился под усиленным наблюдением шпиков, Бюхнер написал в 1835 году, всего за несколько недель, драму «Смерть Дантона», единственное его художественное произведение, опубликованное прижизненно в искаженном виде (Гуцков вычеркнул «самые опасные» места). Объявленный вне закона, он бежит в Страсбург. Здесь, а с 1836 года в Цюрихе — в качестве приват-доцента — он начинает свою плодотворную научную и литературную деятельность: закончил диссертацию, подготовил пробный курс лекций, перевел с французского «Марию Тюдор» и «Лукрецию Борджиа» В. Гюго, написал комедию «Леонс и Лена» (1836), повесть «Ленц» (напечатана 1839), драму «Войцек» (написана в 1835—1836 годах, напечатана 1875), драму «Флорентинец Пьетро Аретино», которая, по всей видимости, была уничтожена его невестой наряду с другими рукописями (дневниками, письмами). Бюхнер умер 19 февраля 1837 от тифа.

Истоки политической и мировоззренческой позиции. Глубокое воздействие на образ жизни, формирование мировоззрения Бюхнера оказали Июльская революция и ее последствия. С осени 1831 по лето 1833 года местом его политической учебы являлся Страсбург. Он видел, что в результате революции, которая расправилась с аристократией, выиграла лишь финансовая буржуазия. Социальные интересы масс, которые защищали революцию на баррикадах, не были приняты во внимание. Это был наглядный урок классовой борьбы.

Лионское восстание (1831) не было единственной социальной акцией, взволновавшей Бюхнера. В том же году во Франции произошли еще 49 забастовок, в 1832 году число их увеличилось до 51, а год спустя — до 90; в 1834 году лионские рабочие вновь поднялись на борьбу. Бюхнер понимал, что буржуазное королевство было полно решимости непреклонно защищать класс эксплуататоров, буржуазию и ее лозунг "Enrichissez vous!" ["Обогащайтесь!"]. «Если в наше время и может что-нибудь помочь, так только насилие...»¹¹⁶ — писал

он. «Я понял: только насущные потребности народных масс могут привести к преобразованиям...»¹¹⁷ Он считал основной задачей социальную революцию народных масс, а не буржуазные реформы. Угнетенные должны сами освободить себя.

Бюхнер стал членом страсбургской секции тайной организации "Société de droits de l'homme et du citoyen" [«Общество прав человека и гражданина»], которая объединяла рабочих и интеллигенцию, противников Июльской монархии самой различной ориентации. Эта организация, признававшая необходимость революции во имя социальных преобразований, послужила для Бюхнера прообразом гессенского «Общества прав человека».

По всей видимости, именно в Страсбурге Бюхнер знакомится с идеями Бабефа и Буонарроти о необходимости уничтожения частной собственности и о принципах революционной классовой борьбы. Он осмыслил учение Сен-Симона и его последователей, отвергая позитивную программу их социальной утопии, хотя во многих пунктах был согласен с их социально-критическим анализом общества. Он делил общество на эксплуатируемых производителей и наживающихся на них тунеядцев, рассматривал развитие общественных процессов как борьбу между бедными и богатыми, видел идеальное справедливое общество, основанное на равноправии, считал государство орудием господствующего класса, а надстройку (мораль, право) — социально обусловленной.

Вполне естественно, что Бюхнер не мог согласиться с точкой зрения младогерманцев, полагавших, что с помощью «текущей прессы» можно уничтожить «разрыв между образованным классом и необразованными массами»¹¹⁸. «Преобразовать общество при помощи идеи, силами образованного класса? Невозможно! Наша эпоха насквозь материалистична...» — писал он Гуцкову в 1836 году и далее: «Необходимо искать истоки новой духовной жизни в народе и послать к черту отсталое современное общество»¹¹⁹.

«Гессенский сельский вестник». Бюхнер стремился к устранению социальной несправедливости путем революционных преобразований существовавших отношений. Он понимал, что «немецкий народ не готов к борьбе за свои права»¹²⁰, и потому видел свою задачу прежде всего в том, чтобы подготовить массы для социальной революции, «считая, что этого можно пока достичь только с помощью прокламаций»¹²¹. Еще не было борющегося промышленного пролетариата: приходилось рассчитывать лишь на доведенных до нищеты крестьян, основной массы населения; и Бюхнер ожидал их выступления. Это была последняя — неудавшаяся — попытка революционных демократов Западной Европы произвести общественный переворот посредством крестьянского бунта (что еще долгое время оставалось актуальным для Восточной Европы). Прокламация «Гессенский сельский вестник» была написана по инициативе пастора Людвиг Вайдига (1791—1837), мужественного предводителя либеральной оппозиции Гессена, когда в Гессене с новой силой вспыхнуло недовольство крестьян. Целью прокламации «было объединить материальные интересы народа с интересами революции...»¹²², довести до сознания крестьян их невыносимое положение, разъяснить им их потенциальную силу. «Гессенский сельский вестник» наряду с тезисами Томаса Мюнцера и «Коммунистическим манифестом» является в немецкой литературе величайшим революционным призывом к действию.

Взяв эпитафией лозунг Французской революции, Бюхнер возвещает мир хижинам и объявляет войну дворцам. Он не провозглашает требования свободы, а с помощью экономической статистики показывает — подобно тому, как

это делали в ранних брошюрах Маркс и Энгельс, — как государство разоряет народ. Он апеллирует к материальной заинтересованности и чувству справедливости эксплуатируемых и неимущих: «Ступайте в Дармштадт и полюбуйте, как господа развлекаются на ваши денежки, а потом расскажите вашим голодным женам и детям, что хлеб их пришелся по вкусу чужим брюхам».

Вторая часть прокламации вкратце повествует о процессе развития общества между 1789 и 1830 годами («так Германия была обманута, как и Франция»), исходя из чего Бюхнер выводит необходимость революции.

Социальный и политический анализ, содержащийся в листовке, подкрепляется волнующим, поэтическим словом. Прокламация обращается к крестьянам страстным, насыщенным библейскими образами, архаичным языком: «Жизнь богатых — это вечный праздник: они живут в прекрасных домах, носят красивые одежды; у них сытые лица, и говорят они на только им понятном языке; а народ для них что навоз на пашне... Жизнь крестьянина — это вечные трудовые будни... его руки — сплошные мозоли, его пот — это соль на столе богатеев... Поднимите глаза и пересчитайте ваших угнетателей, их немного, они сильны только потому, что сосут из вас кровь да пользуются вашими руками, что вы им безвозмездно одалживаете. Их, быть может, всего лишь 10 000 во всем великом герцогстве, когда вас целых 700 000; таким же является соотношение народа с его угнетателями по всей Германии. Вероятно, они угрожают вам оружием и королевской конницей, но вот что я скажу вам: кто поднимет на народ меч, тот от меча народа и погибнет...»

Сохранились лишь два печатных экземпляра отредактированного Вайдигом варианта прокламации. Мы знаем, что Бюхнер негодовал по поводу сокращений Вайдига, касающихся выпадов против денежной аристократии и крупной буржуазии («чему он придавал самое большое значение»¹²³), смягчений (например, замена слова «богатые» словом «знатные») и добавлений (начало, заключение, дополнительные библейские цитаты, которые, по мнению Вайдига, должны были усилить воздействие на крестьян и ремесленников), — все это возмущало Бюхнера, ибо превращало антикапиталистическую направленность листовки в антифеодальную.

Провокатор выдал гессенских революционеров. Начались преследования и аресты. Часть прокламаций — общее число их составило примерно триста экземпляров — была конфискована. Судебный процесс над «государственными преступниками», а также тот факт, что запуганные крестьяне сами приносили листовки в полицию, наглядно свидетельствовали о размере государственного террора и о пассивности крестьянских масс.

Философско-эстетическая концепция. Бюхнер ставил природу человека в зависимость от социальных отношений. Он хотел создать приемлемые для человека условия жизни, однако он превратно толковал «историческую ограниченность революции как фатальную ограниченность человеческой при-



Г. Бюхнер (А. Гофман)

роды»¹²⁴. На мировоззрение Бюхнера оказал влияние французский механистический материализм, согласно теории которого созидательная роль личности в истории зависела от обстоятельств. Этот постулат и составлял философско-идеологическую основу его эстетики; направленная на революционные преобразования, она расшатывала общественную систему, которая «раздавит человека». И все-таки перед Бюхнером вставала дилемма: доказать, с одной стороны, что «рычаг материальной нищеты» не является действенным, с другой же — что «идея» не может играть роль рычага.

Бюхнер был в глубоком отчаянии от «железного закона», согласно которому «отдельный человек — лишь пена на волне»¹²⁵; он исследовал движущие силы исторического процесса и роль личности в истории, а вместе с этим и пути для решения политико-социальных проблем эпохи. Изучение Французской революции 1789 года, «локомотива истории»¹²⁶, не помогло ему уяснить основное противоречие, заключающееся в необходимости революционного насилия и его фатальном исходе. Об этом в большей степени свидетельствуют его письма и естественнонаучные работы, нежели драмы, которые трактуют материалистические закономерности истории в основном с позиций детерминизма.

Материалистическое мировоззрение и революционно-демократические устремления определяют и эстетические взгляды Бюхнера. Он изложил их в повести «Ленц». Вместе с его поэтическим творчеством они выражают объективные закономерности существования человека и исторических процессов: искусство помогает познать правду жизни.

Исходя из этой принципиальной позиции, Бюхнер отказался от идеализации как «самого постыдного пренебрежения человеческой природой»¹²⁷. Примером в этом ему служили Шекспир, Гёте и Ленц. «Я во всем стремлюсь, — так гласит его эстетическое кредо в «Ленце», — к жизни, к возможности существования... тогда нам не придется спрашивать, хорошо ли это или плохо. Надо всем этим преобладает чувство, будто все созданное имеет право на жизнь, и чувство это является единственным критерием в вопросах об искусстве»¹²⁸.

«Смерть Дантона». Пьесы Бюхнера представляют собой новую ступень развития в истории немецкой драматургии. Революционный деятель, он проявил себя революционером и в драматургии. То, что Граббе далось с большим трудом, Бюхнер достиг в едином порыве: он преодолел классическую и романтическую модель драмы «так называемых идеальных поэтов» благодаря созданию пьес, в которых не было «марионеток с носами небесно-голубого цвета и аффектированным пафосом», а действовали реальные люди»¹²⁹.

Совершенно по-иному Бюхнер освещает социальные противоречия. Для того чтобы подкрепить подлинность своих художественных исследований, он пользовался при создании драм «Смерть Дантона», а также «Войцек» хрониками и протоколами: тем самым он впервые вводит в драму документальный материал. Высшая цель драматурга, по его мнению, заключалась в том, чтобы «как можно ближе подойти к истории, узнать, как она действительно совершалась»¹³⁰.

Материалом для драмы «Смерть Дантона» (премьера 1902) послужила история Французской революции, ее поздние события, более подходящие для критического анализа его собственного политического опыта.

Поражение революции 1830 года вселило в Бюхнера уверенность в том, что «в современную эпоху любое революционное движение является напрас-

ной акцией»¹³¹, и укрепило его точку зрения об обусловленности и закономерности общественных процессов. Эта точка зрения передалась и «фаталистическому» замыслу его пьесы, который не допускает никаких решительных перемен. Судьба дантонистов и сторонников Робеспьера, а также их приверженцев решена уже с самого начала.

Разногласия между якобинцами, жирондистами и эбертистами образуют историческую канву. Показывая деятельность Дантона и Робеспьера, Бюхнер раскрывает борьбу внутри самых прогрессивных фракций, он сам ищет ответа на собственные революционные действия. Дантон чувствует, что революция не разрешит для народа социальных проблем. Он смиряется и отказывается от революционного террора: он хочет наслаждаться плодами революции, в то время как народ голодает; Дантон прячется за революцией, он сознает, что она раздавит его, бывшего революционера. Но противники Дантона тоже терпят крах. Им только кажется, что они возглавляют народные массы, верящие в то, что революция совершена их пользы ради, но они скоро убеждаются, что обещанный хлеб по-прежнему не для них. Ни Робеспьер с его мелкобуржуазным идеалистически-добродетельным ригоризмом, ни апология революционного террора, провозглашенная Сен-Жюстом, не смогли сделать революцию орудием настоящей эмансипации. Все эти вожди отказались от требуемого народными массами социального освобождения. «Гильотина — плохая мельница...» для хлеба. В этом неразрешимом буржуазной революцией противоречии, на которое наталкиваются персонажи драмы, Бюхнер видел подтверждение «дьявольскому фатализму истории»¹³². Тот факт, что он наделил героя своей драмы — в противоположность историческому Дантону — материалистическим пониманием последовательности революции, лишней раз доказывает, что пьеса должна была вызвать дискуссию по актуальным проблемам революции, которые возникли после июля 1830 года.

Это определяет и структуру драмы: в то время как за каждой стороной признаются убедительные аргументы, ее содержание раскрывается не в действии отдельных персонажей, в речах или сентенциях, а только в совокупности действия и контрдействия, героя и его противника, вопроса и ответа. «Смерть Дантона» нельзя воспринимать односторонне; эта драма требует от читателя его собственного отношения к революции, требует его опыта и знаний.

«Смерть Дантона» — пьеса, исполненная исторически безысходного трагизма, ошеломляющей силы языка и образности, один из глубочайших художественных анализов темы революции и революционера; она вызывает жаркие споры о закулисной возне и противоречиях, которые выявились в ходе революции. Постоянное подчеркивание роли народных масс и социальных проблем как движущих сил революции считалось «самоисправлением трагедии детерминизма»¹³³.

Впервые после движения «Бури и натиска» в драматургии была отражена историческая роль народных масс, но она не вскрывала конфликтов героя. Граббе первым наделил народ чертами настоящего партнера. Бюхнер сделал значительный шаг вперед по сравнению с ним: он развенчал образ героя-одиночки.

В центре драмы — не идеалы одиночек, а интересы народа, конфликты, движущие общество. Так Бюхнер художественно реализовал свое материалистическое понимание истории.

«*Леонс и Лена*». В своем последнем письме Гуцкову Бюхнер писал: «К чему такой вещи, как эта [отжившее современное общество], болтаться между



Страсбург (1840)

небом и землей? Вся жизнь его состоит лишь из попыток разогнать ужаснейшую скуку. Оно может вымереть — пожалуй, это единственно новое, что ему еще предстоит»¹³⁴. В этих строках изложен основной мотив сатирической комедии «Леонс и Лена» (1842, поставлена на сцене 1885).

Пьеса, состоящая из небольших сценок и представляющая карликовое государство, является «пародией» на Гессенское княжество; это грандиозная сатира, нацеленная на феодально-аристократическое общество, ведущее бессмысленное существование, на непродуктивную, основанную на эксплуатации жизнь и ее атрибуты: погоню за наслаждениями и меланхолию, скуку и пустую условность, на романтический уход в другой мир и политическое крючкотворство. То, что Бюхнер определил в «Гессенском сельском вестнике» как «вечный праздник для богатых», переведено здесь на язык поэтически зашифрованных, исполненных горького сарказма иронических сцен-зарисовок. Их политическая, взрывчатая сила определенно была известна современной публике.

Критический скальпель Бюхнера еще сильнее обнажает общество: придворный этикет скрывает застой, любовь к животным и проявление человечности — абсурдные явления.

Леонс, сын короля, возглавляющего государство Попо (кариатура на «философски просвещенного» князя), и Лена, принцесса из королевства Пипи, должны пожениться, даже не зная друг друга. Оба спасаются бегством от навязанной им традициями женитьбы; но они встречаются, и в сердцах их вспыхивает любовь. После возвращения они узнают, что их попытка избежать детерминизма существования терпит крах: сумев на короткое время счастливой любви стать людьми и отказаться от пустого, праздного образа жизни, они вновь подпадают под влияние автоматизма бессмысленного мира марионеток.

Иронически-сатирический стиль комедии ставит эту пьесу в один ряд с

наиболее сильными комедиями той эпохи (Граббе «Шутка, сатира, ирония и глубокое значение»; Грильпарцера «Горе лжецу»), однако она значительно превосходит их веселостью в изображении доживающего свой век общества.

«Войцек». Бюхнеровский «Войцек» (1875, премьера 1913) является защитительной речью против унижения человека, превращения его в бессловесную тварь. Центральным образом этой социальной трагедии он сделал «самого незначительного среди людей»¹³⁵, бесправного, неимущего плебея, на долю которого в немецкой драматургии выпадали лишь бурлескные периферийные роли. Лессинг сделал нечто подобное, выведя в трагедии образ героя-буржуа.

«Войцек» представляет собой четыре незавершенных фрагмента; порядок не связанных действием сцен не принял окончательного вида и подвергается сомнению. Материалом для драмы послужило уголовное дело лейпцигского цирюльника, солдата и пробывавшегося случайным заработком рабочего Войцека, который в 1821 году — находясь, по всей видимости, в состоянии кратковременного умопомрачения — зарезал вдову Воост, за что в 1824 году, несмотря на сомнения врачей, был казнен.

Бюхнера интересовала в первую очередь не медицинская сторона дела, его волновал вопрос о социальных причинах, вызвавших это преступление. «Что же это такое, что лжет в нас, убивает, крадет?»¹³⁶ — спрашивает он в одном из писем и сам же отвечает: это «не зависящие от нас условия жизни»¹³⁷.

За то, что солдат Войцек бьет капитана и нарезает для него розги, он получает скудные чаевые. Он делает это ради Марии, своей невесты, — на которой он, простой солдат, не имеет права жениться — и ради их ребенка. Но денег не хватает. Поэтому он продает себя доктору, который проводит над ним психологические эксперименты, разрушающие его здоровье и психику (доктор: «Уже три месяца он питается лишь горохом, и вот, обратите внимание на результат»). Войцек не может утолить свой голод ни в материальном, ни в эротическом плане; жизнелюбивую Марию обольщает тамбурмажор, и Войцек теряет то единственное, что принадлежало ему. Находясь в полубезумном состоянии, он убивает Марию — не из-за поруганной чести (как в мещанских трагедиях), а потому, что его лишили последнего прибежища, последней возможности человеческого существования, — а сам бросается в воду (в другом варианте он предстает перед судом).

Социальные условия, бесправие и нужда превратили Войцека в злодея и преступника. Не Войцек убийца, а общество. Поступок безумного Войцека является результатом и одновременно ответом на неопределенность его положения и одиночество, результатом прежде всего социального несоответствия между бедными и богатыми, массами угнетенных и преуспевающим меньшинством.

Общественные нормы вновь возвращаются к своим истокам: добродетель и мораль являются продуктами социального бытия. Гуманизм и «природа» неимущих несовместимы с моралью господствующего класса.

Эта несовместимость перенесена на персонажи: если Войцек и Мария воспринимаются как индивидуальные личности, то «господствующий класс» показан в образах безликих представителей сословий (капитан, доктор, тамбурмажор), утративших свою человеческую индивидуальность.

Напряженность драмы достигается не только за счет образности и меткости языка, народных преданий и самого содержания пьесы, но и за счет быстрой смены коротких правдивых сцен и призрачных, которые делают

понятным психическое состояние героев и обнажают социальную действительность, а также создают огромной силы поэтическую насыщенность. В «Войцке» находит завершение характерный для драматургии Бюхнера своеобразный композиционный принцип: не комментировать происходящее, а раскрывать причины и воздействовать общим ходом разворачивающихся событий.

«Войцек» принадлежит к немецким драмам, наиболее популярным в XX веке. Своим анализом общества, социальным возмущением и смелостью формальных решений пьеса эта, написанная в традициях «Бури и натиска» (Ленц), выходит далеко за рамки своей эпохи (натурализм, экспрессионизм, Брехт).

«Ленц». Георг Бюхнер был замечательным прозаиком. Свидетельством тому являются его письма и повесть «Ленц» (1835, напечатана 1839). Автор рассказывает о полном одиночестве Ленца, писателя «Бури и натиска», о его бессилии совершить что-либо действенное и — поскольку он не может «вынести страданий» — о его духовном помрачении, результате неполноценной, сумасшедшей эпохи¹³⁸.

Вплоть до не требующей комментариев техники повествования и структуры языка, с помощью которых показана смятенность и душевная тревога Ленца, его уход из общества, от людей и, наконец, от природы, повесть фиксирует неустранимое противоречие между индивидуумом и обществом: «...мир, который он хотел сделать полезным, дал огромную трещину».

Бюхнер усовершенствовал здесь новеллистический прием, который соединяет в себе деловое анализирующее сообщение с реалистическим повествованием. Беспрепятственная связь действительно имевших место разрозненных эпизодов направлена не на установление единого осмысленного события, а на воспроизведение бессмысленной действительности.

Бюхнер сам не мог обрести себя: все до сих пор существовавшее носило каинову печать гибели, все грядущее давало лишь первые ростки. Он преодолел идеализм просветительского классицизма и романтического иррационализма в изображении человека; однако детерминистская связь человеческого сознания с общественным бытием закрывала ему путь к признанию диалектики исторического прогресса. Это вызвало раздвоенность, покорность судьбе и душевные муки его важнейших литературных героев: Дантона, Войцек, Ленца.

Эстетическое мировоззрение Бюхнера и его поэтическое творчество явились фундаментом как для социально-критического натурализма, так и для развития новеллистического жанра XX столетия; оно также оказало влияние на введенный Бертольтом Брехтом метод познания причинности.

Фридрих Хеббель

Сокровенным желанием Фридриха Хеббеля (1813—1863) было создать классическую современную идейную драму. Хеббель — самый значительный немецкий драматург в период между Бюхнером и Гауптманом. Он отказался от утопизма классики (Шиллер); обостренное противоречие индивида и общества он воспринимал как реальный факт. Подобно Бюхнеру, Хеббель необычайно высоко ценил человека и его стремление к счастью, однако при формировании своих взглядов на мир и человека исходил не из материалистического анализа отношений, а из спекулятивного «пантрагизма», на который

оказала влияние философия Гегеля; согласно этой теории, любая попытка отдельного проявления свободы неизбежно приводит к трагическим коллизиям между индивидуумом и обществом. Эта пессимистическая историко-философская концепция объясняет, почему Хеббеля не занимали революционные идеи, а лишь этические проблемы.

Жизнь Хеббеля представляет «едкую сатиру на старую филистерскую утешительную погудку, что гений всегда пробивает себе дорогу в буржуазном обществе»¹³⁹. Проведенные в крайней нищете годы юности («Мое детство», 1846—1854), борьба за образование и признание своего поэтического таланта — о чем свидетельствуют «Дневники» (1885), размышления о мире, жизни и литературе, но преимущественно о себе самом, — объясняют, почему Хеббель в своем творчестве, за исключением «Марии Магдалины», избегал обыденности, почему он превращал героев своих драм в носителей конфликтов исторического прошлого.

Хеббель родился в 1813 году в Вессельбурне в семье поденщика; получив довольно скудные знания в начальной школе, он становится каменщиком, потом писцом и рассыльным у местного приходского чиновника. Две женщины, писательница Амалия Шоппе (1791—1858) и швея Элиза Ленсинг — которая опекает его, становится матерью двоих его детей, — помогают ему продолжить образование (в 1835 году в Гамбурге, в 1836—1839 годах в Гейдельберге и Мюнхене): то были годы нужды и голода, унижавшие достоинство Хеббеля и подрывавшие его здоровье. После успеха «Юдифи» (1840) молодой поэт получает стипендию датского короля и тратит ее на длительную поездку в Париж, Рим и Неаполь (1843—1845). Наконец в Вене, после женитьбы на актрисе Бургтеатра Кристине Энгхаус (1846), он обретает безбедное существование. «...Мне хотелось быть господином этой любви и продолжить путешествия, но жизнь своей тяжестью давила на меня так, что единственное свое спасение я нашел в этой благородной девушке, что одарила меня своей благосклонностью»¹⁴⁰. Неблагодарность, проявленная им по отношению к Элизе Ленсинг, омрачала всю его дальнейшую жизнь и нашла выражение в тематике его творчества. Он умер 13.12.1863 в Вене, так и не добившись заслуженного им большого успеха.

Хеббель писал стихотворения, рассказы, его перу принадлежит эпос «Мать и ребенок» (1859); но основное слово он сказал в драматургии. Он тонко чувствовал кризисную ситуацию буржуазного гуманизма; реализм его драм — за исключением «Марии Магдалины» — обнаруживается не в выборе материала, а в постановке проблем своего времени.

«Вся жизнь есть борьба между индивидуумом и миром»¹⁴¹. Исходя из этой формулы, Хеббель вывел свой «пантрагический» закон мира и построил на его основе теорию драмы. Индивидуум — вынужденный сохранить и утвердить себя — сталкивается с миром и погибает. В том, что эта «драматическая диалектика легла в основу не только характеров, но и непосредственно самой идеи»¹⁴², поэт видел различие между новой и старой драмой.

Пьесы Хеббеля, в которых эмпирическая действительность является лишь видимостью, а не самой сутью, придают этой «драматической диалектике» форму самодвижущейся идеи.

Чтобы представить «ужасные отношения» человека — дуализм индивидуума и мира, — драма должна соединить в себе общее и конкретное, идеализм и реализм, идею и подробности: «Жизнь является ужасной необходимостью, которую... надо принять... и трагическим искусством, которое, уничтожив индивида идеи ради, поднимается, главенствует над ней, является ярчайшей молни-

ей человеческого сознания, правда, она не может одновременно осветить то, что сжигает»¹⁴³.

Подобная точка зрения принципиально отличает хеббелевское понимание трагического — хотя он считал себя приверженцем гётевских традиций — от классического, которое включает крах индивида (поступков) в лишенный трагичности, прогрессивный исторический процесс. Подчеркивая, что «для драмы совершенно безразлично, погибает ли герой от возвышенных устремлений или от предосудительных»¹⁴⁴, Хеббель тем самым выступает против утопизма классиков (Шиллера) и одновременно доказывает поражение буржуазного исторического оптимизма.

Цель драмы, по Хеббелю, состоит не в том, чтобы «...ниспровергать существующие политические, религиозные и нравственные учреждения человеческого рода, а более прочно их укрепить и тем предотвратить их падение»¹⁴⁵. Драмы — это большей частью отвлеченные символические примеры исторических кризисов, а не отражение индивидуальных судеб. Однако подчиненные «идее» самостоятельные «детали» — индивиды, их конфликты и страсти — обретают собственную жизнь (что является свидетельством поэтической силы автора).

Хеббель вознамерился на примере исторических судеб изобразить «в задуманной цепи трагедий мир и человека в отношении их к природе и нравственному закону...»¹⁴⁶ Таков был его план.

Так, библейская история «Юдифи» должна свидетельствовать о переходе от политеизма к монотеизму, «Гиг и его кольцо» — о нарушении нравственных норм античного мира, «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1843) — об опасности, грозящей средневековому мышлению из-за грехопадения, «Мария Магдалина» — об уничтожающем себя ригоризме нравов и о неспособности мещан к преобразованиям; «Агнеса Бернауэр» — о столкновении личных устремлений с интересами феодально-абсолютистского государства.

Однако у нас вызывает интерес не эта более или менее последовательно проводимая им в жизнь «идея» плана, который после 1848—1849 годов претерпел значительные смещения в сторону консерватизма, не намерение писателя изобразить героев «жертвами необходимости»¹⁴⁷, нас интересуют столкновения героев. Вскрывая конфликты между полами и прежде всего показывая эмоции женщин, их поведение и поступки, Хеббель достиг существенно нового.

В «Юдифи» интересна не его историко-метафизическая концепция, а судьба оскорбленной в своем достоинстве женщины, смятение ее чувств, вызванное ненавистью; она напоминает «Пентесилею» Клейста. В трагедии «Ирод и Мариамна» (поставлена 1849), в основу которой положены события, взятые из Иосифа Флавия, подобным образом диссонируют сюжетная линия и психологический конфликт: основное внимание в трагедии уделено протесту Мариамны против господствовавшего обычая — «быть только вещью» своего мужа.

Шедевром драматургического творчества Хеббеля является «мещанская трагедия» «Мария Магдалина» (1844, поставлена 1846). Она представляет тусклый мир мещанских будней, социально обусловленную мещанско-буржуазную мораль, заточенную в каменные стены быта и вековых устоев. Но «Марию Магдалину» нельзя назвать ни социально-критической, ни социально преобразующей драмой. Буржуазная трагедия «изжила себя», сообщает Хеббель в предисловии, так как она отражала «несущественную» сторону жизни, например, конфликт сословий («Коварство и любовь»). Поэтому он перенес действие драмы в современную мещанскую среду, чтобы показать косность, застой мещанского мира, его неспособность противостоять существующим нормам морали.

Поведение персонажей определяется их характером, а также социальной обусловленностью и бездуховностью быта. Все действующие лица находятся во власти установленных веками норм морали, олицетворением которых является мастер Антон, патриархально-деспотический глава семьи; его принципы лишь способствуют катастрофе, вместо того чтобы укрепить колеблющуюся под ногами почву. Молодежь жаждет движения, но любая ее попытка бессильного сопротивления терпит крах. Антагонизм между прогрессивной жизнью и косной старой, страх перед любым изменением выливается в трагедию: дочь Клара, оставленная возлюбленным, уступила домогательствам нелюбимого ею «люмпена» Леонгарда; ее легкомысленного брата обвинили в воровстве и арестовали; сраженная горем мать умирает. В такой ситуации мастер Антон требует от дочери, чтобы хоть она не позорила его — он еще не знает о ее проступке; лишенная поддержки Клара отдана на произвол отца. В отчаянии она бросается в колодезь. Единственным бунтарем в этом «склепе» является брат, мечтающий удрать от отца в море. Мастер Антон отказывается понимать новое время, подобным образом отплатившее ему за его честность и трудолюбие.

Здесь «драматическая необходимость» Хеббеля органично вырастает из неизбежной и неодолимой власти обстоятельств, социальные истоки которых, естественно, скрыты. То, что Клара должна чего-то хотеть — что ставит ее в противоречие с установленными нормами морали, — делает ее «виновной», но в то же время и берет под сомнение эти нормы.

Хеббель был последовательным в своих убеждениях. Даже революция осталась для него только эпизодом, она лишь утвердила Хеббеля в его консервативных взглядах. Доказательством этого является «немецкая трагедия» «Агнеса Бернауэр» (поставлена 1852).

Прекрасная дочь цирюльника, презрев все сословные барьеры, выходит замуж за Альбрехта, сына герцога. Тем самым она «нарушила порядок мира... создала такую ситуацию, когда речь идет не о виновности и невинности, а о причинах и следствии»¹⁴⁸. В итоге побеждает «высокая нравственность» феодального государства, чьей жертвой стала «невиннейшая» Агнеса. Эта трагическая история завершается примирением, которое смягчает хеббелевский пантрагизм, такой конец драмы показывает, что бунтовщики, Агнеса и сын герцога, поставлены перед необходимостью: Агнеса должна была погибнуть, герцог Эрнст не мог действовать иначе.

Подобные тенденции присущи и трагедии «Гиг и его кольцо» (1854, поставлена 1881); поэтический язык и стройность формы делают эту драму самой совершенной в немецкой литературе. Если даже в ранних пьесах исторический фон был не чем иным, как только кулисой, то здесь и вовсе даны лишь намеки на культурный и исторический рубеж. Конфликт полностью перенесен в область этики. Как Юдифь и Мариамна, Родопа тоже является мстительницей за поправное достоинство женщины, правда, она выступает представительницей старой, а не новой морали: «Тот, кто поруган, сам не хочет жить!»

Созданием последнего законченного крупного произведения, трилогии «Нибелунги» (поставлена 1861), Хеббель дал бой сочинителям банальных драм на старогерманские сюжеты. Эта трилогия вознесла Хеббеля на вершину буржуазно-националистических настроений, воспоминаний и грез о былом (в 1859 году отмечался юбилей Шиллера) и снискала ему заслуженную славу: писатель был удостоен премии Шиллера (1863).

В соответствии с историко-философскими взглядами автора действие произведения разворачивается в трех временных сферах, общий рисунок конфликтов между героями верен изображенному в древнем эпосе, хотя большей частью

конфликты эти психологически мотивированы. «Нибелунги» лишний раз доказывают, что гибель эпических героев и крушение их замыслов постоянно вызывают новые толкования и что в позднем творчестве Хеббеля превалирует тенденция к мифологии. Большинство современников Хеббеля — исключая Гуцкова, Грильпарцера и Вагнера — восприняли «Нибелунгов» как национальную драму, несмотря на некоторые критические «вкрапления» (он противопоставляет миру первичных инстинктов, архаической жестокости гуманную, разумную, терпимую христианскую мораль).

Почти все пьесы Хеббеля являются свидетельством глубокого беспокойства за свое время, но в то же время они удивительно оторваны от этого времени. Исторически они находятся в точке пересечения разных линий: критического отмежевания от классической идеалистической модели драмы, созданной Клейстом и нашедшей дальнейшее развитие в творчестве Ибсена и Стриндберга, психологизации драмы и увлечения мифологией в XX веке.

Расцвет прозы

Новелла и роман уже давно вступили на немецкую литературную сцену и завоевали рынок, а критика и теория все еще медлили признать их, в особенности роман, исконным поэтическим жанром.

Слова Шиллера о романисте как о «единокровном брате»¹⁴⁹ поэта, упоминание о романе в гегелевских лекциях по эстетике, а также высказывание литературоведа Гервинуса — намекающего на продукцию младогерманцев — о том, что роман является «промежуточным жанром», который, к сожалению, «доконает» эпос, свидетельствуют о внимании, проявляемом к роману; начиная с XVII века он стал в Западной Европе излюбленным жанром художественной прозы.

Настоящую сенсацию в мире произвел «Вертер» Гёте, а его «Вильгельм Мейстер» имел небывалый успех. Первыми в пользу романа высказались ранние романтики, они связывали само понятие «романтический» с романом; и не только потому, что видели в нем удобную форму для «самовыражения писателя, применения его творческого опыта, выражения сущности его своеобразия»¹⁵⁰, но и потому, что они, как подчеркивал А. В. Шлегель, который уже в 1803 году считал прозу важной формой «современной поэзии», оценивали «роман не как итог и вырождение поэзии, а как первый в современной поэзии ... жанр, который может соединить в себе все»¹⁵¹.

То, что младогерманцы признавали роман основным поэтическим жанром — хотя сами они не сумели выполнить выдвигаемого ими требования, — свидетельствует об их особой позиции. Однако переход Иммермана к художественной прозе, как и раннее увлечение ею Зилсфилда и Алексиса, составлял в то же время все еще исключение, к тому же эти писатели не просто следовали конъюнктуре, диктуемой книжным рынком.

Гегель, во всяком случае, усматривал явную взаимосвязь современности (возникновение капиталистических отношений) с романом, на развитии которого значительно сказались новые условия (особенно в Англии и Франции). Если эпос вырастает из «изначально поэтического состояния мира», то предпосылкой для возникновения «романа в современном смысле слова... является прозаически упорядоченная действительность». Роман должен отображать современные отношения в их многогранности и совокупности, чтобы в конце

концов «завоевать для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права»¹⁵². Самым подходящим для изображения в романе конфликтом Гегель считал «конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений», между «индивидуумом с его субъективными целями» и «существующим порядком»¹⁵³.

Тем самым Гегель затронул два основных направления, наметившихся в европейском буржуазном романе: с одной стороны, роман является отражением — в большинстве случаев критическим — действительности, а с другой — тенденциозным толкованием ее. Мы находим примеры этих направлений в так называемом аналитическом, лишенном иллюзий социальном романе (в Англии он развивался в связи с «промышленной революцией», во Франции — в связи с «политической революцией») и — со времен Виланда и Гёте — в так называемом воспитательном романе, авторы которого стремились в процессе символическо-реалистического повествования разрешить противоречие между «субъективными целями» и «обыденностью мира», между частной жизнью индивида и субстанциальным целым. Немецкий «роман воспитания и становления», в котором нашли отражение черты «философской революции», старался полнее отразить диалектику развития индивидуума и общества, формирования сознания и его более высокой ступени; менее всего он стремился отразить действующие в обществе силы. Критика, которой подвергался автор романов подобного типа: «...великий роман не говорит: «это тайна жизни», но — «что так было»; он не говорит: «я думаю так», а просто: «так поступал и думал герой»; он говорит: «так изображено» вместо «так должно быть»¹⁵⁴, — объясняет, почему немецкий роман XIX века не нашел и не находит высокой оценки в мире.

Лишь после того как была устранена отсталость в социально-экономическом развитии Германии, когда в стране, например в Берлине, сложились определенные черты нового общества, немецкий роман приблизился в своем развитии, сначала благодаря Фонтане, а затем братьям Манн, к европейскому роману. Новелла же в это время играла необычную роль.

Причины своеобразного развития немецкого романа не зависят от него как такового. Крушение просветительских идеалов и героических иллюзий, в особенности после 1789 года, сильнее сказалось на западноевропейских странах, нежели на Германии, в которой до 1848 года не было ни буржуазной революции, ни достаточного опыта, чтобы создать общество на капиталистической основе. Это и явилось причиной медленно изменяющегося исторического и эстетического сознания.

В то время как младогерманцы только намеревались вмешаться в жизнь, создав тенденциозный роман, Стендаль и Бальзак, а затем и Флобер уже отображали капиталистическую действительность. Они самым решительным образом приступили к критике современного общества. Этому способствовало сознание того, что новая, «прозаическая», действительность не реализовала идею эмансипации человека. Представители французского критического реализма разоблачали подмену идеалов иллюзиями, хотя сами и не отказывались от этих иллюзий. Они полагали, что ужесточающаяся с развитием капитализма бесчеловечность может быть ликвидирована самим существующим строем.

Немецкая художественная проза создавала и утверждала — особенно после поражения революции — так называемый поэтический реализм, который сглаживал противоречия современного капиталистического общества. Развитие немецкого романа XIX столетия шло от воспитательного романа к социальному, от «поэтического» реализма к критическому.

Выдающиеся представители социального романа XIX века

Франция:	Стендаль 1783—1842 О. де Бальзак 1799—1850 Г. Флобер 1821—1880 Э. Золя 1840—1902 Г. де Мопассан 1850—1893
Англия:	У. М. Теккерея 1811—1863 Ч. Диккенс 1812—1870
Россия:	Н. В. Гоголь 1809—1852 И. А. Гончаров 1812—1891 И. С. Тургенев 1818—1883 Ф. М. Достоевский 1821—1881 Л. Н. Толстой 1828—1910
Польша:	Б. Прус 1845—1912 С. Жеромский 1864—1925 В. С. Реймонт 1867—1925
Болгария:	И. Вазов 1850—1921 А. Константинов 1863—1897
Норвегия:	Ю. Ли 1833—1908 А. Хьелланн 1849—1906
Дания:	Х. Понтопидан 1857—1943
Нидерланды:	Э. Дивс Деккер (псевдоним Мультипули) 1820—1887
Испания:	Б. Перес Гальдос 1843—1920

Современный роман

После 1830 года в литературе, и прежде всего в прозе, наметился поворот в сторону современной действительности: того, кто писал прозу, причисляли к борникам нового времени; так называемый современный роман — наряду с публицистикой и хроникой — стал орудием общественной критики. Если для воспитательного романа отражение социальных условий было второстепенным, то современный роман ставил во главу угла актуальные злободневные вопросы, «дух времени», новое, особенность текущей жизни. Его персонажи олицетворяли социальные «тенденции», которые, однако, зачастую не соответствовали реалистическому отображению действительности. Но, несмотря на идейную противоречивость, этот роман знаменовал собой важный этап в развитии немецкой литературы: он сблизил литературу и политику; в нем на реальном современном материале получила отражение современная действительность.

Так, современный роман свидетельствует о существовании разного рода противоречий: духовных, политических, моральных, литературных. Он затрагивал и социально-экономические проблемы. Тенденциозная направленность этих романов способствовала прежде всего развитию более обостренного общественного сознания.

Карл Иммерман

«Мы должны через романтическое... пробиться к реально-прагматическому элементу»¹⁵⁵, — писал в своих «Воспоминаниях» (1840—1843) Карл Иммерман. Несмотря на этот девиз, проза его оставалась противоречивой как по стилю, так и по содержанию.

Гуцков считал, что «по идейным убеждениям» этот дюссельдорфский судья был «революционером», в политике же — «прусским чиновником и бывшим добровольцем»¹⁵⁶. Иммерман колебался, чему посвятить себя: чиновничьей службе или искусству, а решившись, долго не мог определить, чему отдать предпочтение: драме или роману.

Эстетические позиции Иммермана, если сравнить его с Платеном, были неустойчивыми: эпигон и в то же время предвестник прогресса, посредник, воплощавший в себе одновременно старое и новое, и реалист, вскрывавший их несовместимость. Он хотел подражать англичанам и французам и писать социально-критические романы; его попытка дала прекрасные результаты: была выявлена особенность немецкой общественной и литературной сцены.

Главной темой творчества Иммермана был показ обреченного дворянства и вытеснение его напористым классом промышленников-авантюристов. Эта тема легла в основу комическо-фантастического стихотворного эпоса «Тулифентхен» (1830), что было крайне странным для этого жанра. Затем она становится центральной в романе «Эпигоны. Семейные мемуары в девяти книгах. 1823—1835» (1836). Эта книга, которая формально примыкает к «Вильгельму Мейстеру» и находится в русле романтических романских традиций, является по своему содержанию первым немецким «современным романом».

Как дворянство, так и представители буржуазии не способны возглавить общество. Но в этом произведении наше внимание привлекает не рецепт автора для разрешения общественных противоречий — остановить фабрики, вновь превратить рабочих в ремесленников либо вернуть их в деревню, — а, в общем и целом, точное изображение — на судьбе одной семьи — социально-экономических конфликтов между дворянством и буржуазией в 20-е годы.

Структура второго романа Иммермана «Мюнхгаузен. История в арабесках» (1837—1839) свидетельствует о внутренних противоречиях автора. Это пародийный роман. Иммерман высмеивает современную политику и литературу, в особенности деградирующее дворянство и его стремление к овеянной романтикой жизни, используя, по примеру Тика, ироническое дистанцирование и технику монтажа Э. Т. А. Гофмана. Вместе с тем этот роман, как и примыкающий к нему рассказ «Старостин двор» из серии «деревенских рассказов», противопоставляет капиталистическую современность патриархальной жизни.

Воочию видя первые шаги рейнской индустриализации, Иммерман пытается доказать, что деревенская община является «гранитом буржуазного общества». Чтобы придать этой альтернативе историческую достоверность, он переносит действие в Вестфалию (где еще сохранились остатки общинного уклада и относительно «независимая» патриархальная жизнь). Образ внука барона Мюнхгаузена, прославившегося своей лживостью, олицетворяет собой сатиру на современность, призрачный идиллический замок Шник-Шнак-Шнур является подходящим местом, где можно «успешно предаваться современному сумасбродству, острить, веселиться, давать волю всемогущей шутке».

Критика Иммермана направлена здесь не только против дворянства и

его идеологии, но и против бескультурья, холодности буржуазии, против капиталистического «мошеничества». Его альтернатива — свободная крестьянская община — является романтически-консервативной и носит отпечаток отсталости немецкой действительности.

Чарлз Зилсфилд

Настоящее имя его было Карл Антон Постль; современники же принимали его за «трансатлантического незнакомца»¹⁵⁷. Лишь завещание позволило проникнуть в тайну автора книг Чарлза Зилсфилда (1793—1864). Творчество Постля-Зилсфилда, бывшего секретаря пражского ордена крестоносцев, который в 1822 году бежал из страны, не выдержав притеснений со стороны ордена и системы Меттерниха (памфлет «Австрия как она есть», 1828), по-иному отражает те трудности, что преодолевала немецкоязычная художественная проза в предмартовский период.

То, что Зилсфилд сознательно и последовательно выступал против немецкого воспитательного романа и высказывался за художественную прозу, укоренившуюся в английской и французской литературах, было необычным. Однако сюжеты для своих замыслов он находил не в немецкой, а в социально-политической и культурной жизни США, юной демократии по ту сторону океана; Зилсфилд четырежды пересекал его и провел в Америке в общей сложности более десяти лет.

Следуя в своем творчестве примеру Вальтера Скотта, Зилсфилд стремился создать социальный роман или, как он выразился, «национальный или возвышенный народный роман». В своем «Письме ответственного редактора издателю» (1835), предваряющем первый номер «Жизнеописаний из обеих полушфер», он изложил свою точку зрения на общественное значение подобного романа.

Он должен изображать «факты, живущих людей и исторические личности, общественную жизнь во всех ее проявлениях», не навязывая субъективных оценок, однако действуя во имя прогресса.

Этим принципам Зилсфилд неукоснительно следовал в своих произведениях, правда, не столько в романах, сколько в свободных формах современной прозы, написанной как на английском, так и немецком языках. В его первенце, романе из индийской жизни "Tokeah or The White Rose" («Токи, или Белая роза», 1829), еще ощущается окрашенное романтикой влияние Дж. Ф. Купера. А в центре внимания второго романа, «Доверенный и республиканцы» (1833), — вариант которого написан по-немецки, — как и исторического романа "Der Vigeu и аристократы, или Мексика в 1812 году» (1834), уже стоят не отдельные судьбы, а интересы и борьба различных социальных и национальных групп, связанные с процессом становления молодой буржуазно-демократической нации.

Самым объемным произведением Зилсфилда являются «Описания западной полушферы» (1835—1837, 5 выпусков), цикл рассказов, повествующих о «личной и общественной жизни» в южных штатах и рисующих портреты энергичных, убежденных республиканцев.

В серии рассказов «Судовой журнал, или Национальные характеристики» (1841) Зилсфилд раскрыл национальные особенности, имеющие социальные и исторические корни; его искусство реалистического изображения человека и природы достигло в этих рассказах высочайшего мастерства.

Зилсфилд, нашедший родину в Швейцарии, был первым европейским писателем, который описал природу и общество Америки во всем их многообразии и проявлении, правда, не без некоторой доли иллюзий о цивилизаторских, культурных и творческих достижениях англо-американцев, однако впоследствии восторг его несколько поубавился. Во время последнего пребывания в США (1854—1858) он должен был признать, что его идеалы страны, основанной на самоуправлении и самоопределении, и идеал свободного человека — который он воплотил во впечатляющих образах, например, «Натана, главы скваттеров» — были разрушены в результате увиденной им действительности, где господствовали коммерсанты и банкиры, царили обман и коррупция. Горько разочарованный, он сжег ряд незавершенных произведений, среди них и автобиографию.

Насыщенная реальными событиями проза Зилсфилда, многослойная, сложная перспектива повествования, чередование реалистического изображения, поэтического вымысла и вызванной различным мировоззрением политической полемики, но прежде всего необычайная откровенность, с какой он описывает борьбу интересов, не подменяя ее абстрактной борьбой принципов (как младогерманцы), — все это было новым. Творчество Зилсфилда нашло широкий отклик в читательских кругах предмартовского периода.

Существовавшее в немецкой литературе со времен «Бури и натиска» утопическое представление об Америке — как выражение неосуществимых для Германии надежд — не оправдало, благодаря Зилсфилду, этих ожиданий, но его творчество объяснило социальные проблемы молодой республики. Более поздняя литература об Америке не пошла по его пути. Она исчерпала себя в заморской экзотике. Лишь немногие авторы видели в Америке «проекционную плоскость послереволюционного разочарования»¹⁵⁸ — среди них Ф. Кюрнбергер в романе «Усталый от Америки», — большинство же считало ее лишь местом для экзотических приключений.

Творчество Фридриха Герштеккера (1816—1872), который тоже знал Америку по собственным наблюдениям — он пытался найти там свободу, — напоминает манеру Зилсфилда — особенно в описании путешествий, в приключенческих романах и рассказах ранних лет, — но не достигает его реалистической и психологической силы. Наиболее известными являются романы «Правители в Арканзасе» (1845, 3 тома) и «Пираты из Миссисипи» (1848, 3 тома). Позднее Герштеккер подпал под влияние стереотипных представлений послемартовского семейного романа-хроники, которые лишили приключение его исторических рамок.

С творчеством Карла Мая (1842—1912) приключенческая литература окончательно утратила историко-социальную тематику. Целые серии его тривиальных романов и историй буквально наводнили мир, их общий тираж составлял около пятидесяти миллионов экземпляров. Такая популярность автора вызвана его литературной непритязательностью, а также его даром увлекательного повествователя, он умел создавать простые конфликтные ситуации и определенный тип героя; старик Шаттерхэнд, Виннету и им подобные являли пример мужества, справедливости, верности, любви к ближнему, сочувствия к преследуемому. Правда, этот «философский» компонент состоит из смеси наивно-христианских размышлений о морали и шаблонного возвеличивания авантюристического духа, олицетворением которого является сильный и одинокий человек-феномен, прообраз супергероя комиксов.

Деревенский рассказ

Защита Иммерманом «вечного народа» и простой деревенской жизни в рассказе «Старостин двор» стояла у колыбели немецкого деревенского рассказа XIX века. Материал и предмет изображения не были, правда, новыми. В поучительных народных календарях, составленных для сельского населения (Иоганн Петер Хебель, 1760—1826; «Шкатулка рейнского друга дома», 1811), деревенский рассказ играл общеобразовательную роль, наряду с некоторыми швейцарскими прозаическими произведениями.

На них сказывалось влияние теории физиократов (они считали, что благосостояние общества обеспечивают не торговля и промышленность, а труд крестьян); они развенчивали образ идиллического пастуха и не испорченного цивилизацией дитяти природы, созданного Руссо, в пользу мужика, выросшего корнями в землю и олицетворявшего собой кормильца общества. Новая оценка, данная крестьянину и его труду, была вскоре подкреплена просветительскими социально-педагогическими идеями. Ярчайшими примерами этого являются роман И. Г. Песталоцци «Линхард и Гертруда» и рассказ Генриха Даниеля Цшокке (1771—1848) «Деревенские алхимики» (1817), где выведен образ деревенского школьного учителя, который, будучи «якобинцем», пробуждает в крестьянах одной заброшенной деревушки чувство солидарности и способствует тем самым их благосостоянию.

Однако основное развитие жанр деревенского рассказа получил лишь в предмартовский период в «Эльзасских деревенских историях» (1841) Александра Вейлса (1811—1899), в «Шварцвальдских деревенских рассказах» (1843) Бертольда Ауэрбаха (1812—1882) и в «Историях божемского леса» (1843) Леопольда Ранке (1816—1896). Ф. Кюрнбергер назвал их «симптомом революции»¹⁵⁹.

Деревня в этих рассказах еще является лишь частью всего общества. Идиллию нарушают сатирические элементы, но они, естественно, не превалируют и не снижают умиротворяющего характера рассказа. Ибо значительному развитию жанра деревенского рассказа (который вообрал в себя эпос, идиллию, фольклор и дидактизм) в предмартовский период способствовало широко распространенное неприятие городской жизни, которая якобы способствовала политизации общественного сознания.

Восхваляя неизменяющуюся природу, заостряя внимание на отдельных (но конкретных) социальных аспектах жизни, деревенский рассказ контрастировал с «мировой скорбью» и «усталостью от цивилизации» младогерманцев с их отражением «духа времени». Он убеждал правдивым детальным изображением действительности; но стоило ему отойти от отображения истинного положения вещей, как он тотчас превращался в обычное повествование о патриархальной деревенской жизни. В общем-то деревенский рассказ способствовал процветанию областной литературы (Шварцвальд, Рудные горы, Тироль, Тюрингия, Богемия и т. д.). Даже в творчестве одного автора мы наблюдаем обе тенденции (хотя бы у Ауэрбаха в сентиментальном рассказе «Босячка», 1856, и в социально-критической детективной истории «Дитхельм из Бухенберга», 1853).

Бертольд Ауэрбах добился европейской славы вовсе не как автор философско-биографических романов («Спиноза. Жизнь мыслителя», 1835; «Поэт и купец. Зарисовки из жизни Моисея Мендельсона», 1840) или более поздних современных зарисовок, проникнутых духом национального либерализма («На высоте», 1865; «Дача на Рейне», 1869), а как автор деревенских рассказов.

Он пользовался успехом не только в буржуазной среде, но и в писательской; его высоко ценили Ф. Фрейлиграт, О. Людвиг, Г. Келлер, Ф. Т. Фишер, Л. Голстой и И. Тургенев.

После революции деревенские рассказы потеряли реалистическую основу. Ауэрбах стал модой, у него появилось много подражателей, наводнивших книжный рынок ходким товаром, находившим спрос в мелкобуржуазной городской среде, которая искала утешение в национальной экзотике, в искусственно-наивном, идеализированном отражении «прозы жизни». Деревенский рассказ подобного типа превращал в формальность основной конфликт современности — перестройку на капиталистический лад всех отношений, отказ от традиционного «естественного» уклада жизни — и упрощал его до сентиментального противопоставления города и деревни.

Зарубежные наблюдатели отметили, что немецкий деревенский рассказ имеет одну особенность: крестьянин не подвергается в нем насмешкам, как прежде, а воспринимается всерьез. Надо учесть, что деревенский рассказ являлся в первую очередь литературным продуктом социально-экономической отсталости страны, очень скоро он стал арендой деятельности христианско-регрессивных и националистических авторов. Он подготовил почву для прославления Германии, немецкого крестьянства, отчего края и германской расы.

Ауэрбах понял, что возврат к докапиталистическим формам социальной жизни — что было равносильно консервативной критике общества и сглаживало классовые противоречия — невозможен; вслед за ним это осознали многие писатели, в том числе Петер Розеггер (1843—1918), в XX веке Петер Дёрфлер (1878—1955), Фридрих Гризе (1890—1975), а также австрийский писатель Карл Генрих Ваггерль (1897—1973). Там же, где проблемы современной деревни не были разрешены, деревенский рассказ проложил дорогу критико-реалистической прозе (Г. Келлера, Ф. Рейтера, Л. Анценгрубера, М. фон Эбнер-Эшенбах и др.). Эта тенденция реалистической литературы была продолжена писателями второй половины XX века — О. М. Графом, А. Шаррером, а также представителями литературы ГДР Б. Фёлькнером и Э. Штриматтером.

На то же время, когда в Германии получил стремительное развитие деревенский рассказ, приходится и творчество Аннеты фон Дросте-Хюльсгоф; она написала детективную новеллу из деревенской жизни «Еврейский бук» (1837—1841). В основе ее лежит исторический факт: Фридрих Мергель, убив одного еврея, бежал из страны в Алжир, где стал рабом; вернувшись спустя какое-то время на родину, в Падерборн, он повесился. Писательницу заинтересовал феномен растущей преступности.

К тому времени, когда преступление стало следствием социального гнета и отверженности, в Западной Европе и Америке начал победное шествие криминалистический роман, криминалистический рассказ и детективная история.

В Германии начало этой литературе положили шиллеровский «Преступник из-за потерянной чести» и «Мадемуазель де Скюдери» (1819) Э. Т. А. Гофмана. Роман Г. Курца «Хозяин солнца» (1854), в котором автор переработал сюжет шиллеровских «Разбойников» под углом зрения преступления «из-за потерянного места в обществе»¹⁶⁰, явился дополнительным подтверждением социальных мотивов преступления. Настоящие коллекции криминальных случаев, как, например, «Изложение подтвержденных документами необычайных преступлений» (два тома, 1828—1829) Ансельма фон Фейербаха; написанные на французский манер «Новые Pitaval» (30 томов, 1842—1862) Виллибальда Алексиса и Й. Э. Гитцига, свидетельствовали о все возрастающем интересе к причинам преступлений; однако эти преступления рассматривались как пси-

хологически необъяснимые ошибки отдельных личностей, за редким исключением их не относили к симптомам нового времени.

Основным мотивом преступлений Мергеля Дросте считает новую среду, где «до некоторой степени смешались понятия справедливости и несправедливости». Ответственность за психические и общественные проступки возлагается на наследственность и социальную среду — предвосхищение натурализма. Но Мергель подпадает под власть этих обстоятельств лишь в результате постепенного отхода от религиозно-нравственных обязательств — здесь опять-таки проявляется непоследовательность взглядов писательницы.

Теря единственную возможность свободного волеизъявления, Мергель становится жертвой обстоятельств, которые изображены в новелле в виде таинственных, магических сил, в виде символов ужаса — попеременно появляющихся то среди бела дня, то в зловещих сумерках. Реалистической основе повествования соответствует и прозаический стиль; в новелле говорится о том, что «произошло на самом деле».

Иеремия Готхельф

Не с целью прославления соотечественников рассказал швейцарский пастор Иеремия Готхельф (1797—1854) в более чем четырнадцати романах об эментальских крестьянах. Но он не нашел своего героя, как мечтал, среди крестьянского люда; этот герой оказался горожанином, хотя Готхельф с неприязнью относился к городу. Вместе с Зилсфилдом и Штифтером Готхельф разделил славу новеллиста предмартовского периода, однако вплоть до XX столетия имя его было незаслуженно забыто.

Произведения Готхельфа отражают реалистическую направленность деревенского рассказа — несколько ослабленную Ауэрбахом и его последователями; они раздвигают узкие границы этого жанра: Готхельф не чурается социальных и политических вопросов, он противится бегству из общества и требует страстного и активного вмешательства в окружающую действительность.

Воспитанный в традициях народно-просветительской и в то же время христианско-назидательной литературы Швейцарии (Песталоцци, Цшокке), Готхельф писал свои произведения в тот период, когда его родина стала единым буржуазным государством. Деревня из идиллии превратилась в место борьбы спровоцированных цивилизацией и «духом времени» конфликтов, которые отражали основные черты переходного периода. Готхельф встретил новое время насмешкой, которая затем перешла в горечь и, наконец — когда была постепенно уничтожена основа его патриархальных представлений, — вылилась в сильный гнев.

Поначалу Готхельф придерживался взглядов либерального реформизма и категорически отвергал идеи прогрессивных писателей предмартовского периода; хотя, как и они, он тоже считал первоочередной задачей слияние литературы с жизнью, однако речь шла лишь об антикапиталистическом гражданском воспитании — что было оправдано уровнем развития Швейцарии, — воспитании общины, семьи. В таком воспитании работа рассматривалась как творящий добро элемент, а противоречие между индивидуумом и обществом — как тормоз. Готхельф был идеологом. Сущность его воспитательных мер заключалась в христианском — недогматическом — консерватизме, который не только твердо придерживался «угодной богу» старины, патриархальных отношений, царив-

ших в среде зажиточных крестьян, но и пытался глубже обосновать эти отношения и обновить их.

В течение всей жизни Готхельф был пастором и школьным комиссаром эмментальской деревни Лютцельфлу и потому писать начал лишь в сорок лет. Воскресными проповедями он стремился побороть недуг времени. Но и став писателем, он по-прежнему продолжал наставлять людей. У него не было ярких литературных образцов классики и романтизма или воспитательного романа, которым бы он мог подражать или которые он должен был бы превзойти. Поэтому он приводил своим крестьянам, служанкам и батракам, равно как и их угнетателям, простые примеры литературы: выпускал календари, помещая в них рассказы и романы. Он воспевал христианский образ жизни, способствовавший укреплению общины, и порицал нарушителей нравственных норм.

Готхельф не стремился к стилистической безупречности, определенной форме или стройной композиции произведения — Келлер подчеркивал отсутствие какой бы то ни было эстетической культуры у Готхельфа, — он учил, воспитывал, при этом во имя действительности он жертвовал приукрашенным ее изображением. Это был самобытный и необычайно продуктивный талантливый рассказчик, его произведения, касающиеся жизни лишь маленького Эмменталья, являются больше чем простым вкладом в общественную историю Швейцарии, они изображают не только человека как продукт социальной среды; некоторые из них вырастают до поэтических метафор исторических перемен.

В своей первой книге, «Крестьянское зеркало, или История жизни Иеремии Готхельфа» (1837), Готхельф создал неприкрашенную картину жизни швейцарского крестьянина. Как и в других его ранних произведениях, здесь преобладают теневые стороны и нравственная деградация деревенского быта («Страдания и радости школьного учителя», 1838—1839, и др.). Однако показ судеб, чувств и страданий обиженных и обездоленных свойствен и более поздним его работам, когда Готхельф отказался от идей либерализма и выступил за крестьянство как силу, поддерживающую «здоровый» мир и «божественный» порядок. В самых известных его романах «Как батрак Ули становится счастливым» (1841; новый вариант вышел под названием «Батрак Ули», 1846) и в его более слабом продолжении «Ули-арендатор» (1849) патриархальная модель мира превращается в фикцию, ибо образец и его отражение не совпадают.

В этих произведениях показано превращение босяка в зажиточного крестьянина: добротное крестьянское хозяйство воплощает истинную мораль; в городском предпринимателе, как и в наемных сельскохозяйственных рабочих, автор усматривает угрозу личности, в стремлении крупнопоместных крестьян к обогащению — предосудительные действия. Эти произведения пронизаны духом кальвинизма, ибо достигнутое благополучие отождествляется с богоугодностью, а счастье человека в этой жизни зависит от нерушимого, установленного богом порядка. Несмотря на эти идеи, Готхельф все сильнее противится «духу времени» («Дух времени и дух бернцев», 1852) — равно как и проникновению капитализма и радикальному оппозиционному движению; в романе наглядно представлены социальные противоречия между батраками и крестьянами, обостряющиеся по мере проникновения капитализма в сельское хозяйство.

В рассказах Готхельф значительно приглушил нравоучительный тон. В них в полной мере раскрывается его поэтический дар. «Черный паук» (1842), «Эльзи, странная служанка» (1843), «Ганс Йоггели, наследник кузена» (1848) являются примерами захватывающего повествования и реалистического изоб-

ражения людей и событий. Готхельф сочетал в своих произведениях сочный бернский диалект и исконный немецкий литературный язык.

История о чуме под названием «Черный паук» по праву причислена к произведениям мировой литературы. В рассказе реальная современность переплетается с вневременностью, историческое с мифическим, что символизирует ответственность индивидуума за общество.

Готхельф был гениальным прозаиком, но он не понимал, что защищаемый им мир неминуемо обречен на гибель. Келлер, несмотря на различие политических взглядов, так оценил своего земляка: «Это величайший эпический талант... какого долгое время не знала земля и, быть может, еще долго не будет знать»¹⁶¹.

Социально-критическая проза

«Субъективные» жанры литературы «Молодой Германии» (путевые картины, дневники или письма) были вытеснены художественной прозой, стремившейся достоверно отобразить исторические и современные события. К этому направлению, пионерами которого были Ч. Зилсфилд и В. Алексис, относились прежде всего те авторы, которые критически отображали социальные проблемы пролетариата, обусловленные развитием капитализма. С их творчеством в литературу проникли документальные и агитационные элементы.

Толчком для использования социальной тематики в художественной прозе не в последнюю очередь послужила публицистика левогегельянцев и первые выступления рабочих.

Творчество Эрнста Дронке (1822—1891) является примером того, как надо использовать публицистические, художественные и документальные материалы, чтобы достичь точного «изображения действительности», чтобы освободить литературу от господствовавшей в ней абстрактности.

В рассказах («Из народа», «Полицейские рассказы», 1846) Дронке еще не поднимается над сентиментально-наивным уровнем, характерным для «истинных социалистов»; несколько сильнее его публицистическая книга «Берлин» (1846), документальное повествование о нищенской жизни пролетариата в прусской столице и критический анализ существовавших социальных отношений. За публикацию этих произведений автор угодил на два года в тюрьму.

Публициста Вильгельма Вольфа (1809—1864) тоже привлекали социальные проблемы. В Бреслау он получил прозвище «казематный Вольф». В одной статье, вызвавшей широкий отклик общественности, он описал необычайную нужду рабочих, поденщиков и бедняков, нашедших приют в казематах бывшего форта. Еще в июне 1844 года, когда произошло восстание силезских ткачей, вышел очерк Вольфа «Нужда и восстание в Силезии», где он открыто описал бедственное положение ткачей, подвергавшихся эксплуатации буржуазии и юнкеров. «Новая Рейнская газета» напечатала серию его очерков, направленных против прусской юнкерской системы, о тяжелой жизни силезских и остэльбских крестьян. Эти очерки получили широкое признание; в 1866 году Энгельс опубликовал их отдельной книгой под названием «Силезские миллиарды». В 1846 году Вольф примкнул к Марксу и Энгельсу. Он был функционером, публицистом и журналистом, его заслуги в деле пропаганды научного коммунизма огромны.

Социально-критическая публицистика проложила мостик к так называемому социальному роману и оказала на него влияние. «Весь мир хочет читать что-нибудь социальное»¹⁶², — писал один из современников. Социально-критиче-

ские романы и рассказы росли, как грибы после дождя. Писатели, жившие литературным трудом, равно как и издатели, преследовавшие главным образом выгоду, были вынуждены приспособляться к быстро меняющимся вкусам публики.

Под влиянием «Парижских тайн» (1842—1843) Эжена Сю — увлекательного, напряженного романа с социальным пафосом и утопически-благотворительной тенденцией — многослойная фабула буржуазного социального романа осложнялась любовными интригами и наводящими ужас происшествиями, а пролетариат был изображен как темная безликая масса.

Прежде всего нужно назвать Эрнста Вилькома (1810—1886). Поначалу он примкнул к младогерманцам. Основной темой его «Новелл о цивилизации» (1837), как и романа «Уставшие от Европы» (1838), является критика существующих порядков и недоверчивое отношение к культуре оппозиционно настроенной буржуазной интеллигенции; надежда переселилась в республиканскую Америку. Позднее Вильком приблизился к демократическим и утопически-социалистическим позициям.

Он первым из немецких прозаиков показал в романе «Железо, золото и дух» (1843) жизнь фабричных рабочих, их борьбу против капиталистической эксплуатации, забастовку, разгром фабрики. Восстание силезских ткачей послужило поводом для написания романа «Белые рабы, или Страдания народа» (1845). Ценность его состоит прежде всего в том, что он показывает реальные жизненные условия сорбских текстильщиков в начале тридцатых годов и дает ретроспективный взгляд на девятые годы XVIII столетия.

Вильком делает упор на обнажении контраста между пролетариатом и буржуазией, он преодолел идеологию «машинных бунтарей», но по-прежнему все еще верил в то, что социальные проблемы можно решить путем устранения «плохих» сторон индустриализации, то есть с помощью хорошего фабриканта, который поделится своей прибылью с рабочими. Этот буржуазный социализм, исчерпавший себя в воззваниях к благородно мыслящим предпринимателям, способствовал впоследствии переходу Вилькома в лагерь либеральных националистов.

Источником для создания романа «Ангелочек» (1851) политическому поэту, драматургу, публицисту левогегельянцу Роберту Пруцу (1816—1872) тоже послужило восстание силезских ткачей. Пруц мастерски живописал картины бедственного положения пролетариата, однако он не мог оценить его роли в истории.

Значение Пруца заключается прежде всего в его литературно-критических, теоретических и историко-литературных работах. Несмотря на жестокие преследования со стороны реакции, он долгое время придерживался либеральных и конституционных взглядов, однако очень плохо разобрался в закономерностях промышленного развития.

Обнищание народных масс в 40-е годы заставило также и некоторых писательниц выразить свое социально-критическое отношение к действительности. То, что в среде писателей появилось очень много женщин, явилось как свидетельством, так и результатом буржуазного движения за эмансипацию. Литературные салоны, организованные уже в первые десятилетия XIX века в Берлине и Вене, предоставили широкое поле деятельности для высокообразованных умных женщин (Рахель фон Варнгаген, 1771—1833; Генриетта Герц, 1764—1847); сочинительство стало излюбленным занятием женщин.

Правда, настоящее стремление к эмансипации не имело ничего общего с проведением досуга знатных дам — они, как графиня Ида фон Ган-Ган

(1805—1880; роман «Графиня Фаустина», 1841), представляли избранное общество гнилой аристократии как кулисы для женщин-гениев, которых исключительно занимали их собственные судьбы, — и с коммерческими целями, какие преследовали некоторые из них; ярким примером тому служит Луиза Мюльбах (жена младогерманца Т. Мундта, 1814—1873), она насочиняла 290 книг.

Противоположностью таким поставщицам занимательных романов являются либеральные романистки, например Фанни Левальд (1811—1889); героини ее произведений («Клементина», 1842; «Дженни», 1843; «Стелла», 1883), написанных под влиянием Жорж Санд, протестуют против современных форм брака и требуют права на образование, на труд и на участие в решении общественных вопросов. К этой же категории писательниц относится и Луиза Отто-Петерс (1819—1895), автор романов («Замок и фабрика», 1846), новелл и стихотворений. Она не только выступала за демократические права женщин, особенно за право на образование и на труд, но и разоблачала неизбывную нужду кружевниц Рудных гор. Она стала выразительницей интересов трудящихся женщин.

Отто-Петерс издавала первую немецкую женскую газету («Женская газета для более возвышенных интересов женщин», 1849—1850), за которой последовал журнал «Новые пути» (1855—1895). В 1848 году она создавала союзы работниц, а в 1865 году — «Всеобщий союз немецких женщин», который она возглавляла как президент с 1875 года. Обе писательницы не понимали, что эмансипация женщин-работниц возможна лишь после освобождения рабочего класса от капиталистической эксплуатации.

Необходимо особо подчеркнуть роль Беттины фон Арним (1785—1859), сестры поэта Клеменса Брентано и супруги Ахима фон Арнима. Она принадлежит к той плеяде женщин начала XIX столетия, благодаря которым культурная жизнь Германии приобрела новые черты.

Беттина фон Арним происходила из литературной семьи и поддерживала дружеские отношения с известными представителями своего времени. Первое произведение писательницы, «Переписка Гёте с ребенком» (1835), вызвало бурю возмущения и восторга. Книгу воспоминаний «Гюндероде» (1840) она посвятила писательнице и подруге юности Гюндероде, покончившей с собой, а «Весенний венок Клеменса Брентано» (1844) — своему брату, воздвигнув ему тем самым своеобразный памятник. Почти документально описанные встречи с великими людьми того времени раскрывают характер писательницы, ее мысли, эмоции, восприятие мира.

В этой разносторонне образованной аристократке поражает прежде всего ее смелость: она выступала за социальный прогресс, эмансипацию женщин и за реабилитацию жертв политической реакции (в том числе и семи геттингенских профессоров, Гофмана фон Фаллерслебена, польского борца за свободу Меровского). Прежде всего впечатляет ее требование уничтожить социальную нужду пролетариата. К сожалению, такое смелое требование сочетается с иллюзией: Беттина верит в то, что государь, «добрый король», может разрешить социальные вопросы. «Эта книга принадлежит королю» (1843) — так назвала она публикации, содержащие фактический материал, доказывающий необходимость изменения условий жизни. Продолжением этой книги должна была стать «Книга бедности». Беттина фон Арним официально опубликовала в 1844 году призыв присылать ей материалы о положении бедных, то был год восстания силезских ткачей; публикация этой книги относится лишь к 1969 году.

Находясь под влиянием идей утопического социализма, Беттина фон Арним — по документам тайной полиции считавшаяся коммунисткой — пришла наконец к убеждению, что народ может освободить себя лишь революционным путем; этот же вывод она сделала и в так называемой «Польской брошюре», «Обращении к распущенному прусскому национальному собранию» (1849). Эта брошюра вышла без имени автора. В последней своей книге, «Разговоры с демонами» (1852), Беттина отказывается от иллюзий в отношении короля, но, несмотря на все это, на книге все же лежит печать разочарования.

Виллибальд Алексис и исторический роман

Зилсфилд пользовался принципами Вальтера Скотта для изображения значительных современных и исторических событий. Под еще более сильным влиянием шотландского романиста находился берлинец Виллибальд Алексис (1798—1871).

Свои первые романы, «Валладмор» (1824) и «Замок Авалон» (1827), успех которых обеспечил писателю безбедное существование, он даже выдавал за вольную переработку произведений Вальтера Скотта; но Вальтер Скотт был не единственным учителем большинства немецких авторов исторических романов; примером для подражания им служили Виктор Гюго («Собор Парижской богородицы», немецкий перевод 1831), Алессандро Мандзони («Обрученные», немецкий перевод 1827) или Генрик Сенкевич («Камо грядеши», "Quo vadis", немецкий перевод 1897).

Творчество Алексиса является поворотным пунктом в развитии немецкой исторической прозы: он принадлежит к создателям реалистического немецкого исторического романа — после Генриха Цюкке, несколько опередившего Алексиса в написании исторических романов и рассказов («Аддрих в болоте», 1828; «Аарауский двор», 1825).

Французская революция 1789 года и последовавшие за ней события пошатнули европейский абсолютизм; возврат к истории и традициям своего народа, провозглашенный писателями «Бури и натиска» и поддержанный романтиками, а также угроза феодальным порядкам, вызванная капиталистическими преобразованиями жизни, пробудили в Германии, как и в других странах, необычайный интерес к истории. Историческая ориентация, толкования происхождения народов и народностей и путей их развития, исследование собственной родословной — все это явилось данью времени. Сюда относятся и такие противоположности, как итоговый философский и литературно-исторический взгляд Гейне для утверждения демократического сознания и консервативные усилия Ранке, стремившегося показать, «как это было на самом деле»¹⁶⁴.

Историческая наука переживала период расцвета. Историки находили источники и публиковали их; создавались исторические общества. В 1826 году вышел первый том "Monumenta Germaniae Historica" — издание, над которым работало не одно поколение историков и которое одновременно послужило основой для научной работы. Развивалась германистика, целью которой было изучение и историческое отражение путей развития национального языка и литературы: в XIX столетии появилось много исторических трактатов и статей по истории литературы.

Для поэзии, особенно для баллад, эпических и драматургических произведений, тоже необходимо было знание истории. И, наконец, история проникла

в роман — романтики использовали ее для противопоставления прошлого действительности, младогерманцы — преимущественно для отображения критических актуальных тенденций современности, авторы литературной конъюнктуры — для сохранения отживающего жанра забавных историй (Карл Шпиндлер и др.), для личных воспоминаний о «великом времени» и «великих людях».

Реалистический исторический роман начинается там, где довольно достоверно и конкретно на примере человеческих судеб и исторических событий показаны движущие силы эпохи. В немецкой литературе первым этого достиг Алексис. Его усилия противоречили существовавшим субъективным тенденциям. Хотя вначале он и разделял точку зрения романтиков и младогерманцев, для него вскоре стало необходимым установить «связь... между творениями великой истории и делами маленького человека»¹⁶⁵.

В своих художественных произведениях Алексис объективно описывал исторические события, способствуя тем самым зарождению и развитию исторического романа, который означал для него не уход в прошлое, а критическое переосмысление истории.

Подобно Гауфу, который в романе «Лихтенштейн» (1826) прославил любовь к родине и ее истории, рассказав о княжестве Вюртембергском, Алексис тоже ограничился изображением одной прусской провинции (Бранденбурга), которая, правда, олицетворяла всю Германию. Однако «никакие усилия не смогут, — писал Фонтане, — превратить провинцию в ту землю обетованную, которая с самого начала, если только внимательно к ней присмотреться, предвещала Германию. Но эта мысль пронизывает все романы...»¹⁶⁶.

В первом значительном историческом романе «Кабанис» (1832) Алексис создает портрет Фридриха II, но одновременно он воспроизводит достоверную картину общественных отношений. Последующие романы тоже дают широкую панораму соответствующей эпохи: «Берлинский Роланд» (1840) повествует о борьбе за власть между городским патрициатом и юнкерством; «Лжевольдемар» (1842) возвращает к началу истории Бранденбурга; роман «Штаны господина фон Бредова» (1846) с острой иронией рассказывает о порабощении Гогенцоллернами необразованного, косного бранденбургского дворянства.

Долгое время Алексис положительно относился к ведущей роли Пруссии, правда с некоторыми оговорками. После революции 1848—1849 годов он пересмотрел свою точку зрения. Свидетельством этих перемен в его мировоззрении являются роман «Спокойствие — первейшая обязанность гражданина» (1852) и его, более слабое, продолжение «Изеграм» (1854).

Они показывают картины жизни Пруссии накануне переломного 1806 года. Обе книги являются самым сильным обвинением правящей династии Гогенцоллернов, какое мог позволить себе после революции либеральный писатель.

В лучших своих романах — и прежде всего в романе «Спокойствие — первейшая обязанность гражданина», благодаря которому немецкая художественная проза поднялась на более высокую ступень в отображении действительности, — Алексис сумел на фоне одной исторической эпохи раскрыть социальную основу общества и суть исторического развития.

Алексис не смог достичь славы своего учителя Скотта; виной тому его тяжеловесный стиль, частое несоответствие психологической интерпретации и историко-общественного анализа, двойственность в оценке исторических событий, которые он, с одной стороны, освещал критически, с другой же — рассматривал с позиций либерального конституционализма. Несмотря на эти недостатки, его творчество значительно способствовало образованию критического исторического сознания.

Адальберт Штифтер

Адальберта Штифтера (1805—1868) нельзя причислить равно как к авторам деревенского рассказа, так и исторического романа, и уж вовсе нельзя отнести его к представителям социально-критической литературы, хотя в творчестве его присутствуют оба эти направления. Отдал дань он и воспитательному роману. Т. Манн назвал его «одним из самых замечательных, сложных, подспудно-смелых повествователей в мировой литературе»¹⁶⁷.

На формирование взглядов Штифтера оказал влияние австрийский либерализм эпохи императора Иосифа; в начале творческого пути Штифтер придерживался принципов предмартовского искусства прозы, в значительной степени нашедших отражение в его творчестве, что с восторгом отмечали современники. Однако вскоре он устранился от дел — подобно персонажам своих произведений, которые находят уединение в укромных уголках, он уединяется на острове и дожидается, пока улягутся бурные волны; он искал нечто вечно действенное, не зависящее от времени, чтобы воспеть его в своих творениях, которые должны были быть столь же совершенны, как «закон», которым он мерил «род человеческий». Ибо Штифтер — подобно Гёльдерлину, Мёрике, Грильпарцеру или Хеббелю — был поэтом, безмерно верившим в облагораживающую силу искусства.

Он соединял в себе два дарования: художника и писателя. Еще в 1850 году этот сын ткача из Южной Богемии так писал о себе: «В литературе я только дилетант... а вот как художник я кое-чего достигну»¹⁶⁸. Хотя в ту пору этот вечный студент, самоучка, домашний учитель и чтец уже завоевал себе в аристократических домах литературное имя.

Создав после долгих лет скрупулезной работы «Этюды» (1844—1850, 6 томов), Штифтер примкнул — по стилю и литературной технике — к современной художественной прозе, напоминающей прозу Жан Поля, Э. Т. А. Гофмана и Тика; но одновременно его рассказы дают многоцветную картину современной действительности.

Восприимчивый к естественным наукам, он ставил отношение человека и природы в зависимость от «космического целого», он больше не выделял из «поэтического научного мировоззрения»¹⁶⁹ природу и ландшафт как романтические картины, передающие настроения, а давал точное их изображение. Именно описание в равной степени как настоящей, так и ненастоящей, а стало быть, опозитизированной, символической природы способствовало его славе.

При этом ранний Штифтер не связывал воедино человека и природу. Движимая временем человеческая жизнь (которой Штифтер выделял самое высокое место в природной табели о рангах) контрастировала с девственной природой и ее законами, этот контраст усугублялся «индивидуальным, ничем не прикрытым, психологически, биографически и исторически обоснованным страхом, открытое изображение которого в социально-исторических аспектах чаще всего избегается»¹⁷⁰.

Уже для «Этюд» и их вариантов, целью которых было полное уничтожение всего субъективного, характерно стремление понять «суть вещей»¹⁷¹; «Этюды» несут в себе несколько основных тем: угрозу человеческим отношениям («Языческий двор»); одиночество и ожидание счастья («Строевой лес»); брак как гармонию сотворенного идеала («Лесная тропинка»), мотив героя, несущего в деревню просвещение, коллективизм, цивилизацию («Портфель моего дедушки», 4 варианта; «Бригитта»).

Адальберт Штифтер, все больше ориентируясь на творчество Гёте, усматривал суть и смысл своих литературных и педагогических усилий в том, чтобы «способствовать счастливому проявлению добра, истины, красоты в религии, науке, искусстве, образе жизни»¹⁷². Эволюционная картина мира Штифтера нашла программное воплощение в «мягком законе», являющемся его основной идеей 40-х годов, суть «закона» писатель изложил в предисловии к «Первым камням». Этот «закон» лег в основу его послереволюционного творчества.

В этом «охраняющем человека законе» (которому он подчинил свое искусство) Штифтер умалает значение роли насилия, революционности в пользу эволюции, переносит его с природы на общество, на человека: «Жизнь, полную справедливости, простоты, победы над самим собой, полную благоразумия, активности в своем кругу, преклонения перед прекрасным, связанную с радостным, спокойным стремлением, я считаю великой; вольные движения души, необычайный гнев, жажда мести, легко воспламеняющийся дух, стремящийся к действию, который опрокидывает, изменяет, разрушает и в волнении часто ломает собственную жизнь, я считаю не более великими, а, напротив, менее значительными, ибо они являются порождением отдельных и односторонних сил, подобных штормам, вулканам, землетрясениям».

Таким толкованием по-человечески гуманных проявлений Штифтер закрыл своему искусству — хотя сам был обеспокоен судьбой своего времени — дорогу к реальным общественным событиям. Тем самым он следовал традиции немецкого воспитательного романа, находясь в оппозиции к основному направлению европейского социально-критического ангажированного обществом искусства прозы.

Исходящий из «мягкости закона» стиль повествования все последовательнее ориентировался на принцип эпического объективирования, который требовал предметного изображения и исключал любую внутреннюю перспективу в показе человека и элементы настроения в описании природы. Характер людей раскрывается — как впоследствии у Кафки — в поступках, а не в их мыслях, чувствах, мнениях; «вещи» переданы не по их субъективному восприятию, а в их объективной «сути». В мире искусства, где люди выступают в роли статистов на фоне естественного прекрасного ландшафта, такое изображение должно придать «маленьким вещам величие» и этико-нормативному — законность.

Педагог по профессии, Штифтер стремился и в рассказе быть воспитателем. Поэтому в качестве критерия следует взять его концепцию, которая еще в значительной степени ощущается в сборнике новелл «Пестрые камни» (1853) — шесть рассказов этого сборника появились уже в 1842 году. Лишь в двух романах полностью проявляется его мировоззрение.

Находясь в мае 1848 года на родине, в Линце, Штифтер «восторженно, сияющим от счастья лицом»¹⁷³ встретил весть о революции и даже согласился выдвинуть свою кандидатуру на выборах в Венский округ. Однако вскоре он задается вопросом, кто же будет вновь возводить разрушенное здание. Штифтер действовал согласно постулату гуманности, в особенности немецкой классики, что значительно утвердило представления теперешнего инспектора народных школ Верхней Австрии (1850—1856) — либеральные реформы которого, естественно, не вызывали симпатий у реакции — о том, что только просвещение, воспитание и образование, работа на небольшом участке, могут привести к «органическим», «естественным» изменениям и настоящему прогрессу.

Роман «Бабье лето» вышел в свет в 1857 году, в один год с «Мадам Бовари»

Флобера и «Цветами зла» Бодлера, по-разному освещавшими тему разлада личности с обществом. Штифтер, напротив, показывал гармонический путь развития сына венского торговца в начале века.

В поместье барона фон Ризах решающую роль играют общество и судьба; человек в силу своего разума может признавать и сам строить свою жизнь. Воспитанник барона Генрих Дрендорф приспосабливается к этим — признаваемым им в их «сути» — обстоятельствам, которые допускают возможность влияния отдельной личности на процесс гуманизации круга избранных, художественно одаренных, любящих природу людей (в сущности, это прообраз будущего образованного общества).

«Бабье лето» лишь по внешним признакам можно отнести к немецкому воспитательному роману: путь, выбранный героем, отвечает его сокровенным желаниям; нет напряженности между характером и предназначением героя, желанием и действительностью. Назначение главного героя и других персонажей раскрывается в единстве стремления к образованию и его достижения и направлено на совершенствование духовной жизни.

Роман «Витико» (1865—1867), «эпическое произведение в прозе»¹⁷⁴, написан в стиле исторического романа. В нем автор следует этико-нормативной концепции — одерживающего верх юридического и нравственного закона.

Герой, уже завершивший свое образование, противопоставляет себя обществу, вынужденный самостоятельно принимать решения; он побеждает обстоятельства, как сказочный принц. Его действия не похожи на действия Дрендорфа, но он тоже не склоняется перед судьбой, а покоряет ее.

Наряду с этими романами Штифтер написал много рассказов. Рассказом «Потомки» (1864), посвященным жизни художника, и последним, незавершенным вариантом рассказа «Портфель моего прадедушки» он утвердил апробированную на более широкой социальной базе тенденцию усматривать в действительном, «органически» изменяющем мир труде силу, которая возвращает человека самому себе.

Хеббель назвал Штифтера поэтом майских жуков и упрекнул его в том, что он, увлекшись изображением мелкого, незначительного, в конце концов «совершенно потерял из виду человека»¹⁷⁵. Полное символика, «объективное» творчество Штифтера, рассчитанное на разные читательские круги, оправдывает также мнения, подобные мнению Хеббеля, — тем более что приметы внешних событий в них столь же подавлены, как и сам поэт (его увлечения, одиночество и болезнь, которая довела его до самоубийства). Но штифтеровский проект синтетического мира, в котором все прекрасно устроено, где отдельная личность руководствуется непреходящей ценностью высокой нравственности и красоты, чистоты, благородства и простоты, где могут развиваться скрытые возможности



А. Штифтер (фрагмент, Ф. Вальдмюллер, ок. 1830)

человека, был надуманным: попытка альтернативы, утопии остается требованием поставить гармонически образованную личность на службу обществу.

Штифтер изображал — особенно в позднем творчестве — не дисгармонию, а гармонию, он не искал психологического толкования, а подчеркивал лишь исключительность описываемого. Это тоже составляет особенность его позиции в литературе той эпохи, и поэтому неудивительно, что имя его очень скоро предадут забвению.

Только в XX веке — и не в последнюю очередь благодаря Рильке и Гофмансталу — Штифтер был воспринят как представитель специфического австрийского консервативного гуманизма.

Генрих Гейне

Ни одного из своих поэтов немцы так не любили и так не ненавидели, как его. Но для мировой общественности он воплощал — наряду с Гёте и Э. Т. А. Гофманом — немецкую литературу.

Реакционная Германия превратила демократа во врага, в занозу в теле. То, что он, как никто, осветил в литературе противоречивость своей личности, тоже не прибавило ему друзей. В эту напряженную пору Генрих Гейне мог стать рупором и выразителем общественного движения, которое призывало к социальным действиям.

То, что он связывал свое мировоззрение с идеей социальной революции, которая даст всем людям право наслаждаться жизнью, а не с политическими устремлениями буржуазии, то, что он был сторонником атеистической теории сенсуализма, ознакомил остальных немцев с социальным и историческим опытом их соседей французов, — все это, вместе взятое, превратило его в национального скандалиста. Его называли «талантом без характера», «безродным подмастерьем»; его поэзию считали позой и плагиатом и навешивали на него ярлыки фальшивости, фривольности и нигилизма.

Новатор больше во взглядах, нежели в формах, он умело ломал формальные застывшие конструкции, где шуткой или остроумной репликой, которые принимали общественно-критические размеры, где преобразованием старых жанров, которые под его пером приобретали революционно-политическое и духовно-историческое звучание: об этом свидетельствуют и полные злой сатиры «Путевые картины», и корреспонденции в виде бесед, и стихотворения и эпос, нарушавшие правила стихосложения и основанные на несоответствии интонации и идейного содержания.

Спор немцев вокруг имени Гейне, возникший еще при жизни писателя, является свидетельством значимости поэта. Десятки лет его читали «выборочно», а третий рейх вообще превратил его в «неизвестного поэта». Но творчество Гейне неотделимо от него как личности.

Оно принадлежит славным страницам немецкого рабочего движения; Маркс и Энгельс видели в Генрихе Гейне конструктивного мыслителя и поэта, союзника в жизненно важных социальных вопросах, считали его гениальным революционно-демократическим поэтом, который, как подчеркнул Меринг, прозрел глубокие общественные проблемы, что еще и сегодня движут миром, определил их и дал на них ответ, принадлежащий будущему.

Биографические сведения. Генрих Гейне (1797—1856) родился в Дюссельдорфе, в небогатой купеческой семье, где в пору его детства «господствовали

не только французы, но и французский дух»¹⁷⁶. В 1806 году Наполеон дал равноправие евреям («Кодекс» Наполеона); то был подарок Великой революции. После окончания лицея Гарри, как до крещения звали Гейне, отправили в Гамбург к дяде Соломону для обучения банковскому делу. Но все усилия засадить мальчика, эту художественную натуру, за конторку оказались напрасны; он грезил великими историческими подвигами, обожествлял кумира революции Наполеона. После того как Гарри довел до полного банкротства предоставленный ему мануфактурный магазин, родственники согласились на его учебу в университете, поставив, однако, непременным условием изучение юриспруденции, а не истории и литературы, и в 1825 году Гейне держит экзамен на степень доктора права.

В Бонне он боготворил А. В. Шлегеля, в Берлине посещал салон Рахели Варнгаген, знакомился с литературной жизнью растущего города, слушал лекции Гегеля, встречался с В. Гумбольдтом, А. фон Шамиссо, К. А. Варнгагеном фон Энзе, Д. Граббе, А. фон Арнимом и др. Чтобы утвердиться в обществе, он принял лютеранство («Бумажка о крещении является входным билетом в европейскую культуру»), однако, уличенный в первой публикации, он так и остался аутсайдером; карьера чиновника была для него закрыта. Июльская революция освободила «свободного», всю жизнь материально зависимого писателя от возможности выбора между духовным прозябанием и полицейским преследованием: Гейне эмигрировал в Париж.

Ранняя слава сбежавшего романтика. Начальный этап творчества Гейне отмечен двумя видами литературы: поэтической «Книгой песен», покорившей буржуазию, и написанными в прозе «Путевыми картинками», которые вызвали значительно меньший восторг, поскольку они явились открытой критикой существующих порядков.

«Книга песен» (1827), собрание ранней лирики поэта за два десятилетия, прославила имя Гейне далеко за пределами родины. Центральной темой сборника является история несчастной неразделенной любви поэта, его «мировая скорбь», в которой произвольно проявляется отвращение к миру буржуазных толстосумов. Эти песни близки к традиционной романтической поэтике, однако — и в этом заключен новаторский характер «Книги песен» — они не уводят в романтический несуществующий мир, а, наоборот, содержат неразрешимое противоречие между дисгармоничной действительностью и томлением по гармоническому миру.

В стихах, романсах и сонетах первого цикла (вышедшего в 1822 году под названием «Стихотворения Г. Гейне») поэт оплакивает свои «юношеские страдания». Несчастливая любовь поэта (к кузине Амалии) и тоска по настоящему счастью воспеты в slashавых стихах, которые часто стилизованы под народные песни, заново открытые романтиками. Утрированная болезненная тоска перемежается нередко с просветленной печалью или же романтическими картинками ужаса («Дон Рамиро»), но иногда тоска имеет ироническую окраску. Природа, легенды, сказочные мотивы остаются аксессуарами личных страданий поэта.

В «Лирическом интермеццо» (напечатано в 1823 году вместе с трагедиями «Альмансор» и «Ратклиф») сближение народно-песенной лирики чередуется с прозаической действительностью. Теперь причиной тоски и муки поэта является уже не роковая судьба, а бессердечная богатая возлюбленная («У тебя есть алмазы и жемчуг») и побеждает не желание найти утешение в смерти, а стремление к жизни. В цикл входят несколько наиболее популярных песен

Гейне: «В прекрасном месяце мае», «Юноша девушку любит...», «Лишь только той песенки звуки», «Отравой полны мои песни».

Приближение народной песни к действительности достигается двумя путями: благодаря приспособляемости к вкусам публики и благодаря ироническому переосмыслению стереотипного содержания и художественной формы народной песни, «чистое звучание» и «подлинная простота» которой не соответствуют банальности и традиционности содержания. А потому усиливается тенденция насмешливо-иронического изображения мещанской среды («За столиком чайным в гостиной»).

Следующий цикл, «Возвращение на родину» (напечатан в 1826 году в первой части «Путевых картин»), содержит новые черты. Чувственность выступает здесь как средство самоощущения, как свидетельство чистой природы, чопорность — как лживость общества; романтический вокабуляр еще больше подвергается иронии. Естественно, сказанное относится не ко всем стихотворениям этого цикла; такие стихотворения, как «Дитя, как цветок ты прекрасна», «На богомолье в Кевлар» и «Лорелея», стали широко известны и завоевали необычайную популярность.

В основе «Лорелей» лежит легенда о рейнской сирене; этот сюжет до Гейне был обработан Клеменсом Брентано и другими поэтами. Необъяснимая печаль, тоска и боль удачно переданы поэтом в романтическом ландшафте, отражающем собственные чувства и настроения поэта, а также в пленительном образе «юной волшебницы» на вершине горы в закатном золоте солнца, на которую, как зачарованный, смотрит проплывающий мимо лодочник, не замечая, что волны влекут его лодку к верной гибели. Мало кто мог с таким совершенством воспеть губительную, волшебную силу красоты. Ф. Зильхер положил эти стихи Гейне на музыку. Так «Лорелея» превратилась в «народную песню» и печаталась даже во времена господства фашизма, но как «безымянная», народная песня.

Несколько обособленное место по стилю и содержанию занимает состоящий из двух частей цикл «Северное море» (1825—1826), где Гейне воспевает необузданную силу и мощь моря. Опираясь на традицию Гёте, Гейне обращается в этих стихах к свободным, не характерным для него рифмам, которые до него использовались при передаче высокого пафоса (Клопшток, Гёльдерлин). «Северное море» отражает мировоззрение автора («Боги Греции»).

В «Книге песен» Гейне вырабатывает столь характерную для него резко-ироническую манеру, в которой искренние порывы чувства сменяются нарочитым утрированием и высмеиванием, «...мечты бюргера намеренно были бы вознесены, чтобы затем так же намеренно низвергнуть их в действительность»¹⁷⁷. Гейне отказался от чисто умозрительного протеста, свойственного большинству романтиков, и перенес романтическую иронию на конкретные явления действительности. Так возникли элементы социальной сатиры, которая в 40-е годы постепенно переросла в политическую сатиру.

Редко кто обращался с немецким языком так вольно и непринужденно, редко он звучал так легко и свободно, как в мелодичных строках этого стихотворного сборника, который сразу привлек внимание многих композиторов мира. Благодаря им «Книга песен» стала единственным в мировой литературе поэтическим сборником, большинство стихов которого были положены на музыку, однако композиторы обходили намеренную противоречивость чувств Гейне, использовали лишь сентиментальные стихи, оказывавшие более глубокое воздействие на широкие слои немецкой буржуазии. Лишь

в исключительных случаях композиторам удавалось (например, Мендельсону-Бартольди) передать в музыке содержащуюся в тексте иронию.

«Книга песен» является новым этапом в истории немецкой лирики. То же самое можно сказать и о «Путевых картинах» (1826—1831, 4 тома), которые представляют новый жанр, новую разновидность художественно-публицистической прозы, напоминающей младогерманскую публицистику. Здесь слиты воедино элементы фельетона, очерка, новеллы, путевого дневника, литературно-политического памфлета, автобиографии.

Субъективно-юмористический роман XVIII века (Лоренс Стерн, Жан Поль) получает под бдительным оком вездесущего цензора неожиданно новые политические акценты благодаря многочисленным намекам. Автор делает путевой дневник проводником

своих идей, суждений, которые он высказывает при встрече с разными людьми; эти суждения разрушают существовавший до той поры стереотипный образ мыслей и чувств. Безобидные случаи, анекдотические эпизоды, сатирические оценки незаметно принимают черты общего; возникает многогранная картина общественных и исторических отношений.

В «Путешествии по Гарцу» (1824) блестящие остроты, едкая сатира перемежаются лирическими картинами природы, настроением автора и конкретными жизненными наблюдениями. Здесь, в горах, Гейне постоянно подмечает неприглядные черты немецкой действительности, провинциализм и убожество жизни в германских карликовых государствах, отсталость которых вызывает у него беспощадную и горькую насмешку. С большой симпатией он описывает жизнь и труд рабочих на серебряных рудниках в Клаустале.

Во второй части «Путевых картин» — «Идея. Книга. Le Grand» (1827) — откровенно звучат политические мотивы. Впервые в творчестве Гейне раздается призыв к революции. Романтизированный образ барабанщика Ле Грана олицетворяет революционную Францию; Наполеон предстает как исполнитель ее идеи — позже Гейне модифицирует эту точку зрения.

В центре глав «Италия» («Путешествие от Мюнхена до Генуи», «Лукские воды», 1829) наряду с непримиримой критикой общества, церкви и клерикализма находятся полемические разногласия автора с представителями литературной и общественной жизни, которые являлись тормозом в развитии прогрессивного мировоззрения.

«Английские фрагменты» (1827—1828, 1831) — заключительная часть «Путевых картин» — вскрывают на примере самой передовой по тогдашним временам капиталистической страны основные противоречия буржуазного общества. Скрытая тема «Путевых картин» — эмансипация человека — вступает в противоречие с социальными отношениями, господствующими в островном государстве.



Гейне (Э. Пальм)

В «Путевых картинах» Гейне выступал против любых проявлений реакции. Он старался пробудить общественное сознание, которому свойственны политическая активность и стремление к свободе. Это сознание должно объединять в себе идею и действительность, теорию и практику, чтобы построить такую жизнь, где учитывались бы материальные интересы народа. С такой концепцией — отвечающей его идеалу красоты — Гейне уже в конце 20-х годов преодолевает либерализм своих взглядов.

«Я — сын революции». Июльская революция вселила в Гейне надежду на социальные перемены и в Германии, однако в мае 1831 года он покидает родину и поселяется в Париже, чтобы избавиться от преследований и ощутить дыхание всемирной истории в колыбели революции. «Теперь я снова знаю, чего хочу, что должен, что обязан делать... я сын революции и снова берусь за неуязвимое оружие... дайте мне лиру, чтобы запел я боевую песнь»¹⁷⁸.

Гейне очень скоро понял, что буржуазия присвоила плоды, добытые народом в парижской революции. Если прежде он понимал под свободой преимущественно политическую свободу, то теперь результаты революции, как и несогласие с теорией сен-симонизма, наиболее прогрессивной формы утопического социализма, натолкнули его на мысль, что существующие условия **быть** изменены только в результате «социальной революции»¹⁷⁹.

Гейне, который отныне пишет как для немцев, так и для французов, удается завоевать прочное место в культурной жизни Франции. Его творчество по-прежнему развивается по двум основным направлениям: лирики и прозы.

В центре внимания общественности находилась его публицистика (корреспонденции для аугсбургской «Всеобщей газеты», 1831—1832, опубликованные в 1832 году под названием «Французские дела»).

Парижский опыт требовал новой общественной и эстетической ориентации. Гейне отразил его в очерках «Романтическая школа» и «К истории религии и философии в Германии» (1834, расширенное издание 1835); в основе этих произведений лежит революционно-демократическая концепция относительно истории литературы и культуры; эта концепция базировалась на синтезе социального опыта, сен-симонистских идей и гегелевской философии.

Исходя из того, что «политические революции» 1789 и 1830 годов смогли бы достичь своей цели, «материального благосостояния народа», лишь только путем «социальной революции», Гейне пытается выяснить роль немецкой философии и литературы в деле эмансипации человека. Уже ранее сформулированная им мысль о том, что «немецкая философия есть не что иное, как сновидение французской революции»¹⁸⁰ и что немецкая духовная революция представляет «своеобразную аналогию материальной революции во Франции»¹⁸¹, свидетельствует об отсталости Германии. Под влиянием сен-симонизма Гейне понял, что «вызволить человека из материальной нужды» позволит рост производительных сил, что история совершается в «борьбе спиритуализма и сенсуализма» и всеми силами стремится к ликвидации дуализма. Гейне рассматривал «спиритуализм» и «сенсуализм» как два основных мировоззрения, лейтмотивом проходящих через все его творчество; он видел их и в аскетическом «назарействе», и в жизнерадостном «эллинизме» и приписывал им, подобно всякой идее, бессмертие и типологическую силу, однако его диалектический взгляд на историю помешал ему рассматривать «исторические отношения в отрыве от деятельности»¹⁸².

Гейне сказал, что, описав в своих сочинениях последовательное развитие немецкого «духа», начиная с «великой религиозной революции» Лютера как

одного звена в цепи революционных процессов, и прибегнув к общедоступной «демократической» прозе, он тем самым «выболтал школьную тайну»¹⁸³ немецкой философии. В переходе от «доктрины к делу, последней цели любого мышления», в соединении теории философии и революционной практики Гейне видел актуальную задачу времени; он стремился, чтобы его сочинения, написанные с позиций «социальной идеи», способствовали решению этой задачи и знакомили немцев «с политическим опытом французов и его практическим применением» и, соответственно, французов — с немецкой философией и литературой.

Очерк «Романтическая школа» (1833, дополнен в 1836) был полемически направлен против книги «De l'Allemagne» («О Германии») писательницы госпожи де Сталь (1813). Это единственное сочинение, в котором впервые во Франции была высоко оценена — с позиций романтизма — немецкая культура и ее значение для Европы.

Гейне решительно выступил против апологетического отношения де Сталь к реакционным сторонам немецкой культуры. Придавая литературе социальное значение, он выработал программу нового искусства, в основе которой лежало его «давнишнее предсказание, что эстетический период... должен окончиться»¹⁸⁴, ибо по вине эстетизма литература забыла о своем назначении: об отражении современной истории.

В этой критике «эстетической эпохи»¹⁸⁵ молодое поколение немецких писателей 30-х годов выделило политические и эстетические предпосылки нового искусства, полного, как писал Гейне, «вдохновенной внутренней гармонии»¹⁸⁶.

Гейне критиковал «холодную объективность», аполитичность Гёте, «короля нашей литературы», но прежде всего его сторонников, гётеанцев; однако, с другой стороны, Гёте открыл для него сенсуализм, его «естественность», понимание связи с действительностью и философского смысла великих «шедевров». Полемическое сочинение Гейне о романтической школе направлено в первую очередь против клерикально-религиозных, абсолютистских и националистических тенденций в немецкой литературе, однако это не мешает ему по достоинству оценить заслуги отдельных выдающихся представителей этой школы.

Этот «обзор» развития «умственной жизни» и происходящих в Германии и Франции общественных процессов помог Гейне вновь вернуться к поэзии. Если «Путевые картины» значительно обогатили стиль немецкой публицистики, то этого нельзя сказать о его художественной прозе.

Исторический роман («Раввин из Бахараха», 1840), в котором Гейне оппонировал вольному обращению романтиков с историей, остался незавершенным, как и сатирически-юмористический рассказ «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» (1834); эта была попытка создать модель низменно-чувственного плебейского плутовского романа для «достоверного изображения низших классов». Единственной завершенной новеллой являются «Флорентийские ночи» (1836), которые, наряду с более поздней поэмой «Атта Тролль», вызвали во Франции огромный резонанс. В этой новелле поэт выступает решительным ниспровергателем романтизма в Германии.

Война на два фронта. На рубеже 30—40-х годов в Германии оживилось оппозиционное движение. На этот же период приходится новый этап развития творчества Гейне.

Основу этого этапа составляет — наряду с «Лютецией» — книга «Людвиг Бёрне. Книга воспоминаний» (1840), в которой Гейне подробно изложил свою новую позицию, «борьбу на два фронта»: против политической реакции,

эпигонствующего классицизма «гётеанства» и против реакционно-романтического культа искусства, с одной стороны, и, по выражению Бёрне, одно-стороннего взгляда на искусство, с политической позиции дня, — с другой. Гейне противился взгляду на искусство как на недееспособное, противился сведению его значения к чисто политическим целям. Он считал, что искусство должно способствовать эмансипации человека. В этом стремлении поэзия и «требование эпохи», искусство и освободительное движение должны быть едины, должны быть партнерами: «...партия цветов тесно связана с революцией»¹⁸⁷. Искусство лишь в том случае может играть общественную роль, если оно постоянно совершенствуется в своем развитии.

Вся немецкая оппозиция сочла, что ее предали. Разразился шумный скандал. Отнюдь не в пользу Гейне говорили его сугубо личные выпады против Бёрне и недооценка им необходимости объединить все оппозиционные силы и направить их на борьбу с реакцией. Гейне не отказался от роли трибуна, который — как говорит поэт в стихотворении «Доктрина» — «Маршем вперед барабаня» идет, но барабанит в такт своему шагу! Намекая на свою в принципе меткую критику мелкобуржуазного радикализма, Гейне позже писал: «Притом же я их так опередил, что они перестали меня видеть и в своей близорукости полагали, будто я остался позади»¹⁸⁸.

После окончания книги о Бёрне Гейне вновь возобновил сотрудничество с аугсбургской «Всеобщей газетой». Он опубликовал на ее страницах новые блестящие корреспонденции об общественной, политической и литературной жизни Парижа; позднее он их переработал, дополнил и издал отдельной книгой под названием «Лютетия» (1854)¹⁸⁹.

В ней Гейне затрагивает вопрос о перспективах развития буржуазного общества, показывает развитие новых социальных сил, угрожающих буржуазному порядку «снизу». В этой связи он говорит о коммунизме, о неизбежном падении власти буржуазии и победе пролетариата. Так, социальное движение, об усилении которого в Англии (чартизм) он тоже писал, становится истинным героем книги. Гейне был убежден в грядущем «триумфе пролетариев», однако он опасался, что «они уничтожат все прекрасное и возвышенное, что только есть на земле, и как поборники нового обрушат свою ярость на искусство и науку». При этом он опирался на вульгарный коммунизм оппозиционно настроенных ремесленников и рабочих (Вейтлинг), «когда для всех нас будут варить один и тот же спартанский черный суп...».

В то время как Маркс и Энгельс только приступили к разработке основ научного коммунизма, Гейне уже пытался связать свои представления о грядущей социальной революции, рисовавшуюся ему утопическую картину жизни человека и общества с коммунистическими идеями и пролетарским движением. Но никогда, даже в 50-е годы, когда уже были разработаны основы научного коммунизма, он не смог избавиться от опасений за судьбу культуры после победы пролетарской революции.

В ноябре 1843 года в Париже Гейне знакомится с Карлом Марксом. Началась их дружба и недолгая совместная работа, которая обогатила их обоих. Гейне сотрудничал в тех же журналах, в которых печатались статьи Маркса: в «Немецко-французских ежегодниках» и в газете немецких эмигрантов в Париже «Форвертс». Сорокапятилетний поэт охотно проводил вечера со своим юным другом и его женой Женни, читал им стихи, выслушивал их замечания. В январе 1845 года Маркс был выслан из Парижа. Накануне отъезда он писал поэту: «Из всех людей, с которыми мне здесь приходится расставаться, разлука с Гейне для меня тяжелее всего»¹⁹⁰.

В 1844 году вышел второй большой поэтический сборник Гейне «Новые стихотворения». Элегическое настроение ранней лирики — цикла «Разное» — сменил сенсуалистский протест против филистерской морали и христианского учения о грехе и отречении от земных благ. «Бог — это жизнь, он тьма и свет / И поцелуй наши».

Последний цикл «Новых стихотворений» Гейне назвал «Современными стихотворениями». Это десятка два политических стихов, которые призывают к революционным действиям или высмеивают «старую Германию». Открывает цикл программное стихотворение «Доктрина», призывающее к единству мысли, жизни и дела:

Бей в барабан и не бойся беды
И маркитантку целуй вольней!
Вот тебе смысл глубочайших книг,
Вот тебе суть науки всей.

(Перевод Ю. Тынянова)

Стихотворение «Силезские ткачи» было написано под впечатлением восстания ткачей в Петерсвальдау и Лангенбилау (июнь 1844), но из цензурных соображений Гейне не включил его в сборник. Восставшие ткачи представлены в этом стихотворении не как вызывающие сочувствие изголодавшиеся бунтовщики, а как могильщики старого строя, проклинающие бога, короля и «старую Германию»: предвидение исторической миссии пролетариата.

«Современные стихотворения» Гейне (многие из них — шедевры политической сатиры) являются призывом к немецкому Михелю освободиться от зимней спячки. Наряду с такими стихами встречаются строки, полные тоски по родине, друзьям, которых он, политический изгнанник, не видел уже много лет. Цикл завершается «Ночными мыслями», обращенными к матери: «Как вспомню к ночи край родной...».

К «Современным стихотворениям» Гейне примыкают большие поэмы в стихах «Атта Тролль. Сон в летнюю ночь» (1843, переработана 1847) и «Германия. Зимняя сказка» (1844). Отчетливо видна взаимосвязь этих поэм как по формальной композиции, так и по подзаголовкам, напоминающим комедии Шекспира.

В «Атте Тролле», особенно в ее словоохотливом одноименном герое, высмеиваются политическая и мировоззренческая незрелость «христианско-германской», либеральной и радикальной, оппозиции и абстрактный характер ее политической лирики:

Тролль, медведь тенденциозный,
Пылк, нравственен и смирен, —
Развращенный духом века,
Был пещерным санкюлотом.

Плохо танцевал, но доблесть
Гордо нес в груди косматой.
Иногда зело вонял он, —
Не талант, зато характер!

(Перевод В. Левика)

Эту отповедь критикам, считавшим, что у Гейне есть талант, но нет характера, поэт дал в 1841 году, когда на него обрушились немецкие либералы и радикалы. В «Атта Тролле» он высмеял самодовольного, ограниченного, невежественного филистера, представление которого о поэзии связано, по мнению автора, с узколобым политическим мировоззрением: «...из-под красного колпака» у филистера «выглядывает коса...»¹⁹¹.

Художественное своеобразие поэмы достигается за счет сатирических средств: это саркастическая ирония и пафос, насмешка и ярость, фантазия и реальность — т. е. «политико-романтические» средства, как их определил сам Гейне, которые, как он надеется, «нанесут смертельный удар прозаически-высокопарно-тенденциозной поэзии»¹⁹².

Если поэмой «Атта Тролле» Гейне отстаивал «неотъемлемые права духа» от нападков его «ограниченных современников»¹⁹³, то объектом его политической и социальной сатиры в поэме «Германия. Зимняя сказка» являются политическое положение Германии, ее вековая отсталость и «немецкая националистическая идеология». Идеологии отречения от земных благ («Песенка девочки-арфистки»: «То старая песнь отреченья была, / Легенда о радостях неба, / Которой баюкают глупый народ, / Чтоб не просил он хлеба») поэт противопоставляет свой идеал социалистического переустройства родины:

Я новую песнь, я лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаю:
Мы здесь, на земле, устроим жизнь
На зависть небу и раю.

При жизни счастье нам подавай!
Довольно слез и муки!
Отныне ленивое брюхо кормить
Не будут прилежные руки.

А хлеба хватит нам на всех —
Закатим пир на славу!
Есть розы и мирты, любовь, красота
И сладкий горошек в приправу.

Да, сладкий горошек найдется для всех,
А неба нам не нужно —
Пусть ангелы да воробьи
Владеют небом дружно!

(Перевод В. Левика)

Поэма, представляющая собой своего рода «Путевые картины» в стихах, написана под впечатлением краткого путешествия в Гамбург, которое он предпринял в 1843 году. «Германия» — вершина политической сатиры в немецкой литературе XIX века.

Гейне задает вопрос о будущем родины — в разговоре с кайзером Барбароссой — и решительно выступает против объединения Германии «сверху», под эгидой всесильного монарха: «...если трезво на вещи смотреть, / На кой нам дьявол кайзер?» Не видит он достойного идеала и в «голом эгоизме», и торгашеском практицизме бюргеров гамбургской буржуазной республики. Не последнее место в поэме занимает открытая борьба против главного врага — Пруссии, оплота феодально-крепостнической реакции. Сам Гейне

связывает лучшее будущее Германии с революционным объединением нации силами народа, с единением народных интересов, духа и красоты, о чем поэт говорит в своей «новой песне, лучшей песне».

Лучший — мертв, а худший — жив. В середине 40-х годов Гейне пишет и публикует довольно мало. Этот спад активности в значительной степени был обусловлен его болезнью и спором о наследстве, возникшим после смерти Соломона Гейне (1844).

В 1847 году Гейне был вынужден — также в интересах своей жены — дать обязательство не публиковать в печати ничего, что как-то затрагивало бы его родственников, без их предварительного согласия. Жертвой этой сделки явились в первую очередь «Мемуары», из которых до нас дошла лишь небольшая часть, к тому же варварски искромсанная братом Максимилианом. С мая 1848 года начались те восемь мучительных лет «матрачной могилы», как он назвал эту длительную страшную болезнь. Почти слепой, преодолевая жестокие боли, поэт не только продолжал напряженную творческую работу, но и активизировал ее: в последнее десятилетие была написана треть его стихов и прозаических сочинений.

Сведения о февральской революции 1848 года в Париже и последовавших за ней событиях Гейне получал, будучи тяжело больным. Его умеренная симпатия к новой буржуазной республике перешла вскоре в отвращение. Глубокое возмущение охватило поэта, когда он узнал о «трех ужасных днях»¹⁹⁴ в июне, первых открытых выступлениях пролетариата и кровавой расправе с ним буржуазного республиканского правительства. Поведение немецкой буржуазии во время революции он воспринял как удар ножом в спину «эмансипации всего мира, в особенности европейской»¹⁹⁵.

В стихотворении «В октябре 1849», его первом поэтическом отклике на поражение революции и победу реакции в Венгрии (и во всей Европе), мрачное настроение поэта переходит в громкие стенания:

Им также гибель рок судил:
Хоть стяги реют в гордом строе —
Пред властью грубых, темных сил
Обречены падению герои.

(Перевод В. Левика)

Скепсис, глубокий внутренний надлом и растерянность поэта нашли отражение в его творчестве последних лет. Болезнь (паралич) в значительной степени способствовала его «так называемому обращению»¹⁹⁶, о котором Гейне оповестил поначалу друзей, а затем и общественность в иронически-злом, еретическом тоне. «Для людей, которым земля ничего уже не могла дать, придумали небо»^{196a}, — написал он в книге «Бёрне». Он поставил наконец перед «богом наших отцов» мучивший его вопрос: «Почему праведник должен так страдать на земле?»¹⁹⁷

«Он расстался со своими старыми «Языческими богами» «дружески и любовно»¹⁹⁸ («Богиня Диана», «Доктор Фауст», 1847; «Боги в изгнании», 1853), это было прощание с надеждой, обещавшей, что в недалеком будущем материальная и духовная эмансипация смогут слиться воедино искусство, красоту и жизнь.

Поздний Гейне убежден в триумфе коварства и зла над «величием», «красотой и геройством», но он не предал свои идеалы, а остался верен им.

Горькие сетования на ход всемирной истории — «Пал герой, глаза смежив, / Лучший — мертв, а худший — жив»¹⁹⁹ — переходят в жалобу на мир, в котором Аполлон становится балаганной фигурой, а «красота» теряет свою родину и скитается на чужбине, опозоренная предательством и жадной наживы: Генрих Гейне, постоянно считавший необходимость «социальной революции» нравственным и эстетическим постулатом (в противовес Марксу, который считал, что революция является следствием развития производительных сил и расстановки классов в производственном процессе), достиг тем самым границы доступного буржуазному мышлению познания объективных законов.

Он причислял историю и искусство к единому процессу, не признавал обособленности искусства от остальных видов человеческой деятельности; все это неизбежно разоблачало несоответствие между буржуазной идеей гуманности и капиталистической действительностью. Этот новый взгляд поэта определяет и центральную тему «третьего столпа» его «лирической славы», как Гейне называл «Романсеро» (1851). Этот лирический сборник, возникший на протяжении 1844—1851 годов (одна треть написана после 1848 г.), свидетельствует о противоречивости мировоззрения Гейне, касающегося его религиозных настроений. Основным мотивом сборника является разочарование, глубокая боль, но не отказ от острой сатиры, направленной против политической и духовной реакции.

Если прежде Гейне предпочитал песенные традиции, то теперь в ряде стихотворений и поэм этого сборника он выступил в жанре исторической баллады («Вицлипуцци», «Испанские Атриды», «Диспут», «Иегуда бен Галеви»). В поэтике «Романсеро» преобладает контрастное чередование реального и романтического мира, так что фантазия и действительность, поэтические и прозаические ситуации остаются в неразрешимой напряженности, или происходит контрастное противопоставление трагического и комического.

Первая книга — «Истории» — выдвигает на первый план трагические мотивы — неизбежную гибель героев в истории, торжество зла, победу темных сил над народом («Валькирии», «Поле битвы при Гастингсе», «Мавританский царь»), — а также вопросы о судьбе поэзии и искусства («Бог Аполлон», «Ночная поездка», «Поэт Фирдоуси»).

Вторая книга «Романсеро» — «Ламентации» («Жалобы») — содержит трогательные стихотворения-исповеди, примыкающие к библейским песням-жалобам Иеремии, которые повествуют о страданиях поэта и его личных переживаниях тех лет. В цикле стихотворений «Лазарь» вырисовывается трагический образ измученного поэта, он видит, что с угасанием его жизни уходит определенная историческая эпоха, во имя прогресса которой он жил и страстно боролся. Гнев, боль и горечь охватывают его, больного, беспомощного, вынужденного следить за контрреволюционным финалом всемирного спектакля буржуазии. Но боевой дух поэта не сломлен. Он уверен, что его дело будет продолжено.

Свободен пост! Мое слабеет тело...
Один упал — другой сменил бойца!
Я не сдаюсь! Еще оружие цело.
И только жизнь иссякла до конца.

(Перевод В. Левика)

В третьей книге, «Еврейские мелодии», личные мотивы поэта отступают на задний план. Если в «Историях» Гейне выступал противником темных сил, действующих в истории, то здесь он выступает против фанатической религиозной борьбы между евреями и христианами.

«Стихотворения 1853 и 1854 годов», представлявшие основу задуманной книги «Лазарь», и «Последние стихотворения» завершают творчество Гейне; в них поэт возвращается к воспоминаниям о своей молодости.

Многие стихотворения освещают тему жизни и смерти, любви — последнего пристанища надежды и теплоты человеческих отношений. Последнее слово принадлежит воле к жизни («Эпилог»). Вместе с тем он подводит итог событиям современной истории; новым является для него жанр сатирических животных басен. В стихотворении «Бродячие крысы» (1855) Гейне обрушивается на стремящуюся к наживе буржуазию: он высмеивает бюргеров, боящихся, что несметные полчища голодных крыс лишат их собственности. В этой басне Гейне раскрывает логические причины, которые побудили его принять пролетарскую революцию и коммунизм.

Проблема отношения к коммунизму и пролетариату, а также обращения к богу являлась самой мучительной для поэта в последние годы его жизни. В 1855 году в предисловии к французскому изданию «Лютеции» — переработанному и дополненному собранию его парижских корреспонденций 40-х годов — Гейне еще раз изложил свое отношение к коммунизму.

С коммунизмом его неразрывно связывает голос логики, утверждающий, «что все люди имеют право есть» и что необходимо решительно бороться против шайки националистов; но его пугает, что коммунисты, эти «мрачные иконоборцы... разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу». Гейне кажется, что «господство пролетариата» угрожает демократии будущего общества, построенного в соответствии с идеями сенсимонизма; он боится, что коммунисты опустошат лавровые рощи и посадят там картофель, а из его «Книги песен» будут делать пакетики для кофе и табака.

Последнее крупное стихотворение Гейне, «Мушке», вобравшее в себя мечты и воспоминания поэта, посвящено Элизе Криниц, «последнему цветку моей сентиментальной осени»²⁰⁰; оно еще раз обобщает основную тему его жизни и творчества:

Да, Истине враждебна Красота,
Бесплоден спор, и вечны их разлады,
И в мире есть две партии всегда:
Здесь — варвары, а там — сыны Эллады.

(Перевод В. Левика)

«...Ни одно прощание с жизнью не было изображено так проникновенно и с такой гордостью, как в его несравненных «Последних стихотворениях», — писал Генрих Манн. — Тем самым он подает высочайший пример как умирающим, так и живущим»²⁰¹. Уже в третьей книге «Путевых картин» Генрих Гейне сформулировал девиз, под которым он жил и творил: «...я был храбрым солдатом в освободительной борьбе человечества».

Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Возникновение социалистической литературы

Карл Маркс (1818—1883) и Фридрих Энгельс (1820—1895) связали свою жизнь с борьбой пролетариата с середины 40-х годов, когда они «выселились до теоретического понимания всего хода исторического движения»²⁰². Тогда-то и начался процесс слияния стихийного рабочего движения с теорией научного коммунизма; эта теория имела историческое значение в освободительной борьбе международного пролетариата.

К тому времени центр европейского революционного движения переместился в Германию, родину научного коммунизма. Социальные противоречия (восстание ткачей, 1844), порожденные капиталистическим способом производства, нашли отражение в буржуазной литературе. С формированием пролетариата как класса возникла и социалистическая литература.

Примеры этой литературы встречаются в анонимной политической лирике 30-х годов, вершиной его являются знаменитые строки «Кровавой расправы», где «пролетариат... выступает противником общества личной собственности»²⁰³, песнях ремесленников и утопических коммунистов, частично и в буржуазно-филантропической литературе «истинного социализма» (см. с. 162) наконец, в некоторых стихотворениях революционных демократов (в стихотворении Фрейлиграта «Снизу вверх»), которые представляли себе грядущую революцию как революцию народных масс; стихотворение Гейне «Силезские ткачи» отражает эту тему:

Угрюмые взоры слезой не блещут!
Сидят у станков и зубами скрежещут:
«Германия, саван тебе мы ткем,
Вовеки проклятье тройное на нем.
Мы ткем тебе саван!»

(Перевод В. Левика)

Это стихотворение Гейне имело огромное воздействие. Оно легло в основу многих других стихотворений, распространялось в листовках. Энгельс перевел его на английский язык. Многие авторы социального или социалистического толка (например, Пфау, Дронке, Пютман, Пруц) использовали тему восстания ткачей, чтобы подчеркнуть необходимость решительных перемен существующего строя.

Написав такие сочинения, как «Тезисы о Фейербахе» (1845), «Немецкая идеология» (1845—1846, напечатана 1932), «Святое семейство, или Критика критической критики» (1845), Маркс и Энгельс завершили «философскую революцию» и окончательно отмежевались от всевозможных разновидностей буржуазного и мелкобуржуазного социализма. Разработанные ими основные положения научного коммунизма явились ключом к пониманию политической и социальной борьбы той поры; они оказали решающее влияние на группу социалистических авторов, в первую очередь Э. Дронке, В. Вольфа, Г. Веерта, а также на Г. Гейне и Ф. Фрейлиграта, позднее на Г. Гервега.

Огромное значение для литературы, теории литературы и литературоведения имеет их собственный труд: научный коммунизм. Он заложил основу научной теории и нового восприятия литературы, ее связи с историческими классовыми боями. Многочисленные статьи Маркса и Энгельса о вопросах

литературы, ее теории, истории и критики не составляют разработанную эстетическую и литературно-научную систему, но выявляют определенную точку зрения о сущности, значении и роли литературы.

Начало литературно-журналистской деятельности

Как Маркс, который попытался в стихотворной форме (эпиграмма, диалог) изложить свою первую полемику с Гегелем, так и Энгельс в молодые годы писал стихи, прозу, драмы. Литература помогла ему освободиться от мистически-благочестивого воспитания. Образцом ему служил Бёрне.

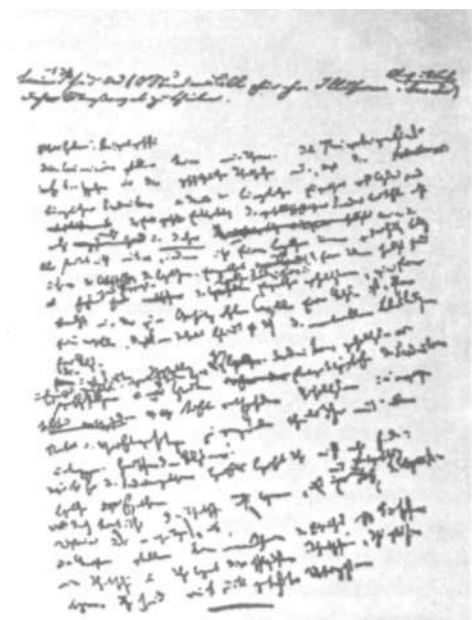
Энгельс примыкал к группе писателей «Молодая Германия»; в 1839 году он сотрудничал в журнале «Немецкий телеграф», основанном Гуцковом, и опубликовал свои первые литературные опыты («Письма из Вупперталя», «Немецкие народные книги», 1839; «Современная литературная жизнь»). За эти годы он снискал славу признанного критика; его суждения о литературе не утратили своей силы и поныне, поскольку основным критерием ценности такой литературы он считал раскрытие ее отношения к действительности. Энгельс понятно излагал сложные проблемы. Свои полемические возможности он блестяще доказал в борьбе против «истинных социалистов» («Немецкий социализм в стихах и прозе»), а также в рецензии на книгу о Гёте Карла Грюна (обе работы относятся к 1847 году).

Если Энгельс испытал на себе влияние писателей «Молодой Германии», то Маркса это влияние не коснулось. Его первые литературные опыты являются подражанием классически-романтической поэзии, причем он подражал каноническим произведениям всемирной литературы. Но вскоре Маркс углубляется в политику. Будучи главным редактором «Рейнской газеты» и ее автором, он в значительной степени способствовал революционизации сознания широких слоев населения (число подписчиков возросло с 855 до 3400). Редактируя материалы газеты, Маркс боролся за их принципиальное единство.

В 1842—1843 годах цензура наложила запрет на публикации младогегельянцев, а в январе 1843 года была запрещена «Рейнская газета». Маркс уехал в Париж, где вместе с Арнольдом Руге попытался продолжить революционно-демократическую работу, организовав новый печатный орган «Немецко-французские ежегодники» (1844, только один



Ф. Энгельс (ок. 1845)



Черновик «Манифеста Коммунистической партии»

двойной номер). К этому времени Маркс уже порвал с Бруно Бауэром и его последователями. Расхождения в оценке восстания ткачей привели к разрыву между Марксом и Руге. В ту пору под влиянием Фейербаха и революционных демократов Маркс постепенно превращался в коммуниста.

С лета 1844 года началась долгая дружба Маркса и Энгельса. Разделяя одни и те же убеждения, Маркс и Энгельс приступили — в совместных трудах — к разработке основ диалектического и исторического материализма и созданию политико-идеологической организации, авангарда революционного рабочего класса. Они старались освободить пролетариат от влияния мелкобуржуазных, утопических теорий. При этом они исходили из положения, что политическая деятельность лишь в том случае может увенчаться успехом,

если в основе ее лежат объективные тенденции развития общества.

Английский опыт Энгельса — который первым обосновал положение о том, что социализм является закономерным результатом экономического процесса, а не только желанной целью, — способствовал усиленному изучению Марксом «экономических факторов, которые до сих пор в исторических сочинениях не играли никакой роли или играли жалкую роль...»²⁰⁴.

Несмотря на разное начало, Маркс и Энгельс пошли одним путем. В «Немецкой идеологии» они писали: «Отсутствие в Германии страстной, *действительной* практической партийной борьбы превратило вначале даже социальное движение в *чисто* литературное»²⁰⁵.

Революционная теория и литература

Поначалу Маркс решил оппонировать «Эстетике» Гегеля, но потом он отказался от этой мысли и занялся изучением его государственно-правовых теорий. Это был шаг в направлении претворения в жизнь критической философии. «Вместе с завоеванным признанием того, «что правовые отношения, так же точно, как и формы государства, не могут быть поняты ни из самих себя, ни из так называемого общего развития человеческого духа, что, наоборот, они коренятся в материальных жизненных отношениях»²⁰⁶, была найдена существенная основа для материалистического понимания эстетически-литературных отношений и форм»²⁰⁷.

Установив взаимосвязь между теорией и практикой революционной борьбы пролетариата, Маркс ликвидировал пропасть между теорией и прак-

тикой: «Как философия нашла в пролетариате свое *материальное* оружие, так и пролетариат нашел в философии свое *духовное* оружие...»²⁰⁸; идейное отрицание «реальных условий» может перейти в практическое.

«Эстетическому периоду», который в предмартовскую пору подвергался критике и согласно которому именно «эстетическое воспитание человека» готовило почву для изменения общественных отношений, а «облагораживание характера» посредством прекрасного искусства способствовало «улучшению политической жизни», был противопоставлен не только лозунг младогегельянцев и младогерманцев о доминирующей роли искусства в политическом воспитании, но и практически-политическая, материалистическая концепция перестройки общества, которая по-новому рассматривала литературу и придавала ей иное значение.

Мысль Маркса о том, что «история человечества... есть диалектический процесс самопроизводства человека во внешних вещах посредством его материальной производственной деятельности»²⁰⁹, легла в основу историко-материалистического понимания эстетической деятельности и форм сознания, обусловленных общественным бытием человека: искусство и литература представляют одну сторону процесса самопроизводства человека; отражая человеческую деятельность, они являются двигателями исторического процесса. Наряду с другими формами сознания и человеческой деятельности они воздействуют на базис.

Эта оценка общественной функции литературы и искусства, выведенная из материалистической теории развития общества и истории, — источник познания объективных явлений и процессов, отдельных форм овладения действительностью и изменения ее — является методической основой литературно-теоретического и критического анализа и литературной практической деятельности основателей научного коммунизма.

Маркс и Энгельс были тесно связаны с мировой литературой. Нельзя обходить этот факт при рассмотрении их жизни и деятельности. Влияние художественной литературы сказывается и в их научных трудах.

Маркс придавал большое значение «художественному совершенству» своих работ (Меринг называл его одним из первых прозаиков века). С помощью цитат и ссылок на художественные произведения, литературных, библейских или мифологических образов Маркс использовал (особенно в ранних произведениях) художественную литературу, с одной стороны, для теоретической насыщенности освещаемой им темы, с другой — он достигал большей наглядности изложения, прибегая к образным формулировкам, метафорам и противоположным риторическим фигурам (например: «Оружие критики не может... заменить критику оружия»). Он постоянно «вплетал поэзию в свои теоретические размышления; она не только являлась частью содержания, но и служила украшением, чистым орнаментом речи»²¹⁰.

В начале статьи «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркс приводит, например, «жанровое» сравнение, которое наглядно свидетельствует о том, что устаревший существующий строй может быть лишь предметом сатирического изображения: «Гегель как-то заметил, что все всемирно-исторические события и великие личности проявляются дважды. Но только он забыл добавить: один раз в качестве трагедии, другой раз — фарса».

В «Капитале» роль денег в товарообмене подкрепляется цитатами из «Антигоны» Софокла и из «Тимона Афинского» Шекспира. Литературная цитата, художественный вывод дополняют научное содержание. Маркс и Энгельс постоянно использовали произведения Гомера, Горация, Ювенала,

Вергилия, Бальзака, Сервантеса, Гёте, Шиллера и др., литературные образы (например, Прометея, Робинзона, Фауста, персонажей Шекспира) в качестве свидетелей историко-общественных событий, но чаще для большей наглядности и усиления теоретических аргументов и рассуждений. В первом томе «Капитала» (1867), который Маркс выпускал сам, литературные примеры встречаются в среднем на каждой шестой полосе. К тому же формулировки написаны выразительным языком. «Для разъяснения форм денежного обмена Маркс вводит — в третьей главе — три недвусмысленные "personae dramatis", названные им фиктивными образами: ткача, торговца Библиями и ростовщика. С помощью этих драматических образов он разыгрывает спектакль; в нем обмен ролями действующих лиц делает наглядной метаморфозу товаров при обмене, и наблюдательный читатель становится свидетелем этого превращения. В восьмой главе один капиталист выступает в роли персонифицированного капитала, которому противопоставлен рабочий в роли персонифицированного пролетариата...»²¹¹.

Использование в своих трудах литературных текстов придает этим текстам, как и произведениям, из которых они заимствованы, в большинстве случаев новое звучание.

Способность убедительно и аргументированно излагать содержание и одновременно в полемике абстрагироваться от враждебных точек зрения отличает прежде всего публицистику Маркса и Энгельса, насыщенную пародией, сатирой, юмором. Публицистика включает в себя статьи, письма, памфлеты, политические комментарии, а также «Манифест». «На нас лежала обязанность научно обосновать наши взгляды, но не менее важно было для нас убедить в правильности наших убеждений европейский и прежде всего германский пролетариат».²¹²

В особенности сочинения Энгельса: «Положение рабочего класса в Англии» (1844—1845), «Крестьянская война в Германии» (1850) или «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» (1888) — и сочинения Маркса: «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (1851—1852), полемическое произведение «Господин Фогт» (1860) или «Критика Готской программы» (1875) — представляют в своем единстве политическую ударную силу и являются теоретическим свидетельством совершенного мастерства политико-философской публицистики.

«Прочное место в мировой литературе»²¹³ занимает «Манифест Коммунистической партии» (1848) — свидетельство о рождении научного коммунизма; последняя его редакция принадлежит Марксу.

«С гениальной ясностью и выразительной силой обрисовано в этом произведении новое мировоззрение»²¹⁴. Широта и глубина мыслей находят свое полное соответствие в языковом стиле и композиции, в ритмизованной прозе, в аллитерации при характеристике противоположностей, в противоречивом членении на периоды, которые делают прозрачной диалектику доказательств. Благодаря легко запоминающимся картинам становятся наглядными общественные связи.

В публицистике, литературной полемике и исследованиях Маркса и Энгельса, а также в их письмах содержится много литературно-критических и теоретических основополагающих высказываний. Если Энгельс вел борьбу прежде всего с литературой предмартовского периода, то Маркс откликнулся на нее лишь по случаю и большей частью отражал ее сатирически; немецкая литература после 1849 года представлялась Марксу и Энгельсу ниже всякой критики. При анализе не только современной литературы, но и классики они

руководствовались критерием историчности и значимости этого произведения в мировой литературе: этот анализ являлся частью борьбы за претворение в жизнь научного коммунизма и внес значительный вклад в марксистскую теорию и историю литературы.

Так, Энгельс полемизировал с литературной модой «истинного социализма» (см. с. 162), а Маркс выступил против романа Эжена Сю «Парижские тайны», указав на связь морализованного изложения «социальных вопросов» с сентиментально-фальшивым изображением; в работе «К критике политической экономии» (1857—1858) он разъяснил на примере античного искусства генезис и непреходящую ценность великих творений искусства.

Когда Фердинанд Лассаль (1825—1864) представил на их дружеский суд свою драму «Франц фон Зиккинген» (1859) — где автор попытался на историческом материале вскрыть с либеральных позиций причины неудавшейся революции, — Маркс

и Энгельс, надеясь убедить автора в правильности их материалистического понимания истории, осветили в подробной переписке, в так называемой полемике о «Зиккингене», не только слабые стороны произведения Лассаля (он превратил индивидуумы в простые рупоры «духа времени»), но и указали на неправильное решение им политико-идеологической задачи, в том числе «пренебрежение крестьянским движением» (Энгельс) и «возвеличивание роли дворянских представителей революции» (Маркс): Зиккинген и Гуттен «лишь в их собственном представлении были революционерами». Тем самым Маркс и Энгельс показали, что Лассаль неверно понял сущность классового конфликта, не осознал объективного трагизма истории; одновременно с этим Маркс и Энгельс сформулировали свои теоретические замечания о преодолении не разрешенных Лассалем драматических и драматургических проблем, разъяснение «шиллеровского», «шекспировского», «реалистического» в драмах указывает на необходимость продолжения традиций, которые оборвались со смертью революционера и публициста Бюхнера.

Единство теории и практики было основным принципом литературной критики Маркса и Энгельса. Так, на основании критики современной литературы Энгельс вывел основные теоретические положения.

После революции на произведения Маркса и Энгельса был наложен запрет. Марксу и Энгельсу не разрешалось, за редким исключением, выступать в публичной прессе с критическими статьями о литературе; почти все их важные работы по эстетике и литературоведению (например, «К критике политической экономии», «Пolemика о „Зиккингене"», письма к М. Каутской и М. Гаркнесс) увидели свет лишь в XX веке. С тех пор огромное значение суждений Маркса и Энгельса — которые показывают непреодолимый разрыв между прежним и современным теоретическим уровнем — не только не подвергалось сомнению, но и стало, благодаря все возрастающему распространению марксистско-



К.Маркс (ок. 1880)



Г. Веерт

го понимания литературы и марксистской литературоведческой методики и историографии, неопровержимым фактом.

Отношение Маркса и Энгельса к писателям свидетельствует о внимании, какое они уделяли их особенностям и своеобразию художественного творчества, однако, в случае если честолюбивые устремления писателей сталкивались с интересами рабочего класса, Маркс и Энгельс прибегали к принципиальной критике. В то же время они вставали на защиту писателя, если он был оклеветан и подвергался преследованиям.

Литературно-организаторская деятельность Маркса и Энгельса во время революции явилась зародышем социалистической пролетарской литературы. Продолжая дело своего великого друга, Энгельс и

после смерти Маркса обращался к вопросам литературы, он поддерживал проводимую в прессе культурную политику партии статьями, советами, критическими замечаниями. Маркс превратил раздел фельетона «Рейнской газеты» в трибуну политической лирики (Гервег, Пруц, Гофман, Дингельштедт и др.). «Новая Рейнская газета» — орган международных совместных действий революционных сил Европы — стала теперь (цензура оставила ее в покое) центром коммунистической работы партии. Г. Веерт возглавлял отдел фельетона, Ф. Фрейлиграт, В. Вольф, Э. Дронке были постоянными сотрудниками газеты. Поскольку она являлась «органом революционной демократии», в ней мог печататься любой демократически мыслящий писатель.

Георг Веерт

Одним из ближайших соратников Маркса и Энгельса был Георг Веерт (1822—1856). «Я принадлежу к тем люмпен-коммунистам, кто вымаран грязью с головы до ног, хотя единственное его преступление состоит в том, что он со всей страстью борется против угнетателей бедных»²¹⁵, — горделиво писал он своей матери. Всем известно, но стоит подчеркнуть лишний раз, что Энгельс назвал его «первым и самым значительным поэтом немецкого пролетариата»²¹⁶.

Творчество этого писателя долго замалчивалось буржуазным литературоведением. По-видимому, причина этого заключается в том, что Веерт первым из писателей создал образ сознательного пролетария, энергичного, готового к борьбе, солидарного с другими пролетариями и выдвигающего, кроме социальных требований, требования политической власти. Ученые Советского Союза и ГДР — особая заслуга в этом принадлежит Бруно Кайзеру — спасли от забвения имя первого коммуниста, оригинального писателя.

Веерт родился в семье пастора. С юношеских лет он становится служащим торговых контор Рейнской области, а в 1843 году торговые дела приводят его в Англию, в Бредфорд, родину промышленного пролетариата, где он сталкивается с бедственным положением рабочих этой наиболее развитой капиталистической страны. Он познакомился с участниками чартистского движения; бывая в Манчестере, подружился с жившим там Энгельсом (по совету Энгельса Веерт занялся изучением английской экономики и философии), вступил в лондонскую секцию «Союза справедливых» и принадлежал к числу первых членов «Союза коммунистов». С 1845 по 1847 год он временно находился в Брюсселе, где встречался с Марксом и сотрудничал в «Немецкой брюссельской газете».

Веерт жил вместе с рабочими, изучал бедняцкие рабочие кварталы, принимал участие в чартистских митингах. Он лучше Гейне разбирался в теории Маркса; Гейне представлял себе коммунизм как пуританскую насильственную власть.

Первые поэтические опыты Веерта являются данью романтизму. Но уже «Песни подмастерья», написанные в традициях народной песни и зачастую шуточные, показывают бедного, но не унывающего паренька, его жизнерадостность, связь «пламенной страстности» (Энгельс) с революционной борьбой. Это материалистическое мировоззрение и любовь к природе Веерт сохранил до конца своих дней.

Столкновение с социальной действительностью капиталистической Англии вызвало в лирике Веерта новые настроения и мотивы: он пользовался сатирой и иронией, гейневскими формами, но лишь для того, чтобы «наполнить их совершенно оригинальным, самостоятельным содержанием»²¹⁷; это относится и к историко-философским стихам.

Так, Веерт называет «индустрию» («Индустрия», 1844) «богиней наших дней»; технический прогресс — творческой деятельностью людей; одновременно он призывает уничтожить страдания, причиненные народу развитием промышленности при существующих общественных отношениях.

Социальный оптимизм присущ «Ланкаширским песням», близким народной песне, примером для них послужили, вероятно, чартистские песни. Они описывают нужду и принудительный труд английского пролетариата и утверждают волю пролетариев изменить мир.

Веерт первым в немецкой литературе воспел в стихах интернациональную солидарность пролетариата.

В стихотворении «Немец и ирландец», посвященном, как и баллада «Мэри», бедственному положению ирландцев и их освободительной борьбе, «Стали парни друзьями до гроба, / Ибо нищими были оба»; восстание силезских ткачей находит отклик у английских рабочих «парней» из Ланкашира и Йорка:

Кулак сжимался до боли,
И шляпа в руках тряслась...
Гремело в лесах и в поле:
«Силезия! В добрый час!»

(Перевод И. Миримского)



«Похороны» «Новой Рейнской газеты» (1849)



В. Вольф

В стихотворении «Литейщик пушек», отражающем противоречие между трудом и капиталом, поэт показывает типичную биографию рабочего с рождения и до старости, когда его, больного, выбрасывают на улицу; но это не жалоба, рабочий полон решимости бороться, с его уст срываются слова угрозы и уверенности в том, что

... Близок час,
Проклятые! — он будет,
Когда мы повернем на вас
Тяжелые орудья!
(Перевод И. Миримского)

Георг Веерт был блестящим прозаиком. Еще в Англии он начал роман из немецкой жизни, в котором на примере трех семей хотел пока-

зать классовые отношения и классовые бои в предмартовский период; роман остался незавершенным, но ему удалось создать в лице фабричного рабочего Мартина, вернувшегося из Англии на Рейн для того, чтобы поднять рабочих на стачку, первый в немецкой литературе образ сознательного пролетария.

Возникшие в 1843—1848 годах «Наброски из социальной и политической жизни британцев» (опубликованы не полностью в 1954 году под названием «Путешествие в Англию») — остроумные наблюдения из повседневной жизни низших слоев населения, политико-экономические очерки, репортажи — свидетельствуют о способности Веерта глубоко проникать в политическую и социальную суть происходящих процессов; эти очерки являются ценным дополнением работы Энгельса «Положение рабочего класса в Англии».

Стоит особо выделить очерк «Праздник цветов у английских рабочих» (1845); Веерт показывает, что, несмотря на эксплуатацию, грязную работу и безмерную усталость, пролетарий «сохранил в своем сердце еще толику любви к природе, любви, которая является источником поэзии...».

На посту редактора отдела фельетона «Новой Рейнской газеты» по-настоящему раскрылось сатирическое дарование Веерта. Через газету он распространял идеи «Союза коммунистов»; лишь за год существования «Новой Рейнской газеты» он ощутил себя партийным поэтом.

В репортажах, стихах, очерках, заметках на полях, а также в пародиях на статьи противников он высмеивал контрреволюцию и готовый к компромиссам класс буржуазии. Энгельс писал: «...я сомневаюсь, были ли в какой-либо другой газете такие забавные и остроумные фельетоны»²¹⁸. Уже в первом номере газеты Веерт начал публиковать «Юмористические наброски из немецкой торговой жизни» (1845—1848). Это острейшая сатира на «мирные» капиталистические будни, воплощенные в образе самодовольного, циничного господина Прейса, который во всем, и в людях тоже, видит

товар; он спекулирует даже на революции, которой поначалу отчаянно боялся.

Придав образу Прейса, который в послемартовский период становится министерским деятелем, социально-типические черты, Веерт обвиняет его не как отдельное лицо, а как типичного представителя капиталистической системы: буржуазии нет дела до революции, ей важна гарантия процветания «гешефта», чего она достигает полюбовенной сделкой с феодальной аристократией.

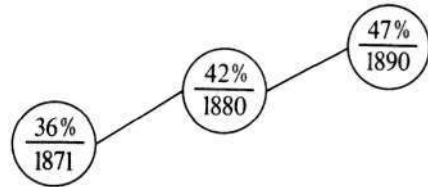
Веерт, как и Гейне, обходится без навязанной ему «тенденции»; она сама вытекает из общего целого. Как и Гейне, Веерт затрагивает в своих произведениях самые важные стороны жизни, основные пути, какими шло историческое развитие. Но особое достижение Веерта заключается в том, что он наглядно показал в молодом промышленном пролетариате его будущее историческое назначение.

В 1849 году вышла единственная книжная публикация Веерта — написанный для «Новой Рейнской газеты» роман «Жизнь и приключения знаменитого рыцаря Шнапганского», пример раннего немецкого сатирического романа, который по своей композиции (серия фельетонов, выходящих отдельными выпусками) был удобен для газеты.

В сатирической биографии князя Лихновского — самого реакционного участника Паулькирхенского парламента, которого еще Гейне изобразил в поэме «Атта Тролль» под именем Шнапганского, — Веерт высмеивает обыкновенного представителя класса феодалов. За оскорбление «дворянского достоинства» Веерт был приговорен к трем месяцам тюремного заключения (1850).

Отбыв заключение, Веерт снова поступил на службу и отправился в деловые поездки. Он поддерживал связи с Марксом и Энгельсом, наезжая к ним и посылая письма (в какой-то степени письма заменяли ему заброшенную им литературную работу). В 1855 году он умер от тропической лихорадки в Гаване. В социалистической Кубе ему воздвигнут памятник.

Георг Веерт был в авангарде революционной социалистической литературы. Лишь XX век выдвинул писателей его ранга.



*Рост городского населения
в 1870—1890 годах*

Немецкая литература с 1849 года до конца столетия

Основные черты общественно-политического развития

Буржуазно-демократическая революция, которая была частью европейских революций 1848—1849 годов и крупнейшим политическим событием в истории Германии XIX века, не осуществила ни одной из своих основных политических целей: ни свержения дворянско-юнкерского режима, ни объединения раздробленных княжеств в рамках национального государства и создания буржуазно-демократического строя. Боязнь дальнейших требований и революционных действий со стороны народных масс толкнула буржуазию на путь соглашений с монархическими силами. Эти соглашения всю полноту государственной власти оставляли в руках класса феодалов, но в то же время благоприятствовали быстрому развитию капиталистического способа производства. В 50—60-х годах промышленная революция достигла своего апогея. Германия стала индустриальной страной.

Хотя революция и не привела к установлению буржуазно-демократического строя, она все-таки достигла некоторых результатов. Господствующий класс был вынужден пойти на ряд уступок. Например, крестьяне были освобождены от еще существовавших феодальных налогов и повинностей, хотя и должны были выплатить крупный выкуп. Была также сохранена конституция, введенная в Пруссии в 1848 году. Реакция не могла теперь ни вернуться к открытому господству феодального абсолютизма, ни сколько-нибудь серьезно помешать развитию капитализма и образованию буржуазного общественного строя.

Классовый компромисс за счет демократических сил оставил открытым вопрос, как завершить буржуазный переворот и создать национальное государство: с помощью направленного против правящих династий народного движения, имеющего целью образование демократической республики, движения, которое вновь оживилось в конце пятидесятых годов под влиянием экономического кризиса и войны за объединение Италии (свидетельством этого были основание Национального союза и рабочих союзов, шиллеровские торжества), или путем образования национального государства под руководством Пруссии. Последняя идея вскоре была поддержана буржуазией.

Провозглашение Германской империи в 1871 году в результате бисмарковской революции сверху решило этот вопрос в пользу «малогерманского», прусского пути развития. Исключение Австрии из состава Германской империи ускорило развитие австрийской буржуазной нации и формирование в этой стране особого характера немецкоязычной литературы, приведшее к образованию австрийской национальной литературы.

После победы контрреволюции в 1849 году наступило время полицейского сыска и репрессий против демократических сил. Активных участников революции 1848 года бросали в тюрьмы и расстреливали; десятки тысяч были вынуждены эмигрировать. Молодой немецкий рабочий класс, боровшийся во время революции за демократическую республику, после разгрома и запрета «Союза коммунистов» в 1852 году свои политические организации смог создать лишь в начале шестидесятых годов (деятельность Лассаля, основание рабочих союзов). Маркс и Энгельс, находясь в эмиграции, оказывали влияние на развитие немецкой революционной рабочей партии своей политико-организаторской,

теоретической и научной работой, и в частности основанием I Интернационала (1864) и опубликованием первого тома «Капитала» (1867). Созданная в 1869 году и руководимая А. Бебелем и В. Либкнехтом «Социал-демократическая рабочая партия» (СДРП) была первой национальной рабочей организацией, вставшей на марксистские позиции.

В основанной в 1871 году Германской империи буржуазия выдвинулась на роль экономически господствующего, но не правящего класса. Немецкое национальное государство, созданное в результате соглашения княжеских династий, было инструментом «политики лавирования между различными классами»¹, бонапартистской государственной власти, которая выступала как «обшитый парламентскими формами, смешанный с феодальными придатками, уже находящийся под влиянием буржуазии, бюрократически сколоченный, полицейски охраняемый военный деспотизм»². Так называемый период грюндерства был первым признаком, свидетельствовавшим о переходе к монополистическому капитализму.

Социал-демократическая партия, переименованная в 1875 году в «Социалистическую рабочую партию Германии», оставалась и после объединения с лассальянцами самой решительной защитницей демократической, направленной против национализма, милитаризма и опруссачивания Германии политики, проникнутой духом пролетарского интернационализма. Эта политика учитывала во все возрастающей степени опыт Парижской Коммуны, которая была



Траурная процессия во время похорон берлинцев, павших в баррикадных боях, перед королевским замком (1848)

первой попыткой установить политическое господство рабочего класса. Так называемый Исключительный закон против социалистов («Закон против общественно опасных устремлений социал-демократии»), действовавший с 1878 по 1890 год, не смог разрушить классовой организации немецкого пролетариата. На выборах в рейхстаг в 1890 году СРПГ показала себя сильнейшей партией: это событие явилось очевидным признаком того, что антагонизм между капиталом и трудом стал основным общественным противоречием и в Германии. Марксистская «Эрфуртская программа» (1891) сформулировала в качестве конечной цели завоевание рабочим классом политической власти. С другой стороны, с девяностых годов усилилось влияние оппортунистических сил в социал-демократии и в профсоюзах, которые пытались проводить реформистскую политику.

В таких условиях противоборства феодальной реакции, национально-либеральной буржуазии, буржуазно-демократических группировок и рабочего движения развивалась литература с 1849 года до конца столетия.

Перемены в литературе

Не всегда в истории за политическими событиями следуют непосредственные изменения в литературном процессе. Однако поражение революционного движения в 1849 году положило начало коренному повороту не только в литературе, но и во всей духовной и политической жизни общества.

Надежды и иллюзии демократических слоев бюргерства потерпели крушение, столкнувшись с экономическими интересами буржуазии, которую особенно испугало июньское восстание парижского пролетариата. То, что буржуазия предала свои собственные идеалы и показала себя неспособной выражать интересы нации, всего народа, увидеть существенную черту нового исторического периода, его внутренних противоречий, было с тяжелым сердцем воспринято большинством буржуазно-демократических и леволиберальных писателей. Это имело тем большие последствия, что они еще не могли разглядеть в молодом пролетариате историческую альтернативу. Предреволюционный оптимизм, который они лелеяли со времени Просвещения, их притязания на осуществление гуманистических идеалов в действительной жизни, на освобождение человечества уступили место покорности судьбе, более того — глубокому пессимизму. В этом смысле примечательно то влияние, которое после поражения буржуазной революции в Германии стал приобретать дотоле остававшийся незамеченным философ Артур Шопенгауэр (1788—1860) — автор сочинения «Мир как воля и представление», вышедшего еще в 1819 году.

Рихард Вагнер (1813—1883), находясь в эмиграции в Швейцарии, познакомился с идеями Шопенгауэра через Гервега в 1854 году и под их влиянием отказался от антропологического материализма Фейербаха, в духе которого первоначально было задумано «Кольцо Нибелунгов».

Однако возникающая в тот момент линия развития Шопенгауэр — Вагнер — Ницше полностью проявится в мировой литературе лишь на рубеже XIX и XX веков (в частности, в творчестве Б. Шоу, Генриха и Томаса Маннов), тогда обнаружится вся ее проблематика (творчество О. Шпенглера и других).

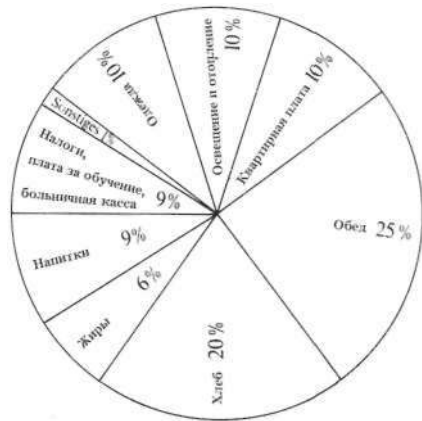
В то время как национально-либеральная буржуазия при всех ее политических спорах с феодальной реакцией, будучи принципиальной сторонницей капиталистического развития, не теряла почву под ногами, не расставалась с

плоским оптимизмом, писатели демократических, отражающих интересы народа взглядов, вышедшие на литературную арену до 1848 года, переживали, за редким исключением, глубокую депрессию и утрачивали прежние иллюзии. Они пришли к новому пониманию роли литературы, в центре которого уже стояло не вмешательство в дела общества, а сохранение цельности изолированной от общества человеческой личности. Повторилось то, что можно было наблюдать уже в творчестве Стендаля или Бальзака: разрушение иллюзий становилось исходным пунктом для разработки литературного метода критического реализма. Этот метод принял в Германии специфические черты, так как он явился реакцией на первоначально еще не зрелый и по-разному утверждавшийся в разных областях Германии капитализм и разрабатывался отдельными авторами с известными колебаниями.

У немецких писателей не было объективной возможности сделать буржуазию и уже полностью сформированное капитализмом общество предметом всестороннего критического изображения, как это было в литературе Западной Европы. Поэтому с разгромом революционного движения и повторным лишением буржуазии политической самостоятельности немецкая национальная литература начала быстро утрачивать свое мировое значение, которое она приобрела в XVIII и первой половине XIX века. Только произведения, созданные Т. Фонтане в поздний период его творчества, позволили ей снова занять заметное место в европейском литературном процессе. Пока же она становилась все более и более провинциальной.

Писатели, изображавшие современную им действительность, пытались либо развивать дальше традиционную тематику, основанную на программе освободительных идей (К. Гуцков, Ф. Шпильгаген), либо реалистически разрабатывать в основном малозначительные сюжеты, причем они придавали значение не столько освещению общественного устройства, сколько проникновению в психологию изображаемых ими персонажей (О. Людвиг, В. Раабе, Т. Шторм). Другие нашли утешение в эпигонском, хотя и использующем «современные» приемы, следовании традициям классики и романтизма (П. Гейзе) или в разработке исторических сюжетов, получившей вскоре националистическую окраску (Г. Фрейтаг, Ф. Дан, Э. Вильденбрух). Прагматические умы национал-либерализма нашли свою тему в стилизации «тихого, самоотверженного»³ труда (Г. Фрейтаг). Характерными для дифференциации в буржуазном лагере были дебаты между Фрейтагом и Гуцковым по программным литературно-теоретическим, а по сути идеологически-политическим вопросам — о «реализме» и «идеализме». Некоторые их произведения представляют собой иллюстрации авторских точек зрения.

Густав Фрейтаг (1816—1895) в свое время был известен как автор таких книг на культурно-исторические темы, как «Картины из немецкого прошлого» (1859—1867, пять томов) и «Предки» (1872—1881, шесть томов), а также популярной комедии «Журналисты» (первое представление в 1852 году). В 1855 году он написал издававшийся большими тиражами и в XX веке «реалистический» роман «Приход и расход»,



Ежедневный прожиточный минимум рабочей семьи из четырех человек в 1872 году

бывший, так сказать, беллетристическим учебником по решению национальных и социальных проблем с позиций национально-либеральной буржуазии, деятельность которой он отождествлял с интересами народа.

На примере истории возвышения прилежного, бережливого, скромного человека, являющего собой образец добродетели и носящего многозначительное имя Антон Вольфарт ⁴, показывается, что «труд буржуазии — основа современного общества» ⁵ и «духовного достояния нашего народа», что «мощный поток капиталов... делает великим народ и государство, а каждого человека сильным или жалким, в зависимости от его дел». Книга, как и все написанное Фрейтагом, была направлена в равной мере против дворянства, аристократических бездельников и против «радикализма», демократии улицы, т. е. против рабочего класса. Этот роман возводит торговую буржуазию в ранг творца материальных и духовных богатств нации и делает ее будничную жизнь, трезвость и практичность критерием красоты. То, что книга была воспринята как новый тип романа воспитания, разоблачает идейное убожество послереволюционной буржуазии, которая видела осуществление своих мечтаний уже не в формировании универсальной личности, в ее столкновении с миром, как это было свойственно Гёте, а в карьере добропорядочного филистера.

Если Густав Фрейтаг ставил знак равенства между человеческим трудом вообще и экономической практикой буржуазии и, по словам Меринга ⁶, помогал буржуазии «превратиться из сторонника идеализма в раба золотого тельца и сменить черно-красно-золотую кожу на черно-белую» ⁷, то такие писатели, как Гуцков и Шпильгаген, придерживавшиеся идей Просвещения и классики, по-прежнему выступали за преобразование общества в духе буржуазной демократии, пытаясь, однако, «с помощью истинного образования изнутри



К. Гуцков (рисунок Х. Кёнига)

изобразить противоположность между аристократией и демократией во всех их формах» ⁸. Знаменательной для этой позиции — при всех усилиях постичь политические и социальные вопросы современности — является иллюзорная идея Карла Гуцкова, который с помощью напоминающего гетевское Общество башни ⁹ союза «Рыцарей духа» — так называется его девяти томный, в свое время очень популярный роман (1850—1851) — хотел распространить законы «всеобщего человеческого духа против злоупотребления физической силой», то есть изменить общество в духе гуманного прогресса.

«Когда-нибудь союз всего человечества будет создан» путем всеобщего «объединения... и умножения силы отдельного человека силой коллектива». Давая широкую панораму современных ему событий и идей, Гуцков хотел противоборствовать настроениям разочарования, склонности к аполитичности и, продолжая традиции

семейного романа XVIII века и городского романа Эжена Сю, создать немецкий социальный роман (действие которого обусловлено, однако, не социальными предпосылками, а интригой). Объясняя охватывающую все слои общества экстенсивную технику повествования в предисловии, Гуцков назвал свое монументальное произведение противоположным традиционному линейному изображению сменяющих друг друга событий романом одновременных событий, который должен содержать всестороннее изображение мира и в котором он действительно разработал «современную» технику одновременного повествования, напоминающую монтаж, ставший обычным для писателя-романиста XX века.

Подобно Фрейтагу и Гуцкову, Фридрих Шпильгаген (1829—1911) боролся против все более распространявшихся тенденций отхода от политических и социальных проблем современности. Однако в популярных среди немецкой и зарубежной (особенно русской) читательской публики книгах, в которых он стремился широко изобразить современную ему действительность, писатель отмежевывался как от прагматического оппортунизма буржуазии, так и от абстрактного утопизма Гуцкова. Исповедуя взгляды, состоящие из смеси реформистско-либеральных и радикально-демократических точек зрения, он также приписывал ведущую роль в утверждении «солидарности человеческих интересов»¹⁰ преобразующей силе разума, но ставил ее в зависимость от той или иной общественной позиции человека.

В опубликованном в 1859 году романе «Проблематичные натуры», действие которого происходит перед мартовской революцией 1848 года, — романе, ставшем самым популярным и художественно совершенным произведением Шпильгагена, герой раздваивается между желанием встать в оппозицию и практически-политической инертностью. Это противоречие представлялось автору характерным для немецкого бюргера до и после революции, что объясняется и его стремлением противодействовать послереволюционному кризису буржуазного сознания и возродить в обществе в моральном и политическом плане руководящую роль гуманистической буржуазии.

Здесь, как и в последующих романах, положительные герои — представители интеллигенции, часто настроенные антифеодално и антиклерикально и симпатизирующие социальным реформам, — изображены с морализирующим пафосом и воплощают ту перспективу общественного развития, на которую так рассчитывал автор и которая так соответствовала его идеалам. В этом отношении Шпильгаген оставался в русле традиций младогерманского романа о современности, не отрицая и того, что опирается на образцы классики и литературы романтизма. С другой стороны, ему удалось охватить существенные явления общественной жизни, дать убедительные картины отдельных процессов общественных перегруппировок, но он не смог, как этого ни хотел, вывести своих часто стереотипно изображаемых героев и нередко напоминающее бульварную литературу действие его романов из реальных условий.

В тенденциозном романе «Семейство Гогенетштейн» (1863), являющемся отражением демократического движения шестидесятых годов, выдвигается требование повторения буржуазной революции с целью создания республики. Роман «Один в поле не воин» (1866), герой которого напоминает отдельными чертами Лассалья, выносит приговор буржуазии и защищаемой ею социальной несправедливости; пафос его заключается в призыве к буржуазно-демократическому массовому движению, однако при этом отрицалось самостоятельное рабочее движение: Шпильгаген видел основное общественное противоречие в противоречии между дворянством и буржуазией; отношения буржуазии и

пролетариата затрагивались лишь вскользь. Это заметно и в романе «Молот и наковальня» (1869), представляющем своего рода роман воспитания, герой которого, руководствуясь социально-этическими соображениями, в процессе самоусовершенствования превращается в либерального директора фабрики и защитника общества классового примирения, где каждый одновременно является и молотом, и наковальней.

Пока в послереволюционной буржуазии были живы демократические импульсы, творчество Шпильгагена вызывало интерес широких читательских кругов. Но когда в 1871 году буржуазия пошла на компромисс с юнкерством и готовилась возвыситься до положения господствующего класса, Шпильгаген лишился читательских симпатий, особенно после резкой критики им периода грюндерства¹¹ и его нападок на политику Бисмарка¹² в романах «Потоп» (1877) и «Новый фараон» (1889). Поэтому Меринг, написавший в 1909 году статью о Шпильгагене, принимал во внимание возможность того, что высокая оценка усилий писателя по созданию реалистического немецкого социального романа навлечет на него «подозрение в неизлечимом невежестве»¹³. В последние годы своей жизни Шпильгаген все более и более отдалялся от буржуазии и сближался с социал-демократией, хотя, разумеется, не мог пересмотреть свои основные позиции.

Гуцков и Шпильгаген, твердо придерживавшиеся мнения о том, что писатель должен вмешиваться в современную жизнь, что широкий охват событий неизбежно даст в результате поэтическую цельность, прилагали особые усилия к тому, чтобы всесторонне изобразить в своих произведениях современное им общество. Они ставили общественный прогресс в зависимость от политико-моральной руководящей силы буржуазии и поэтому часто поддавались соблазну принять внешнее явление за сущность и в своих произведениях использовали элементы бульварного романа. Шпильгаген, требовавший в своих «Материалах к теории и технике романа» (1883) строжайшей «объективности» от этого жанра, названного им самой современной формой литературы, не мог выполнить собственные требования.

Гораздо большее значение для прогресса искусства и развития реалистической манеры письма имело творчество тех авторов, которые отказались от идеалистического отождествления с буржуазией в процессе болезненного разрыва связей, соединявших их с этим классом, и на тематически и сюжетно ограниченном жизненном материале изображали соотношение личности и общества, социальной среды и человеческих поступков, не ставя перед собой подчеркнута волюнтаристических и программных целей (Шторм, Рейтер, Раабе). Характерным для них было то, что все они держались в отдалении от центров общественной жизни. Единственным исключением здесь был Т. Фонтане.

Наряду с изменениями в понимании этими авторами собственной роли, а также тем фактом, что в это время основную линию литературно-художественного развития определяет не протест литературного авангарда, а пессимистические или так или иначе философски окрашенные произведения таких писателей, как Келлер, Раабе, Шторм, Фонтане, созданные ими уже на склоне лет, существенным симптомом перемен в литературе после 1849 года является эволюция в системе жанров. Если в предмартовский период в литературном процессе участвовали почти все жанры, то теперь прогресс в искусстве связан почти исключительно с художественной прозой; лирика и стихотворные эпические жанры отступают на задний план или носят в большинстве случаев эпигонский характер; драматургия высокого художественного

достоинства — за исключением музыкальных драм Р. Вагнера — отсутствует вплоть до возникновения натуралистического направления. Не приходится говорить и о стремлении к обновлению формы, которое было ограничено несколькими удачными попытками в художественной прозе; скорее напротив, унаследованные формы традиционных жанров стихотворной эпики и драмы становятся общепринятыми.

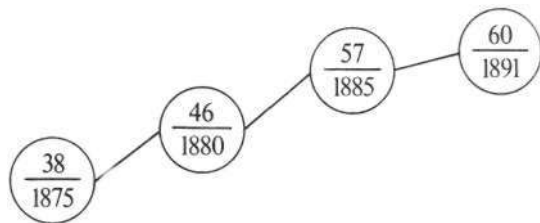
События 1871 года не прервали этих основных тенденций развития литературы, но еще более их усилили. Перемен не было ни в общественном процессе, ни в литературе; скорее, каждое направление приобретало все большую определенность и стабилизировало свои позиции. Так, в творчестве буржуазных писателей-реалистов отмечаются смещение некоторых акцентов и обострение критического отношения авторов к действительности, а у апологетов установившегося порядка усиливается их ура-патриотизм при полном отсутствии каких-либо принципиальных изменений в тематике, историческом мышлении и творческом методе. Поэтому 1871 год является скорее вершинной точкой развития, чем его переломным пунктом.

О новом подходе писателей к задачам литературы можно говорить лишь в связи с появлением нового поколения натуралистов в середине восьмидесятых годов и консолидацией проникнутой революционным духом социалистической литературы.

Литературная ситуация

В сравнении с литературной ситуацией предмартовского периода произошли качественные изменения. Цензура, вновь введенная уже во время революции, вскоре перестала быть лишь делом цензора, выносившего приговор отдельным книгам и авторам; она превратилась в систему государственных мероприятий, которая держала в повиновении книготорговцев, издателей, владельцев типографий и прессу, используя средства экономического давления (выдача разрешения на занятия этими видами деятельности, проверка кредитоспособности лиц, желающих получить такое разрешение, сдача концессий, обязательное внесение залога за право издания газет в сумме около 5000 талеров)¹⁴. Это особенно отражалось на оппозиционной литературе, которая лишь в отдельных случаях могла освободиться от надзора, используя благоприятствовавшую этому федеративную структуру Германского Союза¹⁵. Как и все общеевропейское революционное движение, она испытывала кризис и в экономическом плане, тем более что эмигрантские издательства и журналы заметно утратили свое значение.

Наряду с государственными мероприятиями капиталистический литературный рынок также регулировал во все возрастающей степени воздействие писателей на читательские круги. Так как он не имел более поддержки в виде демократического народного движения и должен был рассчитывать на публику, которая была вскоре оттеснена от участия в политике, это имело роковые последствия.



Рост студентов в расчете на 10 000 жителей

Дальнейшие технические новшества, совершившие переворот в печатном деле (механизация переплетных работ, изобретение в 1873 году ротационной машины, внедрение с 1884 года наборных машин), и юридические акты (установление в 1867 году тридцатилетнего срока защиты авторских прав после смерти автора, свобода промышленности, объявленная в Пруссии в 1868 году; принятый в 1874 году имперский закон о печати¹⁶) привели к скачкообразному росту производства книг и журналов. Были основаны новые большие издательства по выпуску художественной литературы. В 1870 году первые вышли в свет книги более чем 10 000 названий. Ставшие более дешевыми издания проникали во все более широкие читательские круги, чему способствовали также передвижные библиотеки и библиотеки, выдававшие книги на дом (число которых возросло с 384 в 1846 году до 968 в 1875 году). Увеличение книжной продукции обусловило возникновение в невиданных до тех пор масштабах быстро сменявших друг друга и господствовавших на книжном рынке мод на литературу определенного характера (деревенская повесть, детективная литература, социальные сенсационные романы, книги эпигонов романтизма, погружавшие читателя в мир грез, книги на сюжеты из национальной истории и культуры).

Исключительный успех, выпавший на долю Йозефа Виктора Шеффеля (1826—1886), автора прославлявших вино и разгульную жизнь застольных и студенческих песен, повести в стихах «Трубач из Зеккингена» (1854) и романа на культурно-историческую тему «Эккехард», который впервые вышел в свет в 1855 году и в течение последующих тридцати лет издавался девяносто раз, объясняется именно такой литературной модой, отражавшей реальные потребности определенных социальных слоев.

Его стихи, направленные отчасти против филистерства, косности и поповской морали, вносили в жизнь мелкобуржуазных читателей с ее неустойчивостью и гримасами некоторую дозу иронии, комизма и немного романтической тоски по родине и обеспечивали таким образом читателям возможность отгородиться от будней с помощью поэтического вымысла. С другой стороны, своей культурно-исторической прозой Шеффель — как и другие либеральные или консервативные писатели, в частности Фрейтаг или Вильгельм Генрих Риль (1823—1897), автор ряда произведений на эти темы, и в том числе «Культурно-исторических новелл» (1856), — выполнял не решенную во время революции задачу по достижению национального единства. Он стремился создать его в известной степени в идейном плане и призывал читателей мысленно обратиться к прошлому, к истории, к немецкой «культурной общности», к «немецкому национальному характеру» и «народному духу» и пытался доказать этим обращением к истории законность претензий буржуазии на роль руководителя нации. В то время как В. Алексис, Г. Курц, М. Гартман или В. Раабе сохраняли в своем прозаическом творчестве на исторические темы демократическую точку зрения, эти авторы, разрабатывавшие культурно-историческую тематику, в большинстве случаев стояли на национально-либеральных и регрессивно-консервативных позициях. Особенно проявил себя в этом отношении Риль, чьи биологически аргументированные «теории» позднее нашли отклик у идеологов национал-социализма. Он определял нацию как «естественный» этнический организм или как организм, «охватывающий весь народ», и, прямо выступая против пролетариата, отрицал классовую борьбу («Естественная история народа как основа немецкой социальной политики», 1851—1869). То, что исторические аналогии, сведение истории к истории

культуры и пропагандировавшаяся идея единой немецкой культурной нации, основанной на труде и образовании, рассматривались как компенсация за политическое поражение и использовались как фактор национальной консолидации, становится ясным не в последнюю очередь из следующего факта: две трети всех исторических и культурно-исторических романов, изданных в XIX веке, вышли в свет между 1850 и 1875 годами; они составляли половину всех романов, изданных в течение этих двадцати пяти лет.

Характерным явлением на послереволюционном литературном рынке стали журналы для семейного чтения, рассчитанные на буржуазного читателя. Отличаясь друг от друга уровнем и тенденциями, эти периодические издания предлагали читателю смесь, состоявшую из научно-популярных нравоучительных публикаций и развлекательной литературы.

Уже названия журналов говорят сами за себя: «Развлечения у домашнего очага» («Unterhaltungen am häuslichen Herd», издавался К. Гуцковом с 1852 года), «Иллюстрированный немецкий ежемесячник Вестермана» («Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte», издавался с 1850 года), «Для дворцов и хижин» («Für Palast und Hütte», издавался с 1862 года), «Родной дом» («Daheim», издавался с 1864 года), «Друг семьи» («Familienfreund», издавался с 1868 года), «На суше и море» («Über Land und Meer»). Большую известность приобрел журнал «Беседка» («Die Gartenlaube»), издававшийся с 1853 года. Количество его подписчиков возросло с 6000 в 1853 году до 382 000 в 1875 году. Более высоким требованиям отвечал издававшийся Юлиусом Роденбергом журнал «Немецкое обозрение» («Deutsche Rundschau»), где печатались также произведения Фонтане и Келлера. Коммерциализации журнального дела сопутствовала «беллетризация» коммерческой и партийно-политической печати: особенно характерно это было для Вены, где такие одаренные литераторы, как Ф. Кюрнбергер, Д. Шпитцер и многие другие, публиковали свои произведения преимущественно в газетах.

Чудовищное расширение оборота на литературном рынке обострило свойственное капитализму противоречие между творчеством писателя и товарным характером книги. Технический прогресс и безгонорарная перепечатка по истечении тридцати лет после смерти автора, с одной стороны, создали благоприятные возможности для издания целых серий произведений классической литературы по гораздо более дешевой цене, составлявшей иногда всего четверть стоимости прижизненных изданий («Универсальная библиотека» Реклама¹⁷ была начата в 1867 году изданием «Фауста» Гёте); с другой стороны, рынок, с его по преимуществу спонтанно действующими капиталистическими законами саморегулирования, принуждал авторов к эстетическому нивелированию и приспособлению к вкусу читателя. Широко распространенные журналы для семейного чтения, предоставлявшие развлекательной прозе до трети своего объема, также оказывали сильное влияние на содержание и структуру романов и новелл, равно как и специально основанные серии подписных изданий типа «Библиотеки немецких оригинальных романов» или «Немецкой роман-газеты», которая начиная с 1863 года еженедельно печатала два романа. С семидесятых годов в быстро растущей прессе ежегодно публиковалось около двадцати тысяч романов с продолжением.

Успех у читателя вызвал к жизни тип плодовитого писателя, пишущего роман за романом, закон конкуренции породил тип издателя и редактора с чисто деловой ориентацией. Производителями модного литературного товара были такие писатели, как Фридрих Вильгельм Хаклендер (1816—1877), издатель журнала «На суше и море» и автор четырехтомного произведения

«Жизнь рабов в Европе» (1854), или постоянная сотрудница журнала «Беседка» Евгения Марлитт (1825—1887, псевдоним Е. Йон), автор романов «Золотая Эльза» (1867), «Тайна старой девы» (1868) и других. Этим писателям было куда легче, чем «более трудным» — Раабе, Шторму, Келлеру или Фонтане, с творчеством которых журналы знакомили читателя большей частью «односторонне», отказываясь печатать их критические произведения. Следствием этого было углубление раскола литературы на коммерциализованную, низкопробную массовую продукцию и так называемую «высокую» литературу, выступавшую на рынке без особых шансов на успех.

В таких условиях писатель мог оставаться человеком свободной профессии лишь ценой приспособления к желаниям издателей.

Попытка баварского короля Максимилиана II возобновить традиции княжеского меценатства и создать при Мюнхенском дворе современный «приют муз» по образцу Веймарского двора была обусловлена стремлением удовлетворить свое династическое тщеславие (см. с. 273); однако то, что буржуазные писатели и ученые откликнулись на его приглашение, свидетельствует об их неуверенности в завтрашнем дне, порожденной капиталистической организацией литературного дела.

Натуралисты также не могли уклониться от экономического давления, хотя они и создали для себя собственные печатные органы — журналы «Свободная сцена» («Freie Bühne») и «Новое немецкое обозрение» («Neue deutsche Rundschau»). Лишь социал-демократической партии удалось создать свою собственную сферу литературной коммуникации (см. таблицу на с. 278), оправдавшую себя и в условиях действия Исключительного закона против социалистов, который сделал невозможным легальное издание партийной прессы. В 1890 году партия располагала шестьюдесятью газетами с 250 000 подписчиков и во много раз большим количеством фактических читателей.

Взрыв тривиальной литературы. Книги для детей

Невероятно возросшая со времени предмартовского периода коммерциализация литературы, бывшая следствием внедрения техники в издательское дело и расширения книжного рынка, особенно ярко проявляла себя в двух областях литературы — в литературе для детей и юношества и так называемой тривиальной литературе¹⁸.

Тривиальная литература распространялась среди широкой и восприимчивой публики, которая большей частью только что научилась читать и удовлетворялась книжными и журнальными текстами с простой структурой, тем более что эти тексты давали читателю возможность уйти от действительности, позволяли забыть об убожестве будничной жизни и помогали ему, хотя и весьма иллюзорно, в стесненных обстоятельствах, в которые жизнь не раз его ставила. Как явно этот процесс совпадает с быстрым ростом грамотности, показывают следующие округленные данные: в соответствии с ними количество грамотных составляло в 1770 году 15 процентов, в 1800 году 25 процентов, в 1830 году 40 процентов, в 1870 году 75 процентов и в 1900 году 90 процентов населения.

Как рассчитанный на определенного потребителя продукт капиталистического товарного производства, тривиальная литература отнюдь не заинтересована — как народная поэзия или «высокая» литература, которая вполне

может стать составной частью народной культуры, — в отражении этического отношения к истине, в художественном истолковании мира. Ее цель — гешефт, прибыльное удовлетворение потребностей читателя; хотя в них отражаются потребности человеческие и социальные, публике предлагаются только стереотипные, сентиментальные, утверждающие, лживые «решения», по возможности не предъявляющие к читателю никаких интеллектуальных требований. Это отличает тривиальную литературу, которая не только зарабатывает на духовно несвободном человеке буржуазного общества, но и закрепляет его несвободу, от так называемой развлекательной литературы, которая хотя и обнаруживает упрощенные эстетические структуры и в большинстве случаев создается в расчете на успех у публики, но не должна причисляться к тривиальной литературе, поскольку она хочет сообщить читателю, по крайней мере в тенденции, некие истины.

В XIX веке возникли специальные издательства, более того, целая индустрия, поставившая своей задачей производство и распространение тривиальной литературы. Она использовала самые различные жанры и формы публикации: иллюстрированные журналы для семейного чтения и для юношества (в том числе журналы для девушек), романы, издававшиеся отдельными выпусками, и романы с продолжениями, романы, написанные специально для библиотек с выдачей книг на дом, серии картинок с сопроводительным текстом и книжки с картинками, календари, бульварные брошюры, трактаты, толкователи снов и книги заклинаний, лечебники, детективную литературу, «просветительную литературу», порнографию (распространявшуюся большей частью в виде изданий, не попадавших в книготорговую сеть). Этот товар получил название литературы, продаваемой вразнос, или «литературы с черного хода», потому что она распространялась разносчиками, колесившими по всей стране, и доставлялась ими по черным лестницам «господских домов» даже в помещения для прислуги. (Армии разносчиков, насчитывавшей около 45 000 человек, издательство Реклама-младшего противопоставило в 1912 году автоматы по продаже книг. С их помощью на предприятиях, вокзалах, в ресторанах, больницах каждый мог купить «хорошую» книгу примерно за 20 пфеннигов.)

Основные признаки этой приукрашивающей действительность литературы иллюзий, которая не помогала осознать классовые конфликты, а переводила их в плоскость эмоций и личных отношений, как конфликты между «добром» и «злом», можно показать на нескольких примерах (небезынтересно, что в создании этой литературы высока доля авторов-женщин).

Мария Натузиус (1817—1867) наряду с произведениями для юношества писала проникнутые тоской по потустороннему миру пиетистские, поучающие романы («Дневник бедной барышни», 1854); Вильгельмина Хаймбург (1850—1912, псевдоним Берты Беренс) была автором безвкусных писаний «про любовь» и на семейные темы, представлявших жизнь как некую гармонию («Лизхен Бедняжка», 1879), и убаюкивала своих читателей мечтами о социальном возвышении, о вознаграждении бюргерского трудолюбия и порядочности; Вильгельмина фон Хиллерн (1836—1916) писала областнические и в то же время сенсационные романы («Гейервалли», 1875). Всегда, и особенно после 1871 года, выходило немало поделок, проникнутых духом ура-патриотизма и милитаризма.

Эти тенденции не в последнюю очередь определяли тематику детской и юношеской литературы второй половины столетия: как и тривиальная литература, она по преимуществу носила апологетический характер. Про-

светительские импульсы, унаследованные ею от XVIII века, затухли; ясно видно, что литература для детей и юношества особенно гибко приспосабливается к господствующим в каждый данный период идеям, тем более что в силу своего воспитательного воздействия на широкие массы читателей она находится под особо пристальным наблюдением цензуры.

Мрачную главу в ее истории составляют так называемые книги для девочек-подростков. Собственно говоря, они представляют собой беллетризованное изображение жизни с использованием лишь черной и белой красок, своего рода трактаты на тему: как можно стать хорошей девушкой, которую любят родители и полюбит будущий муж? Идеалом был «сверчок на печи»: девушка, умеющая хозяйничать, хорошо воспитанная и в известной мере образованная.

Эта литература «для ненаглядных дочек» (так назывался ежемесячный журнал для девочек-подростков) воспитывала у читательниц оторванность от жизни и чопорность, за которой достаточно часто скрывалась изрядная доза развращенности. Одни названия говорят сами за себя: Клементина Хельм (1825—1896, псевдоним Клементины Блейрих) написала книгу «Страдания и радости жареной рыбки» (1863); Эмми фон Роден (1832—1885, псевдоним Эмми Фридрих) была автором выходявшего начиная с 1885 года ряда романов под общим названием «Упрямица»; Эльза Ури печатала с 1918 года идиллическое повествование «Любимица».

Примечательно, что многие авторы подобных писаний — и это вообще характерно для авторов тривиальной литературы — особенно склонны скрываться за псевдонимами.

Именно писания, адресованные девочкам-подросткам, показывают, что литература для детей и юношества была особенно сильно затронута тенденциями тривиальности. Здесь мы говорим только о книгах и журналах, издававшихся в течение этих десятилетий специально для детей и юношества, а не о вошедшей в круг детского чтения немецкоязычной и иностранной литературе для взрослых, которая с XIX века составляет его основу и представляет гуманистическую линию в этой области (Хебель, Гауф, Копиш, Гофман фон Фаллерслебен, Герштекер, Шеффель, Шторм, Грот, Эбнер-Эшенбах, Розеггер, Дефо, Свифт, Купер, Бичер-Стоу и другие).

Излюбленными жанрами детской и юношеской литературы, унаследованными от XVIII века или вновь созданными в XIX веке, были:

повествование на моральные темы с католической или протестантской окраской; например, «Пасхальные яйца» (1816) Кристофа фон Шмида или двадцать два тома сочинений Оттилии Вильдермут (1817—1877), писавшей тривиальную прозу для юношества и для взрослых, автора книги «Из замков и хижин» (1861); книги о Хейди швейцарской писательницы Иоганны Спири (1829—1901), издававшиеся с 1879 года, также идеализируют «простую жизнь», которую ведет осиротевшее, непосредственное и «неиспорченное дитя природы», хотя и с известной дозой юмора и с точки зрения сентиментализированной концепции Руссо, смыкающейся с протестантскими максимами;

приключенческие повести, морские истории и романы об индейцах; их писали многие авторы, выступавшие под псевдонимами, в частности В. О. фон Хорн, К. Май, сэръ Джон Ретклифф и другие;

колониальный роман, проникнутый националистическим духом, расцветший пышным цветом в период перехода к империализму; в этом жанре работали, например, К. Фалькенхорст и Густав Френсен (1863—1945), автор «Путешествия Петера Моора на Юго-Запад» (1916);

исторические повести для юношества, выдержанные в германфильском

духе, появившиеся в великом множестве под влиянием Г. Фрейтага и Ф. Дана; их писали, например, сэр Джон Ретклифф и Ф. О. Шпамер, которому принадлежит повесть «Великий король и его рекрут» (1861);

рассказы о технике, в которых обычно преобладавшие романтические антикапиталистические настроения и враждебность по отношению к технике постепенно превращаются в почти наивную веру в прогресс, вызванный капитализмом; в этом жанре выступал Макс Эйт (1836—1906), автор книги «За плугом и тисками» (1899);

особую область образуют стихи для детей, за которые осмеливался браться далеко не каждый изготовитель прозаических поделок; в этом жанре, которому отнюдь не были чужды вышеперечисленные тенденции, наряду со многими посредственностями работали и настоящие поэты, такие, как Гофман фон Фаллерслебен, Роберт Рейник, Клаус Грот, Генрих Зейдель, Иоганнес Троян, Густав Фальке, Паула Демель.

Против непрекращающегося снижения уровня детской и юношеской литературы боролась часть демократического учительства. В конце столетия возникло движение в поддержку литературы для юношества; с 1888 года действовал комитет в поддержку литературы для юношества. В 1896 году появилась работа Генриха Вольгаста «Об убожестве литературы для юношества», протестовавшая против ее плоского характера, отрыва от жизни, морализирования и прямолинейной дидактики и одновременно выступавшая в защиту эстетического воспитания и отличающейся высокой художественной ценностью литературы для молодежи.

Лишь немногие авторы сопротивлялись тенденциям к нивелированию художественного уровня этой литературы, связанным с ее коммерциализацией. Среди них следует назвать Адольфа Гласбрэннера (см. с. 173), который после революции стал детским писателем и оставил три книги для детей («Смеющиеся дети», 1850; «Остров Марципан», 1851; обе с иллюстрациями Т. Хоземана; «Говорящие животные», 1854, с иллюстрациями К. Рейнхардта). Нужно упомянуть и писателя, художника, рисовальщика и композитора Франца фон Поцци (1807—1876). Его многочисленные забавные детские книги, сказки, легенды, повести, серии картинок, пьесы для кукольного театра и театра теней дети любят читать и смотреть и сейчас. В лице своего Каспера Ларифари¹⁹ он создал истинно народный образ, полюбившийся и детям и взрослым. Книги Гласбрэннера успеха не имели, тогда как Поцци все-таки добился признания.

Врач Генрих Гофман (1809—1894) обеспечил себе прочное место в немецкой и мировой детской литературе своим «Степкой-растрепкой»²⁰ (1845; это название книга носит с третьего издания). Книжка, написанная автором первоначально для собственных детей из чувства протеста против заповоливших книжный рынок поделок, была издана при жизни автора 175 раз, а до 1903 года 250 раз. Сегодня ее читают миллионы детей во всем мире.

Популярность «Степки-растрепки», которой способствовало поистине конгениальное единство текста и иллюстраций, явно основывается на почти сатирическом контрасте этой книги с имевшей хождение в то время ремесленной и пропитанной скучным морализированием детской литературой, на ее исполненной фантазии и одновременно простой, доходчивой и совершенно непривычной манере воспитательного истолкования характерных ситуаций из мира переживаний ребенка. Другие детские книги Гофмана такой популярностью не пользовались.

Новые методы печати позволили значительно увеличить выпуск книжек с картинками и серий рисунков с текстами. Наиболее известными были «Картин-

ки из Нейруппина» и «Мюнхенские картинки», в выпуске которых участвовал и Поцци.

Густав Кюн (1794—1868), самый известный издатель серий рисунков своего времени, как утверждают, распространил уже к 1832 году около миллиона экземпляров таких серий, печатавшихся им в его литографской мастерской в Нойруппине ²¹, где для нее в 1840 году было построено фабричное здание. В 1850 году только раскраской рисунков у него было занято 50 человек (из них половина детей); за раскраску 500 листов платили от 1,40 до 1,60 марки; в 1877 году один лист рисунков стоил 14 марок, а в 1900 году, после изобретения скоропечатной машины, — около 7 марок. В 1870—1871 годах Кюн продал три миллиона листов рисунков с «патриотической» тематикой.

Вильгельм Буш (1832—1908), художник и поэт, впервые заслужил признание как иллюстратор «Мюнхенских картинок» и «Летучих листков». Прирожденному карикатуристу, Бушу претили занятия академической живописью, культивировавшей эпигонское искусство, и он стал автором сатирических историй в картинках (всего им создано 60 таких серий), к которым сам же писал и стихотворные тексты. В сериях «Святой Антоний Падуанский» и «Ганс Горемыка» (обе созданы в 1870 году), «Благочестивая Елена» и «Отец Филуциус» (обе созданы в 1872 году), «Господин и госпожа Кноп» (1870), «Обезьяна Фипс» (1879), «Балдуин Бэлам» (1883), «Художник Клекзель» (1884) он ядовито высмеивал мещанство.

Показывая течение жизни и поведение мещан с их неудовлетворенными претензиями, Буш, почитатель Дарвина и Шопенгауэра, в своих комично-гротескных рисунках и метких стихах не оставлял живого места от псевдоидиллических картин быта немецкого бюргерства с их дегуманизирующими атрибутами, порождаемыми деформированным обществом, — жадностью, ограниченностью, дилетантизмом, самовлюбленностью; будучи сторонником бисмарковского культуркампфа ²², он издевался над ханжеством и религиозным лицемерием. Дети и животные, символизирующие естественность, часто противопоставляются им этой мещанской «цивилизации». Буржуазная публика нашла выход из положения в том, что увидела в этом отражении своего бытия забавную детскую литературу. У нее были для этого основания, заключающиеся в том, что гениальная простота и меткость делали произведения Буша доступными и взрослым и детям. Так он в конце концов стал автором книг для детей и юношества.

Этой переориентации не в последнюю очередь способствовала его всемирно известная история в картинках «Макс и Мориц» (1865), бывшая первой в ряду его оригинальных историй в картинках и принесшая ему признание.

«Макс и Мориц» — как и остальные истории в картинках — представляет собой гениально простое по своему языковому и графическому воплощению, наглядное пояснение противоречия между естественным образом мыслей и напускной, неестественной и потому смешной моралью. Эти «дрянные мальчишки» самым чувствительным образом нарушают покой и порядок бюргерского мирка, вызывая у его обитателей вспышку необузданной жестокости, являющейся оборотной стороной мещанской показной добропорядочности. Только когда их, перемолотых в муку, скармливают домашней птице — этому самому любимому детищу мещанина, мир может быть восстановлен:

Ай да мельник! Молодец!
Злодеяниям конец!

(Перевод М. Раевского)

В то же время были преданы забвению не только его живопись (около 900 картин) и двенадцать скульптур, производившие неприятное впечатление на его современников, но и стихи («Критика сердца», 1874; «Под конец», 1904) и рассказы («Сон Эдуарда», 1891; «Бабочка», 1895), где действительность, которую он воспринимал как ставшую ему абсолютно чуждой, изображалась им столь же очужденной.

Буш, который продолжал традицию Карла Арнольда Кортума (1745—1824), автора книги «Жизнь, мнения и поступки Иеронимуса Йобса, кандидата...» (1784, с 1799 года выходила под названием «Йобсиада»), и Гласбрэннера, придал повести в стихах, содержащей возвышенные и благородные мысли, но отягощенной избитыми средствами выражения чувств (см. у Шеффеля и других), совершенно иные функции. Это было не в последнюю очередь проявлением имманентно присущей литературе самокритики.

Реалистическая проза. Роман и новелла

Ведущие прозаики наступившего после 1849 года периода относили себя к реалистам. Однако они исповедовали особую форму реалистической манеры письма и теории — так называемый «поэтический реализм», первые проявления которого отмечались уже в предмартовский период. Программные положения послереволюционного поэтического реализма нацеливали не на беспощадный анализ общественной действительности, а на «середину между объективной истиной в вещах и законом, который наш ум вынужден в них вкладывать»²³. Так писал уроженец Тюрингии Отто Людвиг (1813—1865), который в своей трагедии «Наследственный лесничий», впервые поставленной в 1850 году, дал резкий отпор революции.

Образцом для Людвиг-драматурга был Шекспир («Шекспировские этюды»), однако подавляющее большинство его драматических замыслов, несмотря на бесчисленные наброски, так и осталось нереализованным. Большого успеха добился он как прозаик, автор деревенских новелл «Резвушка» (1857) и «Из огня да в полымя» (1855—1856) и романа «Между небом и землей» (1856), живо изобразившего узкий мирок жителей маленького городка, но сведшего социальные конфликты к психологическим, обусловленным человеческой природой, остающейся неизменной.

Гораздо больший отклик, чем творчество О. Людвига, нашли произведения Пауля Гейзе (1830—1914), хотя он и разделял антидемократическую позицию Людвиг, его склонность психологически объяснять человеческое поведение независимо от социальных условий. Поддерживаемый Э. Гейбелем, он вскоре стал любимым ав-



Титульный лист журнала «Немецкая литература», издававшегося К. Э. Францозом, с портретом Г. Фрейтага (1886)



Переплеты книг «Избранные немецкие новеллы» (1876) и сборника песен "Gaudemus" (1868)

нимания послереволюционной буржуазной литературы, почти со страхом избегал «удушливого» воздуха повседневности.

Представители поэтического реализма изображали сферы жизни неотчужденного человеческого существования, но в их произведениях не было беспощадной критики капитализма, разрушавшего эти сферы жизни; они разрабатывали свои локальные, «взятые из жизни» сюжеты и современные проблемы с точки зрения классицистических законов искусства. Г. Фрейтаг, который,

тором образованной буржуазии, внушив ей, что она является продолжательницей непрерывной культурной традиции народа «поэтов и мыслителей».

Творчество Гейзе определяли две главные темы: искусство и Италия. Его произведения — стихи, около шестидесяти драм, новеллы, романы — разрешают диссонансы действительности, распространяют вокруг себя «дуновение безмятежной красоты». Гейзе не изображал социальную действительность и тем более теневые стороны жизни; скорее напротив, его произведения с их свободомыслящими, благородными, экзотическими персонажами и привлекательной художественной формой представляют собой эпигонскую попытку возродить классицистический культ красоты. Его ограниченный идеал гармонии, отражающий потребности послереволюционной либеральной буржуазии, обеспечивает индивиду определенную свободу в сфере частной жизни; «общечеловеческие черты» следует искать вдали от мира бюргеров, у «диких» детей природы и в «вечной природе». Это решительное противодействие невежеству филистеров и бюргеров, а также изображение чувственных, посюсторонних радостей, красиво стилизованной эротике не укладывались в господствующие традиционные представления, воспринимались даже как «критика современных порядков», которая наряду с восхищением вызвала и возмущение в силу того, что в ней отсутствовала отнесенность к конкретным общественным явлениям, а сама она не выходила за пределы психологии и этики, не обладала никакой действенностью. В противоположность новеллистике буржуазных реалистов Гейзе, переписка которого с Келлером, Штормом, Раабе и Фонтане является важным источником для понимания

как и О. Людвиг и П. Гейзе, считался образцовым представителем поэтического реализма, доказал это самым убедительным образом своей книгой «Техника драмы» (1863), явившейся сводом правил драматургии. Эстетическая программа поэтического реализма, пропагандировавшаяся прежде всего историком литературы Юлианом Шмидтом и Густавом Фрейтагом, сближалась с политическими целями национал-либеральной буржуазии, повторяла ее путь от умеренного либерализма к пособничеству антидемократической «реальной политике» Бисмарка.

Эта программа требовала равновесия между критикой и идеализацией, поэтизацией действительности и общечеловеческого в символах; требовались не действительная социальная критика, не разоблачение причин, ведущих к разрушению человеческого, а изыскание возможностей для сохранения и развития личности в ограниченной жизненной сфере и, наконец, уверенность в будущем и оптимизм. В соответствии с этой программой поэтический реализм лишился классического гуманизма его освободительного содержания и отгородился от реальных противоречий современного капиталистического общества.

Демократические писатели, выражавшие чаяния мелкой буржуазии (Шторм, Раабе, Келлер), также восприняли эти тенденции, так что в их творчестве постоянно присутствовал некий конгломерат методов поэтического и критического реализма, и хотя в процессе утраты этими писателями своих иллюзий элемент критического реализма постепенно возобладали над принципами поэтического реализма, все же критический реализм смог лишь частично утвердиться в немецкой литературе.

Если в предмартовский период в литературе господствовали мировая скорбь, ирония и сатира, то послереволюционная проза, обратившись к «объективно существующему», отбросила тенденциозность. Доминирующим принципом изображения в теории поэтического реализма считался юмор.

В своей трехтомной «Эстетике, или Науке о прекрасном» (1846—1857) Ф. Т. Фишер сформулировал эстетический компромисс: действительность должна быть пропущена сквозь фильтры идеалов и изображена средствами юмора.

Такие рекомендации допускали различный подход: юмор мог использоваться как примиряющий, а также побуждающий к смирению элемент и одновременно как средство отмежевания рассказчика от существующего общества; он мог так же, как у Раабе или Фонтане, перерасти в иронию. Юмор был не только средством выражения сентиментальности, средством осознания действительности, общественного успокоения, но и инструментом поэтической рефлексии, с его помощью гуманные индиви-



*Роскошное издание новеллы
О. Людвиг «Резвушка»
с иллюстрациями М. Либермана*

дуальные жизненные позиции представлялись как альтернатива существующему порядку; конечно, он был мало пригоден как средство развития тех ростков проникнутого духом критического анализа социального романа, которые были поддержаны Марксом и Энгельсом и их концепцией реалистической литературы.

В противоположность французской, английской, русской и американской литературам немецкая литература вновь обратилась к жанру романа воспитания; попытки создания социального романа не привели (исключением является творчество Фонтане) к появлению художественно значительных произведений. Зато камерная по своему звучанию новелла пережила расцвет, сделавший ее заметным явлением и в мировой литературе.

Характерные для новеллы приемы проникли даже в романы: одновременное использование юмористических повествовательных форм (как у Раабе) и новеллистических эскапад (как у Фонтане) взламывает структуру романа; с другой стороны, в склонности к образованию циклов новелл в романе (как у Келлера) прослеживается стремление создать, несмотря на узкие рамки, ограничивающие изображение действительности, более широкую картину жизни общества.

От сужения изображаемой сферы действительности выиграли не роман, не драма, а новелла (Шторм, Келлер, Мейер). Новелла, которая более других литературных жанров допускает уход от внешнего мира и слабую степень соотнесенности с ним своего содержания, достигла вершин своего развития не в последнюю очередь благодаря углубленному исследованию отражения действительности в индивидуальной психологии.

Изображение в новелле какого-то единичного случая, неожиданного события или образа действия могло иногда с полным правом претендовать на объективность и общезначимость, могло разрастись до реалистического символа.

Теодор Шторм

Различие между немецкой художественной прозой XIX века и современным ей европейским социальным романом наглядно сформулировано в следующем замечании Теодора Шторма (1817—1888): «В прозе я отдыхал от волнений дня; в ней искал я тихое зеленое летнее одиночество», — писал он Мёрике, когда тот удивлялся, почему в ранних новеллах Шторма, уроженца Хузума²⁴, «нет и следа скорби», которую Шторм испытывал по поводу участи, постигшей его родной Шлезвиг²⁵, хотя действие почти всех его новелл связано с жизнью Хузума и его окрестностей (или с историей этого края, как в более поздних новеллах-хрониках).

Шторм указывал на то, что его новеллистика развивалась из лирики, вначале передавала лишь определенные настроения. П. Гейзе метко назвал раннюю прозу Шторма лирическими новеллами. В них схвачено то характерное для переходного периода от патриархального прошлого к новому времени напряжение, которое Шторм осознал, изучая юриспруденцию в Кильском (1835—1842) и Берлинском (1838—1839) университетах, что отразилось в новеллах «В зале» (1849) и «Зеленый листок» (1850).

Знаменитым писателем Шторм стал уже после выхода в свет новеллы «Иммензее», которую можно сравнить со стихотворением в прозе.

Бедная действием, не лишенная сентиментальности новелла рассказывает о самоотверженной любви, нерешительности сердец и потерянной жизни, ко-

тору символизирует плавающая в озере недостижимая водяная лилия, и позволяет отрешиться от «волнений дня» и перенести неумолимость жизни в сферу поэтического.

В 1851 году датские власти запретили Шторму, активно участвовавшему в потерпевшем поражении народном восстании жителей Шлезвиг-Гольштейна против Дании, заниматься адвокатской деятельностью. В 1853 году он уехал в Потсдам, где нашел себе неоплачиваемую должность ассессора в прусском ведомстве юстиции. В Берлине он познакомился в литературных объединениях «Туннель над Шпрее» и «Рут» с Фонтане, Гейзе, Ф. Куглером и А. Менцелем. В 1856 году Шторм получил место окружного судьи в Хайлигенштадте (Эйхсфельд). В 1864 году, когда датчане были вынуждены оставить Шлезвиг, он вернулся на родину.

Пребывание в Пруссии, изучение произведений Фейербаха и Дарвина укрепили в Шторме убеждение в том, что человек зависит от тех природных и общественных условий, в которых он живет, что индивид существует, будучи включен в исторические и социальные связи, и, именно находясь в них, должен показать, чего он стоит. Эти взгляды стали основой для постепенного преобразования его «лирической» теории новеллы. В новеллах «На хуторе Штатсхоф» (1859), «В замке» (1862), «В университетские годы» (1863) появляются признаки общественно мотивированных конфликтов, которые, правда, в большинстве случаев ограничиваются критикой переживших себя привилегий дворянства. Фигуры мелких бюргеров с их верностью самим себе иллюстрируют цельность линии поведения.

Новые изобразительные элементы проникли и в творчество Шторма-сказочника, которое продолжает традицию романтической литературной сказки («Маленький Хэвельманн», 1849). Сказка «Фея дождя», написанная в 1863 году и счастливо сочетающая в себе мотивы народного творчества, колорит родного края и социальное содержание, принадлежит к вершинным достижениям немецких писателей в этом жанре.

Символическое содержание сказки, в которой люди из народа добиваются победы с помощью сил природы, может быть понято как отражение вновь возросшего в 60-е годы напряжения в отношениях между Данией и Шлезвиг-Гольштейном: земля, стонущая под иссушающим господством Огневика, с тех пор как уснула Фея дождя, ждет своего избавления.

После возвращения на родину и особенно после событий 1870—1871 годов Шторм испытывает творческий кризис, который, однако, стал исходной точкой для нового плодотворного этапа его писательского пути.



Т. Шторм (гравюра И. Линднера, 1888)

Включение патрицианско-крестьянского Шлезвиг-Гольштейна в состав вновь созданной Германской империи и процесс всеобщей капитализации в условиях юнкерской государственной власти противоречили идеалам писателя. Углубляющееся противоречие между демократически-гуманистическим образом мыслей Шторма и социальной действительностью, между индивидом и обществом укрепили его в возникшем под влиянием Дарвина убеждении в том, что все живущее детерминировано и подвержено действию жестоких законов борьбы за существование. На этом конфликте основывается реализм его поздних новелл, которые все чаще показывают, что осуществление гуманистических идеалов — дело героев-одиночек.

Еще большее обострение конфликта приводит к изменению техники повествования: в поздних новеллах Шторма лирическое начало оттесняется на задний план, их форма приближается к драматически сжатой, трагедийно завершенной форме (Шторм определяет теперь новеллу как «сестру драмы»²⁶). Часто используемый обрамляющий рассказ приобретает при этом двойную функцию: с его помощью усиливается видимость объективности благодаря созданию внешнего исторического фона, а действие новеллы эмоционально обогащается благодаря подчеркиванию субъективного момента во внутреннем сюжете.

Дальнейшее творчество Шторма-новеллиста обнаруживает чередование поэтической стилизации действительности («Виола Триколор», 1874; «Психея», 1876; «Исповедь», 1887) и реального изображения конфликтов. В новеллах «Деревня в пустоши» (1872) и «Поле-кукольник» (1874) он лишил деревенскую общину и немецкий городок ореола добропорядочности и безобидности. В дальнейших новеллах, отражающих растущее разочарование автора, он показал, какую опасность представляет новое время для семейных отношений, как оно разрушает нравственные основы семьи. Новелла «Ганс и Гейнц

Кирх», созданная в 1883 году, изображает деформацию человеческого под воздействием капиталистического стремления к стяжательству. В новелле «Двойник» (1887), единственном произведении Шторма, в котором изображена судьба батрака, рассказывается о гибели бывшего каторжанина, ставшего жертвой бюргерской среды.

«Всадник на белом коне» (1888), последняя новелла Шторма, является венцом его творчества. Конфликт, перенесенный в патриархальное прошлое, вырастает из столкновения сильной одинокой личности, полной творческой энергии, и общины, закосневшей в старых представлениях и суеверии.

Смотритель плотин Хауке Хайен одержим желанием технически усовершенствовать плотины и сделать их более надежными. Построив новую плотину, он отвоевывает у моря для крестьян новую землю. Когда он, оторвавшийся от народа просветитель, однажды



Первая страница новеллы Т. Шторма «Лена Вис» (1873)

проявляет душевную слабость и соглашается на частичный ремонт плотины, на него обрушиваются несчастья; он видит, как его жена и ребенок тонут в потоках воды, прорвавшей дамбу, и сам бросается на своем белом коне в бушующие волны.

Народное сказание гласит, что с тех пор его призрак блуждает по округе на призрачном коне. Герой терпит поражение как из-за консерватизма и жадности своих односельчан, так и от собственной неспособности убедить их в целесообразности своих планов; но построенная им дамба стоит как символ человеческой энергии и изобретательности. Шторм наделил неукротимого зрителя плотин всеми добродетелями молодой буржуазии — энергией, чувством собственного достоинства, научно-перспективным мышлением, — добродетелями, которые немецкая буржуазия в условиях имперских порядков использовала не на общее благо, а для увеличения личной выгоды.

Отношения между личностью и обществом проработаны здесь так подробно, как ни в одной другой новелле Шторма; драматичность действия, передача настроения и описание будней связаны воедино рукой зрелого мастера. Социальная мотивировка развития событий, вначале изображавшихся с использованием повествовательных принципов романа воспитания, и перенесение действия в рамки сказочных фольклорных представлений, сосуществование просветительского рационализма и иррациональных черт соотношены друг с другом с помощью техники двойного обрамляющего повествования и одновременно противопоставлены друг другу. Рациональность, критико-реалистическое содержание и поэтизация действительности находятся в состоянии художественного равновесия, так же как и судьбы отдельных людей — с теми испытаниями и опасностями, которые выпадают на их долю.

В поздних новеллах Шторма преодолен лиризм его ранних произведений, они концентрируют конфликты, драматически обостряют их. Возросшее мастерство реалистического изображения психологии героев изменяет структуру действия, акцент на исключительной фигуре часто оттесняет на задний план изображение социальных причинных связей; однако этот же акцент позволяет добиться типизации, в которой выражаются социальные и «общечеловеческие» судьбы, приобретающие символический характер.

Готфрид Келлер

Несмотря на тесную связь Готфрида Келлера (1819—1890) с немецкой культурой, и сам он, и его творчество могут быть поняты, только исходя из общественной ситуации Швейцарии.

В первоначальной редакции своего автобиографического романа «Зеленый Генрих» он изображает глубокое впечатление, которое произвело на него чтение произведений Жан Поля (во второй редакции Жан Поль заменен Гёте, что соответствовало происходившему в литературе остальных стран немецкого языка характерному для истории литературы процессу переориентации на обладавшие наибольшей силой воздействия образцы).

Свои первые шаги в литературе Келлер сделал под влиянием Гервега: подобно ему, Келлер своими стихами включился в классовые бои предмартовского периода, в вооруженные столкновения с сепаратистски настроенным населением клерикальных кантонов (см. с. 158). Его юношеской мечте стать художником, которую он со всей серьезностью стремился осуществить на скудные сбережения родителей, не суждено было сбыться. В 1842 году он вернулся из

Мюнхена на родину, потерпев неудачу на поприще живописи. В 1848 году либеральное правительство кантона Цюрих наконец предоставило ему стипендию для многолетнего пребывания за границей. Келлер избрал революционную Германию и отправился в Гейдельберг. Там он слушал Фейербаха, философия которого указала ему путь к всестороннему, глубокому пониманию и изображению природы, человека и общества.

Как и произведения современных ему французских, английских и русских реалистов, все творчество Келлера представляет собой постоянное критическое рассматривание социальной действительности. Однако оптимизм, определявший его творчество, отличается как от лишенной иллюзий основной тенденции западноевропейской литературы, так и от позиции немецких прозаиков, которые или описывали послереволюционное общественное развитие в духе покорности судьбе, или «приукрашивали» его. Поэтому их творчество отражает социальные отношения в более опосредованной, «более опозитивированной» форме.

Своим педагогическим оптимизмом, намерением соединить интересы индивидуума и общества для блага всех Келлер продолжал восходящую к Руссо и Песталоцци традицию общественно полезной литературы. Он сделал для буржуазии то, что И. Готхельф сделал для крестьян. Разумеется, это был бег наперегонки со временем.

В то время, когда вокруг возникали современные индустриальные государства, Швейцарская конфедерация вела вплоть до начала семидесятых годов острое существование мелкобуржуазной демократии. В этом типе государства, с едва дифференцированной в социальном отношении буржуазией и малочисленным пролетариатом, Келлер усмотрел образец буржуазной республики, в которой должны быть осуществлены идеалы XVIII века. На этом основании он рассматривал писателя как гражданина среди граждан и требовал от литературы «искать человеческое достоинство в народе и показывать ему это достоинство в его собственном образе действий»²⁷. В конце жизни, когда социальные противоречия обострились и в Швейцарии, Келлер должен был отказаться от этого самообмана. Его позднее творчество характеризуется наличием конфликта между произведениями с постоянно множющимися элементами критического реализма на современные темы и произведениями с сюжетами, которые оставляют поэтическое в неприкосновенности и делают его выражением мировоззренческих вопросов.

В романе «Зеленый Генрих» (первая редакция 1854—1855; вторая редакция 1879—1880) Готфрид Келлер описал собственный путь, который он прошел как художник и гражданин. Новым в нем было прежде всего то, что поиски осуществления гуманности происходят в реальности буржуазных будней, гуманности, включающей в себя политическую ответственность каждого гражданина государства. Этому соответствует «реалистический» стиль изображения, который сплавляет друг с другом прозаическую действительность и высокую идейную направленность.

В первой редакции Генрих Лее терпит крушение в колебаниях между фантазией и реальностью и, считая себя виновным в смерти матери, сам вскоре умирает. Во второй редакции этот «кладбищенский конец»²⁸ смягчен: Генрих поступает на государственную службу и находит в Юдит верную спутницу жизни. Не только измененный финал, но и изъятие или смягчение «предсудительных» эпизодов, полемических высказываний, направленных против государства, церкви и школы, равно как и сквозное повествование от первого лица, хронологическое упорядочение сюжета и новые акценты в мотивировке

развития событий привели к убедительному воплощению основной идеи в образе главного героя и большей завершенности композиции романа. Его внутренней темой является наглядный показ освобождения индивидуума от изживших себя общественных связей и его развития, ведущего к сознательному занятию «такого места в гражданской жизни, которое делает человека счастливым и дает ему богатые возможности быть полезным обществу»²⁹. Это путь от субъективизма к самоопределению человека на службе буржуазной республике. Занявшая более двух десятилетий работа над второй редакцией романа показывает, что осуществить этот замысел с использованием модели воспитательного романа в реалистическом повествовании в условиях модернизирующейся Швейцарии можно было лишь с большим трудом.



К. Ф. Мейер (Ф. фон Ленбах)

Келлер является мастером новеллы на современный сюжет. Цикл «Люди из Зельдвилы», первая часть которого вышла в 1856 году, а вторая — в 1873—1874 годах, принадлежит к самым значительным произведениям немецкоязычной художественной прозы второй половины XIX века. Его конкретный социально-исторический фон — вытеснение общественно полезного способа существования цехового ремесла капиталистическим товарным производством, его деловым духом и жадной спекуляцией. Двадцатилетняя история возникновения этого цикла новелл — создание его было попыткой целостного охвата общественной жизни — свидетельствует о том, что на протяжении этого времени в методе повествования происходили знаменательные изменения: избранное автором вначале поэтически-реалистическое повествование постепенно приобретает черты критического реализма. Однако господствующей остается юмористическая манера рассказа, которая опосредствует соотношение действительности и фантазии, разоблачает и в то же время идеализирует, причем негативное влияние утверждающегося капитализма на поведение людей постоянно истолковывается как следствие недостатков их характеров. Воспитание для жизни с помощью самой жизни является смыслом всех новелл и в этом случае.

Почти во всех новеллах действие происходит в Зельдвиле, вымышленном, но несомненно швейцарском городе, стоящем в одном ряду с такими маленькими городками, населенными чудаками, как Шильда³⁰. Жители Зельдвилы живут как бы в стороне от времени, закоснев в своем упрямстве и дилетантстве. Старобюргерские добродетели — добросовестность и искусство в своем деле — так же чужды им, как и их противоположности — чистое делячество и филистерство. Келлер сатирически изображает некоторые стереотипы поведения, наследуемые жителями Зельдвилы из поколения в поколение.

Все время мы встречаемся с одной и той же основной схемой новеллы: какой-то нелюдим или бездельник плетет сеть хитроумных спекуляций, с помощью которых надеется нажить деньги и имущество. Неудачи излечивают его,

и он находит свое счастье в скромном общепольном труде. Это новеллы-поучения, которые объединены друг с другом политической и экономической тематикой. Основанные на иллюзорном представлении о том, что буржуазный прогресс приведет к новой гармонии, они показывают, чему следует подражать и чего следует остерегаться. Одновременно они поэтически изображают современную автору действительность, что является результатом материалистического взгляда Келлера на мир.

«Панкрац Бука» преодолевает свою нелюбимость и склонность искать спасения от убожества зельдвильских будней в бегстве в мир фантазий с помощью опыта, приобретенного им за границей, и становится таким образом «полезным стране человеком»; в новелле «Госпожа Регель Амрайн и ее младший» мать воспитывает сына, склонного к политиканству, в соответствии с принципами, которые она, переселившаяся из «городка, где живут решительные, энергичные, всегда остающиеся самими собой люди», принесла в Зельдвилу; самоутверждение и гражданская ответственность так непосредственно переходят друг в друга, что только юмористически остраненное повествование помогает избежать интонаций республиканской нравоучительной литературы (что впоследствии не удалось Келлеру в новеллах «День выборов» и «Различные борцы за свободу»). Растущую власть над людьми экономического фактора, жажды приобретательства и накопительства отражает новелла «Три праведных гребенщика». Бессердечные и бесчувственные подмастерья, один из которых родом из Саксонии, другой — из Баварии, а третий — из Швабии, забрели в Швейцарию во время своих странствий. Скупые и мучимые завистью к конкурентам, нелюбимые и отупевшие от монотонной работы, они додумываются до столь же гротескной, сколь и унижительной мысли решить вопрос о том, кто женится на дочери мастера и станет владельцем мастерской, с помощью состязания в беге. Тем самым они проявляют себя как не способные к самостоятельным решениям марионетки, участвующие в недоступной их пониманию конкурентной борьбе на рынке.

Отсутствие как бы создающего некую дистанцию юмора придает новелле «Сельские Ромео и Юлия» особое место в новеллистике Келлера. В ней описывается трагедия полюбивших друг друга молодых людей из двух семей, погрязших в долгах, обедневших и враждующих друг с другом. Так как их мечта о супружестве в условиях буржуазного общества неосуществима, они хотят, чтобы их соединила хотя бы смерть. Келлер взял этот сюжет из газетной заметки. Полностью вымышленной является новелла-шутка «Сказка о котике Шпигеле», мораль которой заключается в том, что деньги, ставшие смыслом жизни, ведут их владельца к гибели, тогда как разумное отношение к ним позволяет добиться свободы и независимости.

Второй части цикла предшествует предисловие, где говорится, что современная жизнь все более и более нивелирует эксцентричность и оригинальность зельдвильцев, так что «они более не отличаются от остальной честной компании». Поэтому составляющие вторую часть пять новелл — это как бы сбор колосьев после жатвы, последнее, что можно рассказать «о добром старом времени и веселых днях города».

Цикл открывается новеллой «Платье делает людей», действие которой происходит в 30-е годы. На примере типичного для литературы позднего романтизма образа странствующего подмастерья-портного, который выдает себя за польского графа и запутывается в своей лжи, Келлер демонстрирует ту мысль, что бюргерская солидность не совместима с романтической видимостью, этой эксцентрической оборотной стороной мелкобуржуазной огра-

ниченности, и жадной социального преситижа, так как она основывается на прилежании и труде, на «золотом дне» прединдустриального ремесла. Проникнутая той же воспитательной тенденцией смешная новелла «Кузнец своего счастья» рассказывает о том, как из авантюриста в конце концов получается дельный кузнец. Описываемые в ней события также происходят в предмартовский период. Напротив, непримиримо-саркастичная новелла «Употребленные во зло любовные письма» должна разоблачать «болезнь, заключающуюся в желании быть тем, кем человек в действительности не является». Мало веселого в большой по объему заключительной новелле «Потерянный смех». В противоположность своему первоначальному намерению показать непригодность героя для «трезвой жизни» Келлер приходит к совершенно противоположной оценке: новая действительность, которая мешает осуществлению демократического принципа участия каждого в делах государства, ставится под вопрос; возвращение потерянного смеха является исключением, нетипичным более для общества.



Г. Келлер (А. Бёклин)

Уже в 1861 году Келлер начал цикл «Цюрихских новелл» (1877), которые «в противоположность «Людам из Зельдвилы» должны были содержать больше положительного жизненного материала»³¹ и изобразить швейцарскую буржуазию, ее действительный и кажущийся демократизм на примере судьбы «оригиналов».

«Знамя семи стойких» рассказывает о счастливом согласии между индивидуумом и обществом в буржуазной республике. С тех пор прошло восемнадцать лет, в течение которых «патриотически-политическое удовлетворение, победоносное старомодное свободомыслие... словно исчезли и на их месте возникли социальное недовольство, железнодорожное убожество, бесконечная суета»; и Келлер уже оценивает эту новеллу как «архаическое сочинение из дедовских времен»³². Большинство новелл этого цикла написаны на исторические сюжеты. В них автор прослеживает возникновение и развитие типичных швейцарских характеров и швейцарского общества («Хадлауб», «Чудак на Манегге», «Наместник из Грейфензее», «Урсула»).

«Цюрихские новеллы» и последующие произведения Келлера являются результатом плодотворного периода его творчества, начавшегося после того, как Келлер отказался от должности первого секретаря кантона Цюрих, которую он занимал с 1861 по 1876 год, не в последнюю очередь из-за увеличивающихся разногласий с либеральной партией, начавшей пренебрегать интересами народа и все больше и больше выступать в защиту буржуазии. Постепенно он понял исторический характер этого процесса, и это изменило его поэтическую концепцию. Если «Люди из Зельдвилы» еще были полностью проникнуты стремлением служить воспитанию народа, то теперь возникали произведения без специфического соотнесения с «локальными проблемами»

Швейцарии»³³, проза, которая защищала «суверенные права поэтического творчества, т. е. право на то, чтобы в любое время, в том числе и в эпоху фрака и железных дорог, без всяких околичностей использовать приемы, характерные для притчи и сказки...»³⁴. Этот поворот от произведений, прямо или исторически опосредованно соотнесенных с определенным временем, к мировоззренческим историям «Семь легенд» (1872) и «Изречение» (1881) сопровождался попыткой создать социальный роман в духе критического реализма. И в том, и в другом Келлер выражает свое недовольство временем.

«Семь легенд», явившиеся самым большим творческим успехом Келлера этого периода, содержат иронические, богатые вариантами альтернативы к благочестивым и сентиментально морализирующим «Легендам» (1804) приходского священника Л. Т. Козегартена (1758—1818): они проповедуют отказ от христианского учения о самоотречении и проникнуты стремлением к осуществлению человеческих чаяний еще на земле. «Изречение», представляющее собой венок новелл — и обрамляющий рассказ, и внутреннее повествование их соотнесены друг с другом еще искуснее, чем в предыдущих циклах, — уже не содержит какой-либо политической или воспитательной идеи, которая воплощена в одном персонаже. Эти поучительные истории, скорее, исследуют соотношение представлений и действительности, притязаний и жизни, вымысла и правды, и они разоблачают опасность, грозящую личности, которая становится односторонней, отторгает «человеческие и моральные проблемы от жизни»; конечно, они снова ищут решения этих вопросов в буржуазной среде, хотя теперь и отдаленной во времени от настоящего.

В обоих циклах непосредственное соотнесение действия с реальностью весьма слабо. Меньше всего Келлер следует здесь французским и русским реалистам, для которых характерно экстенсивное изображение общества и интенсивное раскрытие личности; скорее он предпочитает сжатый стиль изложения, растворяющий «дидактическое в поэтическом»³⁵, ищет в притчах истину и повествует о ней.

В 1886 году вышло последнее произведение Келлера, роман «Мартин Заландер», социально-историческим фоном которого служит кантон Цюрих. Капиталистические пороки — стремление к наживе и жажда денег — представлены здесь уже не как единичные явления; напротив, они являются движущими силами событий. Однако морализующая оценка конфликтов, уход в общечеловеческие максимы, отсутствие общественно обоснованной перспективы делают очевидными границы, которые не мог переступить Келлер в своих усилиях написать социально-критический роман на современную тему. Изолированность объекта изображения, законченность постановки вопроса и отказ от проникновения в индивидуальную психологию героев придают роману определенную социально-типологическую статичность.

Предприниматель Мартин Заландер, дважды терявший свое состояние, благодаря своему прилежанию снова становится на ноги. Однако, возвратившись во второй раз из Бразилии, он застаёт совершенно изменившуюся ситуацию, в которой деловые вопросы решаются в ходе партийно-политических манипуляций: бесчувственные, лишённые политических убеждений «деловые» карьеристы и спекулянты — протагонисты «нового времени» — угрожают существованию семьи и семейному согласию. Единственным светлым пятном на этой пессимистической картине современной действительности является сын Заландера Арнольд. Он спасает семью и фирму от разорения. Келлер надеется, что он и подобные ему, снова оказавшись у руля, смогут в будущем «благополучно провести судно мимо грозных утесов». Однако то, что автором продол-

жение романа («Арнольд Заландер») не было написано, позволяет понять, как мало Келлер, который и здесь критиковал не капитализм, а его проявления, связывал свои представления о будущем с буржуазным обществом.

Тем не менее тема дифференциации внутри класса буржуазии и смены поколения буржуа, воспитанного в традициях гуманистического мышления, поколением бессовестных выскочек (сходно разработанная также Раабе или Фонтане и снова подхваченная Т. Манном в «Будденброках») была затронута и заострена до непримиримого антагонизма между сатирически обрисованным буржуа и добродетельным, помнящим о своих обязанностях перед государством гражданином. Буржуазное общество было критически соотнесено с теми мерками, которые оно некогда создало не только для себя, но для всего человечества.

Фриц Рейтер

В творчестве Фрица Рейтера (1810—1874) превращение предреволюционного буржуазно-либерального и буржуазно-демократического оптимизма в прагматический реализм, который выражается и в политической и в эстетической сфере, становится особенно наглядным. Если вначале его произведения, посвященные исключительно темам из жизни Мекленбурга (феодалное землевладение, поденщина), характеризовались в основном сатирической направленностью — как это имеет место, например, в написанном на литературном немецком языке фрагменте романа «Господин фон Хакенштерц и его поденщики» (1847—1850), — то после революции он обратился к подчеркнуто юмористическому стилю повествования. Однако, как оказалось, его разработка региональных сюжетов на нижненемецком диалекте отнюдь не была проявлением провинциализма, ухода от проблем, волновавших все общество.

У Рейтера была тяжелая судьба. Будучи студентом Йенского университета, где он изучал юриспруденцию, Рейтер был арестован в 1833 году в Берлине по обвинению в «оскорблении величества» и участии в студенческих организациях, «готовивших государственную измену», а в 1836 году приговорен к смертной казни. В конце концов смертный приговор был заменен тридцатью годами заключения в крепости. В 1840 году он был освобожден, и с этого времени начался его трудный путь к литературному творчеству, на протяжении которого он был учеником агронома и домашним учителем.

После успеха книги его стихов «Звуки и рифмы» (1853), посвященной будням северонемецкой провинции, Фриц Рейтер нашел такую манеру повествования, которая позволила ему точно описывать среду и создавать живые образы своих героев с их неповторимой индивидуальностью с точки зрения низов, то есть всех непривилегированных сословий. Наряду с поэмами «Поездка в Бельгию» (1854), «Ханне Нюте и крошка Пудель» (1859), которые с пониманием и юмором, но в то же время иронически изображают жизнь обитателей мекленбургских городков и деревень с ее как мещанскими, так и вызывающими симпатию чертами, он создает книги, которые дают возможность заглянуть в тонкости управления патриархальным помещичьим хозяйством, а также наглядно показывают первые последствия капитализации деревни. В поэме «Без крова» (1857), написанной как бы от лица батраков и поденщиков, как и в незаконченной «Истории Мекленбурга» (1860—1864), Рейтер снова обращается к критике феодальных порядков.

Изображенный в поэме «Без крова» конфликт между Иеханном и помещиком, который отказывает своему конюху в жилье, праве на оседлость и в

разрешении на брак, отражает классовые противоречия в деревне и оканчивается трагически, так как примирение невозможно.

Однако не это произведение, в центре внимания которого находится одна из узловых социальных проблем не только тогдашнего Мекленбурга, а юмористические, частично автобиографические повести «Из времен французского нашествия» (1859) и «Из времен моего заключения» (1862) сделали Рейтера знаменитым.

Несмотря на вызванную пережитой несправедливостью горечь, время от времени проявляющаяся в резких обвинениях в адрес прусских властей, лейтмотивом повести «Из времен моего заключения», в которой Рейтер описывает только три последних, более или менее сносных года пребывания в тюрьме, он сделал мысль о примирении, выраженную в следующих словах: «Нет, всякое может с каждым случиться, и с каждым случается что-нибудь странное, даже если на его жизненном пути была возведена плотина и быстрая река разлилась в тихое озеро; тогда человек должен заботиться о том, чтобы вода в озере оставалась чистой, так чтобы в ней могли отражаться небо и земля».

Обеим повестям свойственны, что вообще характерно для Рейтера, интимная, непринужденная манера рассказа и состоящая из отдельных эпизодов композиция. Изображаются лишь отдельные ситуации; автор отказывается от связывающей все повествование воедино фабулы, что позволяет не затрагивать целые сферы общественной жизни.

Мир персонажей этих повестей, возникших под влиянием произведений Ч. Диккенса, запоминается и благодаря красочному описанию внешности героев, и благодаря диалекту, на котором написаны повести, — этой смеси нижне-немецкого и литературного немецкого языка, названной автором «Миссингш», но прежде всего благодаря отточенной технике языковых лейтмотивов, использованию повторяющихся, как своеобразный рефрен, ничего не значащих, пустых фраз, а также фраз на литературном немецком языке, искаженных иностранных слов и т. д., что прежде всего служит средством иронической, юмористической или сатирической характеристики действующего лица.

Самое большое по объему произведение Рейтера, повесть «Из моей крестьянской жизни», состоящая из трех частей (1863—1864), тяготеет к жанру социального романа. В этой книге, в основе которой лежит сюжет романа о господине Хакенштерце, обнаруживается отход автора от его предмартовских частично мелкобуржуазно-демократических, частично либеральных оппозиционных воззрений, которые в значительной мере наложили свой отпечаток еще на поэму «Без крова».

В центре действия, развертывающегося по многим линиям, но в традиционном плане, находится уже не понимание автором характера аграрной реформы (в романе «Господин фон Хакенштерц и его поденщики» помещик, представитель пережившего себя сельского дворянства, становится предпринимателем аграрно-капиталистического склада), а развязанное конкурентной борьбой помещиков движение в «большом мире» (юнкерство, капиталисты-аграрии), от которого четко отделен «малый мир» (городское среднее сословие, управляющие именьями, пасторы, арендаторы и поденщики). Действие, начинающееся в 1829 году, заканчивается 1848 годом, когда сельский пролетариат изгоняет ненавистного всем нувориша Помухельскопфа, вынесенного наверх предприимчивого дельца, ставшего «владельцем рыцарского поместья». Однако в возникновении социально-экономических проблем оказывается виновным не общество, а поведение отдельных героев.

Это обращение к моральной оценке — ее основой является всегда сохранявшаяся у автора привязанность к патриархальным порядкам — и призыв к благоразумию крупных земельных собственников остались характерными особенностями Рейтера. Они были предпосылкой для изображения тех беззащитных перед лицом новых условий сельских идиллий в домах пасторов и арендаторов, которые принесли ему успех у буржуазной публики. Рейтер увековечил Мекленбург XIX века в таких образах, как образ инспектора дядюшки Брезига, занимающего центральное место в романе, и других.

В 60-х годах Рейтер примкнул к национал-либерализму. Это способствовало преодолению им сугубо региональной точки зрения, но в то же время повлекло за собой утрату остроты социальной критики под воздействием оптимизма, основанного на вере в прогрессивный характер буржуазного развития. Однако в конце концов он увидел осуществление своих юношеских мечтаний в бисмарковской империи. Произведения, написанные им в поздний период творчества, оказались по своему уровню значительно ниже того, что было создано раньше.

Основные произведения Рейтера далеко превосходят всю остальную современную ему литературу на нижненемецком диалекте. Уроженец Ростока Ион Бринкман (1814—1870) так и не смог социально конкретизировать свои романтически-идиллические жанровые картины, отражающие жизнь в докапиталистическом мире («Дядюшка Каспер и я», 1855, дополненное издание в 1868 году; «Главный судовладелец», 1886, неоконченный роман «О том, что было давным-давно»), и рассказы о фантастических приключениях («Петер Лоренц при Абукире», 1869, и другие). Клаус Грот (1819—1899), автор романа «Источник молодости» (1852), представляющего собой панораму крестьянской жизни в Дитмаршене³⁶, и других книг, не мог с помощью облагораживания и идеализации выйти за ограниченные пределы провинциальной тематики, обращение к которой было обусловлено его принципиальным решением писать только на диалекте.

Фриц Рейтер, напротив, проявил себя как выразитель основных исторически-социальных интересов сельского пролетариата и средних слоев буржуазии. Он отказался от романтического понятия народа, в котором все слои и классы общества были сплавлены в иерархически упорядоченное единство, и проводил четкую разграничительную линию между народом, так называемыми простыми людьми, и привилегированным верхним слоем. Его народные типы — это социально фиксированные, выросшие из соответствующих жизненных обстоятельств фигуры. Его произведения — как и «Ткачи» Г. Гауптмана, рассказы из провинциальной или сельской жизни Л. Тома и О. М. Графа — показывают, что ни провинция, как предмет описания, ни использование диалекта не являются решающими факторами при определении значения поэтических произведений для национальной литературы; решает дело изображение исторически значительных процессов и конфликтов.

Уже при жизни Рейтера некоторые его произведения вышли в переводах на литературный немецкий язык. Его повесть «Из моей крестьянской жизни» была на рубеже столетий одной из самых читаемых книг в Германии.

Вильгельм Раабе

Судьба Вильгельма Раабе (1831—1910) была типичной судьбой остающегося верным себе мелкобуржуазного демократа; правда, в ней не обошлось и без курьеза: когда ему было 50 лет, он не мог найти издателя для своих книг;

двадцатью годами позже он совершенно неожиданно стал знаменитостью, а после его смерти общества по изучению его творчества росли, как грибы после дождя. Немецкая буржуазия находила удовольствие прежде всего в его ранних произведениях и содержащихся в них мелкобуржуазных предрассудках и эмоциональном неприятии больших городов. Буржуазия, которой этот старик доставлял немало неудобств, нашла для себя удобный выход в намеренном непонимании характера его творчества и воспринимала его полные сарказма произведения как юмор чудаковатого оригинала.

Вместе с Шпильгагеном Раабе и Фонтане, собственно говоря, и представляют немецкий роман второй половины века. Все трое были «людьми сорок восьмого года», однако позже они пошли разными путями.

«Странно не то, что ему равнодушно дали голодать, а то, что его почитали. Одна и та же Германия презрительно замалчивала его и пела ему осанну, Германия, ставшая новой империей, Германия Бисмарка, периода грюндерства, империализма и Вильгельма II. И с этой Германией у Вильгельма Раабе никогда не было ничего общего. Он был родом из другой Германии, мелкобуржуазной, демократической, оппозиционной и романтической Германии 1848 года»³⁷.

Жизнь сына чиновника из Эшерсхаузена (Везерланд) была бедна внешними событиями. После учебы в гимназии, которую он не закончил, ученичества у книготорговца и кратковременного обучения в университете он решил под влиянием успеха своего первого романа стать профессиональным писателем. Этим ремеслом он и занимался сначала в Берлине, затем в Вольфенбюттеле,



Девичий мост в Берлине. Иллюстрация Э. Боша к роману В. Раабе «Хроника Воробьиной улицы» (издание 1908 года);

В. Раабе (Штегеман, 1901)

Штутгарте и Брауншвейге с большим прилежанием и не без финансовых трудностей.

«Хроника Воробьиной улицы» (1857) — это развертывающаяся в Берлине на фоне мелодраматических событий история студента-теолога, а затем писателя сплетена с судьбами окружающих его людей.

Она рассказывается от лица старого человека, который закончил свои счеты с жизнью. Из смеси любовно-созерцательного описания событий, примиряющего юмора, отграничивающей иронии и сатиры, к которым добавлено немного уводящих в сторону рефлексий, — все это характерные элементы искусства Раабе-рассказчика — возникает частично точная, частично идеализированная картина общественно-политической ситуации в Германии середины века.

Уже начало его творчества показывает, что Раабе намеревался всерьез защищать принятое им великое прогрессивное наследство. Он присягает на верность антидинастически-национальному духу освободительных войн и презирает феодальный партикуляризм; он чувствует свою связь с идеями старого Гёте и с гражданской гордостью средневековых вольных городов. В нем глубоко укоренились такие черты, как искренность, моральная цельность, смелость, свободолюбие, сознание ответственности перед обществом, патриотизм. Пробуждение патриотического народного движения в 1859 году привело писателя, который надеялся на то, что удастся завершить объединение Германии в духе идей 1848—1849 года, в политику; в 1860 году он стал членом «Немецкого национального союза», выступавшего за создание федеративного государства под руководством Пруссии.

Новелла «Черная галера» (1865), прославляющая освободительную борьбу нидерландских бюргеров против испанского иноземного господства, и повесть «Канцелярия господня» (1861—1862), в которой писатель увековечил борьбу жителей Магдебурга, принявших лютеранство, против местных князей, за свою политическую независимость, несут отпечаток этих убеждений автора.

Роман воспитания «Люди из леса» (1863) описывает мальчика-сироту из пролетарской семьи с характерным для Раабе соединением широты истолкования изображаемого («Смотри на звезды») и точного отражения действительности («Не упускай из виду улицы»). Здесь усиливается критико-реалистический компонент его творчества: господствовавшая в то время схема, по которой одиночки-гуманисты спасали людей, находившихся в опасности, казалась автору малоубедительной.

«Лирический период» творчества Раабе заканчивается романом «Голодный пастор» (1864), в котором рассказывается история о том, как сын бедного сапожника Ганс Унвирш отправился на поиски истины и человечности, а его друг Мозес Фрейденштейн избрал для себя в это время социальных сдвигов стезю беспринципного карьеризма.

В романе «Абу Тельфан, или Возвращение с Лунных гор» (1868) мы встречаемся с другим типом героя. Автор освободился от лирико-сентиментальной тональности своих ранних произведений и настроен более пессимистично.

Устами своего героя, который покинул Германию еще до революции и после долгого отсутствия возвращается на родину из Африки, Раабе откровенно говорит немцам, что приличному человеку жить среди них довольно безрадостно. «Если бы вы знали то, что знаю я, то вы бы много плакали и мало смеялись».

Такие «бестактные» высказывания в то время, когда повсюду намеревались придать с помощью объединительной политики Бисмарка новый блеск славе и величию Германии, замалчивались и тогда, и позже. Раабе пришлось констатировать, что «Гренцботен», этот «любимый журнал образованной немецкой либеральной буржуазии»³⁸, с 1850 по 1870 год ни разу не упомянул его имени. С точки зрения издателей журнала, это было справедливо, так как упрямый северянин продолжал предостерегать и разоблачать: роман «Погребальные дроги» (1870) содержал самую острую критику, до которой в этот период поднимался писатель.

Осиротевшая девушка, воспитанная в духе высокой нравственности, становится жертвой расчетов своего деда, циничного дельца-нувориша. Роман заканчивается смертью героини.

Раабе понял непреодолимость пропасти между буржуазно-демократическим идеалом и юнкерско-буржуазной действительностью. Изображаемым им воспитателям также приходится осознать, что их идеальный гуманизм делает воспитанников беспомощными и приводит их к конфликту со средой.

После того как образование империи не принесло ожидаемых изменений, а упоение победой в 1870—1871 годах переросло в шовинизм и в угаре грюндерства были погребены все надежды на социальное и моральное обновление, на передний план выдвинулись горечь и насмешка. Источником социальной критики для Раабе становилось во все возрастающей степени несоответствие между старым, коренящимся в его демократических убеждениях гуманизмом и гуманизмом «новым», представителем которого выступает грюндерская буржуазия.

Однако в повести «Хораккер» (1876) к нему еще раз вернулся тот юмор, который так уместен в идиллиях (им теперь угрожает уже представитель «нового», националистически настроенный учитель-пруссак).

Раабе все больше казалось, что основой гуманной деятельности может быть только дружба между людьми. Но и узы дружбы слабеют, а союзы друзей разрушаются, подобно «старым гнездам», в одноименном романе (1879); они распадаются по мере того, как капиталистические отношения проникают в самые отдаленные уголки провинции. Противоречие между утратой ценностей в настоящем и сохранением ценностей в воспоминаниях и его отражение в человеческом сознании становится центральной темой поздних произведений Раабе, где юмор все больше и больше уступает место пессимизму: спасение заключается в том, чтобы стоять в стороне. В романе «Сдобоед», носящем подзаголовок «История с морскими приключениями и убийствами» (1890), поэтический образ острова сменяется образом крепости, «красного бастиона», защищающего против «бездны подлости, трусости, гнусности».

В этом символическом пристанище гонимых Генрих Шауман, прозванный за свою прозорливость Сдобоедом, ищет возможность спасения. «Сдобоед», это гениальное разоблачение самовлюбленного, надутого новогерманского буржуа с помощью контрастного образа мнимого неудачника, является самым глубоким по мысли произведением Раабе. Он сам считал этот роман своей лучшей книгой. Утрата общественной перспективы и твердая вера в отдельного человека, юмор и ирония, пессимизм и сарказм сплетены в нем воедино так прочно, как никогда раньше.

Отразившаяся в этом романе слабая надежда на возможность сохранения личности в стороне от действительности полностью отрицается в «Летописи Птичьей слободы» (1896), в которой рассказывается о жиз-

ненных судьбах нескольких соседских детей, выросших в городском предместье с поэтическим названием «Птичья слобода».

Гениальному Фельтену Андресу, представляющему собой мрачную противоположность Сдобоеду, не удается объединить жизнь и мечту. Он умирает бедняком в своей старой берлинской студенческой каморке. Его смерть становится символом бессмысленности как жизни, определяемой буржуазными максимами, так и жизни, прожитой в бескомпромиссной свободе.

В центре творчества Раабе не отражение социальной действительности, а обсуждение мировоззренческих проблем, вопросов самосохранения личности и жизненной позиции человека. Раабе был и остается высокоморальным и вызывающим симпатию защитником порядочности, справедливости и человечности. Он не нашел пути к пролетариату. Но тот, кто хочет познакомиться с другой, буржуазной Германией второй половины XIX века, найдет ее в произведениях Раабе.

Теодор Фонтане

Томас Манн, глубоко почитавший Теодора Фонтане (1819—1898), писал: «Как встречаются люди от природы юные, завершающие свое развитие и, если они достигают зрелого возраста, тем паче старости, переживающие самих себя, так, по-видимому, встречаются и натуры, для которых глубокая старость — единственное соответствующее им состояние; классические, можно сказать, старцы... Нелегко найти в истории духа человеческого нечто подобное тому зрелищу, какое являет престарелый Фонтане, стареющий годами, но непрерывно молодеющий творчески, умственно, душевно, в претклонные лета переживающий вторую, подлинную юность и зрелость»³⁹.

Действительно, если бы Фонтане, подобно Гейне или Штифтеру, Бюхнеру или Хеббелю, умер, не дожив до шестидесяти лет, то, может быть, о нем упоминали бы в истории немецкой литературы как об авторе прусских героических песен и «шотландских» баллад, возможно, также как об авторе «Странствий по марке Бранденбург»; о романисте Фонтане не было бы и речи. Ведь его первый роман, за которым последовали пятнадцать остальных романов, не считая повестей, появился только в 1878 году, когда ему было уже 59 лет.

Фонтане принадлежит к поколению тех писателей, на чью юность наложили отпечаток предмартовская борьба, революция и ее поражение. Однако он выполнил свой долг перед эпохой весьма своеобразно.

Фонтане происходил из семьи гугенотов, поселившейся в Нойруппине, и он должен был, как и его отец, стать аптекарем. Вместе с годами ученичества он занимался этой профессией тринадцать лет, в том числе и в Берлине, где он вступил в литературный союз «Туннель через Шпрее», к которому принадлежали писатели и деятели искусств самых различных направлений (в том числе Э. Гейбель, М. фон Штрахвиц, Ф. Дан, Т. Шторм, А. Менцель).

Пережитая революция дала молодому Фонтане первое представление об общественной борьбе. После 1849 года, когда он отказался от обеспеченного буржуазного образа жизни и сделал кратковременную попытку жить только писательским трудом, он был вынужден стать журналистом, чтобы зарабатывать после женитьбы на жизнь для семьи. Служба в «Центральном бюро по делам прессы» при правительстве Пруссии заставила его, однако, пойти на ряд компромиссов в литературном и политическом отношении, что

послужило причиной творческого кризиса, в результате чего Фонтане надолго замолчал как писатель. В одном из писем он с горечью писал, что «продался реакции за тридцать сребреников в месяц»⁴⁰.

Однако годы его корреспондентской деятельности в Англии (1852, 1855—1859) позволили ему приобрести богатый опыт. Они расширили горизонт молодого писателя, развили в нем остроту взгляда, необходимую человеку, которого интересуют не только связь событий в мировой политике, но и детали будней, освободили его, скептика, от какого бы то ни было священного или хотя бы благоговейного отношения к литературе и немецкой традиции, которое было характерно для большинства его современников (в том числе для Штифтера, Келлера, Шторма, Гейзе).

В 1860 году, когда в Пруссии проводился умеренно-либеральный курс, Фонтане снова приехал в Берлин, где занял пост редактора консервативной «Кройццайтунг». Эту «по своей сути подлую работу»⁴¹ он сменил в 1870 году на деятельность театрального критика в либеральной газете «Фоссише цайтунг», деятельность, которой мы обязаны его знаменитыми театральными рецензиями. Только в 1890 году — четырнадцатью годами ранее он в течение нескольких месяцев неудачно пробовал свои силы в роли секретаря Академии художеств — Фонтане, который в свое время не пользовался успехом как писатель, мог отказаться от этого заработка.

Наряду с чуждыми шовинизму и восхвалению Пруссии репортажами и книгами о войнах 1864, 1866 и 1870—1871 годов, которые Фонтане наблюдал как военный корреспондент, а франко-прусскую войну — и как военнопленный, из произведений этого времени следует назвать его «Странствия по марке Бранденбург» (четыре тома вышли в 1862—1882 годах, дополнительный пятый том — в 1888 году; полностью изданы в 1892 году), толчком для написания их послужили его путевые репортажи и книги об Англии и Шотландии. «Странствия» явились важнейшим прозаическим произведением, которое сделало его известным более широким кругам до выступления в качестве романиста и которое создало опасность того, что публика могла воспринять его только как путешественника по родному краю, подобно тому, как уже ранее она воспринимала его как певца прусских героев.

Эта книга содержит тематически разнообразные, подкрепленные документами, письмами, мемуарами, хрониками, композиционно рыхлые, любовно и в то же время критически показанные картины исхоженного автором и изученного им совместно со специалистами, друзьями, учителями и пасторами родного края, его истории, современности, ландшафта, экономики, жизни маленьких и великих людей. Тем самым Фонтане продемонстрировал, что хрупкий краеведческий материал вовсе не обречен на учено-сухую манеру изложения. В большей степени, чем другие его прозаические произведения этого периода, «Странствия» были творческой разведкой, подготавливавшей работу над будущими романами, резервуаром, из которого автор в дальнейшем постоянно черпал темы и сюжеты. Первоначально тематическая и внешняя направленность «Странствий» соответствовала тенденциям газеты «Кройццайтунг», однако позднее в них все заметнее выражались гуманные представления Фонтане о мире и людях.

Можно поделить повествовательные произведения Фонтане, возникшие под влиянием английских и русских реалистов, на две группы: романы на исторические сюжеты, в которых он уделяет особое внимание постоянно присутствующему у него прусскому дворянству, и также включающие эту социальную сферу берлинские романы, которые описывают созданные капи-



Рисунок Менцеля ко дню рождения Т. Фонтане (1889);
Т. Фонтане (М. Либерман, 1896 год)

талистическим развитием условия и их воздействие на людей и общество. Отдельно стоят две детективные истории: «Эллерклипп» (1881) и «Под грушевым деревом» (1885).

Первым романом Фонтане был написанный в традициях Скотта и Алексиса роман «Перед бурей» (1878), работу над которым автор начал еще в 1861 году. Этот роман, из тиража которого было продано немногим более 500 экземпляров, представляет собой отказ от господствовавшего в то время не критического понимания патриотизма. Действие романа происходит в 1812—1813 годах, в промежутке времени между поражением Наполеона в России и восстанием против французов; автор разворачивает широкую картину жизни бранденбургского дворянства, бюргерства и крестьянства. Поэтому «Перед бурей» является как бы прелюдией к позднейшим социальным романам Фонтане.

В романе показывается одно из локальных восстаний против французского господства. Принимая Французскую революцию, автор весьма трезво и без предрассудков — в том числе и по отношению к взглядам французов или поляков на пруссачество — обсуждает вопрос истинного патриотизма; он требует согласия между самосохранением индивидуальности и великими событиями.

То, что в романе уже было изложено в форме прелюдии — противоречие между бытием и видимостью, — воплощается в написанной с мастерской лаконичностью повести «Шах фон Вутенов» (издана отдельной книгой в 1883 году), символизирующей моральную разобщенность прусского общества.

Шах фон Вутенов, родовитый дворянин, офицер расформированного

после битвы при Йене лучшего полка прусской армии и сам «один из лучших», любит госпожу фон Карайон, но в состоянии аффекта соблазняет ее дочь, остроумную Виктуар, красота которой обезображена оспой. Он медлит с женитьбой на Виктуар, и двор ставит его перед выбором: подчиниться правилам чести или оставить военную службу. Шах, который, с одной стороны, превосходит светское общество с его культом видимости, но, с другой стороны, не способен самостоятельно, критически взглянуть на него, кончает самоубийством после только что отпразднованной с целью сохранить внешние приличия свадьбы, выполняя таким образом приказ короля и следуя велению сердца. Он не может вынести ни насмешек своих товарищей, ни отказа от «положения в обществе, от внешнего блеска». Военный фрондер и остроумно теоретизирующий критик Бюлов расценивает поступок Шаха как симптом опустошенности сословных традиций в государстве, созревшем для гибели.

Социально-критическая точка зрения проявляется не только в поступке Шаха и в строптивости Бюлова, которые соотнесены друг с другом как противоположные реакции, — она имманентно присуща изображению всех событий, о которых рассказывается в повести. В ней Фонтане впервые во всем блеске показал мастерское владение тончайшими нюансами техники передачи дискуссии и беседы, что обеспечивает характерную для него открытую позицию рассказчика и предоставляет возможность читателю в значительной мере самому вскрывать взаимосвязи событий.

По своей тематике повесть «Шах фон Вутенов», одно из вершинных произведений немецкой художественной прозы на тему отечественной истории, находится во внутренней связи с последовавшими за ней романами, которые ставят в центр внимания раздвоение личности или испытания, выпадающие на долю человека с естественными побуждениями в конфликте между господствующими традиционными нормами и верностью самому себе. Однако то, что еще в первом его берлинском социальном романе «Грешница» (1882), этой заканчивающейся примирением истории супружеской измены, выводится из противоположности между естественной склонностью личности и внешними традиционными условностями, вскоре приобретает более однозначную социальную мотивировку. По мере того как Фонтане все яснее понимал непримиримость противоречия между идеологией и практикой правящего класса, между самоопределением личности и обществом, он создавал тип аналитического, разрушающего иллюзии романа, который ограничивает сферу возможностей принятия личностью самостоятельных решений, не бросая, однако, своих героев на произвол их непредугадываемой судьбы и не делая их жертвами тотального принуждения со стороны общества (как это имеет место, например, у Флобера или Золя).

В романе «Сесиль» (1887), действие которого разыгрывается в современной автору офицерской и дворянской среде, снова поднимается тема брака пожилого мужчины и молодой женщины; появление более молодого соперника приводит к трагической развязке, которая показывает, что в действительности «красивая женщина» — это объект мужского тщеславия и жертва традиционных общественных условностей, изживающих себя. Это заострение конфликта присутствует в романе «В лабиринте» (1888), воспринятом большей частью читающей публики того времени как непристойная история краткой связи между гвардейским офицером Бото фон Ринеккером и просто, ясно и естественно любящей гладильщицей Леной Нимпч.

Оба они знают, что их связь, «главное событие их жизни», не может быть

продолжительной, так как их разлучат социальные условности, которым вынуждено подчиниться их чувство, как подчиняется стремление людей к счастью предписаниям общественных норм. Фонтане не просто разрушает своим романом иллюзии: он недвусмысленно симпатизирует полной эмансипации «низших» слоев общества, к которым принадлежит Лена.

Противоречащая сословной морали любовь дворянина и простой девушки снова, но с несравненно большей остротой и горечью изображается в одновременно написанном романе «Стина», темой которого является почти неприкрытая сексуальная эксплуатация женщины.

С выходом самого известного его романа «Эффи Брист» (1895) Фонтане наконец завоевал сердца читателей: в течение года роман издавался пять раз. Роман показал еще раз, как много поводов для психологически точного и в то же время многослойного изображения общества и социальной критики давала кажущаяся почти стереотипной схема конфликта между подчиняющимся традиционным условностям браком и несбывшейся любовью, с одной стороны, и обществом, с другой.

Эффи, беззаботная, жаждущая нежности и жизни натура, постепенно оказывается в одиночестве в своем браке с корректным, исполненным сознания своего долга, пожилым бароном фон Инштеттенем, которому как раз не дано было знать, что такое нежность. Судьба обоих в равной мере детерминирована характером и ситуацией. Эффи становится жертвой ухаживаний некоего майора. Узнав об этом через несколько лет, Инштеттен не считает, что эта связь оскорбляет его чувство к жене, и не загорается желанием отомстить обидчику. Он полагает, однако, что затронута его чувство чести, и убивает своего бывшего соперника на дуэли, поступив, по мнению «других», правильно. После этого для Эффи начинаются хождения по мукам, вызванные неумолимостью ее супруга. Разведенная, изгнанная из общества, разлученная со своим ребенком, она умирает молодой. Сделавший блестящую карьеру Инштеттен понимает, что все совершенное им было сделано в угоду пустому представлению о приличиях, которое разрушило и его как человека. Вывод гласит: события совершаются не так, «как мы хотим, а как хотят другие». «Голос сердца» не может тягаться с приговором общества, которому подчиняется даже его жертва, Эффи, что делает происходящее в глазах читателя абсурдным, невыносимым.

«Фрау Женни Трайбель» (1892) — берлинский роман Фонтане и единственный последовательно выдержанный в сатирическом ключе. В нем изображена пришедшая к экономической власти грюндерская буржуазия. По словам автора, роман должен «показать пустоту, выпренность, лживость, высокомерие и жестокость буржуа, у которых на устах — Шиллер, а в голове — Герзон»⁴². Друг другу противопоставлены в социальном и личном плане, взаимно соотнесены буржуа-нувориши и иронически изображенная образованная буржуазия; их объединение на серьезной основе, например путем брака детей, не представляется более возможным.

Напротив, коммерции советница Трайбель, урожденная Бюрстенбиндер, дочь торговца колониальными товарами, кичащаяся своим богатством, расчетливая и сентиментальная, делает все, чтобы сорвать социально дерзкое намерение ее сына жениться на бесприданнице Коринне, дочери друга ее молодости, а ныне профессора Шмидта. Так же как Женни, считающая себя идеалисткой и поклонницей искусства, сама в свое время упивалась стихами ухаживавшего за ней студента Шмидта, но вышла замуж за богача Трайбеля, так теперь она устраивает выгодный брак одного из своих сыновей с дочерью

торговца лесом из Гамбурга. Сердце буржуазии, восприимчивое «к возвышенному», оказывается в действительности восприимчивым «ко всему, что весомо, ...что приносит проценты». Многослойное действие, точные детали и множество бесед действующих лиц создают широкую картину общества.

Фонтане ненавидел буржуазию, и у него были основания сомневаться в том, что культурные либеральные буржуа могут влиять на что-нибудь; он отводил им роль чудаков. Во всяком случае, прощание с его старой любовью, прусским дворянством, далось ему несравненно тяжелее.

После того как в романе «Поггенпулы» (1896) он показал противоречие между притязаниями дворянства и реальной действительностью, подвел своих аристократов к пониманию того, что они уже мало что значат, он завершил творческий путь последним большим «политическим (!) и естественно бранденбургским»⁴³ романом «Штехлин» (1899), проникнутым духом философии терпимости и художественной исповедью.

В многочисленных переплетающихся друг с другом дискуссиях о «боге и мире»⁴⁴, о «революционном», «героическом», «свободе» — «Все болтовня, диалог, в котором выражаются характеры, и с ними история» — утверждается не ограниченная дворянская точка зрения, но философская, свободная от сословного чванства мудрость и «идущая прямо от сердца гуманность» подвергающего, правда, все сомнению майора Дубслава фон Штехлина, который, как и каждый герой романов Фонтане, представляет некий общественный тип и в то же время чудаковат: «Все старое, которое этого заслуживает, мы должны любить, но жить мы должны, собственно говоря, для нового». Этим новым, «законность» и неизбежность которого постепенно становится очевидной, является то, на что ориентируется пастор Лоренцен в результате своих «экскурсов в бебелевское» и о чем старик Штехлин узнает в день, когда на выборах он потерпел поражение от кандидата социал-демократов. Фонтане, который в 90-е годы изменил свою оценку народа и его потенциалов (ср. его план романа о ликеделерах⁴⁵), в своих поздних письмах, содержащих гораздо более острую критику дворянства, чем его романы, без обиняков называл это новое «четвертым сословием», с которого только и начинается «новый, лучший мир»⁴⁶. В романах, в которые образы рабочих «не вписывались», он сохранил ансамбль своих любимых берлинских героев.

В удаленном от остального мира озере Штехлин-зее, связанном с другими водоемами «полузагадочными» подземными протоками, каждый раз бьет струя воды, как только в «большом мире происходят большие изменения», — в этом поэтическом символе Фонтане выразил связь вещей, в которой присутствует и борьба пролетариата за освобождение. Являющийся своего рода автопортретом писателя Дубслав, у которого, как и у всех героев Фонтане, есть «свои убеждения», говорит в конце романа: «Не нужно, чтобы Штехлины жили и дальше, но да здравствует Штехлин».

Несмотря на абстрактность исторической перспективы у Фонтане, он переступил границы буржуазного сознания, открыв себя «новому». Он был также единственным из буржуазных реалистов, кто без предрассудков поддержал и признал Золя (хотя первоначально не принимал его), Ибсена, немецких натуралистов и особенно молодого Гауптмана. В свою очередь молодые авторы ценили его творчество как исключение в послереволюционной литературе, хотя его поэтическая концепция выходила за пределы социального фиксированного представления о человеке и хотя его творчество постоянно приписывало естественной индивидуальности некую внутреннюю свободу по отношению к социальным условиям существования, отрицать значение кото-

рых он также не мог, и отдавало предпочтение описанию человеческих взаимоотношений по сравнению с анализом социальной среды.

Фонтане был в свое время единственным немецким писателем, проявившим прозорливость и создавшим реалистические социальные романы, которые донесли до нас не в последнюю очередь благодаря массе тонких наблюдений и точных деталей картину процессов социальных, духовных, эмоциональных и нравственных изменений во второй половине XIX века.

Современная ему публика в Германии и за границей отдавала предпочтение таким авторам, как Шпильгаген и Ауэрбах. Сегодня место Теодора Фонтане в мировой литературе неоспоримо.

Реалистическая проза в Австрии

Для национального и общественного самосознания австрийцев немецкого происхождения, как и для австрийской литературы, которая в предмартовский период еще находилась в тесной связи с немецким оппозиционным движением, после подавления революций 1848—1849 годов, поражения Австрии в войне с Пруссией в битве при Садовой (1866) и образования «малой» Германской империи (1871) открылись новые пути развития. История решила не в пользу сторонников великогерманской идеи: она встала на сторону защитников идеи австроцентрического развития, перед которыми приверженец «малой» Германии Генрих фон Гагерн, выступая в парламенте, заседавшем в Паульскирхе⁴⁷, поставил задачу «распространять немецкий образ мыслей вниз по Дунаю». После того как пришлось распрощаться с великогерманскими надеждами, власти тогдашней Австрии прилагали все усилия, чтобы утвердить — при максимально возможной поддержке со стороны «рейха» — свое господствующее положение в противовес освободительным стремлениям немецких народов дунайской монархии. Эта новая ситуация дала самостоятельному развитию австрийской литературы, которое уже нельзя было не заметить, сильные импульсы, так что процесс ее постепенного отсоединения перерос в стадию образования литературы, определяемой национально-литературными критериями, литературы, которая не пошла на соглашение с австрийской буржуазией, стремившейся обеспечить себе господствующее положение.

Первоначально этот процесс проявлялся почти исключительно в прозе. Испытывая сильное влияние либеральных и гуманистических ценностных представлений эпохи Иосифа II и немецкой классики, она находила для себя основные объекты изображения в новой, приобретающей все более капиталистический характер действительности многонациональной и с 1867 года дуалистической императорско-королевской монархии, потрясаемой национально-освободительной и классово-борьбой. Эта действительность отражалась в австрийской прозе с различной степенью проникновения в нее, на основе различного опыта и с различных точек зрения.

В то время как немецкая буржуазно-гуманистическая литература после создания империи вступила в полосу кризисного развития, австрийская литература переживала новый подъем. Обогащенная в сюжетном и тематическом отношении за счет «провинции», притока авторов из периферийных областей империи со смешанным населением, она приобрела трезво-критическое чувство реальности и не знающую национальных границ тесную связь с народом. В условиях враждебной культуре великодержавного шовинизма вильгельмовской империи она играла важную роль как раз благодаря высокой степени

ее влияния на немецких читателей, которое уже не могли оказывать после 1849 года ни переставший печататься Грильпарцер, ни уже забытый Штифтер, ни утративший с подъемом оперетты популярность Нестрой, ни вынужденные эмигрировать М. Гартман, А. Мейснер и Ф. Кюрнбергер. В результате этого развития актуальные для того времени проблемы богатой контрастами жизни Австрии уже в 70-х и 80-х годах были подняты на конкретном эмпирическом материале и с опорой на демократические традиции, и лицо австрийской литературы определяли современные сюжеты, а не историзм. Все это составляло предпосылки, повлекшие за собой почти полное отсутствие в Австрии всякого отклика на натурализм, с его борьбой против эпигонства, всего отжившего и реакционного, с его фаталистической теорией среды и детерминистским представлением о человеке, и дополнительно способствовало становлению самостоятельной национальной литературы. Правда, отказ от постановки мировоззренческих проблем в пользу проблем, познаваемых чувственным способом, и сведение сущности человека к биологическому и антропологическому началам, хотя и понятым рационалистически, свидетельствуют о наличии точек пересечения с натурализмом.

Однако основной чертой австрийской литературы после 1870—1871 годов было то, что она твердо придерживалась постулатов и позиций демократической культуры.

Это подтверждает не только художественная проза, но и продолжавшая традиции Гейне публицистика в лице таких авторов критических эссе, как Фердинанд Кюрнбергер («Перстни с печатками», 1884; «Сердечные излияния в литературе», 1887), Даниэль Шпитцер (1835—1893; «Прогулки по Вене», 1869—1886) или Людвиг Шпейдель (1830—1903), которые пользовались авторитетом у общественности.

На гуманистических ценностных представлениях, вере в человеческий разум и глубокой симпатии к простым людям из народа основывается прежде всего повествовательное творчество Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830—1916).

Происходившая из старинного чешского дворянского рода, баронесса фон Дубски освободилась от дворянских предрассудков и заняла по отношению к своему классу критическую позицию, хотя и осталась связанной с ним семейными и дружескими узами. Ее вера в доброту и любовь людей друг к другу как основное лекарство от общественных недугов и ее связанный с этим воспитательный и образовательный оптимизм были основой продуктивного недовольства господствующими социальными порядками и состоянием морали, но одновременно также и исходным пунктом для ее этически обоснованных иллюзий. Замкнутостью ее жизненных максим, собранных в «Афоризмах» (1880), объясняются особенности и противоречия ее творчества: склонность к идеализации и сентиментализации представлений о мире и людях, определенная статика в идейной мотивировке произведений и непонимание реальных классовых конфликтов. С другой стороны, из ее идеалистического гуманизма выросло производящее большое впечатление участие во всех формах социальной и общественной жизни, которое переходило в нравственно-прагматическое сознание ответственности.

Самую благородную цель искусства писательница видела в воспитании человека в духе уважения истины и развитии у него способности к согласованию духовной деятельности, определяемой степенью его просвещенности, и практических дел. Она сумела привести в соответствие свое четкое представление о мире с беспристрастной оценкой людей, что в условиях постоян-

ного роста социальных и политических противоречий все чаще доставляло ей неприятности.

В романе «Божена» (1876) она рассказывает историю батрачки, которая искупает свою вину гуманными поступками и искренностью; писательница создала один из самых выразительных образов людей из народа в австрийской литературе XIX века.

В романе «Воспитанник общины» (1887) изображается путь мальчика из бедной деревенской семьи, который сопротивляется презирающей и угнетающей его среде и находит в себе силы для самоутверждения.

Этот роман свидетельствует о том, что писательнице удавалось все успешнее показывать, как ее нравственный идеал вырастает из реального бытия и поступков ее героев. Эбнер-Эшенбах исходит из естественного равенства людей и в изображении персонажей, стоящих вне общества. Более того: плебеи, подобные Павлу Голубу, воплощают в ее глазах ростки нового, будущего.

Ее «Деревенские и замковые истории» (1884) и «Новые деревенские и замковые истории» (1886) прежде всего показывают мастерство писательницы в области малой художественной формы — новеллы. Почитательница Тургенева, она многому научилась из описаний социальной обстановки, сохранившихся во французских и русских романах 60-х и 70-х годов, так что ей все чаще удавалось делать выводы более общего характера относительно современной действительности на основе эмпирически ограниченного сюжетного материала.

Это особенно проявляется в таких подчеркнута сатирических новеллах, как «Бароны фон Гемперляйн» (1878) и «Он покорнейше благодарит» (1886), в которых показ помещичьего произвола и бесправия крепостных развенчивает идею о патриархальном единении владельцев замков и их крестьян не только в моральном плане.

В конце столетия Мария фон Эбнер-Эшенбах, которая не находила ничего привлекательного ни в зарождающейся областнической литературе, ни в натурализме, ни в произведениях «современных» литераторов, считалась самой значительной писательницей своего времени в странах немецкого языка.

Натурой, родственной Штурму, был тонкий лирик и рассказчик Фердинанд фон Заар (1833—1906).

Сын чиновника, возведенного в дворянство, он прожил полную материальной нужды, депрессий, одиночества и болезней жизнь, найдя выход из нее лишь в самоубийстве.

Заар, который сам себя называл «пластиком», был мастером литературного портрета, косвенной характеристики и символического намека. Все его 32 новеллы, часть которых была опубликована в сборнике «Австрийские новеллы», часто носят исповедальные, автобиографические черты. Они свидетельствуют о его связи с традициями Просвещения эпохи Иосифа II («Невинный», 1866), с тонкой наблюдательностью описывают вырождение «высших» слоев общества, рисуют образы людей, оттесненных временем на периферию жизни («Лейтенант Бурда», «Зелигман Хирш», обе напечатаны в 1887 году; «Замок Костениц», 1896), откликаются — под впечатлением от пережитых автором рабочих волнений в Брно и роста социал-демократического движения — на социальные темы («Троглодитка», 1887).

Если Заар еще в 1873 году видел в каменотесах (героях его одноименной новеллы) — этой профессиональной группе, рассматривавшейся в литературе (Анценгрубер) и изобразительном искусстве (Курбе) в период начала строительства железных дорог как прототип пролетариата, — только представителей

страдающего класса (причем неприукрашенное изображение жестокого обращения с ними не соответствует идиллическому концу новеллы), то его позднейшие новеллы «Диссонансы» (1901) и «Семья Ворель» (1906) обнаруживают куда более конкретную соотнесенность с рабочим движением.

Снова и снова мы наблюдаем «роковое» столкновение с обществом «просвещенных» людей, не могущих найти себе места в новой ситуации. Оно заканчивается уничтожением или самоуничтожением личности.

«Трагизм жизни» (1906) — так назвал писатель свой последний сборник новелл, в котором он после зарисовок из жизни аристократии, военных и рабочих обращается к теме деклассированных элементов.

Герои его новеллы «В богадельне» прозябают в приюте для бедных, где человек человеку волк и откуда нет выхода. Новелла напоминает пьесу Горького «На дне». Действие подчиняется какой-то зловещей силе, не допускающей человеческого вмешательства. Приют становится символом постепенно умирающего общества.

С национальными и социальными проблемами, которые несли в себе для австрийской монархии зародыш саморазрушения, знакомил общественность Карл Эмиль Францоз (1848—1904). В распространении гуманистической культуры он видел средство, с помощью которого можно устранить общественные неполадки и расчистить дорогу прогрессу.

Выходец из галицийского гетто, он, как никто другой, после написанных со знанием предмета рассказов Леопольда Комперта (1822—1886; «Из жизни гетто», 1848) сумел рассказать о жизни отдаленных и отгороженных от мира, словно забытых уголков Европы; он был защитником угнетенных и бесправных народностей, которые населяли провинции габсбургского государства. Здесь господствовали еще чуть ли не средневековые порядки, сохранялись остатки крестьянской демократии, доминировал антагонизм между помещиками и крестьянами, и репрессивная феодальная власть заключила нечестивый союз с парализующей жизнь нехваткой капитала.

«Страны и люди Восточной Европы» (1876) — так назвал Францоз свои занимающие промежуточное положение между литературным вымыслом и репортажами рассказы, которые он написал, будучи фельетонистом и корреспондентом газеты «Нойе фрайе прессе». Вслед за ними он выпустил, неустанно призывая к разуму и требуя реформ, сборник новелл «Евреи из Барнова» (1877) и ценные в культурно-историческом отношении очерки «От Дона к Дунаю» (1879) и «На большой равнине» (1888).

Особенно интересовало его ортодоксальное восточноевропейское еврейство, за юридическое и общественное равноправие и полную ассимиляцию которого он выступал. Его точка зрения на еврейский вопрос как на культурный вопрос проистекает из веры в гуманизирующее воздействие немецкой духовной культуры Просвещения и классики.

Это придавало его описаниям, не оставлявшим читателя равнодушным, пафос и динамичность, но ограничивало глубину познания реальных общественных движений, так как Францоз не понимал, что буржуазия более не представляет интересы всего общества, что она вместе с классом феодалов участвует в эксплуатации народных масс. Так, несмотря на то что Францоз разделял основанные на естественном праве и опыте идеи Просвещения, в противоположность объективному повествовательному стилю Анценгрубера (который выводил художественное намерение из взаимодействия социальной основы и характеров), он пришел к преувеличению роли субъективных факторов, к соединению критики и идеализации, трезвых взглядов и иллюзий,

что выразилось в его литературном творчестве как сосуществование реалистического изображения и субъективного авторского комментария.

Это становится очевидным в романе «Борьба за право» (1882), где описывается бунт украинских крестьян против польских помещиков.

Герой романа, имя которого — Тарас Бараболя — представляет собой очевидное свидетельство преклонения перед гоголевским Тарасом Бульбой, не только защищает права угнетенных крестьян, но и борется за гуманный правопорядок.

В 1877 году Француз переселился в Берлин, где он продолжил начатое годом раньше издание журнала «Дойче дихтунг» (всего вышло 35 книжек). Критическими статьями и эссе Француз зарекомендовал себя как умный наблюдатель немецкого театра, что, впрочем, не вдохновило его на попытки попробовать свои силы в области драматургии. Велики его заслуги как издателя и популяризатора демократических писателей предмартовского периода (в частности, Бюхнера).

Завершенный в 1893 году и вышедший сначала в русском переводе в 1895 году роман «Паяц» представляет собой важнейшее произведение Францоza, которое было опубликовано в Германии — явно из-за роста антисемитизма — только в 1905 году.

Высокоодаренный еврей из галицийского гетто знакомится с актерами немецкого бродячего театра, что приводит к возникновению конфликта между ним и его ортодоксальной средой. Пытаясь выполнить свою «театральную миссию», свое человеческое предназначение, он изнемогает, когда цель уже почти достигнута. Образ действий и поведение героя романа представлены как результаты конкретных социальных условий; борьба, которую он ведет, становится символом свободно принятого самостоятельного решения.

Я не поэт, я лишь лазутчик. Перед боем
Я чувствую, как скрытый гнев кипит,
И слышу, как плебей мозолистой рукою
В дворцовые врата стучит.

(«Моя муза». *Перевод М. Раевского*)

Эти строки написал Якоб Юлиус Давид (1859—1906), самый младший в ряду значительных австрийских прозаиков второй половины XIX века. Свои тонкие наблюдения над людьми и общественными условиями и мрачное, проникнутое историческим пессимизмом представление о мире он излагал бесстрастным, суровым языком, свойственным его прямо-таки непримиримому повествовательному стилю.

Давид был выходцем из бедной семьи и вел жизнь, полную болезней и лишений. Литературная критика того времени почти не обращала на него внимания, что не в последнюю очередь объяснялось его симпатией к чешскому народу.

Проза Давида охватывает три сюжетных и тематических круга: историю, жизнь большого города, жизнь родины писателя — Моравии. Вначале его творчество обнаруживало явные следы влияния мрачных исторических полотен К. Ф. Мейера, затем оно испытало воздействие социально-психологических импульсов прозы Достоевского.

Драматически заостренные новеллы на исторические темы (большой частью из времен Возрождения, Реформации и Тридцатилетней войны) содержат символические картины кровавых боев, напрасных усилий и страданий. Не-

которые из них собраны в однотомнике «Возрожденные» (1891).

Одна из лучших исторических новелл Давида «Ранний свет» (1896) анализирует на материале конфликта, вызванного легализованным церковью преследованием ведьм и религиозным террором, противоположность между властью имущими и бесправными: самоутверждение оказывается возможным только благодаря внутреннему совершенствованию и деятельной любви к ближнему.

Давид достиг творческих вершин в своих венских романах и рассказах, а также в историях из жизни моравских крестьян.

Произведения, действие которых разворачивается в Вене, отражают следствия процесса социальной перегруппировки, в который оказались втянутыми переехавшие в город большие группы бывших крестьян и мелких буржуа из деревни. Автор пишет не о блестящем фасаде австрийской столицы, а о голоде и нищете, продажности и проституции, разложении социальных отношений, упадке нравственных норм и семейных связей.

Первый роман Давида «Господское право» (1890) описывает, как в споре из-за имущества брат убивает брата. Произведение содержит требование искупить вину. Усилия австрийского писателя создать социальный роман остались незамеченными.

Роман «Умереть у дороги» (1900) содержит, несмотря на явную склонность к психологизации социальных конфликтов, правдивое изображение обнищавшего «академического пролетариата», людей, ведущих сомнительный образ жизни и погибающих от бедности или от физического и морального одичания.

После новеллы «Тройка» (1901), которая поднимает типичную для того времени проблему отношений художника и буржуа, Давид написал роман «Переход» (1902), в котором обычно усматривают из-за сопоставимости тематики, композиции и изображения героев австрийскую параллель к «Будденброкам».

В романе показывается экономический, моральный и человеческий упадок купеческой семьи как симптом гибели буржуазии, которой противостоит лишь слабая надежда на обращение к доброму и истинному. Здесь наиболее отчетливо проявляются постоянно присущие Давиду детерминистские взгляды, которые сближают его творчество с натурализмом, и осознание им того, что мир находится на рубеже эпох. Но он разделял с пролетариатом лишь «его цели, но не пути их достижения»; эти слова он вкладывает в уста врача Зибеншайна из романа «Умереть у дороги».

Многими сторонами своего творчества Давид оставался связанным с австрийским преднатуралистическим реализмом; он также надеялся способствовать приближению более гуманного будущего, призывая к разуму и выполнению своего долга на практике. Это показывают созданные в начале века рассказы на темы из деревенской жизни его родных мест.

Хотя здесь также ощущаются разрушительные проявления капитализма, а деньги и имущество играют гибельную роль («Мельница во Врановицах», 1901; «Ружена Чапек», «Кирилл Валента», оба изданы в 1904 году), нельзя не заметить стремления сохранить в своих произведениях свободное от таких искажений представление о человеке.

Одно из самых замечательных произведений Давида, новелла «Ганна», давшая название одноименному сборнику (1904), показывает, как живописец, ставший оригинальным художником, и естественная, неиспорченная деревенская девушка вступают в неразрешимый, смертельный конфликт с искус-

ством, которое объявляет своей высочайшей ценностью человека и ради славы и денег все же должно продавать себя.

Наиболее сильное влияние материализм оказал на творчество Людвиг Анценгрубера (1839—1889). Подобно Фейербаху, он хотел сделать друзей бога друзьями человека.

У Анценгрубера, сына чиновника из крестьян, была тяжелая юность: он был учеником книготорговца, актером в бродячих театрах, практикантом в канцелярии; наконец, после успеха драмы «Священник из Кирхфельда» он становится в 1871 году свободным писателем, который тем не менее должен был постоянно прирабатывать на поприще журналистики.

Основную тему своей прозы, написанной с позиций просветительства и мелкобуржуазно-демократических требований революционной эпохи, и драм, продолжающих традиции народного театра старой Вены, Анценгрубер нашел в критике буржуазной, кулацкой жажды приобретательства и полемике с политическим клерикализмом, который после отмены в 1867 году конкордата⁴⁸ претендовал на контроль над духовной жизнью.

В этой борьбе обскурантизма и мелкобуржуазной демократии за австрийские провинции он занял позицию, мировоззренческая радикальность которой не могла быть отнесена ни к поверхностной воинствующе-антикатолической модной литературе, ни к бисмарковскому ограниченно-протестантскому культуркампу.

Продолжая просветительскую и демократическую традицию деревенской повести (см. с. 192) и спасая ее от вырождения в пошлую альпийскую идиллию, Анценгрубер написал два цикла рассказов («Сказки Ханнеса-каменотеса», 1875; «Деревенские прогулки», 1879; два тома) и два романа, в которых он без всяких прикрас изобразил социальные проблемы крестьянской жизни и юмористически изложил свои мировоззренческие и эстетические идеи, в основе которых лежали материалистическое видение мира и практический ум. Его критический анализ условий среды, определяющих человеческое сознание, был вкладом в художественное изображение социально обусловленных стереотипов поведения, хотя родовым признакам человека уделено больше внимания, чем его классово обусловленному поведению. Романы Анценгрубера, несомненно, принадлежат к важнейшим произведениям немецкоязычной реалистической литературы этих десятилетий.

Роман «Позорное пятно» (1872, переработан в 1882) демонстрирует нравственное превосходство незаконного ребенка над окружающей его ханжеской средой и полемизирует (как и драма «Четвертая заповедь») с представлением о том, что семейные узы могут оказаться сильнее социальных преград. Его лучшее произведение, роман «Усадьба Штернштейн» (1885), критически изображает расшатывание господствующих моральных норм: желание дочери безземельного крестьянина выбиться наверх и стремление к приобретательству становятся нормой человеческого существования при капитализме. Некоторые прозаические произведения Анценгрубера показывают, что он, как и Заар, Мария Эбнер-Эшенбах, Давид и другие авторы его времени, разочаровавшись в драматургии, положил в их основу наброски к первоначально задуманным пьесам.

Его повествовательная техника предпочитает драматически протекающее действие и четкие характеры, некоторую дистанцию по отношению к изображаемому, которое определяется взаимовлиянием социальных условий и выросших на их основе характеров; она избегает всякой привнесенной извне тенденции, напротив, выводит результаты непосредственно из столкновения

между основой существования и — часто типизированными — человеческими поступками.

Не только прозаическими, но и драматическими произведениями Анценгрубер способствовал утверждению критического реализма в австрийской литературе. Он был известен своим современникам прежде всего как драматург, автор произведших фурор таких пьес из народной жизни, как «Священник из Кирхфельда» (1870) с его антиклерикальным пафосом и защитой истинно христианской идеи любви к ближнему, любви к человеку; «Крестьянин-лжесвидетель» (1871) с его показом кулацкой жадности при приобретательстве, толкающей человека на уголовное преступление; «Неграмотные просители» (1872), где высмеивается слепая вера в религиозные авторитеты, повод для чего следует видеть в провозглашении в 1870 году непогрешимости папы римского; и, наконец, «Голос совести» (1874), где сатирически изображается прикрытая религиозными мотивами попытка незаконно получить наследство.

Почти во всех пьесах из крестьянской жизни, в которых речь идет в большинстве случаев о собственности, праве наследства или о гнете церковников, великолепные образы людей из народа с их здоровым природным юмором воплощают в себе сопротивление социальной и духовной коррупции.

Лирика: тенденции развития и примеры

В предмартовский период лирика принадлежала к ведущим жанрам литературы. Это положение изменилось после 1849 года. Политические стихи утратили почву, на которой они могли бы проявить свою действенность. Их место заняла оттесненная предмартовской политической поэзией на задний план псевдоромантическая патриархально-слащавая, архаизирующая поэзия в стиле «бидермейер» (Й. В. Шеффель, Р. Баумбах), в которой социальные проблемы и вопросы современной жизни буржуазии оставались без внимания и сохранялось изжившее себя мироощущение.

Изменившееся в результате поражения революции и развития капитализма отношение бюргера к действительности обострило кризис лирики. Он затронул прежде всего песню, которая — под влиянием Гёте и лирики «художественного периода» — тем не менее еще долго считалась чистейшим выражением лирического и, летя «на крыльях мелодии», охватывала своим воздействием широчайшие слои публики. Многие стихи Ленау, Мёрике, Гейне и других поэтов были положены на музыку Ф. Шубертом, Р. Шуманом, И. Брамсом, Х. Вольфом и другими композиторами. Но это могло лишь завуалировать проблемы песни как лирического жанра.

Уже в 1837 году Гейне констатировал конец (старой) лирической поэзии и затем в своих «Мыслях, заметках, импровизациях» записал: «Прекраснейшие цветы немецкого духа — философия и песня. Но пора расцвета их миновала; она требовала идиллического спокойствия, покоя; Германия нынче захвачена движением, мысль перестала быть бескорыстной, в ее абстрактный мир вторгается грубый факт, паровоз и железная дорога вызывают в нас иное, суетливое, душевное возбуждение, на основе которого не расцвести песне: дым от угля отпугивает певчих птиц, и зловоние газового освещения отравляет аромат лунной ночи»⁴⁹.

В этом высказывании Гейне заслуживает внимания мысль об объединении философии и песни: эпигонскому опошлению традиции классической и ро-

мантической песни соответствовал начинающийся после 1848 года процесс разложения «остатков немецкой философии»⁵⁰.

Вообще лирика как способ буржуазного понимания и восприятия жизни больше не является, как это было еще у Гёте, отражением целого, состоящего из поэтического «я» и мира; напротив, она отражает уход индивидуума в себя, его изоляцию от действительности. В ней идеализировался бюргерский мирок по возможности докапиталистического образца, она вводила читателя в отдаленные эпохи и страны.

Тенденции такого рода характеризуют творчество представителей мюнхенского кружка поэтов, собранного баварским королем.

Приглашенные Максимилианом II в 1852 году в Мюнхен поэты — Э. Гейбель, П. Гейзе, Ф. Боденштедт, А. Ф. фон Шак — были обязаны всего лишь участвовать в его «симпозиумах». Ежегодная пенсия освобождала их от необходимости работать для книжного рынка и в то же время, конечно, побуждала отказаться от оппозиционных взглядов. Для мюнхенской поэзии характерны бессодержательность, уход из прозы жизни в прекрасное, благородное, возвышенное, попытка избежать дисгармонии, культ формы. Они были «копирующими давно изображенного, следовательно, литературного мира»⁵¹, чьи заранее определенные темы и мотивы истолковывали и гармонизировали во враждебном прогрессу духе. Тем не менее их виртуозное владение формой явилось основой для заслуживающей величайшего уважения переводческой деятельности. Поэт и переводчик Эмануэль Гейбель считался главой мюнхенского кружка. Монархист с давних пор, он сделал из своего творчества прямотаки образец поэзии, примиряющей общественные противоречия. В конце концов он стал глашатаем национального объединения, проводимого сверху под прусским руководством.

В его стихотворении «Призвание Германии» (1861) есть строки «И немцы тем себя прославят, что мир от гибели избавят», которым немецкий империализм придал шовинистическое толкование, сделав их одним из своих пропагандистских лозунгов. Из раннего творчества Гейбеля сохранило известность стихотворение «Странствие» («Уж май наступает»).

Значительные поэтические произведения после 1849 года создавали, за исключением Гейне и Мёрике, не лирические поэты нового поколения, а те молодые прозаики-реалисты, для которых стихотворство было не основным занятием. Они отражали конфликты между «я» и миром и в своих стихах. Следует особо выделить поэтическое творчество Шторма, Келлера и Фонтане. Рядом с ними следует назвать Фридриха Хеббеля. В 1857 году вышло полное собрание его стихотворений.

Большинство его стихов содержат метафизическое толкование жизненных взаимосвязей и представляют собой проблемную, часто элегическую философскую лирику, исполненную приобретенного поэтом современного опыта: в ней отражается все усиливающееся чувство одиночества и высказывается притязание на общезначимость. Отсутствие связей с исторической и социальной действительностью часто делает лирику Хеббеля бледной. Однако он создал несколько удачных, проникнутых искренним чувством стихотворений, среди которых нужно выделить такие, как «Я и ты» и «Осенняя картина»:

Такой, как нынче, день неповторим.
Осенний воздух бездыханно тих.
И лишь ложатся с шорохом глухим
Плоды на землю в зарослях густых.

В природе праздник. Не мешай же ей!
Пускай сама снимает урожай!
Ведь все, что нынче падает с ветвей,
Лишь солнца луч срезает невзначай.

(Перевод К. Азадовского)

Теодор Шторм однажды сказал о себе так: «Но я по самой своей сути лирик, и вся моя поэтическая и человеческая натура, все, что во мне есть — характер, страсть и юмор, проявляется в стихах во всей своей полноте; в моей прозе это проявляется в более узких границах»⁵². Действительно, Шторм — последний великий немецкий поэт XIX века, писавший песни. Он продолжал традиции Гёте, народной песни, позднего романтизма, Гейне и Мёрике. Неподдельность чувства и естественность звучания были для него строгим мерилем истинной народности песни.

Теодору Шторму принадлежат некоторые из лучших произведений немецкой интимной и пейзажной лирики. Сознание того, что патриархально-бюргерскому бытию его любимого родного края угрожает капиталистическое развитие, было одним из главных выводов, к которым он пришел на основании приобретенного им опыта. Его опыт толкал его к усиленному творческому освоению этих тем и мотивов. Буржуазия и новое время, его родной Хузум и внешний мир представляли для него точно такие же проблемы, как и соотношение гражданского и поэтического начала в человеке.

Даже любовь кажется поэту осененной тенью смерти («Мертвой», «Песня арфистки»); жизнь остается лишь в воспоминаниях:

В поле уйду, и в тишине
Глухо земля откликнется мне.
Осень пришла, увяли цветы.
Время блаженства, было ли ты?
Бродит, как тень, туман у болот,
Травы черны, и пуст небосвод.
Май мой, увя, отцвел навсегда!
Жизнь и любовь прошли без следа.

(Перевод В. Летучего)

Влиянию капитализма, которое отражается в его лирике скорее в эмоциональном настрое, чем в образах, Шторм противопоставил идеалы, коренящиеся в его связи с родным краем и в его несломленном гражданском сознании («Город», «Берег моря»). Это обусловленное историей современности состояние его поэтического сознания, которое частично подогревалось мыслью о федеральном шлезвиг-гольштейнском народном государстве, являвшейся анахронизмом, придает почти всем его стихам элегический тон, который свидетельствует о стремлении к счастливому прошлому, к нетронутой природе и гармоническому бытию. Шторм не принимал мира, построенного на капиталистической деловитости («Душу должен ты беречь / От стремления к карьере»; «Моим сыновьям»), и ему удавалось отстраниться от него («Обуревавшие весь мир волненья / Проникнуть не могли в мое уединенье»; «В стороне»).

Лирические стихотворения Шторма в стиле народной песни обязаны своей исключительной популярностью естественному выражению собственных переживаний. Ритм и поэтическая манера, содержание и настроение образуют в своем единстве сплав неподражаемой музыкальности:

И до утра полны кусты
 Мелодий соловьиных,
 И оттого, нежны, чисты,
 Благоуханные цветы
 Раскрылись на куртинах.
 Вот и она выходит в сад,
 Стремясь уединиться,
 Облачена в простой наряд,
 Она идет, потупя взгляд,
 И долгим днем томится.

(«Соловей». Перевод Е. Витковского)

Теодор Фонтане также начинал как лирический поэт. По примеру Георга Гервега и Ф. Фрейлиграта он стал политически активным поэтом предмартовского периода. Уже в начале своего творчества он поднимал социальные проблемы в сатирических и критических стихах. Вскоре выяснилось, что трезвому уму поэта более соответствовала объективирующая форма баллады.

Используя английские и шотландские сюжеты и сюжеты из истории Бранденбурга и Пруссии, он воспевал людей дела, которых так не хватало современности («Мужи и герои», 1850); он напоминал о великих страстях и делах, никогда не впадая в шовинизм («Старый Цитен», «Старый Дерфлингер», «Арчибальд Дуглас»). Эти стихи, бесспорно, заключали в себе критику ограниченности современной жизни.

Будучи уже в преклонном возрасте, Фонтане признал, что даже в его лирике будничные темы становятся ему все ближе и ближе («Тоже обмен веществ»). Героем одной из своих баллад он делает штурмана («Джон Менард», 1886), а в балладе «Индонезийские женщины с острова Ломбок» (1896) обличает зверства голландских колонизаторов: «Хозяин, выдав убийцам детей, / Размышляет о культуре и мирской суете». Написанные безыскусным языком и выдержанные в естественной, лишенной внешних эффектов манере, баллады позднего периода, к которым относятся баллада «Мост на Тае» (1880), напоминающая о противоречивости технического прогресса, и не в последнюю очередь «Звуки боевых рогов» (1895), показывают значительность творческого вклада Фонтане как автора баллад в развитие этого жанра во второй половине XIX века. Как автор шпрухов он продолжал (как и Штурм) традицию, заложенную Гёте.

Не только как прозаик, но и как лирик Готфрид Келлер продолжал традиции немецкой литературы. По примеру Гёте он испробовал свои силы во всех жанрах лирической поэзии, сделав стихотворение инструментом поэтического изображения мира, причем в его стихах на передний план часто выдвигаются раздумья на моральные и мировоззренческие темы. Это иногда придает его лирике некоторую сухость. С другой стороны, его стихи, особенно те, которые написаны по поводу национальных праздников в 1855—1861 годах, имеют общественную направленность; у них есть социально-воспитательная функция (ср., например, «Пролог к шиллеровским торжествам 1859 года в Берлине»).

Схваченный «железными руками» времени, Келлер включился в 1843 году в политическую борьбу и писал ядовитые сатирические стихи («Нашествие иезуитов»). Это положило конец мучительным колебаниям между живописью и литературой. Полнотой отражаемой в ней жизни его насквозь тенденциозная поэзия предмартовского периода («Стихотворения», 1846) резко отличается от

часто абстрактных гимнов свободе, созданных немецкими тенденциозными поэтами, а изучение философии Фейербаха еще более усилило связь его лирики с действительностью («Новые стихи», 1851). Природа, место деятельности человека, предстает как царство красоты и свободы.

Попытка Келлера отразить буржуазный мир в его положительных аспектах и вызвать у него отклик своим творчеством, расцененная уже Гейне как историческая иллюзия, основывается на тесной связи писателя со своей родиной и швейцарской буржуазно-республиканской демократией.

Даже среди поздних стихов Келлера мы находим баллады, полные жизнерадостного юмора, отличающиеся наглядной образностью стихи о природе и пейзажную лирику. Широко известна его «Вечерняя песня» (1879), которая заканчивается строками:

Пей же неотрывно, пей, мой взгляд,
Все, чем мир прекрасен и богат!

(Перевод М. Раевского)

Совсем иной характер обнаруживают стихотворения Конрада Фердинанда Мейера (1825—1898), которые в известной степени являются провозвестниками модернистской поэзии. Вместе с И. Готхельфом и Г. Келлером он является выдающейся фигурой в швейцарской немецкоязычной литературе XIX века.

Сознание собственной неприспособленности к жизни, часто приводившее Мейера к депрессии, исключало даже саму мысль о том, чтобы он мог заняться какой-нибудь из так называемых гражданских профессий, и утвердило его в интересе к искусству и науке. Получив наследство, он стал материально независимым, смог продолжить изучение истории и филологии и путешествовать. Его желанию стать художником не суждено было осуществиться, и около 1860 года он решил избрать профессию писателя.

Все творчество К. Ф. Мейера определяется его тесными связями с искусством и культурой. В произведениях искусства античности, Ренессанса и барокко он видел образцы для своего творчества, в котором он избегал «жестокой актуальности современных сюжетов»⁵⁴. В обращении к историческим сюжетам проявляется неприятие капиталистического мира, с которым он познакомился в Париже, и его нивелирующей культуру деловитости, стремление сохранить для себя по ту сторону будничности возможность жить более высокими интересами. Стилевая тенденция, возникшая из этой позиции писателя, была направлена на создание совершенной, объективной, пластичной формы, скрытие собственного субъективного отношения к предмету и разработку значительных по своему содержанию тем. Особенно большое значение для свойственной ему протестантской склонности к нравственным проблемам имело изучение эпохи Реформации.

Мейер, бывший одновременно и либералом, и консервативным гуманистом буржеского толка, стал в 1870—1871 годах жертвой иллюзии, согласно которой «великое искусство снова станет возможным в соответствии с развитием буржуазной нации»⁵⁵. Однако его патрицианско-аристократическая мораль ориентировалась на возвышающегося над остальными людьми одинокого «героя». Это благоприятствовало эстетски-идеалистическим тенденциям, которые вели к разделению жизни и искусства, склонности к внешне живописному созданию героической, но все более и более сводившейся к показу отдельных личностей картины, лишенной действительной историчности: история становится фоном для символического изображения индивидуальных нравственных

конфликтов, столкновений между добром и злом. Его гуманистические принципы привели к тому, что он в конце концов стал критиком беззащитной политики насилия (роман «Йорг Енач», 1874, дополненное издание в 1876 году) и отразил в своем творчестве бессилие и отчуждение индивидуума в буржуазном обществе.

Стихотворения К. Ф. Мейера открывают новый этап в развитии немецкоязычной буржуазной лирики: отход от изображения пережитого автором и формирование символической поэзии; это указывает на изменившееся отношение поэта к действительности и на новую субъективность, ориентированную на перенос основы переживания во внутренний мир, ее одухотворение и даже придание ей черт мифа. Лирический язык его при всех тесных связях с буржуазно-гуманистическими традициями лишен привычных образных средств; он соответствует склонности поэта придать изображению исторических личностей и личных судеб функцию поучительного примера: его язык стремится к точности, краткости, ясности, пластичности, характеризуется приподнятостью и стилизованностью, далек от всякой повседневности в своих интонациях и в выборе слов. Еще сильнее, чем в новеллах, это своеобразие выступает в стихах, которые Мейер постоянно отшлифовывал, так что некоторые из них кажутся как бы скульптурами, преобразованными в произведения словесного искусства. Уже названия его ранних поэтических сборников («Картины и баллады», «Романсы и картины») свидетельствуют о сознательном стремлении к совершенству формы, которое особенно заметно в «Стихотворениях» (1882).

Характерно для Мейера стихотворение «Римский фонтан», которое становится символом того гармонизированного закона мира и жизни, согласно которому все сущее находится в движении и покое:

Взлетает чистая струя
И в чашу падает, играя,
Вода течет через края,
И чаша наполнится вторая,
И в третью льет избыток свой
И дарит ей свое волнение...
И в каждой царствует покой
И непрерывное движение.

(Перевод В. Вебера)

Лирика Мейера, свидетельствующая о большой склонности автора к размышлению, свидетельствует также об усилиях поэта выразить большое общечеловеческое содержание. Она предлагает читателю наглядные, но одновременно и статические картины, часто лишённые историчности и не изображающие реальных конфликтов. На первом плане стоят темы, осмысленные с позиций переживаемой поэтом современности: угнетенность жизнью, одиночество, смерть, утраченная любовь, ответственность искусства и художника («В последней лодке», «Мертвые друзья», «Вставленные весла», «Духота»).

Более слабые стихи, в которых доминирует декоративное начало, иногда напоминают современную Мейеру историческую живопись. Это касается прежде всего многих баллад, которым не хватает динамики и драматического действия и которые отягощены неуместной всемирно-исторической символикой. Баллада «Ступни в огне» представляет собой в этом смысле исключение.

Те же основные черты присущи и новеллам Мейера, считавшего себя представителем исторической новеллистики в немецкой литературе. Его новеллы не сравнимы с новеллами его земляка Келлера, как и вообще с произведениями, отражающими устремления буржуазных реалистов. То, что было очень важно для демократа Келлера, не представляло никакого интереса для Мейера: он изображает мужей, вошедших в мировую историю и отделенных от жизни народа, или людей из окружения этих лиц. В его новеллах, написанных почти классицистическим языком и отличающихся совершенной формой, нет места маленькому человеку и будням современного общества; в них на фоне какого-то исторического события изображены — большей частью с помощью создающей дистанцию техники обрамляющего повествования — конфликты возвышающихся над массой героев, не рассчитывающих ни на кого, кроме себя.

Эти новеллы представляют собой вневременные символические истолкования индивидуальной предопределенности часто развязанного волей случая, фаталистически интерпретированного действия, в которое включены стилизованные, монументальные во всем, вплоть до языка, герои. Это напоминает новеллы Хеббеля. Но если Хеббель изображает личность как жертву и в то же время слугу беспощадного исторического процесса, то Мейер, показывая своих определяющих действие героев, у которых еще есть шанс решающим образом вмешаться в запутанные исторические процессы, рассматриваемые как анонимная сила, создает у читателя иллюзию того, будто выдающиеся личности могут творить историю.

Этой действительности искусства, в которой противоречие между абстрактно-моральным требованием и поневоле аморальной политикой часто остается неразрешенным, мы обязаны мастерски написанными новеллами, такими, как «Святой», «Страдания мальчика» (1883), «Свадьба монаха» (1884), «Искушение Пескары» (1887) или «Анджела Борджиа» (1891). Постановка Мейером исторических проблем приобретала все более субъективный характер, одновременно становилась более острой его критика действительности и собственных иллюзий относительно роли героя в истории. Все это показывает, что за прогрессирующей утратой автором своих социальных связей в годы, предшествовавшие началу использования мифологических моделей, скрывался исторический пессимизм. Эти свидетельства кризисного состояния сознания буржуазного писателя глубоко трогают своей нравственной серьезностью и искренностью.

Рабочее движение и литература во второй половине XIX века (выборочные данные)

Газеты

«Новая Рейнская газета» ("Neue Rheinische Zeitung", 1848—1849).

«Брауншвейгский друг народа» ("Braunschweiger Volksfreund", 1871—1878).

«Социал-демократ» ("Der Socialdemokrat", 1879—1890), центральный орган партии в период действия Исключительного закона против социалистов.

«Вперед» ("Vorwärts", 1891—1933), центральный орган Социал-демократической партии Германии.

Журналы

«Новое время» ("Die Neue Zeit", 1883—1923).

«Социалистический ежемесячник» ("Sozialistische Monatshefte", 1897—1923).

«Новый мир» ("Die Neue Welt", 1876—1892, в 1892—1919 годах выходил как приложение к партийным газетам).

«Южнонемецкий почтальон» ("Süddeutscher Postillon", 1882—1910).

«Правдивый Якоб» ("Der wahre Jacob", 1879—1933).

Издательства

Лейпцигская кооперативная типография (основана в 1871 году).

Издательство В. Бракке (основано в Брауншвейге в 1872 году).

Издательство И. Г. В. Дица (основано в Штутгарте в 1881 году).

Книжный магазин «Вперед» (основан в Берлине в 1891 году).

Театры

«Свободная народная сцена» (1890—1896). В 1890—1892 годах театром руководил Б. Вилле, с 1892 года — Ф. Меринг. Число членов возросло с 1600 (1890—1891) до 7600 (1894—1895). Вторично был основан в 1897 году и в 1913 году слился с театром «Новая свободная народная сцена», которым руководил Б. Вилле.

Песенники

В период с 1869 по 1900 год было издано примерно 150 песенников, в частности:

«Новейший пролетарский песенник с песнями различных рабочих поэтов». Составитель Мост. Первое издание 1872, пятое — 1875 год.

«Социал-демократические песни и стихи для декламации». С 1874 по 1892 год сборник выдержал 18 изданий.

«Социал-демократический песенник». Составитель Кегель. С 1890 по 1897 год вышло восемь изданий песенника.

Песенник гимнастического союза «Сосна».

Антологии

«Вперед! Собрание стихов для рабочего люда». Составитель Лавант (1884).

«Немецкая рабочая поэзия. Избранные песни и стихи немецких пролетариев в 5 томах» (1893).

«Книга свободы». Составитель Хенкель (1893).

«О классовой борьбе. Стихи на социальные темы». Составители Фукс, Кайзер, Клаар (1894).

«Голоса свободы. Лучшие стихи наших рабочих и народных поэтов». Составитель Байсвангер (1899).

«Из низов. Новая книга свободы». 2 тома. Составитель Дидерих (1911).

Библиотека романов

«В свободные часы». Издатели Глокке, Прецанг (1897—1919).

Календари

«Народный календарь». Составитель Бракке (1874—1879).

Календарь «Народное государство» (1871).

«Бедный Конрад» (1875).

Календарь «Новый мир» (1889—1933).

Литература организованного рабочего движения

Контрреволюция прервала формирование литературы пролетариата лишь на короткое время. Правда, вновь создававшаяся в 60-е годы социалистическая литература не могла непосредственно продолжить традиции мировоззренческого уровня и поэтического качества произведений Веерта, а также его соратников по «Новой Рейнской газете». Основами этой литературы были новый политический и социальный опыт, тесная связь с освободительной борьбой очищающего себя от буржуазных влияний самостоятельного рабочего движения, а также постепенно растущая ориентация на марксизм. Эта молодая социалистическая литература должна была стать независимой от капиталистического книжного рынка, создать, опираясь на активно поддерживающую ее организацию, собственные органы печати и систему их распространения, если она хотела отстоять свою самостоятельность.

Создание «Всеобщего немецкого рабочего союза» (ВНРС, 1863) дало рабочему движению важные импульсы. Большее значение имело основание «Социал-демократической рабочей партии» (1869), которая и после объединения с ВНРС в 1875 году и переименования в «Социалистическую рабочую партию Германии» продолжала быть авангардом организованного рабочего класса в его борьбе против идеологии и политики господствующих классов в прусско-германской империи.

В социалистической литературе второй половины XIX века политическая борьба рабочего класса нашла свое верное отражение. В эпоху собирания сил и новой организации рабочего движения, большие заслуги в которой принадлежат Фердинанду Лассалю, влияние либеральных и мелкобуржуазно-демократических взглядов на рабочее движение было неоспоримым.

В угоду им пришлось отказаться от написанной Георгом Гервегом по просьбе Лассалья, проникнутой революционным духом «Песни немецких рабочих союзов», содержавшей известные строки:

Труженик, творец, воспрянь!
На свою на силу глянь!
Лишь захочешь — в миг один
Остановишь ход машин.

(Перевод Н. Вержейской)

Вместо этой песни пели «Песню немецкого труда» (начинавшуюся словами «Кто истину и право любит, / Под наше знамя пусть встает!») лассальянца Якоба Аудорфа, которую называли немецкой «Рабочей Марсельезой».

Реформистские взгляды Фердинанда Лассалья (1825—1864), верившего в осуществление социализма без классовой борьбы и диктатуры пролетариата, путем примирения, мирного вращивания в существующее государство, равно как и его бонапартистские склонности, были бременем для вновь организованного рабочего движения. Но тот же Лассаль способствовал самостоятельности пролетариата в сфере культуры и искусства, побуждал рабочих, оказавшихся вне официальной культуры, к литературному творчеству, к приобретению эстетического образования. Он содействовал распространению культуры хорового пения в рабочих певческих обществах и самостоятельного театрального искусства в клубах чтецов-декламаторов.

За короткое время авторами-рабочими были созданы сотни стихотворений и

песен, часто воспевавших «мастера» и его творческие принципы. Эти песни, написанные на известные мелодии, исполнялись на собраниях. Однако мнение Лассалья, считавшего, что все классы, кроме рабочего класса, представляют собой реакционную массу, мешало ему установить союз с демократическими писателями (например, с Луизой Отто-Петерс).

Лассаль и лассальянцы требовали от литературы соединения поэтического вымысла и политической агитации. Примером такого слияния является трехтомный роман Иоганна Батиста фон Швейцера (1833—1875) «Люцинда, или Капитал и труд» (1863—1864), целые главы которого читались вслух на рабочих собраниях.

В то время как политическая часть действия изображает, с использованием документальных материалов (речей, выдержек из работ по истории, цитат из речей и статей политических деятелей), борьбу, которую рабочие и либералы в 1848—1849 годах совместно вели против господства дворянства, и предательство либералов после победы реакции, часть романа, посвященная «частной» жизни, состоит из тривиальных клише. В качестве средства для разрешения социальных конфликтов предлагается лассальянский реформизм.

Это сосуществование поучений и мелодраматического любовного конфликта доминирует в социалистической прозе вплоть до А. Отто-Вальстера и Минны Каутской.

Наряду с Аудорфом и Швейцером Вильгельм Газенклевер (1834—1899) принадлежит к самым известным писателям Всегерманского рабочего союза. В своих профессионально написанных стихах он пропагандировал идеи Лассалья, подчеркивая важность знаний как решающего средства в освободительной борьбе пролетариата.

Основание I Интернационала (1864) и выход в свет первого тома «Капитала» (1867) в значительной степени способствовали образованию марксистской рабочей партии в Германии. К созданной в 1869 году в Эйзенахе Социал-демократической рабочей партии присоединились такие писатели, как Г. Гервег, А. Отто-Вальстер и А. Гейб, которые вначале были близки лассальянцам. Большое значение имело то, что не только руководители партии — Энгельс, Бебель или В. Либкнехт, — но и писатели распространяли основные мысли «Капитала». К популяризаторам марксизма принадлежал наряду с Иосифом Дицгеном (1828—1888) и Иоганн Филипп Беккер (1809—1886), бывший командир дивизии в баденско-пфальцских революционных войнах 1849 года и верный соратник Маркса и Энгельса, а затем руководитель швейцарской секции Интернационала и издатель ежемесячника «Предвестник» ("Vorbote", 1866—1871).

Сатирическими стихами («Новые часы благоговения», 1875) и написанными с позиций классового революционного сознания фрагментами «Листки, вырванные из моей жизни» (опубликованы в 1876—1878 годах в журналах) Беккер обращался непосредственно к читателю из рабочего класса. Этот рассказ человека, «который с честью участвовал в освободительной борьбе трех поколений»⁵⁶, положил начало великой традиции пролетарско-социалистической мемуарной литературы.

Характерная для первого этапа послереволюционной социалистической литературы социально-воспитательная функция определяла выбор и использование художественных приемов и после основания Германской империи. Как художественный вымысел, так и документальные средства служили поучению, просвещению и убеждению. В то время как буржуазная литература в значительной степени отказалась от своих притязаний на открытое воздействие на

общественность, эти требования для социалистически настроенных авторов — в первую очередь во время действия Исключительного закона против социалистов — были само собой разумеющимися.

Писатель — сторонник социализма не упускал из виду своего читателя-рабочего, с которым он хотел говорить о его социальном положении и исторической роли, которого он не только впервые знакомил с художественной литературой, но и с большим успехом, как об этом свидетельствуют особенно биографии рабочих (см. с. 301), побуждал к самостоятельному литературному творчеству. То, что писатели и читатели стали благодаря общим интересам партнерами, сделало социалистическую литературу орудием самопознания целого класса.

Сильные и слабые стороны социалистической литературы (предпочтение определенной тематики, актуальность, оперативность, приверженность к традиционным формам) могут быть оценены лишь с этой точки зрения; социалистическая литература этих десятилетий должна оцениваться по пониманию ее функции читателями. Среди жанров доминировала лирика. Политическое стихотворение риторического характера стояло на первом плане и после 1871 года; к нему присоединилось стихотворение на мировоззренческие темы. В 80-х годах на первый план выдвинулись сатирические стихи и баллады.

Август Гейб (1842—1879), ранее лассальянец и вожак гамбургских рабочих, посвятил коммунарам Парижа, «штурмовавшим небо»⁵⁷, революционные стихи («На память о Парижской Коммуне», «Песня поджигателей», «Песня членов Интернационала»). Самоучка Адольф Лепп (1847—1906) отражал мысли и действия пролетариата в символически-риторических стихах. Леопольд Якоби (1840—1895), газетный стенограф и частный учитель, наряду со статьями, эссе и пьесами писал прежде всего мировоззренческие стихи в свободных ритмах, отличающиеся собственной оригинальной тональностью и языком, навеянным Библией. Ему принадлежат сборники стихов «Винные фантазии» (1869), «Да будет свет» (1870), «Немецкие песни из Италии» (1892). Знаменитым стало стихотворение «Похороны Карла Маркса» (1883).

В своей позднейшей лирике раздумий Якоби развил тот лапидарный стиль, который характерен, например, для его стихотворения «Исповедь» и который мы снова встречаем лишь через несколько десятилетий (в частности, в так называемой лирике для широкого читателя 20-х годов XX века и у Брехта).

Наиболее одаренными представителями литературы австрийского рабочего движения этих десятилетий были Андреас Шой (1844—1927) и Йозеф Шиллер (1846—1897).

Журналист и лирический поэт Макс Кегель (1850—1902) руководил во время действия Исключительного закона против социалистов в 1882—1888 годах юмористически-сатирическим журналом «Южнонемецкий почтальон» ("Süddeutscher Postillon") и именно в это время достиг вершин своего творчества, представленного в основном жанрами политической, сатирической и агитационной лирики.

Его «Марш социалистов» (1891, запрещен до 1910 года), содержащий и некоторые лассалевские максимы, сменил «Рабочую Марсельезу» Аудорфа и был одной из наиболее популярных массовых песен рабочего движения:

Сомкнем ряды! Вперед без страха!
Бьет барабан, шумят знамена.
Где труд свободен, там из праха
Свобода встанет непреклонно.

Тогда воистину народ
Земное счастье обретет,
Свет разума и силу знаний —
Нет цели выше и желанней.
Война труда, пробил твой час —
Победа и народ за нас!

(Перевод В. Летушего)

Рудольф Лавант (1844—1915) связал себя с борьбой рабочего класса в годы преследования. Он показывал политическую стойкость пролетария и богатство его эмоциональной жизни.

Лавант издал важную антологию социалистической лирики «Вперед! Сборник стихов для трудящегося народа» (1884). Этот сборник и последовавшие за ним антологии лирической поэзии были одновременно попытками развить у рабочего читателя социалистическое отношение к культурному наследству.

В риторическом жесте, зовущем к свободе, истине и победе, частом использовании воинственных метафор и в аллегорическом применении образов природы и времен года, которые получают свое реальное смысловое содержание только в их конкретной исторической и политической связи (весна символизирует надежду и уверенность в победе, зима — угнетение и отчаяние, март — призывающее к активности напоминание о прежних битвах), проявляется продолжающееся воздействие политической тенденциозной лирики предмартовского периода. В этой аллегорической манере поэтической речи используются и подвергаются новому истолкованию также христианская и античная мифология.

Эстетическая критика, заимствующая свои категории из высоких образцов романа воспитания или социального романа, оценит большинство произведений социалистических прозаиков этих десятилетий как смесь тривиальной и агитационной литературы просветительского характера. Между тем почти неисследованным и потому невыясненным остается вопрос, не была ли эта смесь намеренной, если учитывать ожидавшееся от нее политическое воздействие, тем более что социалистическая художественная проза должна была победить в борьбе против превосходящих сил бульварных и журнальных романов, роман-газет и развлекательных приложений⁵⁸.

Так, например, в 1871 году съезд Социал-демократической рабочей партии потребовал продолжать печатание в партийной прессе романа Августа Отто-Вальстера «У ткацкого станка времени» (издан отдельной книгой в 1873 году), который изображал на фоне широкой общественной панорамы борьбу рабочего класса в условиях большого города, заканчивающуюся основанием свободного «народного государства», так как он особенно пригоден для распространения социалистических идей. Только лишенная вымысла, подлинная автобиография рабочего могла обойтись без обычных в то время литературных украшений, так как она и без того могла рассчитывать на неограниченный интерес читателя.

Социалистическая художественная литература, очерки на актуальные темы, часто написанные рабочими на злобу дня для партийной печати, знакомили читателя с противоречием между капиталом и трудом, а также во все большей степени с борющимся, а не только страдающим рабочим: это было экспериментирование с новыми сюжетами и темами.

Конечно, романы писали почти исключительно те авторы, которые прикнули к социалистическому движению, начав как буржуазные демократы, и получили хорошее школьное, а то и университетское образование. Отто-Валь-



М. Каутская

стер написал первый немецкий исторический роман с социалистической тенденцией «Брауншвейгские дни» (1874); Роберт Швейхель (1821—1907), основными темами творчества которого были Крестьянская война в Германии и жизнь плебейско-пролетарских слоев общества в XIX веке, создал роман о Крестьянской войне «За свободу» (1898—1899).

Учитывая опыт революции 1848 года, но пренебрегая различиями между Крестьянской войной и современной классовой борьбой, он изображает в романе доведенную до конца народную революцию.

На сторону социалистического движения встала и Минна Каутская (1837—1912). Она стремилась изобразить жизнь рабочих, защитить их историческое право

на освобождение, стоя, однако, в стороне от практической борьбы партии.

М. Каутская питала реформистские иллюзии, она переоценивала притягательную силу марксизма для эксплуататорского класса и недооценивала значение пролетарской классовой борьбы. Эти элементы мышления выражаются в ее произведениях: «Стефан из Грилленхофа» (1878); «Старые и новые» (1884); «Виктория» (1889); «Елена» (1892) и других — в различной степени и часто противоречивым образом. Произведения Каутской напоминают как младогерманский роман с его выражением политической тенденции в декламационном стиле, так и смесь политической агитации и действия, характерного для бульварных романов, как ее практиковал Швейцер.

Фридрих Энгельс, который внимательно следил за литературой пролетарского направления, стремился развить эстетическое сознание авторов своей критикой, нацеленной на оказание им помощи, и сделать их независимыми от немецкой буржуазной тенденциозной литературы и от патетической линии, представленной в творчестве Платена, Гервега и Лассалья.

Он напоминал им о сенсуалистской традиции немецкой литературы (Гёте, Гейне, Веерт), которая изображает человека во всей полноте его индивидуальности, и называл в качестве образцов и примеров для подражания также Бальзака, Шелли и скандинавских писателей. Он также ободряюще призывал их использовать сатирическую манеру письма, как она применялась в «Новой Рейнской газете».

В 1885 году он высказался о сильных и слабых сторонах художественной прозы М. Каутской: тенденция привнесена и не вытекает из обстановки и действия. Особенно важно его фундаментальное указание: «...социалистический тенденциозный роман целиком выполняет... свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону»⁵⁹.

Своими высказываниями о соотношении тенденции и реализма (которые он в 1888 году дополнил в письме к английской писательнице М. Гаркнесс)

Энгельс принял участие в международной дискуссии о реализме и натурализме.

Он очистил понятие «тенденция» от недиалектических взглядов, определив его как часть «самого дела»⁶⁰; он устранил опасность использования понятия «реализм» как для того, чтобы (подобно натурализму с его фетишизированием среды) «рассматривать исторические отношения в отрыве от деятельности»⁶¹, так и для иллюзорного стремления к «изменению сознания изолированно от отношений»⁶². Под этим углом зрения искусство могло быть понято не только как отражение и отклик, но и как действие и общественная практика; эта мысль впоследствии приобрела существенное значение для дебатов о социалистическом реализме.

Государственные театры с самого начала закрыли свои двери для социалистической драматургии. Она полностью зависела от культурных организаций рабочего движения, от постановок, связанных с празднованием годовщины основания каких-либо организаций, развлекательными мероприятиями или юбилейными торжествами (в 1876 году в Цюрихе было начато издание серии «Социалистические пьесы» для нужд рабочих союзов).

В истории рабочего театра намечаются три этапа: 1) пропаганда социалистических идей и теорий в типичном для этого раннего этапа агитационном театре; 2) использование политического эзоповского языка для посвященных в пьесах исторического или аллегорического содержания в период действия Исключительного закона против социалистов, который с запретом рабочих союзов выбил почву из-под ног существовавшего до тех пор агитационного театра; 3) и, наконец, превращение рабочих театров, переживших короткий период расцвета, после 1890 года в типичные развлекательные учреждения как следствие растущего влияния мелкобуржуазной интеллигенции в Социал-демократической партии Германии и ознакомление рабочих с буржуазной театральной культурой в период господства натурализма и движения за создание народных театров.

Эти пролетарские пьесы, в большинстве случаев одноактные и в основном написанные рабочими авторами, игрались рабочими для рабочих с дидактической целью — для разъяснения им их собственных интересов. Здесь следует выделить несколько имен: И. Б. фон Швейцер продемонстрировал основные положения «Капитала» не в первоначально запланированной передовой статье, а в юмореске «Сорванец» (1868), где идет дискуссия между рабочим и капиталистом о прибавочной стоимости. Своей юмореской он создал основной образец сценической агитации, где использовался прием спора с приведением аргументов. После Швейцера и Макса Кегеля, написавшего пьесу «Процессы о прессе, или Дочь прокурора» (1876), во время действия Исключительного закона против социалистов в этой области работал Манфред Виттих (1851—1902), черпавший сюжеты в основном из эпохи Реформации и революции 1789 года и написавший пьесу «Ульрих фон Гуттен» (1887).

Завуалированные политические намеки, содержащиеся в этих пьесах и служившие как бы заменой для запрещенных докладов, высказывались посвященными для посвященных и соотносились ими с другими историческими эпохами. Наряду с такими пьесами было написано несколько «подпольных» политических драм, в частности «Закон» Пауля Бадера.

В замаскированных рабочих организациях, возникших во время действия Исключительного закона против социалистов, активно сотрудничал Фридрих Боссе (1848—1909), автор ряда драм, и в частности драмы «Старые и новые» (1888). Его пьеса «В борьбе» (1892) — первая немецкая драма, в центре

действия которой была забастовка рабочих. Автор, скрывавшийся под псевдонимом Кай Муций Сцевола, написал для рабочих театров комедию «Разоблаченный шпик» (1895) — воспоминание о времени действия Исключительного закона против социалистов, и пьесы «Двенадцать лет ссылки, или Возвращение высланного» (1892) и «Французская революция» (1893).

В 60-х и начале 70-х годов были предприняты первые попытки формирования марксистски ориентированной социал-демократической культурной политики. Однако дальнейшие решающие шаги в этом направлении не были сделаны. Только после 1890 года стали заниматься теоретическими проблемами литературы. Но нерешенность вопроса о том, какая роль принадлежит литературе в политической борьбе пролетариата за свое освобождение, а также подчеркивание отдельными авторами своего интеллектуального превосходства мешали развивавшейся с таким размахом социалистической литературе.

Существовали две противоположные тенденции: одна из них ориентировалась на боевую, направленную против культурной монополии буржуазии классовую литературу пролетариата, которая одновременно рассматривала себя как продолжательницу гуманистической культурной традиции; другая заимствовала свои представления об эстетических ценностях из образцов буржуазной литературы и обнаруживала склонность к ассимиляции с ней. Эти противоположные позиции проявляли себя в литературно-теоретических спорах и в начале 30-х годов XX века, о чем свидетельствует, например, полемика между Д. Лукачем⁶³ и Б. Брехтом.

Возникшая в последней трети XIX века социалистическая литература сделала предметом изображения новые социальные сферы и новый социаль-



Собрание работниц

ный опыт пролетариата, а также его представления о мире и человеке, сформировавшиеся под влиянием опыта классовой борьбы и социалистической теории. В соответствии со своей функцией литературы, созданной для достижения политических целей, и исходя из потребностей социального воспитания, она выработала новые литературные приемы, формы своего распространения. В этом она явилась предшественницей как последовавших затем авангардистских экспериментов прогрессивных буржуазных авторов с их основанными на аргументах литературными формами документального театра и документального романа, так и агитпропа и революционной пролетарской литературы 20-х годов нашего столетия.

Натурализм

В начале восьмидесятых годов, находясь под впечатлением развития капиталистического общества по направлению к империализму и обострившейся открытой классовой борьбе, начало которой в 1878 году ознаменовал так называемый Исключительный закон против социалистов, о себе заявило новое поколение авторов, знаменем которых было требование современности и правды. Это были молодые буржуазные писатели, которые считали себя реалистами и литературной оппозицией. В истории литературы это течение известно как натурализм, который как литературное движение возник сначала во Франции (братья Гонкуры, Золя).

Вместе с термином «натурализм» было воспринято и уже сформировавшееся в истории философии понятие, содержание которого частично соотносимо с содержанием понятия «материализм». Мыслить натуралистически означало исследовать реальные феномены относительно их естественных причин. Это понятие используется и в истории искусства: оно обозначает большую близость произведений искусства к природе в противоположность тем, где она получает стилизованное изображение.

В послереволюционной Германии натурализм был первым буржуазно-оппозиционным литературным движением в национальном масштабе. Он сознательно определил свои позиции, принял участие в социальной и политической борьбе эпохи и прилагал усилия к тому, чтобы стать частью духовного и художественного развития Европы. Это было выражением растущей интернационализации культурных и научных связей.

Германия, долгое время считавшаяся отсталой, достигла в политическом и экономическом отношении уровня других, ушедших вперед в своем развитии капиталистических государств. Произошло невиданное до тех пор прояснение социальных противоречий: классовый союз крупной буржуазии и юнкерства сделал очевидным враждебный народу характер прусско-немецкого государства; действительность опровергла надежды на прогресс, которые либералы связывали с бисмарковской империей; социал-демократия оказалась «единственной серьезной оппозиционной партией в Германии»⁶⁴, одновременно представлявшей интересы и других слоев общества, которые были вынуждены встать в ряды противников империалистического господства (интеллигенция, мелкая буржуазия, сельскохозяйственный пролетариат).

Немецкие натуралисты демонстративно заявили о своем неприятии господствующих традиционных моральных, политических и эстетических норм: их объединяло прежде всего это неприятие и гораздо меньше — четкая программа, хотя и была относительная общность политических и философ-

ских воззрений и литературного метода. В своей отрицательной оценке всей существовавшей до них литературы они допускали лишь немногие исключения. В частности, такое исключение делалось для Фонтане.

Это течение возглавляли Генрих Харт (1855—1906) и Юлиус Харт (1859—1930), находившиеся под влиянием Фейербаха, Дарвина, Геккеля, Прудона и Бебеля, авторы многих произведений, и в частности сборников критических статей «Критические походы» (1882—1884). Со всей остротой воспринимали «молодые» жалкую смесь, которую представляла собой культура Германской империи: официальное искусство для целей представительства в театрах, историческая и декоративная живопись, апологетическая и модная литература, низкий уровень произведений даже продолжающих гуманистические традиции авторов по сравнению с достижениями не только европейской, но и немецкой литературы эпохи подъема буржуазии. Призыв создать «новое общество», «нового человека» объединил таких оппозиционно настроенных авторов, как Б. Вилле, В. Бёльше, О. Э. Хартлебен, П. Хилле и многие другие.

После того как их надежды на возникновение нового демократического народного движения не оправдались, они радикально отмежевались от изживших себя представлений гуманистически настроенных писателей, которые отводили не дифференцируемому ими в социальном отношении «народу» скорее метафизическую, нежели исторически обоснованную роль в будущем. Некоторые натуралисты видели в пролетариате носителя обновления всего общества. Хотя его историческая роль обычно оставалась непонятой, все же это усиливало социально-критические импульсы натуралистической литературы.

Наряду с признанием пропасти, разделявшей традиционные условности и духовную жизнь, действительность и искусство, основополагающим для взглядов молодого поколения было признание того, что современное капиталистическое общество — исторический факт. Натуралисты рассматривали всеохватывающую мощь капитализма, овеществление человеческих отношений, их подчинение капиталу как нечто неизменное. На этом покоилось при всей неоднородности натуралистов их групповое сознание. Они отказывались сглаживать общественные противоречия, воспринимать настоящее, подобно буржуазным реалистам старшего поколения, с позиций утраченного старого доброго времени, сквозь призму пессимизма, покорности судьбе, затаенной обиды и неприязни, сохранять цельность индивидуума путем бегства в область еще сохранившейся в неприкосновенности человечности. Они обратились к современности и ее социальному анализу. Жизнь большого города, фабричный труд, мелкобуржуазная среда, богема, обнищание, деформирующее воздействие среды на человеческую личность, алкоголизм, интимная сфера, супружеские и семейные конфликты, отношение интеллигенции к пролетариату, эмансипация женщин — ни одна тема не была для натуралистов запретной.

Убедительным изображением капиталистической действительности, ее бесчеловечности и уродства натуралисты разрушали надежды, возлагавшиеся на капиталистическое развитие. Хотя их оппозиция выражалась почти исключительно в рамках буржуазного сознания, она привела к радикальному изменению функций литературы. Это произошло под влиянием естественнонаучных теорий и европейского критического реализма, который стремился к трезвому анализу современного общества и процессов, протекавших в его сознании. Освобождаясь от иллюзии, согласно которой антагонистические

противоречия не должны неизбежно вести к полному подчинению человека капиталистическому овеществлению и отчуждению, натуралисты выходили за пределы своих доктрин (прежде всего Гауптман).

Немецкие натуралисты испытывали воздействие французской литературы, которое наряду со Стендалем, Бальзаком и Флобером оказывали прежде всего братья Эдмон и Жюль Гонкуры, находившиеся под влиянием импрессионистской живописи. В своих романах с характерной для них манерой письма, стремящейся документально точно воспроизвести действительность, они изображали психопатологические стороны социального декласирования. В предисловии к роману «Жермини Ласерте» (1865) они заявляли: «Теперь роман решает те же задачи и берет на себя те же обязательства, что и наука, поскольку он стремится дать на основе точного изучения моральную и социологическую историю своего времени». Однако настоящим основателем натуралистического романа считался Эмиль Золя, который под влиянием позитивистской теории среды Ипполита Тэна⁶⁵, физиологии Клода Бернара⁶⁶, учения о наследственности Проспера Люка⁶⁷ создал основы натуралистической теории литературы. В своей широко задуманной серии романов «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871—1893) он пытался с помощью естественнонаучных методов исследования раскрыть судьбу связанных кровным родством людей, на которых, по его мнению, влияют законы биологического вырождения и среды, ход общественных процессов. Хотя его теория закрывала ему доступ к социальной сущности человеческого поведения, Золя удалось показать характерные черты современного общества. Его романы переводились на немецкий язык с начала восьмидесятых годов.

В середине этого десятилетия помимо французских писателей большое влияние на немецкую литературу оказывали писатели из скандинавских стран А. Л. Хьелланн⁶⁸, Ю. Ли⁶⁹ и А. Гарборг⁷⁰, английские «детерминисты» (Гиссинг⁷¹, Харди⁷²) и русские реалисты — Ф. М. Достоевский, изображавший судьбу униженных и оскорбленных, и Л. Н. Толстой, который стал известен в Германии как неумолимый критик существующих порядков и общественной морали, после того как немецкая публика познакомилась с его драмой «Власть тьмы» (1886), правдиво изображающей бедность и преступление. Вместе с норвежским писателем Г. Ибсенем он оказал большое влияние на выбор сюжетов, тематику и технику немецкой натуралистической драмы. Ибсен отказался от всех «неестественных» драматургических средств (в частности, от реплик в сторону и монолога). В так называемых аналитических драмах, содержанием которых является не развитие действия, а постепенное, производимое на глазах у зрителя снятие покрова с уже случившегося и с причин происшедшей катастрофы, он разоблачал жизненную ложь буржуазного общества, свойственное ему кричащее противоречие между бытием и видимостью.

Мировоззренчески-философский фундамент, на который немецкие натуралисты опирались при истолковании человека и социальной действительности, составили, как и во Франции, современные научные теории: теория среды с ее механистически-социологическими положениями и физиологические и биологические теории эволюции и наследования. Однако они вводили писателей в искушение интерпретировать отчужденную действительность как закон природы и как нечто предопределенное.

Большое влияние на писателей этого направления оказали прежде всего теории англичанина Чарлза Дарвина и француза Ипполита Тэна, с которыми в основном познакомились по творчеству Гонкуров и Золя. Такие понятия, как

наследственность, инстинкт и среда, превратились в литературные темы и приобрели для натуралистического представления о человеке совершенно определенное значение. Эволюционная теория Дарвина, следы влияния которой мы уже находим, в частности, у Шторма, Буша и Анценгрубера, доказала натуралистам материально и диалектически детерминированную историчность всех живых существ. В то время как так называемый социальный дарвинизм переносил биологические законы на общество для оправдания капиталистической эксплуатации, натуралисты демонстрировали с помощью этих же законов антигуманный характер современной действительности. Основываясь на философии позитивизма своего соотечественника О. Конта⁷³, Тэн детерминировал человека, а также все проявления культуры и искусства любого народа в целях их научно-рационального истолкования, используя лишь понятия наследования и среды (к которой он причислял в первую очередь климатические, географические и только затем общественные факторы). Именно Дарвин и Тэн прежде всего формировали представления немецких натуралистов об истории и человеке.

Этот перелом во взглядах повлек за собой отказ от доминировавшего до той поры идеалистического представления о мире и, с одной стороны, привел к четкому отмежеванию от постулатов буржуазной философии и литературы, которые вкладывали в человеческое существование прогрессивный или регрессивный смысл. С другой стороны, он привел к позиции социального сострадания, которая, конечно, также могла приобрести ярко выраженный социально-критический характер в том случае, если автор не ограничивался разоблачением враждебности существующего общества человеку и искусству, а требовал изменения жизненных условий.

Золя ратовал за превращение литературы в научное исследование, которое должно устанавливать истины, чтобы противопоставить их лжи. Однако для большинства немецких натуралистов определяющими остались воззрения Вильгельма Бёльше (1861—1939), который в своей книге «Естественнонаучные основы поэзии. Прологомены к реалистической эстетике» (1887) развивал мысль о том, что современная, связанная с жизнью литература, не стремясь к достижению тождества с наукой, должна усвоить проблемы и достижения естественных наук.

Описание полного подчинения индивидуума объективному миру, сделанное исключительно на эмпирическом уровне, но в более острой форме, чем прежде, могло при условии показа определяющей роли социально-экономических факторов привести к правильному отражению утраты человеком, находящимся во власти капитала, его человеческих связей и неспособности к самостоятельным решениям и действиям. Но это описание могло также — частично уже под влиянием Ницше — приобрести индивидуалистические, анархические черты или перерасти в мистифицированное изображение социального гнета, причем возникало фаталистическое представление о человеке, в котором доминируют животные и патологические черты. Такое натуралистическое представление о человеке, возникающее, когда взаимодействуют изображение состояния и позитивистская оценка, с одной стороны, а с другой стороны, сознательное стремление активно участвовать в обновлении искусства и мира, представляет собой странную смесь протеста и фатализма. Нередко обе тенденции проявляют себя в творчестве одного и того же автора. В период упадка натурализма верх взяли мистифицирующие направления.

Натуралистическое представление о мире и человеке, которое видело в человеке природное существо, а в его общественной среде — деформирован-

ную природную среду, мешало пониманию общественных взаимосвязей и исторической перспективы. Человек в большинстве случаев изображался «только как продукт, но не как производитель и возможный преобразователь своих жизненных условий»⁷⁴. В тех случаях, когда эти идеологические преграды преодолевались и писатель изображал более слабую степень детерминированности человека средой (это было характерно для немецкого натурализма, который отличался меньшей теоретической ориентацией), возникала возможность сделать попытку показать новые общественные противоречия, хотя при этом и не достигалась полнота отражения жизни и социальных обобщений, свойственная великим романам европейского критического реализма.

Эти попытки поддерживались также ориентацией на немецкую реалистическую литературу (Ленц, молодой Гёте, Бюхнер, Гейне) и более эмоциональным, нежели рациональным отношением к демократическим и революционным традициям (Французская революция и революция 1848 года, Парижская Коммуна).

Понимание того, что предстоит смена эпох, впервые со времени «Бури и натиска» снова стало общим достоянием всех представителей оппозиционного литературного течения; оно поддерживалось частичным усвоением марксистских идей и было невозможно без осознания впечатлений от борьбы пролетариата, которые подкрепляли социальные акценты натуралистического представления о человеке. Однако достаточно часто из симпатии к пролетариату возникали притязания на роль вождя по отношению к массе, в которых выражалось мелкобуржуазное, мессианское сознание многих натуралистов. Героическая борьба социал-демократии в период действия Исключительного закона против социалистов и ее альтернативные предложения по основным вопросам общественного развития обладали большой притягательной силой. Они приводили не только к усилению антикапиталистического протеста, что выразилось в творчестве таких авторов, как Хенкель, Хольц, Демель, Гауптман, но и к возникновению практических связей между рабочим классом и оппозиционной буржуазной литературой (вступление в партию таких писателей, как Вилле, Хартлебен). Однако это сближение ни в одном случае не превратилось в прочную связь.

Натуралисты были «битком набиты буржуазными и мелкобуржуазными представлениями»; они показали, что не в состоянии «безоговорочно усвоить пролетарское мировоззрение»; вместо этого они пытались «согласовать поверхностно усвоенные социалистические идеи с самыми различными теоретическими взглядами»⁷⁵. Из этого проистекала необходимость идеологического размежевания и организационного разделения там, где такие взгляды на просветительскую работу и искусство вносились в рабочее движение (как это происходило в берлинском театре «Народная сцена»). То, что прочная связь натуралистов с пролетариатом так и не возникла, следует отнести также на счет недостаточного теоретического и практического влияния социал-демократии и усиления реформизма. Однако это были первые примеры продуктивного сотрудничества, складывавшегося между буржуазно-демократической литературой и социалистической культурой (которая своей тематикой и последовательной борьбой против существующего общества опережала натуралистов); позднее эти отношения возобновились в совместной борьбе против империализма и фашизма.

Расцвет немецкого натурализма пришелся на 1889—1892 годы. Его недовечность объясняется действием нескольких факторов, к которым от-

носятся: 1) запоздалое, почти эпигонское и поэтому скоро изжившее себя повторение развития, имевшего место в других европейских литературах; 2) разрушение иллюзорных надежд на быстрое, а на самом деле уже ставшее невозможным в результате социальной политики Бисмарка обновление общества после отмены Исключительного закона против социалистов; 3) двойственное отношение к рабочему движению и культуре пролетариата; 4) влияние реформизма и связанная с ним последовавшая вскоре переориентация на буржуазную публику; 5) и, наконец, появление новых, соответствующих потребностям империализма идеологий: с одной стороны, идеологии эзотерической⁷⁶ изоляции и, с другой стороны, идеологии агрессивной мобилизации.

Практическое и идейное сближение с пролетариатом как с законным партнером буржуазно-оппозиционной литературы, связанное с этим решительное приближение к социальной действительности, к актуальным проблемам, понимание художественного творчества как способа усвоения реального мира, с помощью которого общество вмешивается в действительность, испытание на практике сотрудничества науки и литературы, а также восстановление существовавшего со времени Г. Гауптмана литературного театра — все это вместе составляет продуктивный вклад немецкого натурализма в литературу. Путем использования литературных средств он расширял возможности реализма для создания такой иллюзии действительности, которая выдает мир, созданный с помощью искусства, за репродукцию жизненной действительности во всей ее полноте. Хотя этот вклад большей частью и ограничивался рамками точного описания явлений гибели и разрушения, тем не менее благодаря отражению борьбы пролетариата за освобождение он способствовал показу возможности обновления человека.

Влияние натурализма как литературного явления, которое можно принимать или не принимать, и прежде всего его восприятие последующей литературой определяется его достижениями и противоречиями, названными выше. Такие авторы, как Г. Манн и Т. Манн, Гессе, Вассерман, даже Рильке, а позднее Дёблин и Брехт, при изображении неприкрытой социальной действительности или вызванного ею чувства утраты уверенности (в другом понимании и так называемая областническая литература) прямо или косвенно, часто лишь в вопросах литературного метода опирались на него или извлекали из него для себя пользу. В то же время от натурализма отвернулись представители непосредственно следующих за ним эстетских концепций литературы (неоромантизма, неоклассицизма, искусства для искусства и др.). В последующих дебатах об искусстве, имевших различную направленность, термин «натурализм» в большинстве случаев употреблялся в отрицательном значении. Буржуазное литературоведение вообще ограничило продуктивность натуралистического движения так называемым последовательным натурализмом, «мировоззренчески радикализированным в духе позитивизма и приобретшим самостоятельность в натуралистической эстетике принципом иллюзии и его литературной реализацией, к чему в основном и относится негативное понимание натуралистического метода»⁷⁷.

Литературные группировки

Подлинными центрами немецкого натурализма стали города Берлин и Мюнхен, в которых господствовала еще пользовавшаяся официальной поддержкой эпигонская литература. Вскоре ведущая роль перешла к Берлину,

столице новой империи, городу с высокой концентрацией промышленного пролетариата и бастиону социал-демократии.

Здесь инициатива исходила от братьев Генриха и Юлиуса Хартов. Толчок развитию дали не столько их лирические и драматические произведения, сколько их программные литературно-критические статьи.

Сходную роль играл и Михаэль Георг Конрад (1846—1927), выступавший против Гейзе и мюнхенского классицизма. В отличие от братьев Хартов, которые не могли полностью признать Золя, Конрад, лично знавший писателя, встал на его сторону в вопросах творческой практики и литературной теории.

В 1885 году Конрад начал издавать «реалистический еженедельный литературно-художественный и общественно-политический журнал» «Общество» ("Gesellschaft"), вокруг которого собрал оппозиционно настроенных литературных деятелей «Юной Германии», как они иногда себя называли. Этот и другие журналы натуралистического направления, антология лирической поэзии «Облики современных поэтов» (1885) и книга Карла Блейбтрея «Революция в литературе» (1886) помогли натурализму оформиться в движение.

Параллельно с выработкой программы основывались писательские союзы; их цели, деятельность и упадок отражают многообразие немецкого натурализма и одновременно делают очевидным его переходный характер.

Основанный в 1886 году в Берлине союз «Прорыв», которым руководили врач Конрад Кюстер (1842—?), критик Лео Берг (1862—1908) и историк литературы Евгений Вольф (1863—1929), объединил самых значительных авторов нового направления. Его членами были: братья Харты, Вильгельм Бёльше, Бруно Вилле, Джон Генри Макай, Арно Хольц, Иоганнес Шлаф, Герхарт Гауптман. Программа союза носила двойственный характер. Она была изложена в так называемых «Десяти тезисах», которые хотя и отвергали эпигонскую литературу и «господствующие в литературе порядки», тем не менее проявили нерешительность в определении роли литературы, призванной неумолимо анализировать современность.

Когда Арно Хольц в 1889 году разработал свою теорию последовательного натурализма и совместно с И. Шлафом начал применять ее в поэтической практике, это «Свободное литературное объединение» прекратило свое существование.

Отто Брам (1856—1912), принимавший участие в создании общества «Свободная сцена», в котором можно было ставить пьесы, не прошедшие цензуру, проложил путь натуралистической драматургии и способствовал росту влияния всего движения в широких зрительских и читательских кругах.

Друг Гауптмана и поклонник натурфилософии Вильгельм Бёльше, роман которого «Богиня полудня» (1891) изображает победу монистически-материалистического представления о мире над идеями оккультизма, и сторонник «этического» социализма Бруно Вилле (1860—1928), которому поэзия казалась силой, могущей избавить общество от социальных недугов, и который писал эссе, романы и стихотворения, приняли активное участие в культурной работе берлинского пролетариата. В 1890 году был основан театр «Свободная народная сцена». Тем самым создалась возможность решить назревший вопрос о взаимоотношениях рабочего движения и литературной интеллигенции.

История «Свободной немецкой сцены», которая в процессе своих организационных преобразований подпадала под все более сильное воздействие реформистской культурной политики социал-демократии, представляет собой документальное свидетельство того, как быстро иссякли возможности программного натуралистического театра.

Социально-критическая и социально-аналитическая тенденции натурализма в конце концов исчезли в деятельности вскоре обуржуазившегося «Фридрихсхагенского кружка поэтов».

К его постоянному ядру, в которое входили Вилле, Бёльше и братья Харты, примыкали также Дж. Г. Макай, М. Хальбе, П. Хилле, О. Э. Хартлебен, Г. Гауптман, К. Гауптман, Ф. Ведекинд, Р. Демель, Г. Хиршфельд, В. фон Поленц, Г. Ландауэр; его работой интересовались такие зарубежные писатели, как А. Стриндберг⁷⁸, А. Гарборг и С. Пшибышевский⁷⁹. Вскоре в нем возобладали анархистские представления и богемные настроения, что побудило А. Хольца написать сатирическую комедию «Социал-аристократы» (см. с. 309). Тем не менее сохранил свое значение редактировавшийся членами Фридрихсхагенского кружка журнал «Свободная сцена» ("Freie Bühne", издавался с 1890 года), который в 1894 году был переименован в «Новое немецкое обозрение» ("Neue Deutsche Rundschau") и затмил собой мюнхенский журнал «Общество» ("Gesellschaft").

Натуралистическая художественная проза

С конца 70-х годов появлялись романы и повести, для которых характерны критическое восприятие событий эпохи и тенденция к разработке социальных сюжетов и тем. Новые авторы равнялись не столько на творчество предшественников поэтического реализма, сколько на зарубежные образцы. Наряду с романом предпочтение оказывалось новеллам и очеркам.

В отличие от французского и скандинавского натуралистического романа немецкий натуралистический роман не представляет собой единого целого. С европейским натурализмом его связывают — за исключением нескольких упорных, но безуспешных попыток создать по примеру Золя циклы романов — в основном общие моменты в сюжетах и темах. Во всяком случае, можно говорить о тенденциях к распаду внутренне цельной формы романа; бросается в глаза часто производящее случайное впечатление и слабо связанное с действием романа нанизывание очерков, сцен, импрессионистических зарисовок. Это соответствовало натуралистическому принципу «непосредственной передачи» жизни, усиления иллюзии действительности с помощью точно выхваченных „кусков жизни". Для достижения этой же цели часто использовались также документальные или подлинные материалы (выдержки из дневника, письма, наброски литературных произведений и т.д.). Правда, склонность к этюду и документальности имела своим следствием — вопреки объявленному намерению составить из отдельных частей цельное описание общества — далеко идущий отказ от изображения связной картины мира, что пытались восполнить, например, включением «трактатов». Тем не менее бесспорным достижением немецких натуралистов остается показ человека как социального существа.

Вполне логично поэтому, что содержательные и формальные новации отмечаются не в романе, а в малых формах художественной прозы (очерк, «новеллистическое» описание и т.д.). Именно здесь действовали импульсы, исходившие от так называемого последовательного натурализма. Как и Г. Гауптман, Хольц и Шлаф содействовали — на высоком художественном уровне и превосходя «мюнхенцев» в различных отношениях — развитию качественно новых реалистических способов описания среды и эмпирически

обостренного психологического и социально детерминированного изображения человека.

Сглаживание социальных противоречий, ставших очевидными в эпоху грюндерства и обострившихся в ходе быстро развивающейся индустриализации, в «ученом» историческом романе (Ф. Дан, Г. Эберс) и либеральном современном романе, написанном по схеме романов Шпильгагена, в эпигонском, воспевающем идеал красоты творчестве П. Гейзе и других вызвало противоположно направленные начинания прозаиков-натуралистов. Обращаясь исключительно к современности, они отдавали предпочтение двум типам романа: социально-критическому роману, освещавшему ранее почти полностью игнорировавшиеся литературой сферы социальной жизни большого города и разрабатывавшему «скользкие» темы, и исповедально-психологическому роману из жизни деятелей искусства, который должен был документально показать новых людей, новое мировоззрение и понимание искусства.

Ни в изображении социальных противоречий или распада традиционных человеческих и семейных связей, ни в разработке проблемы взаимоотношений между художником и буржуазным обществом немецкие натуралисты не достигли уровня европейского критического реализма. После отмены Исключительного закона против социалистов, когда надежды на ожидавшийся общественный переворот не осуществились, отказ от собственных программных требований стал очевиден. Он сопровождался отходом от актуальных политических и социальных проблем и поворотом к жизни часто изображавшихся в идиллическом свете маленьких городков, к природе и к сюжетам из сельской жизни.

Начало натуралистической художественной прозе положил происходящий из бедной семьи самоучка Макс Крецер (1854—1941), который, будучи рабочим, на собственном опыте испытал эксплуатацию пролетариата. Еще раньше, чем натурализм в Германии оформился в самостоятельное движение со своей программой, он писал романы, свидетельствовавшие о сближении литературы с социальной действительностью. В 80-е годы его называли немецким Золя.

Правдивым изображением жизни обнищавшего городского пролетариата и его борьбы за социальное освобождение Крецер открыл для немецкого буржуазного романа новые сюжеты и темы. Правда, симпатии к социал-демократам (Крецер сотрудничал в социал-демократической печати) смешивались у него с неясными реформистскими представлениями и филантропическим состраданием к беднякам, бесправным и деклассированным. Его произведения не содержат художественных новшеств, им присущи мелодраматические и свойственные бульварным романам черты («Два товарища», 1878; «В буре социализма», 1884).



М. Крецер (автопортрет, 1936)

Спонтанная связь с пролетариатом обусловила постоянное обращение автора к постановке социальных вопросов. После романов «Обманутые» (1882) и «Обездоленные» (1883), в которых упадок пролетарской и мелкобуржуазной семей предстает как неумолимый фатум, он написал свою лучшую книгу — роман «Мастер Тимпе» (1888).

Захватывающее изображение отчаянной борьбы берлинского мастера-ремесленника против капиталистической конкуренции показывает, что в разрушении человеческих взаимоотношений повинна утрата социальных корней. Справедливая критика последствий индустриализации, частично носящая моральный характер, основывается, однако, на исторически изжившей себя ремесленнической идеологии.

Крецер вскоре сблизился с христианским социализмом и характерным для того времени богоискательством: в романах «Нагорная проповедь» (1890) и «Лик Христа» (1897), как и в картине Фрица Уде «Пусть дети придут ко мне», в качестве средства борьбы с социальной нищетой выдвигается вера в искупление.

Мнение о том, что роман как жанр наиболее соответствует стремлениям натуралистов, стало в середине 80-х годов общепринятым в критике и теории. Михаэль Георг Конрад, наиболее решительно защищавший этот взгляд, некритически используя концепцию Золя, вначале писал очерки из жизни большого города, социальным фоном для которых были Париж («Дочери Лютеции», 1883) или Мюнхен («Любовная пляска смерти», 1884).

Они представляют собой короткие истории, происшедшие в кафе, пивных, мансардах. Конрада интересуют не социальные проблемы пролетариата, а конфликт между биологической и интеллектуальной природой человека.

Как уже это делали незадолго до него Вольфганг Кирхбах (1857—1906) в «Детях империи» (1883) и Пауль Линдау (1839—1919) в многочастной серии романов «Берлин» (1886—1889), Конрад предпринял столь же малоубедительную попытку подражать Золя в трех томах своей серии романов, написанной с использованием техники рыхлой композиции. Первый том, который должен был содержать изображение всего общества, носит название «О чем шумит Изар» (1887).

В следующих двух томах (остальные так и не были написаны) Конрад также не достиг характерной для Золя или Крецера точности в изображении различных слоев общества, хотя он затронул и социальные темы (в том числе такие, как погоня за прибылью в строительстве, продажность прессы, брака и любви, борьба между старым и новым искусством). Его социальный протест выражается прежде всего в показе болезненной, социально изолированной личности художника. В этом основном типе героя натуралистической художественной прозы, который связывает свое существование с надеждами на лучшее будущее, но тем не менее обречен на гибель, в равной мере воплощаются неспособность натуралистов к самостоятельным решениям и их претензии на руководящую роль в обществе. Вскоре Конрад стал жертвой реакционных, частью расистских влияний; в своей работе «Социал-демократия и современное искусство» (1893) он противопоставил натуралистическое искусство и рабочее движение.

Стало симптоматичным демонстрировать явления загнивания капитализма не на основных социальных конфликтах, а на образах аутсайдеров или общественных прослойках. Многие писатели-натуралисты нашли своих главных героев не в рабочем классе, а среди интеллигенции, людей искусства, служаков, кельнерш, деклассированных дворян, представителей богемы. На первый

план выдвинулись любовные и сексуальные конфликты, причем женщина часто изображается как демоническая природная сила.

Типичными примерами изображения деятелей искусства и людей, стоящих вне общества, являются наряду с псевдосоциальными романами «Кто сильнее» (1888) и «Старики и молодые» (1889) Конрада Альберта (псевдоним Конрада Зиттенфельда, 1862—1918) сборник новелл «Дурное общество» (1885), принадлежащий Карлу Блейбтрею (1859—1928), и, конечно, его роман «Мания величия» (1888), изображающий в завуалированной форме кружок берлинских натуралистов.

Высокомерие сильных, активных личностей, которыми автор восхищался в других своих произведениях, в этом романе он объявляет основным злом современной ему эпохи; одновременно роль руководителя масс закрепляется за «интеллектуальным пролетариатом». Конечно, благодаря произведениям этого рода были показаны взаимоотношения художника и общества; однако ни у одного из авторов из-за их неспособности увидеть в душевных коллизиях фундаментальные конфликты постановка данной проблемы не отличалась той социальной глубиной и не приобрела того значения для мировой литературы, которые характеризовали произведения Достоевского, Стриндберга или Банга⁸⁰.

Более сильная тяга к анализу действительности, чаще всего, правда, приводившая к упрощенному изображению кричащих социальных контрастов, обнаруживается у Германа Конради (1862—1890), который хотел взорвать буржуазные традиционные условности и намеревался также следовать Достоевскому и Золя, но в конце концов, преувеличив роль личности художника и роль биологического начала, скатился в ницшеанство и социальный дарвинизм. Конради написал ряд очерков, пропитанных идеями социал-реформизма и отражавших его настойчивые поиски художественных новшеств (в частности, «Зверства», 1886), романы «Фразы» (1887) и «Адам Менш» (1889).

Герой последнего романа объединяет в себе черты человека страстей и социалиста, ставшего таковым, чтобы не отстать от моды. Он считает себя представителем поколения новых людей, которое, по мысли автора, может найти себя скорее путем внутреннего отрицания моральных норм, чем с помощью социального освобождения.

Осуждение существующих условий побуждало берлинских натуралистов использовать в своих описаниях элементы гротеска, иронии и сатиры, что, однако, не привело к созданию крупномасштабных произведений. Основанный в 1896 году журнал «Симплициссимус» вскоре стал органом, в котором широко публиковались сатирические произведения малых форм. Время своего создания пережили лишь два написанных частью в гротескной, частью в иронически-юмористической манере сборника рассказов «История оторванной пуговицы» (1893) и «О гостеприимном пасторе» (1895), принадлежащие симпатизировавшему социал-демократам и примыкавшему к натурализму Отто Эриху Хартлебену (1864—1905).

Хартлебен даже не предпринимал попыток всесторонней социальной критики или показа человека в соответствии с какой-то программой; взамен этого он, основываясь на «естественности» и здравом рассудке, сатирически точно и в стиле студенческого непринужденного юмора изображал (отдаленно напоминая Мопассана) как представителей мелкой буржуазии и богемы, так и состоятельных людей из солидного общества.

Особое положение в художественной прозе малых форм занимают два рассказа Герхарта Гауптмана, относящиеся к числу важнейших прозаических



Хольц и Шлаф сочиняют «Семью Зелике» (карикатура И. Шлафа, 1892)

работ раннего периода его творчества: «Карнавал» (1887) и «Стрелочник Тиль» (1889). В них описывается судьба на сей раз не художников и не лиц, стоящих вне общества, а простых людей, что дает возможность наглядно показать всю сомнительность и непрочность существующих форм жизни общества, приводящих к распаду человеческой личности.

Гауптман достигает такой глубины проникновения в человеческую психику, которая оставляет далеко позади «этюды» других натуралистов. Конечно, ни в «Карнавале», ни в мастерски написанном «Стрелочнике Тиле», напоминающем драму «Войцек» и новеллу «Ленц» Бюхнера, не говорится о том, что в гибели героя виновны социальные условия; виновником выступает демоническая натура, символизирующая реальные, угрожающие человеку обстоятельства. Тиль, который сам отдает себя во власть «естественного» предопределения (в данном случае смиряясь с грубой

страстью своей второй жены) и, становясь все более одиноким, больше не может установить связь с окружающими его людьми, оказывается жертвой неотвратимого хода событий.

Такой беспощадности изображения не достигал Джон Генри Макай (1864—1933), принадлежавший одно время к литературной оппозиции.

Действие его романа «Анархисты» (1891) происходит в 1888 году в Лондоне среди безработных и в анархистских кружках; этот роман, интересный как с исторической точки зрения, так и по своей повествовательной технике (соединение репортажа, документов и художественного вымысла), обогатил палитру натуралистической прозы.

Арно Хольц и Иоганнес Шлаф сделали радикальные эстетические выводы из продуктивных тенденций натурализма, заключавшихся в отказе от субъективизма и в обращении к действительности как предмету изображения и познания средствами литературы. Они пытались усовершенствовать метод художественного отражения действительности, их целью было возможно более точное и независимое от субъекта воспроизведение природы средствами языка.

Если Золя определял художественное произведение как кусок природы, преломленный через темперамент художника, чем он дал писателю-натуралисту право свободного выбора и использования материала, равно как и развития действия в романе, то Хольц в своей вышедшей в 1891—1892 годах книге «Искусство, его сущность и законы» свел роль субъективного фактора до минимума. Вместо этого он выдвинул следующее положение: «Искусство имеет тенденцию снова стать природой. Оно становится природой, насколько это позволяют конкретные условия ее воспроизведения и их использование». Свою доктрину он выразил в формуле: «Искусство-природа = x», где x обозначает субъективный фактор при описании действительности.

Один из современников определил это стремление к методу, направленному на педантичное, использующее адекватный языковой материал, лишённое

рефлексии, обеспечивающее верность деталей воспроизведение внешних процессов, как «секундный стиль».

Писатель должен ежесекундно регистрировать все процессы, которые можно наблюдать, например, при падении листа с дерева, и описывать их, добываясь того, чтобы продолжительность описания и продолжительность описываемого события совпали. Мельчайший элемент действительности должен получать свой эквивалент в произведении искусства. Так, например, отражение будней, среды должно происходить с помощью будничного языка, используемого отражаемой средой.

Для последовательного натурализма все реально существующие в природе и обществе явления достойны отражения в литературе. Правда, несмотря на социально-критическую направленность и подчеркивание дегуманизирующих последствий капитализма, это вело к фаталистическому воспроизведению внешнего мира.

Сведение литературы к педантичному наблюдению и мнимо бесстрастному нетенденциозному описанию, стремление к эмпирической моментальной съемке и бессюжетная организация текстов поставили под сомнение роман, содержащий фабулу, направленный на осмысленное истолкование жизни, и сделали тем большим спрос на «этюды», импрессионистический очерк. Хольц и Шлаф вскоре сами также отказались от своих творческих планов в жанре романа, а отрицание всякого обобщения привело их к отказу от понимания действительности как целого, что было постоянной целью для Золя.

Бесспорным приобретением было лишь детальнейшее отражение кусков действительности, и это в стилистическом плане оказало значительное влияние на усовершенствование и точность изобразительных средств.

У Хольца почти не было сторонников или последователей. Невозможность осуществления его доктрин на практике объясняется тем, что такой «объективацией» искусства он, хотя и признавал наличие фактора *x*, лишал литературу элементарных жизненных сил: «...особенно фантазии, склонности к игре и собственно поэтического начала»⁸¹. Поэтому все ограничилось его собственными попытками.

В этюдах из сборников «Папа Гамлет» (1889) и «Новые пути» (1891), содержание которых составляло описание жизни опустившегося актера, страданий мальчика, ставшего жертвой прусской школьной системы, и ночи, проведенной двумя студентами у смертного одра их товарища, т. е. ограниченных участков действительности, Хольцу и Шлафу удалось виртуозно изобразить среду и людей, отданных во власть мира вещей. Не мнимо безучастные рассказчики (в сатирическом тоне так или иначе проявляется субъективный взгляд автора), а сами изображаемые ситуации диктуют читателю, как он должен их оценить. «Случайные» детали объединяются в запоминающиеся моментальные снимки, которые показывают разрушение утративших свои функции традиций и ценностей.

Сборник этюдов «Папа Гамлет», подписанный псевдонимом Бьярне П. Хольмсен, может рассматриваться как почти совершенная реализация теории в литературном творчестве. Фотографически-фонетическая передача зрительных и слуховых впечатлений и вульгаризмов, их контраст с языковым материалом других сфер жизни, фиксация жестов и движений — все это настолько точно и метко, что здесь не только возникает образ человека, детерминированного средой, но и обнаруживается полнейший разлад между человеческим началом и искусством, с одной стороны, и обществом, с другой.

Также и другие этюды (все они построены как отдельные сцены и воспро-

изводят действительность в основном с помощью монологов и диалогов, подготавливая тем самым натуралистическую драму) демонстрируют своей языковой тканью разрушение межчеловеческих связей, расшатанность форм буржуазной жизни, распад традиционных ценностей как следствие действия реально существующих сил. В этом смысле натуралисты расширили арсенал применявшихся до той поры критико-реалистических приемов изображения и достигли вершины в свойственном писателям-реалистам XIX века стремлении к непосредственно-предметному описанию действительности.

Одним из противоречий натурализма было то, что стремление Хольца к «объективному» отражению действительности в конце концов привело к фиксации субъективных впечатлений. В дальнейшем Хольц еще более интенсивно экспериментировал в области языковых средств и формы, причем он стал рассматривать воспроизведение «природы» и тем самым и обновление литературы как формальную, языковую и стилистическую проблему, все более укрепляясь в этом мнении. Так он подготавливал почву для так называемого импрессионизма и символизма, защитником которых стал поссорившийся с ним вскоре Шлаф.

Однако на литературной арене все еще господствовали те авторы, которые поверхностно усвоили поднятые натурализмом человеческие и социальные проблемы, открытые им сюжетные области, а также повествовательную технику и использовали их для нужд развлекательной литературы.

Главным прозаическим произведением Германа Зудермана (1857—1928) является сборник рассказов «Литовские истории» (1917), в которых прослеживаются тенденции как натурализма, так и областнической литературы. Большим успехом пользовался его роман «Госпожа Забота» (1887), который, несмотря на недостаточный показ определяющей роли среды, в силу своей внутренней завершенности, социально-психологической точности и спонтанной симпатии к социал-демократам принадлежит к важнейшим произведениям художественной прозы немецкого натурализма. Его последующие романы, скорее мелодраматические, чем социально-критические, способствовали измельчанию натуралистической прозы.

Эта линия развития нашла свое продолжение в творчестве ряда «полунатуралистических» писателей, к которым относятся Ганс Ланд (1861—1935), Феликс Холлендер (1867—1931), Вильгельм Хегелер (1870—1943), Хайнц Товоте (1864—1946), Георг фон Омштеда (1863—1931) и другие. В их произведениях социальный протест сведен до натуралистических атрибутов; отказ от притязаний на эстетическое обновление литературы очевиден. Поэтому именно роман Ланда «Новый бог» (1890), в котором изображено колебание интеллигенции между участием в борьбе пролетариата и возвращением к привычной индивидуалистической позиции, и «Мать Берта» (1893) Вильгельма Хегелера вызвали в 1896 году критику со стороны руководства социал-демократической партии.

Социально-критический компонент и чувство действительности, свойственные натурализму, сохранялись в тех произведениях, которые описывали гибель и разрушение традиционных жизненных условий. Подтверждением этому служит творчество Вильгельма фон Поленца (1861—1903). В своих произведениях он без прикрас изображал современную ему жизнь крестьянства и дворянства. Его «Крестьянин» (1895) представляет собой самый значительный роман немецкого натурализма, высоко оцененный позже Л. Толстым, а также В. И. Лениным.

Крестьянин, который не в силах сопротивляться спекулянтам периода грюндерства, смутно ощущает, что он стал жертвой несправедливости, вызывает

мой действием непонятных ему причин. Разрушение привычного ему мира неотвратимо толкает его к самоубийству.

У Поленца был зоркий взгляд, позволявший ему безошибочно определять основные социальные конфликты. Своим романом он дал новые импульсы жанру реалистической деревенской прозы; с другой стороны, его патриархально-консервативные представления, а также антисемитские настроения способствовали развитию так называемой областнической литературы. Как драматург Поленц не имел успеха; из написанных им драматических произведений заслуживает внимания лишь незаконченная пьеса «Целина», где рассказывается о переходе интеллигента, сочувствующего социал-демократии, на позиции рабочего класса.



Д. фон Лилиенкрон (1897)

Натурализм оказал определенное влияние и на творчество Эдуарда фон Кейзерлинга и Клары Фибих.

Как и в предмартовский период, в конце XIX века на сцену снова выступает ряд писательниц. В большинстве случаев они активно боролись за социальную эмансипацию женщин, их творческий метод испытал воздействие натурализма.

Возникло пролетарское женское движение, которое защищало социальные и политические интересы миллионов задавленных нищетой работниц. Им руководили такие политические деятельницы, как Клара Цеткин, оно получило поддержку и в публицистике. Литературным выражением пролетарского женского движения были такие книги, как автобиография Адельхейд Попп или написанные Klarой Мюллер-Янке (1860—1905) стихи «С красными цветами» (1900), «Бурные песни о море» (1901) и созданная ею в конце жизни книга «Моя исповедь» (1904).

Наряду с такими зарубежными авторами, как Ибсен («Нора») и Горький («Мать»), в борьбе за эмансипацию женщин участвовали и буржуазные писательницы, в частности Елена Бёлау (1859—1940), написавшая романы «Товарная станция» (1895) и «Право матери» (1896), и Анна Круассан-Руст (1860—1943), которой принадлежит сборник новелл «После работы» (1892). Происходившая из австрийской дворянской семьи, Берта фон Зутнер (1843—1914) осталась в нашей памяти скорее как пламенная пацифистка, чем как писательница; в 1889 году увидел свет написанный под влиянием лассальянских идей ее роман «Долой оружие!», завоевавший мировой успех. В этом романе, где антивоенный пафос заметно преобладает над художественным мастерством, она защищает идею мира между народами и осуждает войны.

Лирика натурализма

Лирика «сентиментального», псевдогармонического и «вневременного» покроя была и оставалась для натуралистов камнем преткновения. Однако они не отклоняли лирику в целом, так как (поэтические) «моментальные съем-

ки», описания ограниченного участка действительности, соответствовали их художественным доктринам, а прежде всего расширили и преобразовали ее тематику: современная жизнь, большой город, социальный протест, политическая борьба, нищета, труд и будни пролетариев и люмпен-пролетариата — вот что определяло содержание новых стихотворных сборников и характерные для них образы. Обостренное видение фактов и вместе с тем эпигонские традиционные поэтические условности и склонность к сентиментальному самовыражению привели к сближению с социал-демократической поэзией. Однако поэты-натуралисты так и не выработали ясных социалистических позиций.

Карл Хенкель (1864—1929) был одним из первых представителей нового поколения писателей, кто заявил о своей поддержке рабочего движения и служил ему своими стихами. С наибольшей силой его политическая ангажированность проявилась во временно запрещенных в период действия Исключительного закона против социалистов сборниках стихов «Пение дрозда» (1888), «Диорама» (1890) и «Боевой соловей» (1890).

В своих патетических стихах, обнаруживающих влияние предмартовской политической поэзии, и прежде всего поэзии Гервега, Хенкель часто выступал как страстный защитник рабочего класса; он изображал, поднимаясь иногда до наглядности, свойственной народной песне, его нужду и борьбу и обличал господ и богачей. Его «Песня о шпике» стала знаменитой.

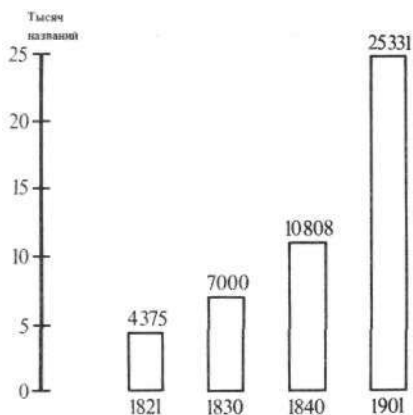
Отмена Исключительного закона против социалистов не привела к подъему революционного движения, и Хенкель, ранее принимавший близко к сердцу идею союза радикально-оппозиционной интеллигенции и пролетариата и считавший, что грядущее столетие принесет победу пролетариату, отказался от «партийной поэзии».

Аналогично совершался отход от рабочего движения и «преодоление» натурализма у Джона Генри Макая, который принес свой социальный протест («Держу оружие наготове», 1886; «Буря», 1888) в жертву штирнеровскому⁸² анархизму, и у Мориса Рейнгольда Штерна (1860—1938), который сам был рабочим и активным участником политической борьбы и посвятил свои «Пролетарские песни» (1885) «трудящемуся народу». Генрих Харт, автор стихов «Занзара» (1879) и «Человек есмь» (1890), вскоре также погрузился в запутанные мечты о спасении мира.

Вместе с Вильгельмом Арентом (1864—?) и Германом Конради Хенкель издал книгу «Облики современных поэтов» (1885), важнейшую антологию лирики молодых поэтов.

В написанном им предисловии говорится: «Речь идет о том, чтобы прямо вмешаться в развитие современной немецкой лирики», чтобы создавать поэзию, «которая, будучи проникнута потоком времени и жизни нации, представляла бы воплощенное в характерах отражение всех страданий, тоски, стремлений и борьбы нашей эпохи... была бы пророческой песнью и ликующим утренним кличем победоносного, несущего освобождение будущего».

В противоположность ему Герман Конради назвал в своем предисловии прежде всего «неестественность и бесхарактерность» главным злом эпохи.



Рост книжной продукции по названиям в 1820—1900 годы

Лирика этого рано умершего передового бойца «новой литературы», который глубоко чувствовал и воплощал дух брожения, свойственный его времени, и стал не имевшим цели апостолом нового, приобрела свое художественное значение исключительно благодаря исповедальному характеру лирического героя «Песен грешника» (1887), отражавшего личность автора.

Полный отчаяния протест соединяется в его стихах с чрезмерно преувеличенным проявлением чувств, жестокое саморазоблачение — с неопределенными надеждами на будущее. Дисгармония его представлений и ощущений проявляется также в структуре его стихотворений: он взрывает поэтические формы, использует монтаж, ритмические знаки, тире, точки, разрядку.

Из предисловий издателей, равно как и из малозначительных по художественным достоинствам произведений двадцати двух авторов, представленных в антологии «Облики современных поэтов», становится очевидно, что натуралистическая лирика меньше всего связывала себя какой-то программой. Она была и оставалась многослойной и противоречивой, несла в себе традиционное и бессодержательное. Тем не менее в качестве ее новых определяющих черт все четче выступали утверждение общественно активной функции современной поэзии, обращение к современности и разработка социальных и политических вопросов. В сфере литературной техники требовалось конкретное представление точно схваченной действительности, которое бы убеждало читателя.

Это социально ориентированное отношение к действительности усилило критико-реалистические тенденции в лирике. Правда, описание социального раскола или приближения «новой эпохи» часто превращалось в мессианское ожидание будущего, в приближении которого ведущая роль приписывалась поэту.

Естественно, что новые сферы действительности и несшие на себе отпечаток естественнонаучных и социалистических учений изобразительные тенденции постепенно изменили и формы лирической поэзии. Намерение сделать форму зависимой от содержания привело к постепенной смене тех формальных средств, которые, как считалось, по своей субстанции соотносились с лирикой и которые уже со времен романтизма находились в состоянии распада (рифмы, строфы и другие структуры). Их место в лирической поэзии заняли свободный ритм, повествовательные элементы и будничные язык; это дополнялось нередко соединением стихов и прозы.

Процессы, несшие с собой эти изменения, Арно Хольц (1863—1925) сделал отправным пунктом «революции в лирике». Свой третий сборник лирических стихов поэт, бывший в то время сторонником социал-демократии, назвал «Книга времени. Песни современного поэта» (1886) по аналогии с «Книгой песен» Гейне. Этот сборник не имел успеха у читателей; однако он получил горячую поддержку у писателей молодого поколения: не из-за традиционной формы большинства стихотворений — хотя будущий обновитель поэзии уже заявил о себе элегантностью стиля, пародийным применением цитат, звуковыми эффектами, виртуозным использованием языка, рифмы и метафор, — но за атаки на традиционные литературные условности, радикальное расширение области «достойного поэзии», а также, видимо, и за характерное для натурализма соединение реалистических деталей и мессианской надежды на значительную роль, которую поэт призван сыграть в будущем.

Жалкой действительности, изображенной с позиций буржуазного сознания, характерного для конца века, Хольц противопоставляет жажду красоты, что как бы продолжает мечту Гейне о лучшем мире. Фотографически точные, «объективные» описания перемежаются с лирическими авторскими излияния-

дождем расточительным,
даром рачительным,
раздавал, раздаривал, разбазаривал
метеоры сгорающих лет, каскады комет, венки разноцветных планет —
всю щедрость
темной своей души,
всю необъятность
ее цветения!
Еще
в мое трудное становление, в мое возрождение, в мое пробуждение
водопадами смеха, фонтанами света, взрывом восторга
врывалась
ее жизнелюбия гордая сила,
задор, побуждающий к дерзости духа,
ее упование!

(Перевод В. Вебера)

По иронии литературной судьбы программные книги стихов Хольца не имели успеха; его существование как писателя обеспечивали случайные работы — такие, как лирико-драматическая литературная сатира «Жестянщики» и прежде всего «Песни для старой лютни» (1903), вышедшие дополненным изданием в 1904 году под названием «Дафнис. Застольные и любовные песни».

Союзником натуралистов-лириков был бывший прусский офицер Детлев фон Лилиенкрон (1844—1909), который хотя и считал Арно Хольца «отвратительным и самым красным» социал-демократом, но тем не менее с воодушевлением приветствовал «Книгу времени» как революцию в поэзии. С другой стороны, импрессионистические, похожие на моментальные снимки стихи Лилиенкрона («Поездки адъютанта и другие стихотворения», 1883) из-за их близости к натуралистическому «секундному стилю» воспринимались молодым поколением как проявление нового, близкого к природе искусства. Свой протест против мира сытых буржуа, мещанства, лживости и ханжества Лилиенкрон выражал удивительно свежим, метким и сочным языком, кажущаяся необузданность которого явно представляет собой результат тщательной отделки, напоминающей ювелирную работу Гейне над «неряшливым» языком его стихов. Однако его стихийный индивидуализм не позволял ему понять социальную функцию литературы и прежде всего не мог ограничить ее социально-психологическим анализом: его поэтическое представление о человеке было свободно от принуждений, исходивших от капиталистически детерминированного мира. Его идеалами, воспетыми им нередко в развязном и хвастливом тоне, были полнота жизни, естественная эротика, существование, которое человек сам определяет и переживает во всей полноте и которое даже включало наивное восхищение военной службой и войной («Военные новеллы», 1895).

Так создавал он, следуя своим анархическим склонностям, в противовес миру своего времени поэтические миры, населенные по преимуществу людьми, находящимися на периферии общества, и чудаками. Своеобразие Лилиенкрона нашло свое выражение прежде всего в образной и полной настроенности, лишенной какой бы то ни было рефлексии пейзажной лирике («Где вереск растет»).

Его драматические опыты, равно как и его заслуживающая гораздо больше-

го внимания художественная проза, написаны не на таком высоком уровне, как его лирические стихотворения и баллады («Пиддер Люнг»), в которых он продолжает реалистическую традицию этого жанра. Бросаются в глаза и при- сущие творчеству этого политически наивного поэта анахронические пред- ставления, примером чего может служить «пестрая поэма» «Поггфред» (1896).

Рихард Демель (1863—1920) также примыкал к натуралистическому дви- жению в поэзии. Следы натурализма отчетливо видны в его первых сбор- никах стихов («Спасения», 1891; «Но любовь», 1893; «Женщина и мир», 1896).

Последующие поэтические произведения Демеля, написанные уже под влиянием символизма, часто носящие декламационный характер и производя- щие на первый взгляд впечатление неряшливости, также являются свидетель- ствами атмосферы брожения, свойственной его времени. Выраженный в них протест против буржуазного мира с его нормами оказал влияние на поколе- ние экспрессионистов. Позднее Демель обнаруживает все большую склонность к творческим поискам мистическо-фантастического и одновременно проро- ческого плана, к обсуждению мировоззренческих вопросов («Два человека», 1903).

Натуралистический театр и драматургия

Если проза и лирика немецкого натурализма лишь в отдельных случаях становились известными за пределами Германии, то его драматургия приобрела международную популярность. В первую очередь это относится к творчест- ву Герхарта Гауптмана, ранние произведения которого являются вершиной новаторских устремлений натуралистов.

Период упадка современной ему немецкой драматургии продолжался до середины восьмидесятых годов, тогда как театральное дело в целом после 1849 года достигло успехов как в количественном, так и в качественном отно- шении.

После «революции 1848 года революционеры взяли власть не в государстве, а в театре»⁸³: в Карлсруэ работал Эдуард Дефринт⁸⁴, с 1849-го Генрих Лаубе руководил венским Бургтеатром, Франц Дингельштедт работал с 1857 года в Веймаре, в 1867-м перешел в мюнхенский театр, а в 1869 году сменил Мюн- хен на Вену. Изумляет и рост количества городских и частных театров: к 1896 году по сравнению с 1870 годом их число увеличилось за счет вновь ос- нованных театров в три раза, а численность театрального персонала к 1881 году утроилась за время, прошедшее с 1869 года, когда она составляла примерно 5000 человек.

Буржуазия превратила театр в образовательный институт, и прежде всего в арену собственного самоутверждения в не виданной дотоле степени. Ре- пертуар тогдашних театров обнаруживает две основные тенденции. С одной стороны, из-за отсутствия содержательной драматургии на современную тема- тiku так называемые реформированные театры поэтического реализма вновь обратились к классическим пьесам, считавшимся недостижимыми образцами. В результате возник канонический список признанных шедевров, который в дальнейшем уже не претерпевал никаких изменений. Ставиться должно было то, что «создано в течение века немецкой литературой классического или хотя

бы жизненного для сцены»⁸⁵, чтобы распространять идеал вневременного, ориентированного на соблюдение меры и гармонии воспитания.

Эти усилия рассматривались в целом как компенсация за пережитое после мартовских дней политическое разочарование. Наряду с Лессингом, Гёте и Клейстом главную роль в объединении немецкой национальной буржуазии играл Шиллер — как поэт, воспевавший трагедию свободы, ее крушение в действительности. Когда обозначилась опасность для такого понимания трагедий Шиллера, исходившая от шекспировского репертуара немецких театров, «театрального директора» Шекспира отодвинули на задний план, чтобы он не мешал «истинному директору немецкого национального духа Шиллеру»⁸⁶.

С другой стороны, недолговечные драматические поделки удовлетворяли потребность публики в развлечении и делали кассовые сборы. Популярностью пользовалась так называемая буржуазная комедия, которая при полном отсутствии критики утверждала буржуазный и мещанский образ жизни. Мастером этого жанра был Родерих Бенедикс (1811—1873).

В этих двух направлениях репертуарной политики, в сосуществовании серьезного театра, взыскательно относящегося к своему репертуару, и развлекательного театра проявляется быстрый рост отчуждения между литературной драмой и зрителем, а также зависимость драматурга от рынка. Научные споры (например, защита Г. Гетнером классического понятия поэзии) и кодификации различных взглядов (например, «Теория драмы» Фрейтага) углубляли противоречие между абстрактной высокой оценкой драмы и ее упадком на сцене: они защищали модель драмы с действующими лицами героического плана и отход от традиции Ленца, Граббе, Бюхнера и объявляли послереволюционный период плохим временем для драмы, которой нужны «эпохи мужественной зрелости», из чего делался вывод о том, что нужно отказаться от «высокой» драмы.

От этого противоречия страдали «современный» Хеббель, который хотел перенести на сцену безобразное и отвратительное в классических структурах, не щадя тех зрителей, кто мог при этом узнать себя, а также Бюхнер: он не подходил для такого «реализма», который не хотел изменить реальность, а приспособливался к ней.

Вместо них на сцену вышли опера — драма будущего, по Р. Вагнеру, — и оперетта; в эти десятилетия возник их «классический» репертуар. В «синтетическом произведении»⁸⁸ Вагнер видел то новое искусство, которое художник должен создавать после поражения революции, чтобы «время непримиримости нашло себе место в примиренном мире»⁸⁹.

Нововведения в драматическом театре связаны с деятельностью гастрольной труппы герцога Георга Мейнингенского (1826—1914), которая хотя и подчинилась общим устремлениям сделать классику доступной народу и поддавалась возникшей в 1870—1871 годах и с тех пор все более возраставшей склонности к роскошным постановкам на исторические темы, но тем не менее живостью исполнения и сыгранностью ансамбля актеров противодействовала как вялости статистов, так и стремлению к индивидуальной виртуозности. Технические усовершенствования (полукруглый горизонт, электрический свет) и реалистическое оформление спектаклей обеспечили труппе триумф почти на всех больших сценах мира (во время гастролей с 1874 года по 1890 год было дано 2591 представление, причем три спектакля показаны 786 раз). Но эти усовершенствования нередко способствовали лишь достижению полной иллюзии действительности.

В противовес такой ситуации натуралисты, которые с полным правом рас-

сма тривали то, что в течение десятилетий считалось драматургией, следующей классическим образцам, как тривиальную литературу, создали собственные театральные общества.

Образцом для них служил в первую очередь существовавший в Париже с 1887 года «Свободный театр», который объединял энтузиастов-любителей. Его гастроли в Берлине послужили поводом для создания «Свободной сцены», представлявшей собой закрытое театральное общество, чьи спектакли, осуществлявшиеся силами профессиональных актеров, были предназначены только для его членов и благодаря этому условию не подвергались цензуре. Дискуссии о задачах и целях «Свободной сцены», за создание которой выступали прежде всего братья Харты, театральный критик Теодор Вольф и публицист Максимилиан Харден, а также историки литературы Пауль Шленгер и Отто Брам, велись в основном вокруг двух характерных для натурализма вопросов: должен ли новый театр быть средством политического воспитания и орудием социальных реформ или его задачей является служение художественному возрождению драмы? Эта ложная альтернатива была разрешена в пользу второй задачи. После того как руководителем «Свободной сцены» стал Отто Брам, там были осуществлены образцовые постановки современных реалистических и натуралистических драм немецких и зарубежных авторов (Голстой, Ибсен, Бьёрнсон, Гонкуры и многие другие).

«Свободная сцена», это объединение демократически настроенной буржуазной интеллигенции, просуществовала лишь два года. Созданный ею натуралистический постановочный стиль вскоре был перенят буржуазным театром, в первую очередь основанным в Берлине в 1883 году «Немецким театром», руководителем которого в 1894 году стал Брам, и венским Бургтеатром, куда в 1898 году перешел Шленгер.

«Свободная сцена» произвела фурор: в этом театре дебютировали в качестве драматургов Гауптман, Хольц и Шлаф, Хальбе и другие. Когда в октябре 1889 года там была поставлена «социальная драма» Гауптмана «Перед восходом солнца», разразился театральный скандал: еще никогда в немецкой драме не показывались в столь обнаженной и неприкрытой форме убожество жизненных условий, деградация и отчаяние людей. Умные наблюдатели, и среди них Фонтане, бывший долгие годы театральным критиком газеты «Фоссише цайтунг», отметили не только победу натурализма на сцене, но и то, что тем самым он открыл новую главу в истории театра и литературы, которая, казалось, завершала период непродуктивного для обеих сторон взаимного отчуждения.

Выдвинутое Золя требование точного изображения состояния («Натуралистический театр», 1881), беспощадное раскрытие Толстым упадка и разложения общества, драматургическая техника Ибсена и метод языкового представления Хольца были опробованы, подобно теории наследственности и теории среды, на социально-историческом немецком материале: Гауптман поднял немецкую драму до европейского уровня социально-критического анализа.

Внезапное обогащение толкает семью силезского крестьянина, на земле которого найден уголь, к паразитическому образу жизни. Под воздействием алкоголизма и повиновения инстинктам разрушаются все человеческие взаимоотношения. Подспудно в драме ощущаются и основные конфликты современного общества: бедняки и пролетарии-горняки присутствуют в ней как социальная действительность и свидетельствуют о неизбежности общественных изменений. Парализующее оцепенение, в котором находятся все действующие лица, нарушается — как это характерно для эпической структуры нату-

ралистической драмы — вообще лишь с появлением посланца внешнего мира, мелкобуржуазного социал-реформиста и социал-демократа Лота, который хочет познакомиться с нищенской жизнью горняков. Гауптман делает его рупором своих идей. Рецепты, которые предлагает Лот (смесь филантропических и социал-дарвинистских идей), делают его независимо от желания автора смешным. Он оказывается несостоятельным и в своих поисках новых людей, и в своей любви к Елене, и это переводит проблему общественного обновления в царство утопии. Однако трагизм изображаемого зависит уже не от индивидуального решения, а от фатума, не подвластного человеческому влиянию. Это противоречие между реалистической ситуацией и предлагаемыми решениями осталось характерным для Гауптмана.

А. Хольц и И. Шлаф своими построенными на диалоге прозаическими произведениями малых форм подготовили натуралистическую драму в плане метода изображения и выбора сюжетов. Гауптман, который читал их «Папу Гамлета» в рукописи, посвятил им свою драму «Перед заходом солнца».

«Здесь расходятся дороги, здесь отделяются друг от друга старое и новое»⁹⁰, — отмечал Фонтане после представления драмы «Семья Зелике» (1890). Хольц и Шлаф написали ее совместно, намереваясь осуществить свою литературную теорию в практике драматургии. В соответствии с этой теорией драма с ее верностью действительности в языке действующих лиц должна «прежде всего обрисовывать характеры», а действие «является лишь средством».

Однако эта аналитическая драма представляет собой нечто большее, чем формальный эксперимент. С тщательнейшей верностью будням, написанная сознательно безыскусно, с использованием большей частью берлинского диалекта, она изображает мучительно-мрачную, безысходную жизнь семьи алкоголика и наглядно показывает разрушение заурядного человека как следствие свойственных капитализму жизненных условий. Чтобы создать у зрителя иллюзию того, что он видит на сцене «кусочек жизни как бы сквозь окно»⁹¹, авторы предписали в своих ремарках даже жестикуляцию, темп речи, паузы и степень громкости речи актеров. В пьесе единственным местом действия является комната, в которой живет семья и куда извне проникает только шум. Чувствительная семейная драма, заполонившая с XVIII века немецкие театры, превратилась здесь, несмотря на некоторые следы сентиментальности, в собственную противоположность.

«Семья Зелике» не принесла славы авторам; точно так же не имели успеха и почти все последующие драмы Хольца. Иоганнес Шлаф (1862—1941) самостоятельно выступил на поприще драматургии лишь как автор драмы «Мастер Эльце» (1892), которая представляет собой мрачное, разыгрывающееся в мелкобуржуазной провинциальной среде произведение, где доминируют мотивы преступления, вины и искушения, и своей стилистикой выходит уже за пределы натурализма, отказываясь от его социально-критических тенденций в пользу биологической детерминированности. В это время Хольц пытается создать цикл пьес под названием «Берлин. Конец (позднее: Рубеж) эпохи в драмах», который должен был состоять из 25 частей и содержать «всеохватывающую картину эпохи». Первоначальный замысел не столько свидетельствовал об интересе к экспериментам в области формы, хотя автор от них отнюдь не отказывался, сколько о заметном стремлении продолжать реалистические тенденции натурализма. Хольц закончил лишь неоднократно перерабатывавшуюся комедию «Социал-аристократы» (1896), затем трагедии

«Солнечное затмение» (1908) и «Никогда не узнаем» (1913) — чудовищную по объему пьесу, представление которой было рассчитано на восемь часов. Идея и стиль сатирически изображающего эпоху драматического цикла были позднее подхвачены К. Штернхеймом и К. Краусом.

«Социал-аристократы», которые время от времени ставятся до сих пор, являются самой удачной пьесой Хольца. Эта комедия изображает политиканствующих мниморадикальных мелкобуржуазных литераторов и содержит сатиру на идейную опустошенность буржуазии конца века (с намеками на деятельность Фридрихсхагенского кружка поэтов). Трагедия «Солнечное затмение», в центре которой стоит образ художника и которая уже обнаруживает стилистические тенденции, свойственные экспрессионизму, несет, как почти все драматические произведения Хольца, явные автобиографические черты. Определяющую роль играют размышления самого автора о теории искусства, о непреодолимой пропасти между природой и искусством; трагизм разрешается не средой и не социальными обстоятельствами, а метафизической судьбой.

В то время как на долю этих драм сценический успех так и не выпал, трагикомедия «Трамулус» (первое представление состоялось в 1904 году), которую Хольц написал совместно с Оскаром Йершке (1861—1928), принадлежала к числу наиболее часто ставившихся пьес довоенного времени. В традиционном духе и не без сентиментальности в этой пьесе изображается типичный для того времени и разрабатывавшийся также Ф. Ведекиндом, М. Дрейером, О. Эрнстом, Томасом и Генрихом Маннами, Г. Гессе и Р. Музилом конфликт между доктринерской школьной системой вильгельмовской Германии и обладающими тонкой душевной организацией учениками, между учителями и учениками, хотя это и не приводит к появлению в ней действительных социально-критических высказываний.

Меринг охарактеризовал Макса Хальбе (1865—1944) как «самого талантливого представителя натуралистической драматургии наряду с Герхартом Гауптманом»⁹². Правда, это суждение основывается лишь на нескольких ранних пьесах, для которых характерен критический взгляд на жизнь кайзеровской Германии, сформировавшийся на базе юношеских впечатлений, полученных им в Западной Пруссии. В драме «Свободная любовь. Сцены из жизни молодых людей в 1890 году» Хальбе открыто избирает себе в качестве образцов Хольца и Шлафа; в пьесе «Ледоход» (1892) с позиций последовательного натурализма дано детальное изображение среды, отразившее не только неспособность главного действующего лица принимать решения, но и значительные для описываемого времени процессы (упадок юнкерства, индустриализация, распространение социализма) и возникающую из жизненных фактов конфликтную ситуацию, в которой оказывается личность.

Название «Ледоход» напоминает о картине природы, характерной для начала весны: общественный процесс соотнесен с закономерностями в природе. Некоторые сцены в их стихийном охвате классового антагонизма буржуазного общества, взаимосвязи эксплуатации и вызываемого ею протеста достигают уровня «Ткачей» Гауптмана.

Позднее (в 1923 году) Хальбе отмежевался от этой пьесы. Моде самого начала 90-х годов он противопоставил стремление к вневременному, к не имеющему общественного характера содержанию, что в зачатках проявилось в его единственной принесшей ему успех у зрителя трагедии «Юность» (1893), изображающей с морально-критических позиций историю первой любви, а затем в пьесе «Поток» (1904), семейной драме, которая, как и драма «Мать-

земля» (1897), наглядно показывает почти незаметный переход от натуралистически окрашенного областнического искусства к мистике фашистских опусов на тему «кровь и почва».

Особое место в натуралистической драматургии занимает творчество О. Э. Хартлебена. Он разрабатывал эротические темы отчасти в непредубежденно-развлекательном, отчасти в сатирически-юмористическом плане («Воспитание для брака», 1893; «Нравственное требование», 1894). В драме «Понедельник роз» (1900) изображается конфликт, основанный на сословных предрассудках в вопросах любви, и приговодается к позорному столбу антигуманный кодекс чести прусской армии.

А. Хольц никогда не мог смириться с тем, что успех имели не его драматургические эксперименты, а произведения Гауптмана, в котором он видел своего ученика, и Германа Зудермана, чей «непоследовательный натурализм» казался ему насмешкой над его собственными устремлениями.

Зудерман обладал чутким инстинктом, позволявшим ему определять актуальные вопросы своего времени, и блестящей наблюдательностью. Однако на него пагубно влияла склонность к поверхностному, театральному, к рутине. Опираясь на образцы современной французской пьесы, построенной на интриге (Дюма, Ожье, Сарду), и проблемную драму Ибсена, вначале он писал мелодраматические, очень сценичные дискуссионные пьесы, в которых эффектно соединял умеренную критику современной действительности и модные элементы литературы тех лет (среда, социальные вопросы, фантастически-будничные язык), не следуя, однако, мировоззренческим тенденциям натурализма. В этом эклектизме кроется секрет его успеха. Зудерман лишил свою искреннюю критику остроты, сведя социальные беды к моральным проблемам и предлагая иллюзорное решение конфликтов. Классовые противоположности служат у него не раскрытию общественных противоречий, а становятся инструментом его драматургии.

Через несколько недель после драмы Гауптмана «Перед восходом солнца» в берлинском театре имени Лессинга была поставлена пьеса Зудермана «Честь». Спор о сомнительности сословных понятий о чести, поднятый в связи с историей соблазненной девушки из бедной семьи, нашел широкий отклик у публики и сделал автора знаменитым. Критика, содержащаяся в пьесе, достигает своей вершины в сугубо реалистической констатации того факта, что честь и в доме с окнами на улицу, и во флигеле во дворе рассматривается с точки зрения чеков с четырехзначными числами. Однако у Зудермана этот сюжет вылился в сентиментальную пьесу, тогда как Ведекинд и Штернхейм писали на сходном материале сатирические комедии.

Более определенна направленность социальной критики в пьесе «Конец Содомы» (1891), которая показывает нравственную опустошенность берлинских биржевых спекулянтов. Наибольший успех Зудерману, ставшему в конце XIX века самым популярным немецким драматургом, принесла его драма «Родина» (1893), в которой вновь затрагивается тема чести, противопоставляемой ханжеству, лживости будней и затхлым условностям, наряду с темами эмансипации женщины и права художника на свободное развитие. Следует выделить также одноактную пьесу «Фрицхен» (1897), в которой дается критико-реалистическое изображение офицерской среды.

Страстным поборником натурализма был театральный критик Альфред Керр (1867—1948). Он разъяснял натяжки и фальшь в произведениях Зудермана, который сам считал себя натуралистом, так же как и большая часть публики, ставившая его рядом с Гауптманом и даже выше.

Герхарт Гауптман

Своими ранними произведениями Герхарт Гауптман (1862—1946) выдвинулся в первый ряд писателей нового поколения: они были началом в высшей степени продуктивного творческого периода.

Сын обанкротившегося хозяина гостиницы, писатель рано познакомился с социальными контрастами своей родины — Силезии, с пропастью между жизнью богачей, состоятельных курортников, текстильных фабрикантов и нищенской жизнью горняков, сельскохозяйственных рабочих и ткачей. С ранних пор сохранились у него воспоминания о бедности, в которой жили рабочие (дедушка писателя был ткачом), так же как и пиететские традиции своей семьи. Вначале юноша хотел стать скульптором и учился в Бреслау и Риме; после того как это намерение не осуществилось, он занимался в Йенском университете, где посещал, в частности, лекции Геккеля⁹³, а затем в Дрездене и Берлине. Женившись и обретя экономическую независимость, Гауптман поселился в 1885 году в Эркнере⁹⁴, что позволило ему сблизиться с берлинскими натуралистами. Знакомство с их идеями привело к решающему повороту в творчестве писателя, который до тех пор работал изолированно, занимаясь безуспешными экспериментами.

Способность убедительно изображать проблемы современной жизни Гауптман продемонстрировал уже в первых произведениях. Интерес к современности остался определяющим и для следующих его пьес, ориентированных на разработку психологии действующих лиц в духе Ибсена и испытавших сильное влияние дарвинизма: для драмы «Праздник примирения» (1890), где показывается развал семьи и безуспешная попытка восстановить распавшиеся связи между людьми, и для драмы «Одинокие» (1891), действие которой также разворачивается в душной атмосфере исповедующей консервативные идеалы религиозной семьи и которая изображала тщетные усилия избежать гнетущей самоизоляции.

В основе обеих драм, ставящих диагноз современному обществу, лежит личный опыт писателя. Гауптман убедительно показывает, что непрочность существующих традиционных условностей в браке, в отношениях поколений друг к другу и положение женщины делают очевидной необходимость перемен, однако предлагаемые им пути решений остаются в рамках буржуазных реформистских представлений, причем тенденции к классовому примирению перекрещиваются с идеализацией исключительной личности. В драме «Одинокие» впервые поднимается постоянно используемая Гауптманом тема мужчины, который, оказавшись между двумя женщинами, не может сделать выбора и обнаруживает свою неспособность решать жизненные проблемы.

Социально-политические реформы Бисмарка и отмена Исключительного закона против социалистов хотя и породили у Гауптмана политические иллюзии, но не устранили у него сомнений относительно возможностей социального примирения. Об этом свидетельствует начатая в 1888 году работа над пьесой «Ткачи» (поставлена в 1893 году), первой великой революционной драмой в немецкой литературе после «Смерти Дантона» Бюхнера. Реалистические и демократические тенденции натурализма достигли в ней своей высшей точки.

На примере спонтанного, подавленного прусской военщиной восстания силезских ткачей (1844) писатель дает жизненное изображение исторически обусловленного классового антагонизма между буржуазией и пролетариатом. События показаны как следствие капиталистического производства. Разобла-

чение фальшивой идеи об общности верхов и низов является предпосылкой восстания угнетенных. Их старое представление о мире, в котором будто бы эксплуататоры и эксплуатируемые являются частями целого более высокого порядка, окончательно разрушается. Гауптман ознакомился со всем доступным ему материалом о социальном положении ткачей и их восстании (в том числе он прочел и работу Вильгельма Вольфа⁹⁵) и дважды побывал на месте восстания, чтобы лучше представить обстановку, в которой оно протекало. Это позволило ему показать как в целом, так и на примере отдельных действующих лиц, что причина восстания ткачей коренилась в их эксплуатации: «Это должно измениться... Мы не можем больше терпеть!» — говорит старый Анзорге.



Г. Гауптман (1892). Убогое жилище
силезских ткачей (1891)

Споры вызвал пятый акт, в котором показана смерть старого, монархически настроенного ткача Гильзе от случайной пули: и образ Гильзе, и сам этот эпизод допускают сниженное истолкование восстания, что, впрочем, противоречило бы общей тенденции пьесы, в которой судьба одиночки отступает на задний план перед судьбой массы, перед социальным вопросом.

Появление «Ткачей» со всей очевидностью свидетельствовало о том, что Гауптман не только снова приблизил к современной действительности находившуюся после Бюхнера и Хеббеля в состоянии застоя драму, но и, реалистически изобразив чувства и мысли униженных и оскорбленных, наглядно показал социальный антагонизм современного общества и одновременно необходимость глубоких общественных перемен. Эта критика общественной системы нашла свое продолжение в написанной, правда на более узкую тему, плутовской комедии «Бобровая шуба» (1893), представляющей собой убийственную сатиру на бюрократически-милитаристские верхи вильгельмовской Германии, тесно сросшиеся с буржуазией, и в то же время напоминовение о неистребимой силе плебейского самоутверждения.

Тупой представитель государственной власти (Верхан) и требующий удовлетворения своих прав буржуа-собственник (рантье Крюгер) подвергаются осмеянию в результате проделок жизнерадостной матушки Вольфен, которая за их счет хочет восстановить справедливость в распределении материальных благ. Матушка Вольфен — первая в ряду образов великих пройдох, вновь появившихся в XX веке в буржуазной литературе.

То, что в этой пьесе еще представлялось как борьба за скромный достаток и производило комичное впечатление, превратилось в продолжении «Бобровой шубы» — драме «Красный петух» (1901) — в преступление и в трагикомедию. Овдовевшая матушка Вольфен решается на очередное жульничество, которое превышает ее возможности: поджог, после которого ей должны выплатить страховку за сгоревший дом, становится для нее роковым, и она запутывается в собственных уловках. Этот поступок и проистекающие из него последствия показывают, как в сельской общине, заинтересованной лишь в получении при-

были и сохранении престижа, отражаются пороки общества, которое превращает все человеческие отношения в денежные.

Почти одновременно с «Ткачами» и «Бобровой шубой» были написаны пьесы «Ганнеле» (поставлена в 1893 году) и «Потонувший колокол» (1897), в которых дается иллюзорное решение общественных противоречий; эти пьесы представляют собой попытки преодолеть эстетические, идейные и сюжетно-тематические образцы натуралистической драмы. С тех пор сосуществование спонтанной социальной критики и мистификации социальных противоречий стало характерной чертой творчества Гауптмана. В этой раздвоенности проявился кризис понимания буржуазным писателем своей роли в мире, вызванный тем, что Гауптман утратил веру в полезность социальной активности писателя и прежде всего в свойственные натурализму реформистские представления (которые действительно не могли стать альтернативой новым условиям империалистического общества).

Отход Гауптмана от натурализма сопровождался попыткой дать новую интерпретацию действительности, предпринимая которую он обратился к метафизическим и антиисторическим теориям. Усилилась его склонность к выходу за пределы социального антагонизма, к предпочтению национального («Флориан Гейер», 1896), к переосмыслению общественных конфликтов в общечеловеческие. Проявляя эклектизм, он равнялся на самые разные поэтические образцы (Шекспир, писатели-романтики, Гёте) и использовал самые различные средства, которые черпал в неоромантизме, символизме и классицизме. Однако основными мотивами его творчества оставались человеческое страдание, одиночество и разобщение людей, трактуемое им, правда, как предопределяемое судьбой, упадок человеческих связей. Часто они носят черты более или менее завуалированного самоанализа, что особенно заметно в драмах, рассказывающих о положении художника в буржуазном обществе («Коллега Крамpton», 1892; «Михаэль Крамер», 1900; «Бегство Габриэля Шиллинга», 1912). Гауптман, написавший сорок две законченные пьесы, был самым продуктивным драматургом в немецкой литературе. И когда он обращался к изображению хорошо известной ему по его собственным наблюдениям современной среды, ему удавались произведения большого масштаба, которые поднимали основные вопросы человеческого существования в капиталистическом обществе. Он «не только показывает, как терпят крах действия отдельного человека... но и запутывает изолированно действующего человека в бесчеловечные интриги, которые характерны для общества как целого»⁹⁶.

Начиная с «Красного петуха», Гауптман не раз обращался к жанру трагикомедии, который удачнее всего мог выразить смешение трагического и мерзкого в поступках действующих лиц. Тем самым он продолжал основанную Ленцем традицию, подхваченную впоследствии также Брехтом, Дюрренматтом и другими.

Написанная на силезском диалекте драма «Возчик Геншель» (1898), подобно греческой трагедии, показывает неотвратимость рокового хода событий; пьеса «Роза Бернд» (впервые поставлена в 1903 году) разрабатывает поднятую еще в период «Бури и натиска» тему убийства матерью ее незаконнорожденного ребенка и показывает одиночество человека среди людей, думающих только о собственной выгоде; жизнь заставляет их совершать поступки, смысла которых они не понимают. Трагикомедия «Крысы» (1911) не столько является изображением страданий бездетной женщины, сколько в гораздо большей степени представляет собой сделанный рукой мастера реалистически-сатирический анализ современного общества. С помощью почти фантастических контрастов

изображается разлагающееся, обреченное на гибель общество, в котором все люди изолированы и говорят друг с другом как бы на разных языках, не понимая смысла слов собеседника. Единственный персонаж, проявляющий естественные человеческие чувства, — фрау Ион, которая обманывает мужа, выдавая чужого ребенка за своего.

Реалистическая линия проявляется в творчестве Гауптмана и в дальнейшем, однако не с такой остротой, которая была свойственна его ранним пьесам.

Об этом свидетельствуют такие его прозаические произведения, как «Карнавал», «Остров великой матери» (оба написаны в 1925 году), «Ванда» (1928), «В вихре призвания» (1936), или такие драмы, как «Герберт Энгельман» (1924) и «Доротей Ангерман» (1926). Пьеса «Перед заходом солнца» (1932) показывает саморазрушение буржуазной семьи: гражданин сталкивается с буржуа. Молодому поколению, охваченному безудержной жадой приобретательства и власти, чужды и движения человеческих чувств, и гуманистические традиции. Драма представляет собой проникнутое пессимизмом итоговое произведение Гауптмана.

Примечания

Классика и романтизм (1789—1830)

1. Гримм Г.: «То, что случилось, когда разразилась Французская революция и пала Священная Римская империя германской нации, было таким переворотом, какого не приходилось переживать до этого» (H. Grimm. Das Leben Goethes. Stuttgart 1943, S. 434—435).

2. Streisand J. Deutschland von 1789 bis 1815. Berlin 1961, S. 39.

3. Schiller F. Werke (Nationalausgabe), Bd. 22. Weimar 1958, S. 106.

4. Шиллер Ф. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1950, с. 291.

5. Wieland C. M. Ausgewählte Prosa aus dem Teutschen Merkur. Marbach a. N. 1963, S. 150.

6. Müller Kanzler von. Unterhaltungen mit Goethe. Weimar 1956, S. 140.

7. Гёте И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда. М., Художественная литература, 1969, с. 435.

8. Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, с. 244.

9. На русском языке книга Гюнтера де Бройна «Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера» вышла в издательстве «Прогресс» в 1978 году.

10. Goethe J. W. Tag- und Jahreshefte (1974). — In: G. Werke. Bd. 16. Berlin 1964, S. 31.

11. Шиллер Ф. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1950, с. 295.

12. Там же, с. 342.

13. Энгельс Ф. Диалектика природы. Введение. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 20, с. 346.

14. Müller Kanzler von. (s. Nachweis 6), S. 70 (17. Sept. 1923).

15. Goethe an J. H. Meyer. Brief v. 5.12.1796. — In: Goethes Werke (Weimarer Ausgabe). IV Abt. Bd. 11. Weimar 1892, S. 273.

16. Шиллер Ф. Г. Мейеру. Письмо от 21 июля 1797 года. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М.—Л., Гослитиздат, 1950, с. 655.

17. Выказанные здесь мысли вливаются в программу классического искусства, хотя Шиллер все больше и больше освобождался от философии Канта.

18. Шиллер Ф. Г. Кёрнеру. Письмо от 28 ноября 1791 года. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М.—Л., Гослитиздат, 1950, с. 383.

19. Для сравнения приводится вариант народной песни из сборника «Волшебный рог мальчика».

20. Гейне Г. Романтическая школа. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, с. 219.

21. Mann T. Heinrich von Kleist und seine Erzählungen (1954). — In: T. M. Gesammelte Werke. Bd. 11. Berlin, 1956, S. 637.

22. Kleist H. v. An U. v. Kleist. Brief v. 5. 10.1803. — In: H. v. K. Werke und Briefe Hg. v. S. Streller. Bd. 4. Berlin — Weimar 1978. S. 316.
23. Goethe zu H. Luden am 13.12.1813. — In: Goethes Gespräche. Neu hg. v. F. Frhr. v. Biedermann. Bd. 2. Leipzig 1909. S. 214.
24. Goethe J. W.: Ein Wort für junge Dichter. — In: G. Bd. 17. Berlin — Weimar 1970. S. 714.
25. Goethe J. W. Maximen und Reflexionen. — In: G. (s. Nachweis 7). Bd. 18. Berlin — Weimar 1972. S. 638.
26. Vgl. Dietze W.: Urworte, nicht sonderlich orphisch. — In: Goether Jahrbuch, Bd. 94 (1977). Weimar 1977, S. 11—37.
27. Riemer F. W.: Mitteilungen über Goethe. Hg. v. A. Pollmer, Leipzig 1921, S. 294.
28. Solger K. F.: Über die "Wahlverwandschaften". — In: Meisterwerke Deutscher Literaturkritik. Hg. v. H. Mayer. Bd. 1. Berlin 1954, S. 764.
29. Гёте В. фон Гумбольдту. Письмо от 17.3.1832. Собр. соч. в 13-ти томах, т. XIII. М., 1949, с. 522—523.

Литература между 1830 и 1895 годами Предмартовский период (1830—1848)

1. Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED: Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Bd. 1. Berlin 1966, S. 15.
2. List F. Alluntertänigste Bittschrift der zur Ostermesse 1819 in Frankfurt am Main versammelten deutschen Kaufleute und Fabrikanten um Aufhebung der Zölle und Mauten im Inneren Deutschlands. — In: Gesammelte Schriften. Hg.v.L. Häußler. Stuttgart — Tübingen 1850, Bd. 2.S. 15—21. Zitiert nach: Einheit und Freiheit. Die deutsche Geschichte von 1815 bis 1849 in zeitgenössischen Dokumenten dargestellt und eingeleitet von Dr. K. Obermann. Berlin 1950, S. 79.
3. Ibid., S. 78.
4. Гейне Г. Французские дела. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1958, с. 239.
5. B i e d e r m a n n K. Dreißig Jahre deutsche Geschichte. Bd. 1. Breslau, ² 0.J., S. 21.
6. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 268.
7. Маркс К. Будущие результаты британского владычества в Индии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 9, с. 228.
8. Гейне Г. Мысли, заметки, афоризмы. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1959, с. 161.
9. N a u m a n n M. Prosa in Frankreich. Studien zum Roman im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin 1978, S. 24.
10. Гейне Г. Письмо Густаву Кольбу. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1959, с. 311—312.
11. L u k á c s G. Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft. Berlin 1954, S. 137—138.

Примечания

12. Ленин В. И. Карл Маркс. Полн. собр. соч., изд. 5, т. 26, с. 53.
13. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 23.
14. Гегель Г. В. Ф. Философия права. Соч., т. 7. М.—Л., Соцэкгиз, 1934, с. 15.
15. Гейне Г. Письма о Германии. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 428.
16. Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 317.
17. Там же, с. 370.
18. Там же, с. 281.
19. Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 194.
20. Goldsriedrich J., Kapp K. Geschichte des deutschen Buchhandels. Bd. 4. Leipzig 1913, S. 214.
21. Glossy K. Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz (Einleitung). — In: Jahrbuch der Grillparzergesellschaft. Jg. 21. Wien 1912, S.CV.
22. Marian B. E. The Persecution of the Young German. — In: Modern Language Review 19 (1924), S. 76.
23. Encyclopädische Darstellung des letzten Jahrzehnts in seinen weit- und kulturgeschichtlichen Hauptmomenten, Leipzig 1844, Bd. 2, S. 623.
24. Glossy K. (s. Nachweis 21). Jg. 22. T. 2: 1843—1847, S. 137.
25. Wirth J. G. A Deutschlands Pflichten. — In: Deutsche Tribüne. Nr. 29 (3. Februar 1832). Zitiert nach: Einheit und Freiheit (s. Nachweis 2), S. 110.
26. Herwegh G. Die Literatur im Jahre 1840. — In: Herwegs Werke in einem Band. Hg. von H.-G. Werner. Weimar 1967. S. 318—319.
27. Гейне Г. «Немецкая литература» Вольфганга Менцеля. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1958, с. 139.
28. Гейне Г. Французские художники. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1958, с. 119—120.
29. Гейне Г. Романтическая школа. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, с. 176.
30. Там же, с. 244.
31. Гейне Г. Письмо Варнгагену фон Энзе от 4.2.1830. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1959, с. 494.
32. Там же.
33. Wienbarg L. Ästhetische Feldzüge. Hamburg 1834, S. 298.
34. Börne L. Sämtliche Schriften. Neubearb. und hg. von I. und P. Rippmann. 5 Bde. Düsseldorf — Darmstadt 1964—68. Bd. 1, S. 668, 676, 681 f.
35. Hess M. Die europäische Triarchie. Leipzig 1841, S. 85.
36. Conversations-Lexikon der Gegenwart. Leipzig 1838—1841. Bd. 4, T. 2, S. 460—461.
37. Гейне Г. Романтическая школа. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, с. 244.

38. B ö r n e L. (s. Nachweis 34), *ibid.*, S. 1105.
39. Schiller F. Ankündigung (der Horen). — In: Schillers Werke (Nationalausgabe). Hg. von J. Petersen und H. Schneider. Bd. 22. Hg. von H. Meyer. Weimar 1958, S. 106.
40. Гейне Г. Письмо Густаву Кольбу от 11.11.1828. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1959, с. 479.
41. Schlegel F. Fragmente. — In: Athenaeum. Hg. von A. W. Schlegel und F. Schlegel. 1. Bd., 2 Stück. Berlin 1960 (Fotomech. Nachdruck), S. 204.
42. Heine H. Die Götter im Exil. — In: H. Heine Werke. Bd. 7. Berlin 1962, S. 473.
43. Forum der Journal-Literatur. Bd. 1, Heft 1. Berlin, 1831 (Reprint Frankfurt a.M. 1971), S. 8.
44. Heine H. Entwurf zu einem Anfang der "Götter im Exil". — Heine-Reliquien. Neue Briefe und Aufsätze Heinrich Heines. Hg. von M. von Heine Geldern und G. Karpeles. Berlin 1911, S. 245—246.
45. Mundt T. Moderne Lebenswirren. — In: T. Mundt. Gesammelte Schriften. Bd. 2. Leipzig 1847, S. 228
46. Gutzkow K. Wissenschaft und Literatur. — In: K. Gutzkow. Gesammelte Werke. Bd. 10. Frankfurt a. M. 1846, S. 278.
47. Herwegh G. (s. Nachweis 26), S. 320.
48. Prutz R. Schriften zur Literatur und Politik. Hg. von B. Hüppauf. Tübingen 1973, S. 22.
49. Prutz R. Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen. — R. Prutz (s. Nachweis 48), S. 24.
50. Platen A. von. Die Liga von Cambrai. Nachwort. — In: A. von Platen. Dichtungen. Hg. von G. Voigt. Berlin 1957, S. 141.
51. Mehring F. Eine feudale Ruine. — In: F. Mehring. Gesammelte Schriften. Hg. von T. Höhle, H. Koch, J. Schleifstein. Bd. 6. Hg. von J. Streisand. Berlin 1965, S. 292—295.
52. B ö r n e L. Briefe aus Paris. — In: Börnés Werke in zwei Bänden. Ausgew. und eingel. von H. Bock und W. Dietze. Berlin 1976, S. 318.
53. *Ibid.*, S. 65.
54. Гейне Г. Людвиг Бёрне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 91.
55. Menzel W. Wally. Die Zweiflerin (Rezension). — K. Gutzkow, Wally, die Zweiflerin. Nebst einer Folge von Streitschriften. Kritische Ausgabe von E. Wolff. Jena 1905, S. 206.
56. Энгельс Ф. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев». — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 479—480.
57. Там же.
58. Vgl. Glossy K. Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz. Teil II: 1843—1847. — In: Glossy (s. Nachweis 21). Jg. 23. München, 1912, S. 83, sowie: H. H. Houben. Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Dessau² 1925, Bd. 1, S. 488.

Примечания

59. Devrient E. Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands. Eine Reformschrift. Leipzig 1849.

60. Hebbel F. Mein Wort über das Drama. — In: F. Hebbel. Sämtliche Werke in 12 Bänden. Neu hg. von H. Krumm. Bd. 10. Leipzig o. J. (1900), S. 27.

61. Droste-Hülshoff A. von an C. B. Schlüter. Brief v. 2.1.1835. — In: Briefe der Annette von Droste-Hülshoff. Gesamtausgabe. Hg. von K. Schulte-Kemminghausen. Jena 1944. Bd. 1, S. 134.

62. Droste-Hülshoff A. von. Zitiert nach: R. Walbiner. Einleitung. — In: Droste-Hülshoffs Werke. Berlin — Weimar 1969, S. XI.

63. Storm T. Meine Erinnerungen an Eduard Mörike. — In: Erinnerungen und Ansichten. Literarische Porträts von Goethe bis Fontane. Hg. von P. Goldammer. Rostock 1976, S. 332.

64. Gutzkow K. in „Dionysius Longinus“; zitiert nach S. S. Praver. Mörike und seine Leser. Stuttgart 1960, S. 23.

65. Mörike E. an Wilhelm und Konstanze Hartlaub. Brief von 24.3.1848. — In: E. Mörike. Briefe. Hg. von F. Seebass, Tübingen o. J. (1939), S. 650.

66. Wiese B. von. Eduard Mörike. Tübingen — Stuttgart 1950, S. 217.

67. Mörike E. Am Walde.

68. Storm T. (s. Nachweis 63), S. 325.

69. Mörike E. An einen Liebesdichter.

70. Mörike E. an Ostertag (Brieffragment). — In: B. von Wiese (s. Nachweis 66), Einleitung, S. XIX.

71. Гёте И. В. Чудесный рог мальчика. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Художественная литература, 1980, с. 302.

72. Zitiert nach: Rebell in dunkler Nacht. Ausgew. Dichtungen von Nikolaus Lenau. Hg. und eingel. von E. Fischer. Berlin 1925, S. 36.

73. Ibid., S. 44.

74. Zitiert nach: Aus Max von Löwenthals Tagebuchnotizen. — In: Nikolaus Lenau und Sophie Löwenthal: Briefe und Tagebücher. Hg. und eingel. von F. Minckwitz. Weimar 1963, S. 360.

75. Dietze W. Nachwort. — In: Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe. Auf der Grundlage der historisch-kritischen Ausgabe von E. Castle mit einem Nachwort hg. von W. Dietze. Bd. 1, Leipzig 1970, S. 947.

76. Zitiert nach: Kersten K. 1848. Die deutsche Revolution. Weimar 1947, S. 79.

77. Ruge A. Lieder der Gegenwart. — In: Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst. Jg. 5. Leipzig 1842, S. 851.

78. Гейне Г. Письмо Юлиусу Кампе от 28.2.1842. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1959, с. 125.

79. Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Художественная литература, 1960, с. 285.

80. Herwegh G. (s. Nachweis 26), S. 292.

81. Гейне Г. Георгу Гервергу. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1956, с. 326.

82. Там же.
83. Меринг Ф. Георг Гервег. Литературно-критические статьи в 2-х томах, т. 2. М.—Л., 1934, с. 63.
84. Stahr Carl an Adolf Stahr. Brief v. 3.1.1843. — In: Aus A. Stahrs Nachlass. Briefe von Stahr nebst Briefen an ihn. Hg. von L. Geiger. Oldenburg 1903, S. 44.
85. Энгельс Ф. Истинные социалисты. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 576.
86. Farese G. Georg Herwegh und Ferdinand Freiligrath. — In: Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz. Hg. von G. Mattenklopp und K. Scherpe. Kronberg — Taunus 1975, S. 227.
87. Wolff W. Das Elend und der Aufruhr in Schlesien. — In: Deutsches Bürgerbuch für 1845. Hg. von H. Püttmann. Bd. 1, Darmstadt 1845, S. 198.
88. Prutz R. Theologie oder Politik? Staat oder Kirche? — In: R. E. Prutz. Kleine Schriften zur Politik und Literatur. Bd. 2. Merseburg 1847, S. 13.
89. Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3. М., Искусство, 1971, с. 537.
90. Там же, с. 539.
91. Stahr A. Gutzkows „Patkul“ auf der Oldenburger Bühne. — In: Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst. 5. Jg. Leipzig 1942, S. 347.
92. Willkomm E. — In: Jahrbuch für Drama, Dramaturgie und Theater. Hg. von E. Willkomm und A. Fischer. Bd. 1. Leipzig 1857, S. 79.
93. Prutz R. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847, S. 399.
94. Prutz R. Kleine Schriften zur Politik und Literatur. Merseburg 1847, Bd. 2, S. 146.
95. Strauss D. F. Ästhetische Grillen. — In: Jahrbücher der Gegenwart. Tübingen 1847, S. 383.
96. Mundt T. Geschichte der Literatur der Gegenwart. Von dem Jahre 1789 bis zur neuesten Zeit. Leipzig ²1853, S. 615.
97. Grillparzer F. Zum Theater. Allgemeines. — In: F. Grillparzer. Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hg. von P. Frank/K. Pörnbacher. München 1960—1965, Bd. 3, München, 1964, S. 860.
98. Holtei K. von. Vorwort. — In: K. von Holtei. Beiträge für das Königstädter Theater. Bd. 1. Wiesbaden 1832, S. IV.
99. Ibid., S. VIII.
100. Ibid., S. XIV.
101. Ibid.
102. Gottschall R. Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 2. Breslau ⁴1875, S. 262.
103. Ring M. Geschichte des Kladderadatsch und der Berliner Lokalpresse. — In: Ring M. Berliner Leben. Kulturstudien und Sittenbilder. Leipzig—Berlin 1882, S. 76.
104. Saphir M. G. Revue der Vorstadt-Theater. — In: Der Humorist. Jg. 5. Wien 1841, Nr. 13, S. 50.
105. Bauernfeld E. Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers. Leipzig 1842, S. 69.

Примечания

106. Vgl. May E. J. Das Wiener Volksdrama 1840 bis 1844 und die Wirklichkeitsbeziehung seiner dramaturgischen Mittel. Diss. Greifswald 1966, S. 26.
107. Der Humorist. Jg. 4. Wien, 1840, Nr. 253, S. 1040.
108. Nestroy J. Aphorismen und Notizen. Nr. 18. — In: J. N. Nestroy. Sämtliche Werke. Hg. von F. Bruncker, O. Rommel. Bd. 15. Wien 1930, S. 683.
109. Горький М. История молодого человека XIX века. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26. М., Художественная литература, 1953, с. 167.
110. Горький М. Советская литература. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. М., Художественная литература, 1953, с. 321.
111. Kraus K. Nestroy und die Nachwelt. — In: Karl Kraus. Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hg. von D. Simon. Berlin 1971, S. 433.
112. Glassbrenner A. Unsterblicher Volkswitz. Hg. von K. Gysi, K. Böttcher. Berlin o. J. (1954). Bd. 1, S. 29—30.
113. Ibid., S. 58.
114. Glassbrenner A. Zitiert nach „Neuer Reineke Fuchs“. Nachwort. Hg. von K. Böttcher. Berlin 1957, S. 355.
115. Büchner G. an K. Gutzkow. Brief aus dem Jahr 1835 (?). — In: G. Büchner. Werke und Briefe (Gesamtausgabe). Hg. von F. Bergemann. Leipzig 1967, S. 418.
116. Büchner G. an die Familie. Brief v. 5.4.1833. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 388.
117. Büchner G. an die Familie. Brief v. Juni 1833. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 391.
118. Büchner G. an K. Gutzkow. Brief aus dem Jahre 1836. — In: G. Büchner (s. in Nachweis 115), S. 434.
119. Ibid., S. 435.
120. Büchner G. an die Familie. Brief v. 5.4.1833. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 389.
121. Büchner G. Mündliche Äusserung. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 489.
122. Aus August Beckers gerichtlichen Angaben. Über den „Hessischen Landboten.“ — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 596.
123. Ibid., S. 598.
124. Braun V. Büchners Briefe. — In: *Connaissance de la RDA* 7 (1978), S. k-17.
125. Büchner G. an seine Braut. Brief v. Nov. 1833? — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 395.
126. Маркс К. Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, с. 86.
127. Büchner G. Lenz. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 99.
128. Ibid.
129. Büchner G. an die Familie. Brief v. 28.7.1835. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 422.
130. Ibid., S. 421.

131. B ü c h n e r G. an die Familie. Brief v. 5.4.1833. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 389.
132. B ü c h n e r G. an seine Braut. Brief v. 1836. — In: G. Büchner, (s. Nachweis 115), S. 435.
133. R i l l a P. Georg Büchner. — In: P. Rilla. Literatur, Kritik und Polemik. Berlin 1950, S. 139.
134. B ü c h n e r G. an Gutzkow. Brief v. 1836. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 435.
135. Vgl. auch B ü c h n e r G. Lenz. Ibid., S. 99.
136. B ü c h n e r G. an die Braut. Brief v. Nov. 1833? — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 395.
137. B ü c h n e r G. an die Familie. Brief v. Febr. 1834. — In: G. Büchner (s. Nachweis 115), S. 395.
138. H e r w e g h G. Zum Andenken an Georg Büchner, den Verfasser von „Dantons Tod“. — In: G. Herwegh (s. Nachweis 26), S. 89.
139. М е р и н г Ф. Фридрих Геббель. — Ф. М е р и н г. Литературно-критические статьи в 2-х томах, т. 2. М.—Л., 1934, с. 145.
140. H e b b e l F. Tagebuch vom 31.12.1846. — F. Hebbel. Sämtliche Werke (Hist.-krit. Ausgabe). Hg. von R. M. Werner. 2. Abt. Tagebücher. Bd. 3. Berlin 1903, S. 149.
141. H e b b e l F. Tagebuch vom 13.9.1840. — In: F. Hebbel (s. Nachweis 140). Bd. 2, Berlin 1903, S. 66.
142. H e b b e l F. Tagebuch vom 16.11. 1843. Ibid., S. 299.
143. H e b b e l F. Neues Tagebuch vom 18.9.1838 — August 1843. Nr. 2224. — In: Hebbels Werke. Hg. von T. Poppe. Neunter Teil. Tagebücher I. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart, S. 355.
144. H e b b e l F. Mein Wort über das Drama. — In: F. Hebbel. Sämtliche Werke in 12 Bänden. Mit einer Einleitung von E. Kuh neuhg. Von H. Krumm. Bd. 10. Leipzig o. j., S. 35.
145. H e b b e l F. Vorwort zu Maria Magdalene. Ibid., S. 59.
146. H e b b e l F. (s. Nachweis 143). Nr. 2151, S. 335.
147. H e b b e l F. Agnes Bernauer (5. Akt, 10. Szene).
148. H e b b e l F. — In: F. Hebbel (s. Nachweis 140). 3. Abt. Briefe. Bd. 4 (1847—1852). Berlin 1906, S. 344 f. Vgl. auch: F. Hebbel: Viertes Tagebuch (s. in Nachweis 143). Zehnter Teil Tagebücher 11, S. 170 und S. 173.
149. S c h i l l e r F. Über naive und sentimentalische Dichtung. — In: F. Schiller (s. Nachweis 39). Bd. 20. Hg. von B. von Wiese, Weimar 1962, S. 462.
150. S c h l e g e l F. Brief über den Roman (Gespräch über Poesie). — In: F. Schlegel. Kritische Ausgabe. Hg. von E. Behler. Bd. 2. Hg. von H. Eichner. München 1967, S. 330f.
151. S c h l e g e l A. W. Geschichte der romantischen Literatur. — In: A. W. Schlegel. Kritische Schriften und Briefe. Bd. 4. Hg. von E. Lohner. Stuttgart 1965, S. 211—212.
152. Г е г е л ь Г. В. Ф. Эстетика, т. 3. М., Искусство, 1971, с. 474—475.
153. Там же, т. 2, с. 304.

Примечания

154. Killly W. Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München 1963, S. 105.
155. Immermann K. Memorabilien. — In: K. Immermann. Werke. Hg. von H. Maync. Leipzig — Wien o. J., Bd. 5, S. 379.
156. Gutzkow K. Ausgewählte Werke. Hg. von H. H. Houben. Leipzig o. J., Bd. 8, S. 152.
157. Gutzkow K. Vergangenheit und Gegenwart. 1830—38. — In: K. Gutzkow. Werke. Teil 8: Kleinere biographische Dokumente. Hg. von R. Gensel. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart o. J. (1910), S. 134.
158. Krolop K. Charles Sealsfield. — In: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von H. G. Thalheim u. a. Bd. 8,1. Geschichte der deutschen Literatur von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Von einem Autorenkollektiv. Berlin 1975, S. 115.
159. Kürnberger F. Leopold Kompert (10.9.1848). — In: F. Kürnberger. Gesammelte Schriften. Hg. von O. E. Deutsch. Bd. 2. München — Leipzig 1911, S. 395.
160. Zitiert nach: Geschichte der deutschen Literatur (s. Nachweis 158), S. 633.
161. Keller G. Jeremias Gotthelf. — In: Gottfried Kellers nachgelassene Schriften und Dichtungen. Hg. von J. Baechtold. Berlin⁵ 1893, S. 155.
162. Marx K., Engels F. Manifest der Kommunistischen Partei. — K. Marx, F. Engels Werke. Bd. 4, Berlin 1959, S. 488.
163. Prutz R. Das Engelchen. I. Teil. Leipzig 1851, S. 196—197.
164. Ranke L. Geschichte der romanischen und germanischen Völker. Vorrede der I. Ausgabe (1824). — In: L. Ranke. Sämtliche Werke. Bd. 33. Leipzig² 1874, S. VII.
165. Fontane T. Willibald Alexis (1873). — In: T. Fontane. Schriften zur Literatur. Hg. von H. H. Reuter. Berlin 1960, S. 58.
166. Ibid., S. 44
167. Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Художественная литература, 1960, с. 297.
168. Zitiert nach: Novotny F. Stifter als Maler. Wien 1941, S. 23.
169. Stifter A. Zwei Schwestern. — In: A. Stifter. Gesammelte Schriften in 6 Bänden. Hg. von M. Stefl. Bd. 2, Wiesbaden² 1959, S. 612—613.
170. Krolop K. Der Erzähler A. Stifter vor 1848. — In: Geschichte der deutschen Literatur (s. Nachweis 158), S. 291.
171. Stifter A. Über Stand und Würde des Schriftstellers. — In: A. Stifter (s. Nachweis 169). Bd. 6, S. 7.
172. Stifter A. an G. C. F. Richter. Brief v. 21.6.1866. — In: A. Stifter. Sämtliche Werke. Hg. von A. Sauer. fortgef. von F. Hüller und G. Wilhelm. Briefwechsel. Bd. 5. Reichenberg 1928, S. 236—237.
173. Bericht seines Verlegers G. Heckenast. Zitiert nach: K. Böttcher, J. Mittenzwei. Zwiegespräch. Deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner. Leipzig 1980, S. 128.
174. Stifter A. Brief an G. Heckenast. — In: A. Stifter (s. Nachweis 172) Briefwechsel. Bd. 3, Prag 1923, S. 282.
175. Hebbel F. Das Komma im Frack (1858). — In: F. Hebbel (s. Nachweis 140). Bd. 12. Vermischte Schriften 4 (1852—1863). Berlin 1903. S. 192.

176. Гейне Г. Мемуары. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1959, с. 203.
177. Энгельс Ф. Немецкий социализм в стихах и прозе. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, с. 217.
178. Гейне Г. Людвиг Бёрне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 48.
179. Гейне Г. Лютеция. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1958, с. 101.
180. Гейне Г. Предисловие к книге «Кальдорф о дворянстве в письмах к графу М. фон Мольтке». Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1958, с. 154.
181. Гейне Г. К истории религии и философии в Германии. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, с. 92.
182. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 39.
183. Гейне Г. Письма о Германии. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 427.
184. Гейне Г. Французские художники. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1958, с. 219.
185. Prutz R. Zitiert nach: Geschichte der deutschen Literatur (s. Nachweis 158), S. 82.
186. Гейне Г. Французские художники. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1958, с. 220.
187. Гейне Г. К истории религии и философии в Германии. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, с. 84.
188. Гейне Г. Людвиг Бёрне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 81.
189. «Лютеция». — Так в I в. до н. э. римляне называли селение на одном из островов Сены, положившее начало Парижу.
190. Маркс К. Письмо Г. Гейне от 12.1.1845 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 27, с. 387.
191. Гейне Г. Лютеция. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1958, с. 209.
192. Гейне Г. Письмо Юлиусу Кампе от 17.4.1844. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1959, с. 154.
193. Гейне Г. Атта Тролль. Предисловие. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, с. 183.
194. Гейне Г. Письмо Бетти Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1959, с. 229.
195. Гейне Г. Путевые картины. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1958, с. 222.
- 196а. Гейне Г. Людвиг Бёрне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 100.
196. Heine H. An Betty Heine. Brief v. 20.1.1850. — In: H. Heine Werke. Bd. 9. Berlin 1962. S. 336 — sowie an G. Kolb. Brief v. 21.4.1851. Ibid., S. 400.

Примечания

197. Heine H. an G. Kolb. Brief v. 19.10.1848. — In: H. Heine Werke. Bd. 9. Berlin 1962, S. 308.
198. Гейне Г. Романсеро. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1957, с. 163.
199. Гейне Г. Стихотворение «Валькирии». Там же, с. 16.
200. Heine H. an E. Krienitz. Brief v. 10.11.1855. — In: H. Heine Werke. Bd. 9. Berlin 1962, S. 680.
201. Mann H. Heinrich Heine. Aufruf für sein Denkmal in Düsseldorf. — In: H. Mann. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Hg. von A. Kantorowicz. Bd. 11., Essays. Bd. 1. Berlin 1954, S. 460.
202. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, с. 434.
203. Маркс К. Критические заметки к статье «Пруссака». — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 443.
204. Энгельс Ф. К истории Союза коммунистов. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 220.
205. Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 459.
206. Маркс К. К критике политической экономии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 13, с. 6.
207. Naumann M. Literatur im „Kapital“. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. Gesellschaftswissenschaften. Berlin 1979, S. 8.
208. Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 429.
209. Tuchscherer W. Bevor das Kapital entstand. Die Entstehung der ökonomischen Theorie von Karl Marx. Berlin ² 1973, S. 192.
210. Naumann M. (s. Nachweis 207), S. 17.
211. Ibid., S. 22.
212. Энгельс Ф. К истории Союза коммунистов. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 221.
213. Меринг Ф. Карл Маркс. История его жизни. М., Госполитиздат, 1957, с. 175.
214. Ленин В. И. Карл Маркс. Полн. собр. соч., изд. 5, т. 26, с. 48.
215. Weerth G. an seine Mutter. Brief v. 19.7.1845. — In: G. Weerth. Sämtliche Werke in 5 Bänden Hg. von B. Kaiser Bd. 5. Briefe. Berlin 1957, S. 172.
216. Энгельс Ф. Георг Веерт. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 4.
217. Там же, с. 5.
218. Там же, с. 4.

Немецкая литература с 1849 года до конца столетия

1. Энгельс Ф. Роль насилия в истории. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 471.
2. Маркс К. Критика Готской программы. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 28.

3. «Без тихого, самоотверженного труда 50-х годов 70-е годы не имели бы столь вдохновляющего начала» (Riehl W. H. König Maximilian von Bayern. Aus der Erinnerung gezeichnet. — In: Historisches Taschenbuch. 5. Folge, 2. Jg., Leipzig 1872, S. 50. Сходным образом неоднократно высказывались Г. Фрейтаг и И. Шмидт (последний, например, в своей «Истории немецкой литературы XIX века». — Schmidt J. Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. 3. Bd. Leipzig 1855, S. 318).

4. Wohlfahrt (нем.) — благосостояние.

5. Schmidt J. Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod. Bd. 3. Leipzig 1867, S. 545—546.

6. Меринг, Франц (1846—1919) — один из руководителей левого революционного крыла немецкой социал-демократии и основателей Коммунистической партии Германии, историк, философ, литературный критик.

7. Mehring F. Gesammelte Schriften. Bd. 11. Berlin 1961, S. 63. Имеются в виду цвета знамени сторонников создания республики в Германии (черно-красно-золотой) и прусского государственного флага (черно-белый).

8. Rosenkranz K. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853, S. 295—296.

9. Общество башни — вымышленное тайное общество религиозно-этического направления, описанное И. В. Гёте в романах «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера».

10. Spielhagen F. Die von Hohenstein. — In: Spielhagen F. Sämtliche Romane. Bd. 2, Leipzig 1903, S. 313.

11. Период грюндерства (от нем. Gründer — основатель) — период массового лихорадочного учредительства акционерных обществ и страховых компаний после получения контрибуции от побежденной в войне 1870—1872 годов Франции.

12. Бисмарк, Отто фон Шенгайзен, князь (1815—1898) — реакционный государственный деятель и дипломат, основатель юнкерско-буржуазной Германской империи.

13. Mehring F. Friedrich Spielhagen. — In: Mehring F. Gesammelte Schriften. Bd. 11. Berlin 1961, S. 103.

14. Талер — золотая и серебряная монета; впервые отчеканена в 1518 году, изъята из обращения в 1907 году.

15. Германский союз — объединение 35 государств и четырех вольных городов под гегемонией австрийских Габсбургов. Создан 8 июня 1815 года Венским конгрессом, ликвидирован после разгрома Австрии в войне 1866 года с Пруссией.

16. Имперский закон о печати 1874 года отменял предварительное разрешение на издание книги и предусматривал лишь указание на титульном листе фамилий издателя, владельца типографии и местонахождения типографии.

17. Реклам, Антон Филипп (1807—1896) — немецкий издатель, основатель широко известной «Универсальной библиотеки».

18. Тривиальная литература (от лат. trivialis — обыкновенный) — литература, рассчитанная на невзыскательного читателя.

19. Larifari (нем.) — вздор, чепуха.

20. Имя героя этой книжки (нем. Struwwelpeter) вошло в немецкий язык как обозначение ребенка с взлохмаченными волосами.

21. Нойруппин — город, расположенный на территории ГДР.

Примечания

22. *Культурkampf* (нем. *Kulturkampf* — борьба за культуру) — термин, которым в исторической литературе обозначаются принятые правительством Бисмарка в 70-х годах XIX века законы, направленные на подрыв позиций католического духовенства. В 80-х годах почти все эти законы были отменены.

23. Ludwig O. *Dramatische Studien. Der poetische Realismus.* — In: *Ludwigs Werke in vier Teilen. 4. Teil.* Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart. o. J., S. 320.

24. Хузум — город, расположенный на территории ФРГ.

25. Имеется в виду оккупация Шлезвига датчанами после поражения шлезвигского освободительного движения в 1850 году.

26. Storm T. an G. Keller. Brief v. 14.8.1881. — In: T. Storm *Briefe.* Bd. 2. Berlin — Weimar 1972, S. 223.

27. Keller G. *Jeremias Gotthelf.* — In: Keller G. *Sämtliche Werke in acht Bänden.* Bd. 8. Berlin 1958, S. 195.

28. Keller G. *Autobiographien.* III. — In: Keller G. *Sämtliche Werke in acht Bänden.* Bd. 8. Berlin 1958, S. 550.

29. Keller G. an E. Vieweg. Brief v. 26.4.1850. — In: *Gottfried Kellers Leben. Briefe und Tagebücher.* Bd. 2. *Gottfried Kellers Briefe und Tagebücher. 1830—1861.* Stuttgart — Berlin 1924, S. 223—224.

30. Шильда — городок неподалеку от Торгау, расположенный на территории ГДР, место действия историй о проделках шильдбюргеров, известных своей глупостью.

31. Keller G. an B. Auerbach. Brief v. 25.6.1860. — In: *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher.* Bd. 2. Stuttgart — Berlin 1924, S. 513.

32. Keller G. an T. Fontane. Brief v. 25.6.1878. — In: *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher.* Bd. 3. Stuttgart — Berlin 1916, S. 246.

33. Keller G. an L. Duncker. Brief v. 22.2.1876. — In: *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher.* Bd. 3. Stuttgart — Berlin 1916, S. 162.

34. Keller G. an P. Heyse, Brief v. 27.7.1881. — In: *Kellers Briefe.* Leipzig o.J., S. 394.

35. *Kellers Leben, Briefe und Tagebücher.* Bd. 2. Stuttgart — Berlin 1924, S. 495.

36. Дитмаршен — часть нынешней земли Шлезвиг-Гольштейн (ФРГ).

37. Siemsen A. *Literarische Streifzüge.* Jena 1929, S. 151.

38. Raabe W. an K. Geiger. Brief v. 29.6.1909. — In: *Ins alles geduldig. Briefe W. Raabes (1842—1910).* Berlin 1940, S. 401.

39. Манн Т. *Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9.* М., Художественная литература, 1960, с. 422, 449.

40. Fontane T. an B. v. Lepel. Brief v. 30.10.1851. — In: *Fontane T. Briefe. Eine Auswahl.* Bd. 1. Berlin 1963, S. 505.

41. Fontane T. an E. Fontane. Brief v. 16.5.1870 (s. Nachweis 40), S. 495.

42. Fontane T. an Sohn Theodor. Brief v. 9.5.1888. — In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden.* Bd. 2. Berlin — Weimar 1968, S. 191.

43. Fontane T. an E. Heilbronn. Brief v. 12.5.1897. *Ibid.*, S. 424.

44. Fontane T. an A. Hoffmann. Briefentwurf, 1897, *Ibid.*, S. 427.

45. Ликеделеры (нижненем. Likedeeler — уравниатели) — морские разбойники, снабжавшие Стокгольм в 1391 году во время его осады войсками датской королевы Маргариты продовольствием и распределявшие его между жителями города по ровну.
46. Fontane T. an J. Morris, v. 22.2.1896. — In: Fontanes Briefe in zwei Bänden. Bd. 2. Berlin — Weimar 1968, S. 396.
47. Паульскірхе (нем. Paulskirche) — церковь во Франкфурте-на-Майне, где в 1848—1849 годах заседало Национальное собрание.
48. Конкордат (от лат. concordatum — соглашение) — соглашение между правительством какого-либо государства и Ватиканом, определяющее положение католической церкви в этом государстве.
49. Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1959, с. 161.
50. Маркс К. и Энгельс Ф. Циркулярное письмо А. Бебелю, В. Либкнехту, В. Бракке и др. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 174.
51. Hebbel F. Schöne Verse. — In: Friedrich Hebbels Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 12. Berlin 1903, S. 249.
52. Storm T. Sämtliche Werke. Bd. 4. Berlin 1972. S. 565.
53. Keller G. Tagebuchnotizen, v. 5.8.1843. — In: Der junge Gottfried Keller. Weimar 1970, S. 123.
54. Meyer C. F. Zitiert nach L. Löwenthal. Erzählkunst und Gesellschaft. Neuwied — Berlin 1971, S. 203.
55. Brandt H. Conrad Ferdinand Meyers Novellen. — In: Geschichte der deutschen Literatur. Von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Bd. 8, 2. Berlin 1975. S. 886.
56. Энгельс Ф. Иоганн Филипп Беккер. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 333.
57. Маркс К. Л. Кугельману. Письмо от 12.4.1871 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 33, с. 172.
58. Не следует отвергать мысль о том, что подражание роману И. Б. Швейцера как образцу может быть истолковано «как сознательное использование литературной техники, которая должна была выполнять определенную функцию в просветительской деятельности рабочего движения». Ср.: Witte B. Literatur und Opposition. Über Geschichte, Funktion und Wirkinittel der Frühen Arbeiterliteratur. München 1977, S. 37.
59. Энгельс Ф. М. Каутской. Письмо от 26.11.1885 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 36, с. 333.
60. Marx K., Engels F. Werke. Bd. 2, Berlin 1957, S. 63.
61. Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 39.
62. Там же, с. 376.
63. Лукач, Дьёрдь (1885—1971) — венгерский философ, эстетик, литературовед и литературный критик.
64. Маркс К. и Энгельс Ф. Циркулярное письмо А. Бебелю, В. Либкнехту, В. Бракке и др. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 168.
65. Тэн, Ипполит (1828—1893) — французский литературовед, философ, родоначальник культурно-исторической школы.

Примечания

66. Бернар, Клод (1813—1878) — французский физиолог и патолог, считавший, что все явления жизни обусловлены материальными причинами.

67. Люка, Проспер (1805—?) — известный французский врач, автор ряда научных работ, в том числе двухтомного трактата о наследственности.

68. Хьедданн, Александр Ланге (1849—1906) — выдающийся норвежский писатель.

69. Ли, Юнас (1833—1908) — норвежский писатель, реалистически изображавший в ряде своих произведений социальные конфликты.

70. Гарборг, Арне (1851—1924) — норвежский писатель, для творчества которого в 80-е годы XIX века было характерно обостренное внимание к злободневной социальной тематике.

71. Гиссинг, Джордж (1857—1903) — английский писатель и критик, автор ряда романов о жизни парий буржуазного общества. Испытал воздействие Диккенса и французского натуралистического романа.

72. Харди, Томас (1840—1928) — один из крупнейших английских писателей своего времени, автор многочисленных реалистических романов, повестей, рассказов и ряда стихотворных сборников.

73. Конт, Огюст (1798—1857) — французский философ, один из основоположников позитивизма.

74. Schmidt G. Die literarische Rezeption des Darwinismus. Das Problem der Vererbung bei Emile Zola und im Drama des deutschen Naturalismus. Berlin 1974, S. 73.

75. Маркс К. и Энгельс Ф. Циркулярное письмо А. Бебелю, В. Либкнехту, В. Бракке и др. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 174.

76. Эзотерический (от греч. esoterikos — внутренний) — тайный, предназначенный лишь для посвященных.

77. Vgl. Wruck P. Die naturalistische Bewegung. — In: Geschichte der deutschen Literatur. Von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Bd. 8, 2. Berlin 1975, S. 1000 ff.

78. Стриндберг, Юхан Август (1849—1912) — один из крупнейших шведских писателей, оказавший большое влияние на национальную и мировую культуру.

79. Пшибышевский, Станислав (1868—1927) — польский писатель-декадент, испытал сильное влияние идей Ницше, Стриндберга и Метерлинка.

80. Банг, Герман (1857—1912) — датский писатель, автор ряда романов и новелл, написанных в духе натурализма.

81. Брехт Б. Театр, т. 5/9. М., Искусство, 1965, с. 90.

82. Штирнер, Макс (псевдоним; настоящее имя и фамилия — Каспар Шмидт, 1806—1856) — немецкий философ-младогегельянец, теоретик анархизма.

83. Schwanze G. Drama im Bürgerlichen Realismus (1850—1890). Frankfurt am Main 1973, S. 6.

84. Дефринт или Девриент, Эдуард Филипп (1803—1872) — выдающийся немецкий оперный и драматический актер, театральный деятель и писатель.

85. Laube H. Schriften über Theater. Berlin 1959, S. 117.

86. Ruge A. Zur Verständigung über England und die Schweiz. — In: Deutsches Museum. 1. Jg. Leipzig 1851, S. 53 f.

87. Prutz R. Das Drama der Gegenwart. — In: Deutsches Museum. 1. Jg. Leipzig, S. 701.
88. Синтетическое произведение — в эстетике Р. Вагнера единство действия, музыки и текста.
89. Schwänze H. Drama im bürgerlichen Realismus (1850—1890), S. 57.
90. Fontane T. Die Familie Selicke (8. April 1890). — In: Fontane T. Schriften zur Literatur. Berlin 1960, S. 213.
91. Fontane T. Ibid., S. 214.
92. Mehring F. Halbes "Lebenswende" (23. Januar 1896). — In: Mehring F. Gesammelte Schriften. Bd. 11. Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel. Berlin 1963, S. 364.
93. Геккель, Эрнст (1834—1919) — немецкий биолог, последователь Ч. Дарвина, развивавший и отстаивавший естественнонаучный материализм в науке о живой природе.
94. Эркнер — город, расположенный на территории современного округа Франкфурт-на-Одере (ГДР).
95. Вольф, Вильгельм (1809—1864) — немецкий пролетарский революционер, друг К. Маркса и Ф. Энгельса, автор книги о восстании силезских ткачей в июне 1844 года.
96. Kaufmann H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von We-
dekind bis Feuchtwanger. Berlin — Weimar 1969, S. 57—58.

Указатель имен

- Алексис Виллибальд (Георг Вильгельм Генрих Херинг) 124, 186, 193, 196, 199, 200, 234, 261
Альберт Конрад (Конрад Зиттенфельд) 297
Амалия, кузина Г. Гейне 205
Ангели Луис 168
Андерсен Ханс Кристиан 51
Анфантен Бартолеми Проспер 120
Анценгрубер Людвиг 120, 193, 267, 268, 271, 290
Арент Вильгельм 302
Аретино Пьетро 15
Аристофан 166
Ардт Эрнст Мориц 14, 59, 71, 72, 112, 128, 152
Арним Людвиг Ахим фон 13, 62, 63, 66, 73, 74, 205
Арним Беттина 198, 199
Аристипп 18
Аудорф Якоб 280, 282
Ауэрбах Бертольд 124, 192, 193, 265
- Бабеф Грах (Франсуа Ноэль) 176
Бадер Пауль 285
Базар Сент-Аман 120
Байрон Джордж Ноэл Гордон 50, 148
Бакунин М. А. 119, 157
Бальзак Оноре де 76, 109, 116, 188, 220, 229, 284, 289
Банг Герман 297
Баумбах Р. 272
Бауэр Бруно и Эдгар, братья 118, 119
Бауэр Бруно 118, 119, 218
Бауэр Эдгар 118
Бауэрнфельд Эдуард 139, 147, 166
Бебель Август 227, 281, 288
Бек Карл 162
Беккер Август 162
Беккер Иоганн Филипп 281
Беккер Николаус 152
Бёлау Елена 301
Белинский В. Г. 120
Бельше Вильгельм 288, 290, 293, 294
Бёме Якоб 27
- Бенедикс Родерих 307
Беранже Пьер Жан 140, 155, 156
Берг Лео 293
Бернар Клод 289
Бёрне Людвиг 14, 60, 113, 114, 120, 121, 126, 130, 132—134, 173, 209, 210, 217
Берше Джованни 51
Бернбрунн Карл Андреас 170
Бёрнс Роберт 50, 156
Бестужев А. А. 51
Бехер Иоганнес Роберт 30, 82
Бехштейн Людвиг 62, 123
Бирх-Пфайфер Шарлотта 131, 163
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен 232, 256, 292, 312
Бичер-Стоу Гарриет 238
Блейбтрей Карл 293, 297
Блейк Уильям 50
Блюхер Гебхарт Лебрехт, прусский генерал-фельдмаршал 72
Боденштедт Фридрих 273
Бодлер Шарль 203
Бойерле Адольф 88
Борнштедт А. фон 125
Боссе Фридрих (Кай Муций Сцевола) 285, 286
Брам Отто 293, 308
Брамс Иоганнес 63, 70, 146, 272
Брентано Клеменс 25, 62—65, 73, 198, 206
Брехт Бертольд 31, 282, 286, 292, 314
Бринкман Ион 255
Бриттинг Георг 140
Бройн Гюнтер де 27
Брокгауз Фридрих Арнольд 123
Буонарроти Ф. М. 176
Буш Вильгельм 240, 241, 290
Бьёрнсон Бьёрнстjerne Мартиниус 308
Бюргер Готфрид Август 10
Бюффон Жорж Луи Леклерк 15
Бюхнер Георг 83, 107, 113, 114, 116, 120—122, 128, 129, 138, 165, 166, 173, 175—182, 221, 259, 269, 291, 298, 307, 312, 313
Ваггерль Карл Генрих 193
Вагнер Рихард 120, 228, 233, 307

- Вазов Иван 188
 Вайблингер Вильгельм 143
 Вайдиг Людвиг, пастор 113, 176, 177
 Вайскопф Франц Карл 81
 Ваккенродер Вильгельм Генрих 11, 51, 52
 Валленштейн Альбрехт 45—47
 Варнгаген Рахель фон 132, 197, 205
 Варнгаген Энзе Карл Август фон 205
 Вассерман Якоб 292
 Вашингтон Джордж 17
 Вебер Карл Мария фон 73
 Ведекинд Георг 13, 14
 Ведекинд Франк 294, 310
 Веерт Георг 114, 139, 140, 158, 161, 216, 222—225, 280, 284
 Вейлс Александр 192
 Вейлинг Вильгельм 114, 125, 161, 210
 Векрлин Вильгельм Людвиг 14
 Венедей Якоб 114, 125
 Вергилий Марон Публий 220
 Вернер Цахариас 79, 163
 Виланд Христоф Мартин 17, 18, 187
 Вильденбрух Эрнст фон 229
 Вильдермут Оттилия 238
 Вильком Эрнст 197
 Вилле Бруно 288, 291, 293, 294
 Виллемер Марианна фон 93, 95
 Вильгельм II 256
 Винкельман Иоганн Иоахим 41, 51
 Винбарг Лудольф 127, 129, 134—136
 Виньи Альфред Виктор де 51
 Вирт И. Г. А. 113, 114, 125
 Виттих Манфред 285
 Воль Жанетта 133
 Вольгаст Генрих 239
 Вольтер 93
 Вольф Вильгельм (Лупус) 114, 196, 216, 222, 313
 Вольф Евгений 293
 Вольф Теодор 308
 Вольф Хуго 146, 272
 Вордсворт Уильям 50
 Вульпиус Кристиан Август 21
 Вульпиус Христиана 39, 92

 Гагерн Генрих фон 265
 Газенклевер Вильгельм 281
 Галлер Карл Людвиг 152
 Гальдос Перес Б. 188
 Гаммер Йозеф фон 93
 Ган-Ган Ида фон 197
 Гарборг Арне 289, 294
 Гарденберг 79
 Гаркнесс Маргарет 221, 284, 285
 Гартман Мориц 114, 153, 163, 234, 266
 Гауг (Хауг) Бальтазар 12
 Гауптман Герхарт 161, 182, 255, 264, 289, 291—294, 297, 298, 306, 310—315
 Гауптман Карл 294
 Гауф Вильгельм 70, 73—76, 131, 200, 238
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 27, 90, 117, 119, 121, 129, 134, 148, 149, 166, 183, 186, 187, 205, 217, 218
 Гейб Август 281, 282
 Гейбель Эмануэль 130, 241, 259, 273
 Гейер Эрик Густав 51
 Гейзе Пауль 144, 229, 241, 245, 260, 273, 293, 295
 Гейне Генрих 27, 60, 63, 64, 69, 76, 84, 91, 107, 113, 114, 116, 117, 120, 121, 124, 125, 129, 131, 133—135, 137, 139, 142, 143, 153, 155, 157, 161, 163, 168, 173, 199, 204—216, 223, 225, 266, 272, 273, 276, 284, 291, 305
 Гейне Максимилиан, брат Г. Гейне 213
 Гейне Соломон, дядя Г. Гейне 205, 213
 Геккель Эрнст 288, 312
 Геккер Фридрих 161
 Гельдерлин Карл 28
 Гельдерлин Фридрих 11, 12, 27—31, 33, 201, 206
 Гемстергейс Ф. 58
 Георг Мейнингенский, герцог 307
 Гервег Георг 73, 114, 120, 121, 126, 130, 132, 139, 152, 153, 155, 158, 168, 216, 222, 275, 280, 281, 284, 302
 Гервинус Георг Готфрид 114, 186
 Гердер Иоганн Готфрид 11, 12, 17, 18, 26, 52, 61
 Гёррес Йозеф Иоганн (Петер Натмер) 14, 62, 66, 71
 Герц Генриетта 197
 Гесс Мозес 162
 Гессе Герман 292, 310
 Герцен А. И. 120
 Герштеккер Фридрих 191, 238
 Гёте Август, сын И. В. Гёте 92
 Гёте Иоганн Вольфганг 8—13, 18, 19, 25, 26, 30, 31—46, 52—54, 56, 60—63, 68, 74, 79, 80, 83—85, 89—104, 115, 124, 126, 130, 131, 133, 135, 143, 146, 147, 165, 178, 184, 186, 187, 202, 204, 206,

- 209, 217, 220, 230, 235, 247, 257, 272, 275, 284, 291, 307
- Гетнер Герман 307
- Гёхгаузен фрейлейн фон 35
- Гиссинг Джордж 289
- Гитциг Й. Э. 193
- Гласбреннер Адольф 130, 139, 153, 167, 173—175, 239, 241
- Глейх Йозеф Алоиз 88
- Глинка Ф. Н. 51
- Гнейзенау Август Вильгельм 59
- Гоголь Н. В. 76, 188
- Гольтельс Карл фон 151
- Гомер 219
- Гонкур де, Эдмон и Жюль, братья 287, 289, 308
- Гонтар, банкир 28
- Гончаров И. А. 188
- Гораций (Квинт Гораций Флакк) 219
- Горький Максим 268
- Готорн Натаниел 51
- Готхельф Иеремия 194—196, 248, 276
- Готшаль Рудольф 153
- Гоувальд К.-Э. фон 163
- Гофман Андреас Йозеф 13
- Гофман Генрих 166, 239
- Гофман фон Фаллерслебен Август Генрих 139, 153—155, 198, 238, 239
- Гофман Эрнст Теодор Амадей 50, 60, 69, 73, 76—78, 189, 193, 201, 204
- Гофмансталь Гуго фон 204
- Граббе Христиан Дитрих 60, 82, 83, 124, 164—166, 178, 181, 205, 307
- Граф Оскар Мария 193, 255
- Гризе Фридрих 193
- Грильпарцер Франц 61, 84—87, 91, 151, 165, 166, 181, 201, 266
- Гримм Якоб и Вильгельм, братья 61, 62, 114, 123, 140
- Гримм Вильгельм 61
- Гримм Якоб 61
- Грот Клаус 238, 239, 255
- Грюн Анастасиус (Антон граф фон Ауэрсберг) 150, 151
- Грюн Карл 114, 162, 168, 217
- Гумбольдт Вильгельм фон 101, 122, 205
- Гуттен Ульрих 93, 156
- Гуцков Карл 124, 129, 134, 136, 138, 143, 151, 166, 175, 176, 179, 189, 217, 229—232, 235
- Гюго Виктор 51, 199
- Гюндероде Каролина фон 198
- Давид Якоб Юлиус 269, 270
- Дальман Ф. 14
- Дан Феликс 229, 239, 259, 295
- Дантон Жорж Жак 178
- Дарвин Чарлз Роберт 108, 240, 246, 288—290
- Дёблин Альфред 292
- Демель Паула 239
- Демель Рихард 291, 294, 306
- Дёрфлер Петер 193
- Дефо Даниель 238
- Дефринг Эдуард 306
- Дидро Дени 23
- Диккенс Чарлз 188, 254
- Димитров Георгий 39
- Дингельштедт Франц фон 153, 222, 306
- Дицген Иосиф 281
- Добролюбов Н. А. 120
- Достоевский Ф. М. 76, 188, 269, 289, 297
- Дрейер М. 310
- Дронке Эрнст 114, 162, 196, 216, 222
- Дросте-Хюльсгоф Аннетта фон 139—143, 146, 193
- Дюма Александр (отец) 51, 311
- Дюрер Альбрехт 51, 52
- Дюрренматт Фридрих 314
- Жанна д'Арк 48
- Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 11, 19, 23—27, 33, 201, 207, 247
- Жеромский Стефан 188
- Жижка Ян 149
- Жуковский В. А. 51
- Заар Фердинанд 267, 271
- Зальцман Христиан Готхильф 20
- Зауэрвейн Вильгельм 151, 161
- Зегерс Анна 76, 82
- Зеегер Людвиг 153
- Зейдель Генрих 239
- Зейме Иоганн Готфрид 10, 19
- Зибенпфайфер П. И. 113
- Зиккинген Франц фон 221
- Зилсфилд Чарлз (Карл Антон Постль) 114, 186, 190, 191, 194, 196, 199
- Зильхер Ф. 71, 206
- Золя Эмиль 188, 264, 287, 289, 290, 296, 298, 299, 308
- Зудерман Герман 300, 311

- Зутнер Берта фон 301
- Ибсен** Генрик 186, 264, 301, 308
- Иммерман Карл Леберехт 83, 84, 131, 163, 186, 189, 190, 192
- Иордан Вильгельм 153
- Иосиф II 162, 265, 267
- Иосиф Флавий 184
- Ирвинг Вашингтон 51
- Ифланд Август Вильгельм 166
- Йершке** Оскар 310
- Йокаи Мор 51
- Йохман К. Г. 133
- Кайзер** Бруно 222
- Калиш Давид 168
- Калло Жак 78
- Кальдерон де ла Барка 54, 86, 87, 130
- Кампе Иоахим Генрих 17, 154
- Кант Иммануил 11, 42, 49, 79, 149
- Карус Карл Густав 91
- Каутская Минна 221, 281, 284
- Кафка Франц 202
- Кегель Макс 282, 285
- Кейзерлинг Эдуард 301
- Келлер Готфрид 120, 121, 140, 144, 153, 193—195, 232, 235, 236, 242—244, 247—253, 260, 273, 275, 278
- Кёниг Фридрих 122
- Кёрнер Теодор 59, 71, 73
- Кёрнер Христиан Готфрид 73
- Кёрнер Юстинус 70, 151
- Керр Альфред 311
- Кинкель Иоганн Готфрид 151
- Кирхбах Вольфганг 296
- Китс Джон 50, 148
- Клаурен Генрих 107, 131
- Клейст Генрих фон 12, 13, 33, 71, 79—82, 164, 184, 307
- Клингер Фридрих Максимилиан 21—23
- Клопшток Фридрих Готлиб 10, 11, 17, 28, 31, 43, 63, 131, 206
- Козегартен Л. Т. 252
- Колридж Сэмюэл Тейлор 50
- Кольхаас Ганс, купец 80, 81
- Комперт Леопольд 268
- Конрад Михаэль Георг 293, 296
- Конради Герман 297, 302
- Констан де Ребек Бенжамен Анри 50
- Константинов Алеко 188
- Конт Огюст 290
- Копиш Август 147, 238
- Кортум Карл Арнольд 241
- Коста Габриэль да 139
- Костюшко Тадеуш 17, 167
- Котта Фридрих Иоганн 13
- Коцебу Август Фридрих Фердинанд 12, 14, 166
- Крамер Карл Готлоб 20
- Красиньский Зыгмунт 51
- Краус Карл 310
- Крейцер Г. Ф. 13
- Крецер Макс 295, 296
- Криниц Элиза 215
- Круассан-Руст Анна 301
- Куглер Франц 147, 245
- Кук Джеймс 15
- Купер Джеймс Фенимор 51, 190, 238
- Купер Уильям 50
- Курбе Гюстав 267
- Курц Герман 144, 193, 234
- Кюн Густав 240
- Кюне Густав 135
- Кюрнбергер Фердинанд 148, 191, 192, 235, 266
- Кюстер Конрад 293
- Кюстин, генерал 15
- Лавант Рудольф 283
- Ламартин Альфонс Мари Луи де 51
- Ламенне Фелисите Робер де 121
- Ланд Ганс 300
- Ландауэр Густав 294
- Ла Рош Максимилиана фон 64
- Лассаль Фердинанд 221, 226, 231, 280, 284
- Лаубе Генрих 124, 135—137, 166, 306
- Лафонтен Август 21
- Левальд Фанни 198
- Лёвенталь Софи 148
- Левецов Ульрика фон 95
- Леман Вильгельм 140
- Ленау Николаус (Г. Франц Нимош Эдлер фон Штреленау) 116, 121, 139, 140, 142, 147—151, 272
- Лене Фридрих 13
- Ленин В. И. 300
- Лёнрот Элиас 51
- Ленсинг Элиза 183
- Ленц Якоб Михаэль Рейнхольд 178, 182, 291, 307, 314
- Леопарди Джакомо 51, 148

- Лепп Адольф 282
 Лёрке Оскар 140
 Лермонтов М. Ю. 51, 148
 Лессинг Готхольф Эфраим 15, 23, 52, 53, 61, 119, 124, 138, 181, 307
 Либкнехт Вильгельм 227, 281
 Либкнехт Карл 161
 Лилиенкрон Детлев Фридрих 140, 305
 Линдау Пауль 296
 Ли Юнас 188, 289
 Лист Ференц 70, 157
 Лист Фридрих 112
 Лихтенберг Георг Кристоф 15
 Ломоносов М. В. 15
 Лонгфелло Генри Уодсуорт 51
 Лорцинг Альберт 69
 Лукач Дьёрдь 116, 286
 Лукиан 40
 Людвиг Отто 166, 193, 229, 241, 243
 Людовик XIV 78
 Людовик XVI 49
 Люк Проспер 289
 Люнинг Отто 162
 Лютцов Адольф фон 66, 73

Мадзини Джузеппе 135
 Май Карл 191, 238
 Майер Йозеф 123
 Макай Джон Генри 293, 234, 298, 302
 Максимилиан II, баварский король 236, 273
 Мальс Карл из Франкфурта 168
 Мандзони Алессандро 51, 199
 Манн Генрих и Томас, братья 187, 228, 310
 Манн Генрих 215, 228, 292, 310
 Манн Томас 154, 201, 228, 253, 292, 310
 Маркс Женни (Женни фон Вестфалец) 210
 Маркс Карл 114, 118, 119, 121, 125, 157, 160, 162, 177, 196, 204, 210, 214, 216—223, 225—227, 244, 281
 Марлитт Евгения (Е. Йон) 236
 Марциал 39
 Мёзер Юстус 141
 Мейер Генрих 41, 244
 Мейер Каролина 26
 Мейер Конрад Фердинанд 269, 276—278
 Мейснер Альфред 114, 153, 162, 266
 Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс 63, 70, 207
 Менцель А. 245, 259
 Менцель Вольфганг 13, 114, 127, 134, 135, 158
 Мёрике Эдуард 70, 139, 140, 143—146, 201, 272, 273
 Меринг Франц 136, 204, 219, 232, 310
 Мерославский Людвик 198
 Меттерних (Меттерних-Виннебург) Клеменс 59, 88, 113, 139, 172, 190
 Меттерних Маттиас 13
 Мицкевич Адам 51
 Мозен Юлиус 151
 Мозер Фридрих Карл 14
 Мольер (Жан Батист Поклен) 138
 Мопассан Ги де 188, 297
 Мор Томас 120
 Моцарт Вольфганг Амадей 146
 Музиль Роберт 310
 Мультиатули (Деккер Э. Дивс) 188
 Мундт Теодор 129, 135, 136, 198
 Мюллер Вильгельм 63, 68, 69
 Мюллер Николаус 13
 Мюллер Хайнер 31
 Мюллер-Янке Клара 301
 Мюльбах Луиза 198
 Мюльнер Адольф 13, 79, 163
 Мюнцер Томас 176
 Мюссе Альфред де 148

Наполеон I (Наполеон Бонапарт) 8, 19, 48, 59, 68, 72, 85, 89, 97
 Натузиус Мария 237
 Нейфер Кристиан Людвиг 27
 Нестрой Иоганн Непомук 130, 167, 170—173
 Нибергаль Эрнст Элиас 167, 168, 173
 Николай I 109
 Ницше Фридрих 228, 290
 Новалис (Фридрих фон Харденберг) 11, 52, 55—58, 72, 76
 Ньютон Исаак 90

Ожье Эмиль 311
 Окен Лоренц 14
 Омптед Георг фон 300
 Отто-Вальстер Август 281, 283
 Отто-Петерс Луиза 198, 281
 Ортлеп Э. 151
 Оуэн Роберт 121

Павел I 109

- Паганини Никколо 163
 Пейн Томас 17
 Пеллико Сильвио 51
 Песталоцци Иоганн Генрих 17, 192, 194, 248
 Петефи Шандор 51
 Пиндар 31
 Платен (Август фон Платен-Галлер-мюнде) 126, 130, 140, 151, 152, 156, 166, 189, 284
 Платон 28
 Поленц Вильгельм фон 294, 300
 Понтопидан Хенрик 188
 Попп Адельхейд 301
 Поцци Франц фон 62, 239, 240
 По Эдгар Аллан 50, 51, 76
 Прудон Пьер Жозеф 168, 288
 Прус Болеслав (Александр Гловацкий) 188
 Пруц Роберт Эдуард 130, 152, 162, 197, 216, 222
 Пушкин А. С. 51
 Пфау Людвиг 151, 153, 216
 Пфицер Густав и Пауль, братья 151
 Пшибышевский Станислав 294
 Пютман Герман 162, 216

 Раабе Вильгельм 124, 229, 232, 234, 236, 242, 243, 255—259
 Раймунд Фердинанд 88, 89, 167
 Ранке Леопольд 192, 199
 Раумер Ф. 61
 Раупах Эрнст 107, 131, 164
 Рафаэль Санти 51
 Ребман Андреас Георг Фридрих 9, 10, 13, 14
 Реймонт Владислав 188
 Рейник Роберт 147, 239
 Рейнхардт К. 239
 Рейтер Фриц 232, 253—255
 Ретклифф Джон 238, 239
 Риль Вильгельм Генрих 234
 Рильке Райнер Мария 204, 292
 Робеспьер Максимилиан 179
 Роденберг Юлиус 235
 Роден Эмми фон (Эмми Фридрих) 238
 Розеггер Петер 193, 238
 Розенкранц Карл 118
 Роллет Э. 114
 Руге Арнольд 114, 118, 125, 217
 Руссо Жан Жак 21—23, 28, 192, 238, 248

 Рюккерт Фридрих 147

 Савиньи Фридрих Карл 61
 Сакс Ганс 27
 Салле Фридрих фон 153
 Санд Жорж (Аврора Дюпен) 198
 Сапфо (Сафо) 85
 Сарду Викторьен 311
 Саути Роберт 50
 Свифт Джонатан 238
 Сен-Жюст Луи 179
 Сенкевич Генрик 199
 Сен-Симон Клод Анри де Рувруа 120, 137, 176
 Сервантес Сааведра Мигель де 220
 Скотт Вальтер 37, 50, 75, 190, 199, 261
 Словацкий Юлиуш 51
 Сократ 18, 28
 Софокл 219
 Спиноза Бенедикт (Барух) 149
 Спири Иоганна 238
 Сталь Анна Луиза Жермена де 50
 Стендаль 116, 188, 229, 289
 Стерн Лоренс 23, 25, 207
 Стриндберг Юхан Август 186, 294, 297
 Струве Г. фон 161
 Сю Эжен 197, 221, 231

 Тассо Торквато 93
 Тегнер Эсайас 51
 Теккерей Уильям Мейкпис 188
 Тик Иоганн Людвиг 11, 12, 51, 52, 57, 73, 74, 79, 82, 189, 201
 Товоте Хайнц 300
 Толстой Л. Н. 188, 193, 289, 300, 308
 Тома Людвиг 255
 Троян Иоганнес 239
 Тургенев И. С. 188, 193, 267
 Тэн Ипполит 289

 Уайльд Оскар 76
 Уде Фриц 296
 Уланд Людвиг 70, 71, 81, 140, 151
 Ури Эльза 238

 Фальке Густав 239
 Фалькенхорст К. 238
 Фейербах Ансельм фон 193
 Фейербах Людвиг 118, 119, 121, 141, 148, 153, 228, 245, 288
 Фёлькнер Бенно 193
 Фибих Клара 301

- Фихте Иоганн Готлиб 58, 71
 Фишер Фридрих Теодор 118, 143, 193, 243
 Флобер Гюстав 188, 203, 289
 Фоллен А. 114
 Фоллен К. 114
 Фонтане Теодор 144, 187, 232, 235, 236, 242—245, 253, 256, 259—265, 273, 275
 Форстер Георг 10, 13, 14—17
 Фосколо Уго 51
 Фосс Иоганн Генрих 10
 Франклин Бенджамин (Вениамин) 15
 Франц I, император австрийский 59
 Француз Карл Эмиль 268, 269
 Фребель Й. 114, 125
 Фрейлиграт Фердинанд 114, 139, 147, 153, 157—161, 193, 275
 Фрейтаг Густав 229—231, 243, 307
 Френсен Густав 238
 Фридрих Вильгельм III 21, 112
 Фридрих Вильгельм IV 152, 156
 Фридрих II 200
 Фуке Фридрих де ла Мотт 13, 69
 Фурье Шарль 121
 Фюман Франц 63
 Фюрст Герман фон Пюклер-Мускау 135

 Хаймбург Вильгельмина (Берта Беренс) 237
 Хакен Иоганн Кристиан Людвиг 21
 Хаклендер Фридрих Вильгельм 235
 Хальбе Макс 294, 308, 310, 311
 Ханземан Давид 112
 Харден Максимилиан 308
 Харди Томас 289
 Харринг Харро 151
 Харт Генрих и Юлиус, братья 288, 293, 294, 308
 Харт Генрих 288, 293, 294
 Харт Юлиус 288, 293, 294
 Хартлебен Отто 288, 291, 294, 311
 Хафиз (Хафиз Ширали) Шамседдин 93
 Хебель Иоганн Петер 192, 238
 Хеббель Кристиан Фридрих 144, 166, 182—186, 201, 203, 259, 273, 278, 307, 313
 Хегелер Вильгельм 300
 Хельм Клементина (Клементина Блейрих) 238
 Хенгстенберг Э. В. 127
 Хенкель Карл 291, 302

 Хеннингс А. фон 14
 Хесс Мозес 118
 Хилле П. 288, 294
 Хиллерн Вильгельмина фон 237
 Хиршфельд Г. 294
 Хоземан Теодор 174
 Холлендер Феликс 300
 Хольтей Карл фон 167
 Хольц Арно 293, 294, 298—300, 303—305, 308—310
 Хорн В. О. фон 238
 Хухель П. 140
 Хьелланн Александр Ланге 188, 289

Циммерман Роберт 153
 Цеткин Клара 301
 Цшокке Генрих Даниель 14, 81, 192, 194, 199

Чернышевский Н. Г. 120

Шак А. Ф. фон 273
 Шамиссо Адельберт фон 69, 107, 151, 205
 Шарнхорст Герхард Иоганн, генерал 59
 Шаррер Адам 193
 Шатобриан Франсуа Рене де 50
 Шваб Густав 62, 69, 151
 Швейхель Роберт 284
 Швейцер Иоганн Батист фон 281, 284, 285
 Шекспир Уильям 54, 165, 178, 211, 219, 307
 Шелли Перси Биши 50, 148, 284
 Шеллинг Фридрих Вильгельм 27, 149
 Шенкендорф Макс 71, 72
 Шерр Иоганнес 153
 Шефер Леопольд 107
 Шефтсбери Антони Эшли Купер 42
 Шеффель Йозеф Виктор 234, 238, 272
 Шиканедер Э. 88
 Шиллер Иоганн Фридрих 9, 12, 17, 19, 20, 28, 31—33, 39, 44—49, 52, 60, 61, 80, 82, 85, 89, 95, 101, 115, 126, 138, 164, 182, 184, 186, 220, 307
 Шиллер Йозеф 282
 Шлаф Иоганнес 293, 294, 298, 308, 309
 Шлегели Август Вильгельм и Фридрих, братья 11, 12, 68
 Шлегель Август Вильгельм 11, 12, 50, 54, 186, 205

- Шлегель Фридрих 10—14, 52—54, 62, 68
Шленгер Пауль 308
Шмидт Кристоф фон 238
Шмидт Генрих Юлиан 243
Шнекенбургер Макс 152
Шой Андреас 282
Шопенгауэр Артур 165, 228, 240
Шоппе Амалия 183
Шоу Джордж Бернард 228
Шпамер Ф. О. 239
Шпенглер Освальд 228
Шпильгаген Фридрих 229—232, 256, 265, 295
Шпиндлер Карл 200
Шписс Кристиан Генрих 20
Шпитцер Даниель 235
Шпейдель Людвиг 266
Шрайбер Алоиз Вильгельм 21
Штейн фон, барон 59, 72, 79
Штерн Морис Рейнгольд 302
Штернхейм Карл 310, 311
Штирнер Макс 118, 119
Штифтер Адальберт 194, 201—204, 259, 266
Шторм Теодор 144, 229, 232, 236, 242—247, 259, 267, 273—275
Штриматтер Эрвин 193
Штраус Давид Фридрих 118, 149, 157
Штраус Иоганн 162
Штрахвиц М. фон 259
Шубарт Кристиан Фридрих Даниель 13
Шуберт Франц 63, 70, 272
Шуман Роберт 63, 70, 146, 272
Шульц Адольф 162
Шюкинг Левин 141
Эберс Георг Мориц 295
Эбнер-Эшенбах Мария фон (баронесса фон Дубски) 193, 238, 266, 267, 271
Эйт Макс 239
Эйхендорф Йозеф фон 52, 60, 66—68, 73, 127
Эккерман Иоганн Петер 92
Эленшлегер Адам Готлоб 51
Энгель Иоганн Якоб 21
Энгельс Фридрих 119, 121, 130, 136, 138, 157, 158, 162, 173, 177, 196, 204, 210, 216—226, 244, 281, 284, 285
Эрнст Отто (Отто Эрнст Шмидт) 310
Эрталь Фридрих фон, курфюрст 15
Ювенал Децим Юний 219
Юнг Александр 162
Якоби Леопольд 282
Ян Б. 112
Ян Фридрих Людвиг 76

Содержание

КЛАССИКА И РОМАНТИЗМ (1789—1830). Автор Ганс Юрген Геердтс . . .	5
Литература на рубеже веков (<i>перевод С. Гиждеу</i>)	6
Политика и поэзия. Французская революция и литература. Литературные группировки. Политическая литература. Георг Форстер. Клопшток, Виланд и Гердер в последние годы творчества. Иоганн Готфрид Зейме. Рыцари, разбойники и привидения: развлекательный роман. Политические романы Клингера. Жан Поль. «Ночные бдения Бонавентуры». Фридрих Гёльдерлин	
Немецкая классика (<i>перевод А. Гугнина и Т. Холодовой</i>)	32
Программа культурно-эстетического образования и воспитания, выдвинутая Гёте и Шиллером. Творчество Гёте после 1789 года. «Фауст I». «Годы учения Вильгельма Мейстера». «Герман и Доротея». Лирика 90-х годов. Мысли по теории искусства. Позднее творчество Шиллера. Мысли о литературе и искусстве. Лирика и баллады. Драмы зрелого мастера	
Романтизм (<i>перевод Е. Маркович</i>)	50
Романтические литературные течения в Европе. Начальный период романтизма в Германии. Фридрих Шлегель и его программа романтизма. Новалис	
Немецкая литература между 1806 и 1830 годами	59
Общество и литература. История и фольклор. Романтическая поэзия. «Волшебный рог мальчика». Клеменс Брентано. Йозеф фон Эйхендорф. Под знаком «Полярной звезды». Людвиг Уланд. Певцы Освободительной войны 1813 года. Теодор Кёрнер. Романтическая проза. Эрнст Теодор Амадей Гофман. Драматургия. Генрих фон Клейст. Христиан Дитрих Граббе. Заслуги Иммермана перед немецким театром. Австрийская литература. Франц Грильпарцер. Фердинанд Раймунд. Позднее творчество Гёте. Лирика Гёте после 1806 года. Последние стихотворения. Взгляд на проблемы эпохи. «Избирательное сродство». «Из моей жизни. Поэзия и правда». «Годы странствий Вильгельма Мейстера». «Фауст II»	
НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕЖДУ 1830 И 1895 ГОДАМИ. Автор Курт Бётхер	105
Предмартовский период (1830—1848) (<i>перевод И. Солодуниной</i>)	106
Реставрация, бидермейер или предмартовский период? Коренные изменения в образе жизни благодаря развитию техники и цивилизации. Влияние Июльской революции. Конфликт между идеалом и новой действительностью. Основные философские теории. Литературная ситуация. Условия издания и распространения печатной продукции. Цензура и эмиграция. Основные черты литературного процесса. Конец «эстетического периода». Новый тип писателя. «Журналы — наши крепости». Писатели переходного периода. «Благородный анахронизм» Платена. Людвиг Бёрне — трибун. Литературный бунт «Молодой Германии». Генрих Лаубе и Карл Гуцков. Лирическая поэзия. Поэзия и новая действительность. Аннетта фон Дросте-Хюльсгоф. Эдуард Мёрике. Лирика для гостиных. Николаус Ленау. Политическая лирика. Начало и новый подъем. Новое поколение политических поэтов. Август	

Генрих Гофман фон Фаллерслебен. Георг Гервег — „немецкий якобинец“. Фердинанд Фрейлиграт. Рабочие-поэты и изображение рабочих в поэзии. Драматургия. Театр и драма. Споры вокруг драмы как жанра. Гармония и сатира на сцене народного театра и в «народной литературе». Театры предместий и фарс. Эрнст Элиас Нибергаль. Реорганизация венского народного театра. Иоганн Непомук Нестрой. Адольф Гласбреннер. Социальная революция: Георг Бюхнер. Истоки политической и мировоззренческой позиции. «Гессенский сельский вестник». Философско-эстетическая концепция. «Смерть Дантона». «Леонс и Лена». «Войцек». «Ленц». Фридрих Хеббель. Расцвет прозы. Современный роман. Карл Immerman. Чарлз Зилсфилд. Деревенский рассказ. Иеремиа Готхельф. Социально-критическая проза. Виллибальд Алексис и исторический роман. Адальберт Штифтер. Генрих Гейне. Биографические сведения. Ранняя слава сбежавшего романтика. «Я — сын революции». Война на два фронта. Лучший — мертв, а худший — жив. Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Возникновение социалистической литературы. Начало литературно-журналистской деятельности. Революционная теория и литература. Георг Веерт

Немецкая литература с 1849 года до конца столетия (*перевод М. Раевского*) . . . 226

Основные черты общественно-политического развития.

Перемены в литературе. Литературная ситуация. Взрыв тривиальной литературы. Книги для детей. Реалистическая проза. Роман и новелла. Теодор Шторм. Готфрид Келлер. Фриц Рейтер. Вильгельм Раабе. Теодор Фонтане. Реалистическая проза в Австрии. Лирика: тенденции развития и примеры. Литература организованного рабочего движения. Натурализм. Литературные группировки. Натуралистическая художественная проза. Лирика натурализма. Натуралистический театр и драматургия. Герхарт Гауптман

Примечания 317

Указатель имен. Составитель З. Петрова 334

ИБ № 1542
Редактор *И. Голик*
Художник *А. Серебряков*
Художественный редактор *Н. Щербакова*
Технический редактор *А. Агафошина*
Корректор *Г. Иванова*

Сдано в набор 06.11.84. Подписано в печать 05.02.86.
Формат 70 X 108^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура тип таймс.
Печать офсетная. Условн. печ. л. 30,10. Усл. кр.-отт. 33,25.
Уч.-изд. л. 29,23. Тираж 15 000 экз. Заказ № 6.
Цена 2 р. 80 к. Изд. № 1051

Издательство «Радуга» Государственного комитета СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93